

BOGOTÁ, SIGLO XX Y XXI:
UNA MIRADA A LA NARRATIVA URBANA A TRAVÉS DE LA MÚSICA

PABLO ALEJANDRO CHILITO ECHEVERRY

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo Cadavid.

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramirez Gomez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

*Escribir agradecimientos siempre me ha parecido bastante complicado,
más que escribir despedidas o cartas que anuncian buenas o malas noticias;
sin embargo, me es más que necesario hacerlo.
Gracias a Dios, por la iluminación y la paciencia;
a mis padres y hermano, Sandra Patricia, Esaú y Juan Diego,
por el apoyo y por haberme permitido estudiar esta carrera;
a mi familia, Cecilia, Claudia, Carolina, Isabela y John,
por todo el cariño y acompañamiento que me han brindado desde siempre;
a todas mis amistades, en especial a Juan, Juanita, Laura Victoria y Maria Victoria,
por haberme dado tanta fuerza y ánimos cuando parecían haberse agotado;
a Óscar, por haberme dado la oportunidad de trabajar con él
y por ser el asesor que esta tesis siempre estuvo buscando.
Seguramente habrá nombres que se me escapan, y me disculpo,
pero deben saber que a ustedes también les quiero.*

*La ciudad que amo se parece demasiado a mi vida;
nos unen el cansancio y el tedio de la convivencia
pero también la costumbre irremplazable y el viento*

-María Mercedes Carranza

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	8
Primer capítulo: ¿Qué es lo urbano?	9
1. Qué es y dónde se halla lo urbano.....	10
2. Cómo se expresa lo urbano: una mirada desde las artes	14
2.1. Cuáles son los espacios físicos que constituyen lo urbano	14
2.2. Barrios y estratificación social.....	17
2.3. Interacciones dentro del espacio urbano	18
2.4. Fotografía.....	19
2.5. Grafiti.....	20
2.6. Música.....	22
3. Imaginarios y relatos urbanos	26
4. Bogotá, una ciudad para la identificación.....	30
Segundo capítulo: ciudad, música y literatura.....	32
1. A propósito de Bob Dylan, Sixto Rodríguez y los poetas musicales.....	33
2. Ciudad y literatura en Caicedo y Chaparro Madiedo.....	41
3. Hablemos de música: rock, punk y rap en Colombia. Del 60 al 2018.....	50
3.1. La llegada del rock a Colombia	50
3.2. Las primeras bandas de rock en Colombia	51
3.3. La nueva ola.....	52
3.4. ¡Go-gó! ¡Ye-yé!	53
3.5. Llegaron los peluqueros.....	55
3.6. Rock a nivel nacional.....	57
3.7. Desencanto y olvido.....	58
3.8. Medellín: metal y punk	59
3.9. Bogotá: pop y punk.....	61
3.10. Años 90: rap y rock	63

3.11.	Bogotá: nuevo milenio	66
3.12.	De la Casita del Rock a los grandes escenarios.....	67
3.13.	Sonic Youth a la colombiana.....	68
3.14.	La época de transición.....	69
3.15.	Todo está bien, todo muy bien, todo está al pelo	70
3.16.	¡Bogotá, yo a ti te quiero!.....	71
Tercer capítulo: Bogotá, entre el siglo XX y el siglo XXI: música, producto y cultura		75
1.	Cómo se da el acercamiento a la cultura urbana.....	76
2.	Bogotá: el sonido de una ciudad en devenir	78
2.1.	Siglo XX: Banda Nueva, Hora Local y La Etnnia.....	78
2.2.	Siglo XXI: Nicolás y Los Fumadores, Aguas Ardientes y 1703	88
3.	Circulación de la música.....	100
Conclusiones		103
Anexos		104
Bibliografía		106

INTRODUCCIÓN

Antes de ser este trabajo, fueron otros dos proyectos que no llegaron a realizarse. Puede parecer un rasgo negativo el que señalo, pero no podría sentirme más agradecido conmigo mismo, y con mi asesor, por la gran cantidad de preguntas que me llevaron a reevaluar aquellas ideas y que desembocaron en la realización de las páginas que vienen a continuación. No creo que haya nada mejor ni más satisfactorio que trabajar sobre terreno conocido o alguna vez explorado; es eso o encontrarse a la deriva sin saber muy bien cuál camino tomar.

Bogotá, siglo XX y XXI: una mirada a la narrativa urbana a través de la música se presenta de dos maneras: primero, la casa en el aire que alguna vez comencé a construir sin saber muy bien, pero sabiéndolo, hacia dónde me estaba encaminando y cuál sería la conclusión de todo; segundo, la conclusión de cuatro años de estudios que buscaron, constante e insistentemente, los medios posibles para generar lazos que permitieran unir la teoría literaria y la investigación con la música, su recepción y el impacto que puede llegar a tener sobre otros campos de las artes. En realidad, nunca me consideré partidario de la teoría, pero en distintos puntos de la carrera encontré la manera de hablar sobre distintos géneros y estilos musicales a través de ella. Estas páginas que presento son las ganas, más que la necesidad, de querer investigar sobre uno de los temas que más llamaron mi atención durante el segundo semestre: la narrativa urbana.

Lo que durante un tiempo entendí únicamente como un par de novelas y algunos cuentos, a medida que se fue desarrollando esta tesis, terminó por convertirse en una suerte de entramado, casi infinito, que hasta ahora me abre la puerta hacia todas las posibilidades que tiene tras de sí. Por el momento, este es apenas un vistazo a un sinfín de narrativas, que se pueden encontrar en varios idiomas, sobre la manera en que los ciudadanos vemos, somos vistos, entendemos y construimos la ciudad que habitamos, todo esto acompañado de una banda sonora que crea una dualidad, pero más un complemento, que facilita, o al menos aliviana, la relación que tenemos con Bogotá. Para concluir esta introducción, y a modo de invitación para aquellos que lleguen a interesarse por el contenido de estas páginas, solo me queda cantar: Bogotá, yo a ti te quiero.

Primer capítulo

¿Qué es lo urbano?

Qué es y dónde se halla lo urbano

Desde mi punto de vista, las posibilidades de definir lo urbano, por lo general, han estado ligadas a dos percepciones que contribuyen al desarrollo de este trabajo, no solo porque seguro resuelven dudas propias, sino porque también pueden dar una guía de hacia dónde estamos apuntando cuando nombramos algo bajo esta noción. La primera de ellas tiene que ver con la música: el género urbano hoy día está asociado, principalmente, al producto sonoro que se enmarca alrededor del reguetón y que tiene cierta relación con los géneros como el dance-hall, el hip-hop, el rap y el *trap*, respetando, claro está, las diferencias compositivas que hay detrás de cada uno de ellos; esta noción de urbano nace de la mano de una estética que suele mostrar la calle, sus personajes, sus vestimentas y paisajes como un espacio, un entorno, que se presta para la creación y la “poetización”, muchas veces, de situaciones que giran alrededor de la cultura que se crea en dichos lugares. Basta con escuchar canciones o recordar sus correspondientes vídeos para fijarse en ello; cortes como “Atrévete” del grupo puertorriqueño Calle 13 o “Reggaetón” del colombiano J. Balvin son ejemplo de cómo se construye y desarrolla dicha expresión de lo que supone lo urbano a través de lo sonoro y lo visual. Eso, por un lado. Por el otro, la segunda definición se relaciona con el término que se le da al género literario de autores como Chaparro Madieto, Andrés Caicedo o Mario Mendoza, por nombrar algunos: lo urbano como aquel producto literario, o relato, que se construye a través de la ciudad y de las posibilidades narrativas que ella ofrece. Desde los espacios hasta los personajes que la habitan, esta noción se alimenta del recorrido que se lleva a través de sus páginas. Lo urbano en la literatura como esa escritura que da cuenta de las situaciones que ocurren en los altos y los bajos estratos, en sus calles, en sus avenidas y barrios.

El hecho de que la noción de lo urbano que presento en este trabajo mezcle ambas concepciones responde a la necesidad de comenzar a pensar en la hibridación de contenidos y de formas que nos ayuden a ver, entender y escuchar cómo se construye la ciudad a partir de lo lírico —entendido como el verso o la prosa de las canciones que acompañan estas páginas—, lo sonoro —elemento, quizá, igual de importante y necesario por ser el complemento que abre la puerta a otras nociones de lo que se entiende por urbano— y lo narrativo, respecto a la manera en que se construye la relación entre lo lírico y lo sonoro, y se desarrolla la posibilidad de articular

aquello que se ha de “leer” e interpretar. Dicho espectro que se abre trae consigo varias percepciones: la del ruido, como aquello que escuchamos, pero no podemos clasificar; el sonido, como aquellos ruidos a los que les hemos dado un nombre y un significado; y la música, como aquel “ordenado” de sonidos que tiene la capacidad de producir gusto o disgusto en quien la escucha. Respecto a cómo se materializa la palabra por medio de estos mecanismos, tenemos ejemplos como el de la poesía, en el que la palabra se convierte en ese medio gráfico-sonoro que refiere a una situación ilustrativa. Un ejemplo puede ser el poema “Campanas” del escritor Rodolfo Eduardo de Roux:

¡Don... dan... don!
Campanas insistentes, desbandadas
Sobre la frente azul del torreón.
¿A quién llamáis, tan altas y tan hondas,
a los hombres o a Dios? (en Neira, 100),

gracias a la onomatopeya que da apertura al verso, el escritor establece una relación entre sonido e imagen: don, dan, don, tres campanadas que llaman a la misa del mediodía o de las seis de la tarde, el día que se muestra a través del torreón y los feligreses, incluido Dios, que asisten a esa peregrinación con alarma definida. Esto como ejemplo de lo urbano como aquello que “se niega a ser reducid[o] a dos, tres, cuatro axiomas o leyes. Lo urbano se caracteriza por ser incierto, móvil, fluido, anticartesiano” (Gualteros, 2004, 122). Es posible definir qué es lo urbano, pero ese significado nunca será “acertado” y por el contrario estará sujeto a diversos cambios dependiendo de quién lo interprete. Eso también da lugar para entender dónde se halla dicha noción, y es que no pertenece a un solo lugar, sino que es “todo aquello que se da por la relación con la ciudad” y que constantemente implica un “estar adentro, afuera, arriba, abajo, en el centro, en la periferia, lo público, lo privado, etc.” (Gutiérrez, 2016, 16) respecto de la ciudad. No hay un lugar en específico para denotar dónde empieza y dónde termina la experiencia de lo urbano; está en todos los lugares, en todas las posibilidades de contar, de expresar, de decir o hacer a partir de la relación que se genera con ese terreno móvil. Si la ciudad se mueve, entonces los

ciudadanos que la habitan también entrarán en contacto con un proceso nómada en el que su actuar, su manera de pensar y hablar, también se verá sujeta a un cambio que permite la evolución y la resignificación de la narrativa que se quiere inscribir dentro de la ciudad.

Acá surge el interrogante de qué entendemos por ciudad. Terregosa-Lara (2018) ofrece dos formas de abordar esa pregunta: por un lado, define la ciudad tradicional como un espacio que se puede definir “a partir de su función: plaza, mercado, fuerte, puerto o templo [...] La función le otorga a la ciudad su forma y su figura, su ser y su aspecto general, que es fácilmente representable [...] mediante un símbolo” (39-40). Dicha función, además de tener un propósito establecido, también responde a un ordenamiento territorial que ha sido planeado previamente y que responde a las necesidades de aquellas que lo han concebido. En un principio, entonces, la ciudad parece estar definida por un compilado de reglas y de funciones que sus habitantes siguen cumplidamente y sin afectar los modos de vida que en ella conviven. Sin embargo, “La realidad urbana contemporánea vive para desbocarse fuera de sí, en una lógica entrópica sin finalidad” (40), dando paso a la segunda concepción de ciudad, entendida como un territorio que va más allá de un orden establecido. La ciudad contemporánea se presenta, entonces, asociada al fenómeno de expansión que desborda los límites de la ciudad tradicional y convierte el territorio en un espacio que se encuentra en constante crecimiento y evolución.

Ya no se habla de ciudad como un espacio unitario, sino que se habla de una ciudad dividida que responde a diferentes lógicas. No hay una sola manera de vivirla o entenderla; por el contrario, hay un sinfín de concepciones que hacen de ella un espacio en obra —como si se tratase de una construcción—. “La ciudad contemporánea ya no empata por ello ni con la idea de la ciudadela constituida en torno a una función que le da su ser y figura ni en torno a la idea de una comunidad o de una cultura” (41); ahora se habla y se vive en torno a un espacio en el que existen distintas “reglas” y distintas maneras de relacionarse con el territorio. Respecto a Bogotá, podemos pensar que estas lógicas múltiples se pueden evidenciar en lo que nosotros llamamos las “ciudades” dentro de la ciudad, como bien son Ciudad Kennedy o Ciudad Bolívar, y que responden a otra suerte de “reglas”, distintas de las que se pueden ver en barrios como Rosales o Cedritos, ya sea por el estrato que las define, por las personas que las habitan o por las condiciones socioeconómicas que presentan.

Lo urbano también se puede hallar en el pantalón caído que utiliza un joven seguidor del rap, en el grafiti que se muestra sobre uno de los muros de las avenidas que atraviesan la ciudad, o en la manera en que nos relacionamos con los otros en los distintos espacios que nos presta el entorno que habitamos. Se tiende a pensar en la ciudad como aquellas grandes urbes que albergan en sí cientos de miles de habitantes, pero no se puede dejar de lado el entramado urbano que encierra la gran variedad de territorios que componen un país y que, de igual manera, albergan a sus habitantes, les dan la posibilidad de desarrollarse dentro de su extensión y les otorgan los medios para construir los imaginarios con los que han de definir y pensar su entorno. Lo urbano está en el acto de caminar, de conducir una moto o un automóvil, de pedir un taxi, de montar en transporte público, de ser parte de los actos que se gestan tras el telón de fondo que suponen los cerros o las montañas, los grandes edificios o las pequeñas tiendas de barrio, y que día a día tienen lugar en los distintos escenarios que han sido dispuestos para la vida diaria.

Cómo se expresa lo urbano: una mirada desde las artes

A partir de este punto podemos hablar de lo urbano como aquellos procesos fragmentados que responden a las múltiples relaciones que se establecen en la ciudad y que permiten el surgimiento de un “armonioso caos” que da pie a la creación de otras concepciones frente a lo urbano como hecho social: ello puede ser desde lo sonoro, lo visual o lo gráfico; dichas concepciones, además, aportan a la creación de otros significados que permiten seguir reconociendo y significando aquello que representa la ciudad para aquellos escenarios incompletos, pero que plantean la posibilidad de crear a medida de que se recorren. Entonces, si lo urbano son estos momentos en los que se presenta una heterogeneización de los escenarios y actantes de la ciudad, las artes, desde mi punto de vista, pueden convertirse en un medio de expresión y visibilización para aquellas “nuevas” interpretaciones que se quieren dar sobre el campo en el que se encuentran inscritas. Tanto la música, como la fotografía y/o el grafiti hacen parte de las alternativas que se presentan como una suerte de solución para esas muestras acerca de qué entendemos por urbano y cómo abarcarlo desde la contemporaneidad.

Cuáles son los espacios físicos que constituyen lo urbano

Para reconocer lo urbano, también debemos entender cuáles son los espacios físicos, muchas veces imaginarios, que se dibujan a través de la ciudad y que modifican o contribuyen a la construcción de las representaciones e imágenes mentales que tenemos los habitantes. A partir de las líneas que constituyen las calles y los grandes espacios que hacen parte a su vez del espacio en el que vivimos, podemos entender que dentro de la ciudad se esconde “una constelación de ejes siempre cambiantes y, más que nada, un volumen y [una] densidad que burlan todos los intentos de reducir esa ciudad al trazo escueto y simétrico” (Guerra, 2014, 11). Dichas líneas y sus trazos comienzan en la calle, espacio que podemos entender a partir de dos puntos: primero, el reflejo social de la vida urbana y el espacio en el que se evidencian los mecanismos que constituyen la socialización de sus habitantes por medio de las amplias concepciones que le otorgan al espacio en que se da la socialización realizadora de los individuos. Por un lado, podemos entender la calle bajo la idea del rizoma planteada por Deleuze y Guattari (2003) en

cuanto a la manera en que la misma no se constituye como un lugar lineal, sino que deviene en la multiplicidad de raíces que se distribuyen a través del territorio y le otorgan la posibilidad a la ciudad de ser entendida como un gran entramado. Al respecto, los autores señalan que “[u]na de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (18) dispuestas a volverse, una y otra vez, hacia el mapa que constituye el territorio urbano y que de igual manera se puede entender como un espacio “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones”, llevándonos a pensar en lo móvil y fluido, ya antes citado, que abre la posibilidad a que “[p]ued[a] ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (18) y en un proceso de constante resignificación respecto al modo de vida que se lleve en él a través de dicotomías que modifiquen, constantemente, la manera en que se entiende. Por el otro, esta definición, además, me recuerda al concepto de carnaval que construye Bajtin (2003) a partir de Rabelais; si “el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte [...] En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (9), que deviene en una contraposición de lo normativo y se presenta como una nueva concepción del mundo en la que los roles se ven invertidos y el pueblo, separado de lo que era la burguesía, tiene la oportunidad de convivir y actuar de la misma manera que los que se entienden como “superiores” en términos de jerarquía.

El hecho de que la calle se entienda como un espacio para la “libre” interacción la convierte en una suerte de espacio carnalesco que apunta al “triumfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” [que] “[s]e oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación” (12) y que busca poner a todos sus habitantes, o actantes, en el mismo plano de las acciones que se han de desarrollar dentro de lo urbano y que hacen de la ciudad-carnaval “una forma concreta de la vida misma, que no [es] simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval” (10). Por último, la calle se entiende como el espacio en el que se vive y se forjan las naturalezas de lo individual, pero que al mismo tiempo contribuye a la construcción de las relaciones sociales y el casi infinito entramado que constituyen los imaginarios de los habitantes que hacen parte de la ciudad. Ambas definiciones poseen una suerte de relación con el primer verso de “El transeúnte”, poema del escritor Rogelio Echavarría:

Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llena de gentes como árboles (en Neira, 96),

texto en el que Echavarría construye una imagen de la ciudad que se constituye como una extensión de sí misma, llena de comentarios, poblada de personajes que hacen de ella un territorio basto, frondoso, listo para ser descubierto, dispuesto para aquel que está dispuesto a recorrerlas con el fin de hacerse uno con ellas, evocando la idea del *flâneur* que se convierte en una parte fundamental del territorio, pues a partir de él es que deviene la construcción de una narrativa que da cuenta acerca de los actos y los actantes que hacen parte de esa gran obra que representa lo urbano. Eso, por un lado, por el otro también tenemos el primer verso de “La calle”, de Mario Rivero:

Esta calle, mi calle,
se parece a todas las calles de mundo.
Uno no se explica por qué
suceden tantas cosas en un minuto,
en una hora, en doce horas,
desde que el sol preña la tierra (en Neira, 118),

siento esta calle un espacio abierto a la multiplicidad y la constante interacción de acciones que la convierten en un universo lleno de posibilidades para aquel que hace parte de ella. Es esa calle la que se configura como una suerte de rompecabezas que nunca termina de resolverse, pero que da pie a la constante formación de nuevas figuras dispuestas en una infinidad de piezas que se acomodan a través del entramado urbano y que dan como resultado la formación de mobiliarios urbanos dispuestos para ser nuestra calle, o la calle de otros tantos que habitan el mismo espacio que nosotros. Tantos son sus árboles como sus puertas, tantos son los episodios que se

desarrollan en simultáneo como las ventanas que se abren de par en par para presenciarlos. La calle se entiende como un espacio abierto que no discrimina a nadie, un espacio en el que la interacción es constante y en el que todos ven y son vistos sin importar quiénes son; se presenta como la base sobre la cual se construye lo urbano, a pesar de que su devenir en barrio cambie esta noción abierta y sea modificada por normas sociales y políticas que modifican la manera en que se relacionan los habitantes con el espacio.

Barrios y estratificación social

Según un informe de la secretaría de recreación y deporte que se encuentra adjunto a la bibliografía de este trabajo, Bogotá cuenta con veinte localidades y mil novecientos veintiún (1.921) barrios registrados, además de los cerca de 20.819 asentamientos ilegales que se tenían registrados en el año 2016, según muestra un artículo publicado por la revista *Semana*. En una primera instancia, podríamos definir al barrio como “una de las representaciones sociales referidas a la división geográfica de la ciudad más antigua y más ampliamente utilizada por los bogotanos para designar los distintos lugares de residencia” (Uribe, 2008, 149) a través de sus localidades y de los espacios designados por los planes de ordenamiento territorial que rige la Alcaldía Mayor, pero esta definición también tendría que ser entendida a través de las perspectivas de barrio popular y barrio residencial.

Antes de entrar en estas definiciones, se debe hablar de cómo la estratificación en la ciudad modifica la manera en que se ve y se entiende el barrio y, por ende, construye la idea de popular y residencial. Por un lado, se puede hablar de la estratificación como aquella “ubicación en el espacio físico y ocupacional de acuerdo [con] una escala de ingresos o riqueza (Sethi Somanatha, 2004)” (Bogliciano, Jiménez y Reyes, 2015, 8) dentro del entorno urbano. Esta escala de ingresos, a su vez, está regida por lo que dicta la Ley 142 de 1994, según la cual la aplicación de las tarifas básicas de los servicios públicos (gas, agua, luz, telefonía fija y local) depende de las características que presenten las viviendas y el lugar en el que se encuentren. Esta división, de igual manera, se distribuye en: estratos uno, dos y tres como clase baja; estrato cuatro como clase media, y cinco y seis como clase alta. En el 2013, “la SDP —Secretaría de Planeación— llevó a cabo un estudio sobre segregación en Bogotá, en el que el modelo [...]

llevó a concluir que los estratos 1 y 2 pueden rotularse como segregados [...] estrato 3, como neutral; y [...] estratos 4, 5, 6 como autosegregados” (18). Los primeros dos estratos viven como pueden, los últimos como quieren —sin dejar de lado aquellos arribismos que llevan a tratar de sostenerse en estratos altos con ingresos muy bajos—.

Con esto en mente podemos aproximarnos a la definición que los imaginarios han dado a barrio popular y residencial: el primero visto como aquel espacio de la ciudad en el que habitan los primeros tres estratos sociales, donde la calidad de las viviendas tiende a ser de baja o media y donde, por lo general, se tiene la idea de que existe peligro para los ciudadanos; el segundo entendido como aquel espacio de la ciudad en el que habitan los ciudadanos que tienen la capacidad monetaria suficiente para vivir en estructuras de calidad buena o alta y donde se asocia el entorno con espacios seguros y tranquilos para quienes circulan por ellos. Con Bogliciano, Jiménez y Reyes, podemos acertar a decir que la estratificación urbana en Bogotá “presenta una ciudad espacialmente fragmentada, lo que a primera vista puede incidir en la construcción de un imaginario espacial segregante” (42) que divide la ciudad no solo en números, sino también en cómo se ven y se relacionan sus habitantes.

Interacciones dentro del espacio urbano

Sin embargo, dentro de esta división que se presenta a través de los estratos, Bogotá también cuenta con “sitios que se salen de la estratificación en el imaginario colectivo”, entre los cuales se encuentran “los grandes parques públicos [...] recintos como el Estadio, la Plaza de Toros, el Coliseo, plazas como la de Bolívar [...] y los edificios administrativos y lugares de gobierno” (Uribe, 2006, 192); todos espacios que permiten que se desdibuje la frontera invisible que han dibujado los barrios, los estratos y las clases sociales —muchas veces asociada a un tema de títulos, riquezas y herencias que se remontan hasta los tiempos de la Colonia y los tiempos fundacionales de la República— para dar paso a un espacio plural en el que se puede hablar de un ecosistema urbano que incluye a todos sus habitantes y que permite el desarrollo de sus acciones dentro del mismo escenario. Por ejemplo, “[l]as narraciones de algunos bogotanos y bogotanas se constituyen en eco de las propuestas renovadoras y transformadoras que caracterizan a las políticas urbanas”: a propósito del Transmilenio, sus usuarios han señalado que

“es un medio de generar ciudad en la medida en que iguala todas las clases sociales, en la medida en que permite el uso de un mobiliario urbano que antes no existía o que si existía nadie lo veía” (Gualteros, 119) y que ahora hace parte de ese imaginario que “rompe barreras” y acerca a sus habitantes dentro del mismo espacio urbano que los agrupa.

Fotografía

En *Leer imágenes, ver la ciudad. La fotografía y la cuestión de la narrativa urbana* (2014), Abreu de Oliveira se refiere a la característica existente entre ciudad y fotografía como “una posibilidad narrativa de la escena ya sea en relación con la presencia de personajes y situaciones legibles en imágenes individuales o con la unión de éstas con un escenario urbano-magnético propuesto por el fotógrafo” (14). Esta narración que se establece puede ser vista desde dos perspectivas: aquella que responde a la linealidad, y aquella que rompe esa “regla” y se establece por fuera del marco normativo, pero de igual manera plantea una manera de ser entendida.

Por un lado, la perspectiva lineal que se expresa a través de la narración urbana se construye en relación con la secuencia de imágenes que el autor ha querido componer para su público objetivo; dichas fotografías presentan, desde el momento de su concepción, una narración que pretende justificar un propósito. El fotógrafo busca enseñar a los personajes de la ciudad a través de la calle, del barrio o de los espacios mediante los cuales desarrolla las acciones de su diario vivir y que responden a su visión de la ciudad, como espacio heterogéneo dispuesto a la multiplicidad. Un ejemplo de esta visión puede ser la muestra fotográfica y libro *Dog Days* que se presentó Museo de Bogotá, en el año 2007, a cargo fotógrafo norteamericano Alec Soth y que contó con el apoyo del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural para su publicación (2013); en su prólogo, el Instituto ya mencionado escribe

las ciudades, símbolo de la complejidad y del desorden de la realidad, expresan ellas mismas una radical, entrañable, continúa búsqueda de su forma. El patrimonio de una ciudad no habría de ser más que ese paisaje que por un instante nos devela la forma de la ciudad sobre el fondo del desierto en el que se asienta (9),

paisaje que se convierte en la muestra de una realidad disonante y fragmentada que se extiende, como las raíces de un árbol, a través de la tierra para hacer germinar sobre el territorio personajes y espacios que hacen de ella misma un ecosistema dispuesto para la interacción y la construcción de narrativas que permitan entender las múltiples identidades que en ella habitan. Esta narrativa está ligada a “la propia construcción de un sentido legible en las imágenes, así como al encadenamiento de éstas bajo la mirada de una ciudad” (15); aquello que se ve, ha sido dispuesto de una manera específica con el fin de narrar, con el fin de mostrar y demostrar un proceso. Por el otro, la perspectiva del espectador es aquella que se encarga de crear una línea narrativa que se aleja de aquella que le ha sido entregada por el autor de las fotografías. Por supuesto, se tiene en cuenta la discusión de qué pasa si al espectador le ha sido entregada una información que le puede indicar cómo ver y entender las imágenes. A partir de ese punto es que se desvincula la experiencia ajena de la propia y se da paso a una narrativa que busca llevar a cabo un ejercicio creador. Con la idea de que lo urbano es móvil y anticartesiano, gracias a esta segunda perspectiva, “[t]enemos la posibilidad de narrar a través de la visibilidad de escenas construidas, personajes y entornos” (15) sin que ello esté ligado, necesariamente, a una visión que no le es propia al espectador. El imaginario es ahora el encargado de actuar sobre lo visual, de determinar las correspondencias de lo urbano en aquello que le ha sido entregado. Ya no se trata del sentido que el autor ha querido dar, sino que se comienza a pensar en lo que cada habitante de la ciudad quiere ver y pensar. Esta segunda propuesta contribuye a que el público convierta aquello que ve en propio y le otorgue una cualidad bajo la cual será reinterpretado y resignificado por la multiplicidad de voces que se congregan alrededor del mismo producto-imagen; es el devenir de una construcción simbólica que se le da a la representación “imaginaria” que comienza a hacer parte de cada persona que ve e interpreta. La historia deja de ser una para ser muchas, y todas distintas entre sí, todas puestas para ser vistas bajo distintas lupas, todas dispuestas a dejar ver un entramado de narraciones listas para ser leídas.

Grafiti

En *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffitti*¹ (1987), Armando Silva se refiere al fenómeno del grafiti en “Latinoamérica [...] como el tercer gran momento contemporáneo [...], luego de París del 68 y New York de los años 70. Basta observar a Bogotá, Cali o Medellín [...] para comprender rápidamente sus nuevas estrategias: *graffiti* figurativo que enmarca lo verbal como parte del diseño general” (16-17). Los dos primeros surgieron, por un lado, como un medio de expresión que buscó llevar el arte más allá de los estados en los que se encontraba; por el otro, el grafiti en Nueva York se presentó como un mecanismo que buscó darles voz a aquellas comunidades que vivían en la marginalidad: afroamericanos, puertorriqueños, mexicanos y pobres. Este segundo momento correspondió con lo que podríamos llamar el inicio de la experiencia urbana a través del arte, “*Surge allí, entonces, una definición más aproximada del grafiti al considerarlo ‘como un mensaje o conjunto de mensajes filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad’*”² (11). Estos elementos que acá se citan pueden ser evidenciados en las propuestas de artistas como Jean-Michel Basquiat o Keith Haring, con obras que surgieron y se evidenciaron primeramente en las calles; tanto los graffitis de SAMO, pseudónimo de Basquiat, o las intervenciones de Haring en las calles y edificaciones de Nueva York, dan cuenta de cómo el mensaje del artista se expande a través del territorio y adquiere un significado que le es otorgado por el transeúnte que lo reconoce y admira. Por un lado, la obra de SAMO —acrónimo para “Same Old Shit” o “La misma mierda”— se asocia más con una propuesta que buscó convertir la calle en un medio para la poetización de un mensaje con corte social y política que buscaba crear consciencia en aquellos que tenían la oportunidad de cruzarse con sus intervenciones —entendidas, por mí, como una escritura que se proponía ir más allá de un grafiti y que buscaba, realmente, convertir el espacio público en una suerte de “galería de la inmediatez” al alcance de todos—; por el otro, la obra de Basquiat como un propuesta que buscó convertir el arte en un medio de denuncia y de visibilización acerca de problemáticas que afectaban a las “minorías” de la ciudad o que tenían lugar dentro de la sociedad que rodeaba al artista. Por ejemplo, la pintura “The Defacement” es muestra de los últimos momentos de vida del artista Michael Stewart antes de que la brutalidad policial acabara con su vida por haber *taggeado*³ una pared del metro de Nueva York. Respecto a Haring, su obra es reconocida por haberse presentado como un elemento al alcance de todos los

¹ Grafía original del texto de Silva. Se mantiene a pesar de que en castellano se escriba “graffiti”.

² Cursiva original del texto de Silva.

³ Grafía para la palabra “taggear”, de la acción de etiquetar o marcar algo.

públicos gracias a temáticas “comunes” como la vida, la muerte o el sexo, además de haberla convertido, de igual manera, en un medio para la representación y defensa de causas sociales como la lucha contra el VIH; de este momento de su vida se recuerdan murales como “Todos juntos podemos parar el Sida”, creado en 1989 en el Barrio Chino de la ciudad de Barcelona.

“El grafiti se escribe en movimiento, digamos, y por ello pensamos en una acción que ejecuta una escritura” (Silva, 17). Dicha escritura responde a las distintas expresiones que se inscriben dentro de las movilizaciones que se crean alrededor de la ciudad y que atraviesan los impulsos artísticos que motivan al arte a la generación de distintos mensajes que den lugar a aquella “comunicación en movimiento” que se ha propuesto crear. Si bien es cierto que existe una categorización del grafiti, desde la óptica personal, y que muchas veces divide una “obra de arte” de un “rayón”, todas estas expresiones hacen parte del fenómeno que moviliza la expresión y la adapta a los distintos ritmos de vida que rodean la ciudad. “De esta manera la noción de escritura aparece vinculada al pensamiento, mientras que la noción de acción se asocia al cuerpo” (17), movilizándolo a quien ejecuta el grafiti —o las artes en general— a establecer una puesta en escena que se enmarque y se exprese dentro de los escenarios que presta la ciudad para su ejecución; a partir de lo cual el grafiti “adquiere un matiz de acción urbana [...] para indicar una clase de mensajes consignados sobre los muros de las ciudades o sobre diferentes objetos del inventario ciudadano” (21); dichos mensajes responden, además, a las narrativas que se han configurado dentro del entorno urbano y que dan cuenta de los ideales, pensamientos o necesidades que se encuentran inscritas en todos los estados que componen la ciudad. Tanto el artista como el espectador se ven llamados a entender y actuar sobre las muestras que se presentan dentro de su entorno.

Música

Dentro del contexto colombiano, se ha entendido desde la década del ochenta hasta hoy día —salvo por las nuevas adaptaciones que se han hecho a la palabra y que abarcan los sonidos nombrados al inicio de este capítulo—, lo urbano como aquella idea que se conecta con la periferia y la marginalidad. Antes de seguir avanzando, es pertinente definir estos dos conceptos que más adelante tendrán repercusión en el capítulo y en el desarrollo del trabajo.

Respecto a lo periférico, inicialmente fue utilizado por “la sociología urbana para designar un espacio de carencia, marginalidad, violencia y segregación” (Federico, 2016, 5), pero más adelante se convirtió en un término que agrupó, y agrupa, a los llamados barrios populares que se encuentran en los márgenes de la ciudad y que constituyen lo que más adelante se entenderá como la dicotomía que “divide” la ciudad por medio de la estratificación social. Adicionalmente, se debe entender que el hecho de hablar sobre la periferia también está conectado con las temáticas de segregación que se presentan dentro del territorio urbano y que son producto de la diferenciación residencial que “corresponde a la aglomeración en el espacio de familias de una misma condición social, más allá de cómo definamos las diferencias sociales” (Sabatini, 2016, 7), pero que también va más allá y se convierte hacia las condiciones étnicas, monetarias, de origen, etc. Para Kremer (2007), las periferias representan “espacios degradados, en términos de los bienes y servicios urbanos, los que a su vez se convertían en enclaves de pobreza” (49); esta definición me parece la más acertada para hablar, de igual manera, sobre la marginalidad y sobre cómo estos espacios degradados se dan a partir de procesos de modernización que dividen la sociedad en dos. Según Delfino (2012), a partir de la década del 60, este término fue entendido desde dos perspectivas: primero, “marginalidad social o cultural desarrollada en el marco de la teoría de la modernización, y [segundo] la noción de marginalidad económica elaborada por la teoría de la dependencia” (18), en la que la sociedad que se había quedado fuera de los procesos de modernización quedaba relegada a sufrir relaciones desequilibradas con aquellos sectores de la sociedad que sí poseen la suficiente capacidad económica para valerse por sí mismas y no requieren de un tercero para ser sostenidas. Esta idea se conecta con la anotación de Fernando Mires y que entiende “[l]a marginalidad [como] la "no-sociedad" y el marginal es un nadie (Mires; 1993)” (en Kremer, Andrada y Romero, 56). Para él, volver al habitante “pobre” implica dejarlo por fuera de la sociedad y comienza a considerarlo dentro de un proceso de marginación.

Para grupos como La Etnnia y Gotas de Rap, el hecho de convertir en música aquellas historias que hacían parte de su cotidianidad y que se enmarcaban dentro de comunidades fuertemente afectadas por la pobreza, el desplazamiento y la violencia entre pandillas y la limpieza social fue su manera de darles visibilidad a las situaciones de marginalidad que vivían y de las que hacían parte. Al abarcar temáticas como el consumo de drogas, la violencia, las consecuencias de la guerra interna en el país y la persecución por parte de la sociedad a los

jóvenes que se encontraban fuera del marco normativo que durante generaciones ha dado cobijo a los más favorecidos, y que deja de lado a aquellos que deben vivir en situaciones precarias, los artistas que nacieron y se criaron en las calles fueron pioneros de esa suerte de profetización sobre el mensaje de las periferias; fueron ellos los primeros en hacer visible esa “gran necesidad de expresarse, pero también de resistir esa imagen que los dibuj[aba] desde el estigma y la exclusión” (Cuenca, 2016, 7). Mediante canciones como “Pasaporte sello morgue” o “Ghetto boy”, los jóvenes de barrios como Las Cruces o Egipto tuvieron la oportunidad de expresar aquello que, de alguna manera, les pesaba en la vida y que los demás habitantes de la ciudad — fuera de sus círculos— debían conocer y entender. No se trataba de una apología a la violencia lo que ellos cantaban, sino que se trató de convertir todo el dolor que sentían por ver cómo su entorno se veía afectado por el robo, el asesinato, el pandillismo o el microtráfico en algo que pudiese tornarse positivo y que tuviese la posibilidad de visibilizar sus necesidades. Con frases como

No puedo vivir

Dentro de tanta maldad

Dentro de tanta miseria

Porque no hay oportunidad (Gotas de Rap, 1993, transcripción de archivo de audio web),

grupos como Gotas de Rap dieron muestra de cómo se veían y pensaban en medio del entorno urbano. Gracias a esa visceralidad, pero también honestidad, “[l]a vivencia de barrio no solo se transmuta en recuerdos” (Cuenca, 4) sino que también logra llamar la atención sobre el impacto que ese entorno ha tenido en sus habitantes. A partir de este tipo de discursos, se crearon mecanismos para ser entendidos por aquellas partes de la ciudad que los miraban hacia abajo desde su torre de marfil y que antes de este fenómeno musical no se habían atrevido a tener contacto con los estratos bajos; gracias al rap, las “clases altas” comenzaron a darles visibilidad y les abrieron espacios en la televisión y la radio para que llevaran su música “a otro nivel”. Si bien hoy día lo urbano en la música se entiende como una narrativa que da cuenta de estos

mismos temas, pero bajo un filtro distinto, en el fondo aún sigue existiendo una suerte de base que da cuenta de las acciones que se llevan a cabo en las calles de la ciudad —por ejemplo, lugares como el Centro de la ciudad, Ciudad Bolívar, Las Cruces, Molinos— y que cumplen con el discurso de lo marginal, entendido como lo contrario a lo normativo y establecido por una sociedad que únicamente se fija en lo que sucede a su alrededor y que solo sale de su zona de confort cuando existe una suerte de conflicto entre “norte” y “sur”, categorías que se han intervenido en la manera que se concibe la ciudad y sus habitantes; a través de las letras, de guiños en los vídeos o de la manera en que se configura el sonido, la calle sigue haciendo parte de este género y de lo que se ha entendido a través de ella desde hace más de tres décadas.

Imaginarios y relatos urbanos

Señala Hoyos (2002), al inicio de “Observaciones para una poética de la literatura urbana bogotana”, que en cada habitante se establece una ciudad a partir del imaginario mental que lleva consigo, cada quien tiene “una ciudad hecha solo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma” (1). Esta idea se conecta con la noción de cómo lo urbano se encuentra fragmentado y cómo ese carácter “incompleto” se convierte en un mediador para que se abra la posibilidad de crear varias ciudades, todas únicas y siempre distintas la una de la otra. Los imaginarios urbanos, “lejos de adecuarse al objeto ‘ciudad’ para definirlo y denotarlo, giran en la esfera de la perspectiva y subjetiva que le infunde al espacio urbano, otros significados” (Guerra, 23). No se trata de una definición “cerrada”, sino que el espacio urbano se presta para entender cómo a través de “distintos escenarios” pueden suceder las mismas acciones.

El hecho de que los imaginarios muten contribuye a que el espacio no sea visto únicamente a través de la óptica-realidad, sino que se presta para que se lleven a cabo “procesos subjetivos de un yo que, al recordar, fragmenta el espacio urbano y lo ficcionaliza dentro de otros imaginarios y contextos intertextuales” (Guerra, 1). La ciudad deja de ser una sola para convertirse en un entramado narrativo que trae consigo la creación y recepción de otras ciudades, todas con una gran cantidad de significados y cualidad únicas. Fragmentar el espacio y permitir que se dé la creación de otros relatos en él contribuye a que el mismo se reconstruya, se reinvente, y abra espacio para que otras concepciones e ideas puedan surgir en él. Se trata, entonces, de deconstruir aquello que tenemos para que, a través de esas piezas que nos arroja, podamos construir otros mapas y otras lecturas de la ciudad. En este caso, aquello que llamamos “imaginario urbano” puede ser entendido como la idea del espacio que habitamos respecto al sentido que le hemos otorgado gracias a las experiencias y sucesos que hemos vivido en él.

Más adelante, Hoyos afirma que “la fisonomía cambiante de Bogotá no es muy favorable a que se establezcan espacios-hitos en torno a los cuales se aglutine el imaginario urbano” (3). Aquellos espacios-hitos son los lugares físico-históricos que se extienden a través de los años e identifican a la urbe, que ya no hacen parte de la arquitectura de la ciudad, pero que se mantienen dentro de los imaginarios populares —entendido como aquello que le pertenece al pueblo— y

que dan como resultado otras narrativas acerca de la ciudad. El hecho de que Bogotá se mantenga en constante transformación —que apunta más hacia una descontextualización de sus espacios— es sinónimo de cómo esos imaginarios no pueden ser definitivos, no pueden ser transmitidos y poseen un carácter transitorio. Episodios como el Bogotazo modificaron lo espacial y lo imaginario, por eso “[a]l derrumbar los espacios que había y construir nuevos se condena al olvido a las nuevas generaciones que, aparte de las anécdotas de los mayores, no tienen un referente de lo que les dicen” (Hoyos, 3). Sin embargo, sería un error quedarnos con esa “definición”, puesto que las ciudades no están completamente ligadas al espacio físico sino también a la manera en que los espacios antes o ahora existentes han influenciado la relación del habitante con el mismo; muchas veces no se trata de qué había en x o y lugar —pues no se desconoce que espacios históricos como el Chorro de Quevedo, la Plaza de Bolívar o Monserrate sigan existiendo—, sino que se trata de cuál es el recuerdo que se tiene de ello. Sobre esto, señala Gutiérrez que “[e]l concepto de ciudad, pues, depende más de su dimensión simbólica que de su dimensión física. Y es en la construcción de ese universo simbólico que construye un imaginario de lo que es la ciudad, donde habita lo urbano, el diálogo, y por supuesto la literatura” (14). A través de lo simbólico, del recuerdo, es que se da la creación del imaginario urbano.

Esta percepción no es propia de Bogotá, sino que se puede extender a los imaginarios de ciudades como Cali o Medellín, representados a través de películas, novelas o canciones. Un breve vistazo a la obra de autores como Andrés Caicedo, quien mantiene relación con este trabajo, puede ser la muestra de cómo se construye la ciudad a través de lo que se vive y de lo que se imagina. Aunque se verá más adelante, durante el segundo capítulo, los primeros textos de la corta obra de Caicedo dan cuenta de cómo el escritor aprovecha el espacio urbano, y los imaginarios que se tienen sobre él, para crear su obra. Por ejemplo “Por eso yo regreso a mi ciudad”, texto en el que Caicedo se enmarca en un contexto físico-real, pero en el que crea su narración a partir de un espacio imaginario que se da gracias a hechos escuchados o leídos. Su protagonista se ve encerrado dentro del Castillo de la familia Cuervo, ubicado en el barrio Versalles de la ciudad de Cali, pero todo aquello que piensa y dice se mantiene dentro de una ficción que nada tiene que ver con el entorno en el que se encuentra la edificación. Eso por el lado de Cali. Medellín, a través de los imaginarios del cine, la literatura y la música, se nos ha presentado como una ciudad hostil desde la representación hostil y cruda que componen sus personajes sobre un escenario que una y otra vez se repite sobre acciones que giran alrededor de

problemáticas sociales. Películas como *Rodrigo D: no futuro*, del director Víctor Gaviria, son muestra de cómo se desarrolla la ciudad a través de los imaginarios de la violencia, la pobreza y el ser marginal; sus protagonistas, además, son el reflejo de una sociedad que durante generaciones ha apuntado a quienes no hacen parte de lo normativo pero que de igual forma son indispensables para la construcción de lo urbano. Adicionalmente, la música también se ha encargado de contribuir a la creación y construcción de imaginarios y su personificación; canciones como “Ella es mía”, del artista urbano Crudo Means Raw, son muestra de cómo la ciudad tiene cualidades que, de alguna manera, son de fácil recordación y se convierten en elementos que las caracterizan. Frases como:

Ella es mía

la conozco de sur a norte [...]

En los 90 tenía mala fama

ahora sale en Discovery exhibiéndose en varios programas [...]

No es perfecta, pero a ella soy leal

Y si aún no sabes de quién hablo

estoy hablando de mi ciudad [...]

La ciudad siempre soleada: Medellín, mamacita

(Crudo Means Raw, archivo de audio web, 2014),

respecto a este tipo de elementos, afirma Silva que

la construcción de la imagen de una ciudad en su nivel superior, aquel en el cual se hace por segmentación y cortes imaginarios de sus moradores, conduce a un encuentro de

especial subjetividad con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana (15),

esa ciudad vivida e interiorizada es aquella que el ciudadano lleva consigo y que, a medida que avanza por el territorio, construye o reconstruye según las necesidades que tenga respecto al espacio. De igual manera, ese espacio se da a partir de una realidad física que se inscribe dentro de un contexto socioeconómico que, me atrevería a decir, también influye en la manera en que se dan los imaginarios.

Bogotá: una ciudad para la identificación

Para cerrar este capítulo, me permito reflexionar brevemente sobre la idea que poseemos los habitantes de la ciudad respecto al espacio en el que vivimos. Señala Pérgolis (2005) que “la imagen urbana no pertenece a la ciudad sino a sus habitantes, ya que es el modo como los ciudadanos la representan en su mente” (28). Dicha imagen urbana no necesariamente tiene que ser esa representación gráfica de un entorno físico que se nos presenta como Torre Colpatria, Monserrate o La Candelaria, tampoco es el Chorro de Quevedo o la Plaza de Bolívar, sino que se trata de la imagen mental, imaginario, que hemos construido de los espacios que habitamos y que hacen parte de nuestra cotidianidad.

No se trata de pensar a Bogotá en cuanto a sus estructuras e historias, sino de pensarla a través de las narrativas que nosotros hemos construido en torno de ella. Existe la necesidad de que el imaginario de cada ciudadano pueda reinventarse constantemente, que la manera en que crea a través de lo fragmentado le permita proporcionar otro tipo de significados a los espacios y que esos significados le permitan seguir buscando las maneras de ampliar el espectro de sus representaciones mentales. Quijano (2018) habla del papel del *flâneur*, que además de ser un observador “también creaba los textos, las narrativas y los deseos y convertía la ciudad en escenario de aventuras [...] él necesitaba de una ciudad particular; no existía sin una ciudad objeto” (6). Aquellos textos no son más que la representación de las necesidades que cercan a los habitantes de la urbe respecto a lo que han logrado identificar en la Ciudad⁴ que habitan y que buscan plasmar a través de la escritura, la fotografía, el grafiti o la música. Es claro que hay una clara tendencia a expresar aquello que identifican. Por ejemplo, la generación que vio nacer la revista *Mito* fue la encargada de poetizar la experiencia moderna, “la sensación de quedar aplastados por el anonimato entre moles de cemento y cordones de suburbios”, además de esa constante sensación que se avecinaba respecto a “la ciudad del progreso con sus fondos de sordidez, sus contradicciones y sus contrastes sociales” (Neira, 77); así como la generación “alternativa” que hoy habita Bogotá también se ha encargado de plasmar la sordidez que hoy rodea a Bogotá por medio de canciones como “TM Everywhere” del artista urbano Ha\$lopablito

⁴ Ciudad como el espacio personal que cada individuo construye para sí mismo.

en la que se canta acerca de lo que representa para el joven capitalino el hecho de tener que montar en transporte público y de cómo su percepción sobre Bogotá se ve influenciada por este hecho. Frases como

La monto en el Volvo rojo

Íbamos sentados hasta que llegaron unas señoras

Se llenó este cacharro, coge todas las losas rotas (Ha\$lopablito, Genius, 2018),

son muestra de cómo se repiten temáticas desde otros puntos de vista que respaldan el discurso que se construye a partir de la ciudad. “El sentido de pertenencia es la narración que da cuenta de lo creado, de lo vivenciado, de lo normativo, del deber ser que surge inevitable al momento de pensarse bogotano o bogotana” (Gualteros, 152), por eso como habitantes buscamos los medios para sentirnos identificados con las historias que se construyen a partir del territorio en el que vivimos. Pensarse bogotano, en este caso, sin dejar de lado que también es posible pensarse como habitante de cualquier otro espacio, abre la posibilidad de encontrarse con la ciudad a partir de otras perspectivas que permiten comprenderla, pero sin olvidar que en su extensión este es un terreno abierto, constantemente, a la reconstrucción y la múltiple interpretación.

Segundo capítulo

Ciudad, música y literatura

A propósito de Bob Dylan, Sixto Rodríguez y los poetas musicales

*La poesía tiene nervios, musculatura,
paisajes infinitos y trayectos oscuros*

atravesados por fugaces fuegos

— Galia Ospina (2006, 31)

Hasta hace, más o menos, dos años no sabía quién era Bob Dylan. Por supuesto había escuchado música y estaba, más o menos, enterado de su carrera artística, y alguna vez había visto la famosa portada de *The Freewheelin' Bob Dylan*⁵. Sin embargo, el contacto que se estableció entre los dos —si lo puedo llamar así— se dio gracias al premio Nobel que lo convirtió en el *escritor* más importante del 2016 y, por qué no, a la duda de si se trataba de un error o de un acierto. Para hablar de ese tema, vale la pena abordar las preguntas desde lo escrito y lo sonoro.

Considero que en la canción más allá de la canción —puntualmente en la letra— puede existir, o existe, una construcción de *poiesis* que hace de la música un elemento imprescindible para resaltar la importancia de las artes dentro de la sociedad y los procesos de escritura que se dan a partir de su concepción y construcción. Bien podrían los puristas referirse a ella —la letra— como una cualidad sin valor y que debe quedar relegada a un segundo plano pues lo que importa en la música es lo sonoro. Pero basta con detenerse brevemente, y sin hacer mayor esfuerzo, en momentos claves de la discografía de artistas como Bob Dylan o Sixto Rodríguez, para darse cuenta de que en “Talkin’ in New York” (Dylan, 1962) o “Cause” (Rodríguez, 1971) también podemos encontrar elementos narrativos que no solo complementan lo sonoro sino que también dan cuenta de la íntima relación que existe entre la música y la literatura; a partir de ella también podemos hablar de belleza —en términos estético-líricos—, coherencia, cohesión, lirismo y proyección prosaica. Pero ¿qué se necesita para ser poeta? O, más bien, ¿qué se necesita para que la letra de una canción sea considerada como poesía?

⁵ Segundo álbum de estudio de Bob Dylan, estrenado en 1963 bajo el sello Columbia Records.

Dice Galia Ospina (2006) en la introducción de su artículo sobre Dylan y Cohen —texto al que regresaré varias veces— que “cuando un poema se impone con belleza, ritmo y verdad, alcanza una de las aspiraciones más grandes del arte: la amalgama entre la forma y el contenido”. (25) En las canciones de Dylan, la forma —aún entendida como lo que dicta la academia— se establece como la manera en que la palabra se convierte en verso y el verso en poema, siguiendo las reglas de métrica, ritmo y rima; y el contenido, como la manera en que el poema se establece a partir de dichas rimas y reglas, con la diferencia de que el músico se atreve a fragmentarlas para dar pie a la posibilidad de entenderlas mediante la relación que existe con la música. A partir de ella, el contenido adquiere un nuevo sentido y la palabra se materializa en imagen a través del sonido.

Respecto a este elemento, Ananda Alviar (2017) señala en su ensayo “Bob Dylan: el ruido en la literatura”, publicado en la revista web *La Caída*:

De manera trivial se tiende a pensar que a Dylan se le otorgó el galardón por sus letras que bien podrían llamarse poesía [y lo son], olvidando así la cualidad sonora de las composiciones. Para otros, es justamente esta cualidad la que impediría a Bob Dylan ser merecedor de la condecoración, puesto que la sonoridad inherente a su obra genera un efecto de incomodidad en el campo literario [...] que obliga a redefinir ciertos límites,

a partir de ello surgen las dudas acerca de cuál es la incomodidad que se genera y cuáles son los límites que se encuentran en la obligación de ser redefinidos. Si dicha incomodidad se quiere poner en términos de ruido —o un algo que pueda llegar a parecer disruptivo—, primero debemos tener en cuenta que la carrera de Dylan ha estado marcada por varios momentos en los que irrumpe dentro de la tradición y se convierte en un artista disruptivo. Por un lado, tenemos la introducción de la guitarra eléctrica a su música; el hecho de ser un artista folk, en el sentido folclórico del sonido y del uso que se les da a instrumentos de la tradición, ya marcaba un antes y un después en su carrera al darle un vuelco al género sobre el cual venía trabajando; por el otro, Dylan también se convierte en un “artista del ruido” gracias a lo “desprolija” que podía resultar su interpretación de la música. En lo que respecta a géneros como el folk y el blues, más que

todo en sus raíces, lo musical tiene una connotación que me atrevería a comparar con un sentimiento religioso. Se trata de imprimir sobre lo que se hace delicadeza y un sentimiento de cuidado que sea capaz de transmitir el sentimiento del artista; pero si Dylan, por medio de su interpretación, desacralizaba estos elementos por medio de su voz “de tarro”, de su guitarra desafinada y desgastada, y de su armónica colgada en el cuello, ahí se estaba intentando proponer un cambio a la manera en que se escuchaba y entendía la canción. A pesar de que el ruido propuesto por Alviar en su texto tiene que ver, más bien, con la recepción de la obra de Dylan, considero que es válido establecer una relación entre ruido y escritura a partir de dos momentos previos que igual generan resonancia dentro de este subtítulo: el manifiesto *El arte de los ruidos* (1913) y la publicación de *Zang Tumb Tuuum* (1914).

En su manifiesto *El arte de los ruidos*, el artista experimental Luigi Russolo (1885-1947) se propone explicar y aplicar un proceso mediante el cual los futuristas tienen la capacidad de crear su obra a partir de lo desconocido —en este caso, la música-ruido— para dar como resultado una suerte de caos armonioso que se materializa en la ruptura de la tradición y que se permite ir en contra de lo que el canon dicta. Sobre el final de su texto, Russolo anota:

[...] el sonido, ajeno a la vida, siempre musical, cosa en sí, elemento ocasional no necesario, se ha transformado ya para nuestro oído en lo que representa para el ojo un rostro demasiado conocido, el ruido en cambio, al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas (4),

si la poesía es aquella cara demasiado conocida, entonces se entiende esta musicalización como aquella sorpresa que está a disposición de “incomodar” para hacerse valer a través de otros medios; ya no se trata de ver y leer únicamente, sino que también se nos ha entregado la posibilidad de escucharla y de acercarnos, de alguna manera, más a ella. La incomodidad que menciona Alviar en su ensayo no es más que la inclusión de nuevas formas de escritura y distintos modos de entenderla.

El ruido antes del ruido se dio a principios del siglo XX gracias a la obra de autores como Debussy y Stravinsky, pioneros en la experimentación sonora y su materialización por medio de instrumentos que desafiaban los cánones de su época; en cuanto a la escritura, el escritor y músico futurista Filippo Tomasso Marinetti une ambos elementos y los ejecuta en su libro *Zang Tumb Tuuum* (1914), en particular dentro de su conocido poema “Bombardamento”. Dicho texto posee cierta materialidad que se puede identificar mediante varios motivos en los que se establece la idea de que “[h]ay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos” (Russolo, 2). Las onomatopeyas que componen el poema —entre las cuales se pueden señalar algunas como “tam-tuuumb” (181) y “taratatata, pic-pac-pum-tumb” (182)— proponen un juego rítmico en el que la escritura estalla, acelera o desacelera con cada una de las proposiciones que se quieren realizar y que, mediante un modelo rítmico, giran constantemente en variaciones de tempo que, por momentos, hacen un llamado al lector para que entienda, desde otro punto de vista, la misma escritura.

Si el futurismo estableció su arte gracias a la velocidad del mundo y la creación de las máquinas, la música de Dylan también se establece a partir del ritmo de la vida —desde un punto de vista más personal, en el sentido de él como ser, y de la persona que vive y habita la ciudad—, y de la necesidad que existe en el hombre para expresar aquello que permea todos los momentos de la vida desde una perspectiva “disruptiva” al convertirse en uno de los cantautores más grandes de los Estados Unidos, si no del mundo, teniendo en cuenta sus orígenes (como joven judío nacido en Minnesota) y su estrepitosa llegada a Nueva York.

Ospina acierta al decir que “las canciones de Dylan [...] hacen surgir imágenes, escenas enteras que se te representan con plenos colores cuando las escuchas. Es una anécdota del instante” (27). Parte del surgimiento de esas imágenes lo podemos encontrar en canciones como “Blowin’ in The Wind” (1963), en la que Dylan cuestiona a la sociedad norteamericana respecto al trato y consideración que están otorgando a los derechos civiles de la población afroamericana. Uno de los elementos principales de la canción se encuentra en el estribillo que le sigue a cada verso y que dice “the answer my friend, is blowin’ in the wind”, mediante el cual Dylan se propone hacerle saber a su público que todas las preguntas que él está planteando por medio de la canción, y que mantienen un corte social y político, están listas para ser respondidas por aquellos que lo escuchan y deciden salir a buscar la verdad; más allá de ser una canción

sociopolítica, se enmarca dentro del contexto urbano al surgir a partir de lo que el artista ve, siente, escucha y conoce por medio de la ciudad, como si esta fuera el mecanismo que impulsa a la creación de esta suerte de juglar que representa el cantante.

Ese mismo motivo también está ligado a la concepción de ruido que adjunta Ana María Ochoa Gautier (2006) en su texto *La materialidad de lo musical*. En él, Ochoa explica que, “David Novak define cinco usos de la palabra ‘ruido’ [entre las cuales destaco una] en el mundo moderno a lo largo del siglo XX: ruido como lo opuesto al consenso público, como resistencia al orden social” (8). Si la música es entendida como una resistencia a lo establecido por la sociedad, entonces el escritor, a partir de su obra, está llamado a generar puntos, o momentos, mediante los cuales el público se identifica. Dylan se convierte en esa voz que habla por las masas y que moviliza el sentimiento de toda una sociedad; es el portador de un mensaje, de una forma, de una experiencia que apunta hacia la necesidad de ser escuchada.

Ahora, si “[l]a poesía hace que nuestras fronteras se ensanchen para ver el sonido y ser atravesados por el fugaz rayo de sol en la oscuridad del bosque” (Ospina, 28), entonces también debemos tener en cuenta las historias que se construyen y que podemos identificar —como si se tratara de una fotografía, de una pintura— en los dos álbumes de estudio que lanzó el músico norteamericano Sixto Rodríguez⁶ durante su carrera: *Cold Fact* (1970) y *Coming from Reality* (1971).

Dentro de la música de Rodríguez, la relación entre poesía y música, además de las representaciones pictóricas-experienciales que se generan en ella, es más que evidente. Una muestra de ello puede ser la letra de “Cause” (1971), canción en la que expresa la desesperanza que siente al vivir en su ciudad natal y que, también, narra la desdicha de un hombre que ha

⁶ Sixto Rodríguez es un músico norteamericano, de ascendencia mexicana, nacido en 1942, en Detroit, Michigan. Inició su carrera artística en 1967 tras el lanzamiento de su primer sencillo titulado “I’ll Slip Away / You’d Like To Admit It” (Impact 1031). A pesar de que su música nunca tuvo reconocimiento en Estados Unidos, los dos álbumes que grabó el músico lo convirtieron en una de las figuras más grandes para la población sudafricana, que lo consideraba —y considera— como un personaje icónico para el país. Su música fue el aliento para la Sudáfrica de los años 60 que se encontraba en medio de una tensa situación a causa del Apartheid; para los habitantes del país, Rodríguez traía consigo no solo un mensaje de esperanza, sino que además proponía cierta rebeldía que hasta aquel entonces había sido censurada en los productos culturales que se conocían dentro del país. Con más de quinientas mil (500.000) copias vendidas, para 1998, Rodríguez obtuvo su primer disco de oro. La fama llegó a su vida producto de la búsqueda que se inició para dar con su paradero y su historia, hecho que lo llevaría a tener su propio documental, titulado *Searching for Sugar Man* (2012), documento que da cuenta de su vida, su carrera y su regreso a los escenarios tras décadas en las sombras de una vida normal como obrero en Detroit.

quedado desempleado a dos semanas de Navidad. Sixto Rodríguez es la humanidad convertida en canción, en lo desamparado, en la duda eterna frente a las preguntas que plantea la vida; es el no-saber y el querer-saber existir:

'Cause I see my people trying to drown the sun

[Porque he visto a mi gente tratando de ahogarse al atardecer]

In weekends of whiskey sours

[en medio de vasos de whisky, durante el fin de semana]

'Cause how many times can you wake up in this comic book

[¿Cuántas veces serás capaz de despertar en medio de esta historieta]

And plant flowers?⁷

[para sembrar flores?] (Rodríguez, Genius, 2013),

para hablar de su música, como un conjunto de poemas y experiencias, entonces, es necesario considerar la realidad sobre la cual se construye su obra y se sostiene su vida. Al respecto, Ochoa Gautier dice:

La música [...] ha sido descrita como una experiencia que simultáneamente permite la interrupción del discurso rutinario de la realidad temporal, acústica y corporal, y que, sin embargo, a la vez nos adentra, de maneras altamente corporeizadas y con gran intensidad emocional, en el discurrir de la vida cotidiana y nos constituye como sujetos y como realidad social (9),

⁷ Último verso de "Cause".

ya no se trata únicamente del músico que habla y compone, de alguna manera, para sí mismo, sino que ahora estamos hablando del escritor que —al igual que Balzac— se convierte en un *flâneur*⁸ que recorre la ciudad y que recolecta las experiencias que ha adquirido en ella. La obra se construye desde esta cualidad de ver y ser visto. No se trata de andar en zapatos propios, sino en estar en los zapatos de lo demás. La obra se convierte en un compendio de textos que narran los imaginarios de la ciudad, de los pueblos, de los bares, de las calles, de las personas que las recorren, que las habitan e interactúan y que, de igual manera, también se convierten en modelos tangibles del mundo que el autor quiere representar.

Si Bob Dylan habló de la Nueva York que lo vio nacer como artista, y a la cual muchas veces criticó, Rodríguez habla de la Detroit que, de a pocos, consumió su espíritu y terminó por enviarlo al olvido y a la desesperación de ser una “estrella” en una ciudad para estrellados. Son obras de entrega, devocionales, cargadas de sentimiento; la música de estos dos poetas rompe los moldes establecidos por la industria y se atreve a convertirse en “ruido” gracias a la manera en que la interpretan, gracias a la manera en que cantan y que deja de ser prolija para introducir desafinados o juegos de palabras, a medida de que los versos avanzan, que buscan tener la capacidad de ser fácilmente recordados y puestos en función dentro de un contexto urbano en el que es sencillo identificarse y sentirse parte de aquello que se está interpretando por medio de la narración. Como se cita en el artículo de Ochoa,

[l]a materialidad de lo musical entonces implica explorar los usos de las fronteras entre música y sonido, la relación entre lo verbalizable y otros tipos de percepción, conocimiento y expresión que se materializan no solo en el contenido semántico de la palabra, sino en los conocimientos del cuerpo, de los usos de la voz, de las percepciones

⁸ Término utilizado por Walter Benjamin en “En el París del segundo imperio en Baudelaire”, de su texto *Iluminaciones II*. Según el autor, el *flâneur* es la representación del escritor que día a día va descubriendo la ciudad que lo rodea, y las personas que la habitan, a medida que la camina y la descubre en cada uno de sus recorridos, recorridos que, además, no responden a ninguna ruta en específico; se trata del deambular sin rumbo.

sutiles, de las contradicciones que tenemos entre experiencia vivida y experiencia hablada” (10)⁹,

comprendemos, pues, que esta musicalización de la poesía se convierte en una alternativa de representación dentro de las artes que le permite a la palabra convertirse en un símbolo polisémico y lleno de múltiples interpretaciones. Lo semántico es entendido de otra manera, y los significados pueden llegar a ser tan diversos como la cantidad de canciones que pueden existir en el mundo. Estamos ante un modelo de representación que abre las puertas a una dinámica en la que todo está permitido, en la que la música puede ser imagen, la imagen palabra, la palabra un trazo y un trazo el inicio de otros mundos más allá de lo que nos enseñaron y debemos desaprender. No se trata de goces individuales, sino de uno solo que lleva todas las expresiones y es canción.

⁹ Cita tomada por Ochoa del libro *Putting a Song on Top of It. Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation* (2004), del autor norteamericano David William Samuels.

Ciudad y literatura en Caicedo y Chaparro Madiedo

Dentro de la literatura colombiana, la década del 60 supuso la necesidad de romper el discurso hegemónico y convencional, y de llevar a cabo un encuentro entre las narrativas y el desencantamiento del mundo. Liliana Ortiz Arias lo describe como la ruptura entre las ideas de exaltación de la naturaleza y las ideologías nacionales, elementos que permitieron el comenzar a hablar de la vida en la ciudad a partir de “vivencias, goces y dramas, en un ejercicio de desnudamiento humano que reivindicaba las subjetividades múltiples que la habitaban” (110). Las nuevas generaciones exploraron la naturaleza humana y se dieron cuenta de que en ellos residía la capacidad de narrar la humano a partir de la vivencia urbana, desde lo cotidiano.

En la narrativa de la segunda mitad del siglo se “logró articular nuevos discursos desde los que se expresaron modos de vida y pensamiento acordes con el cambio de valores sociales, ideológicos y culturales” (Ortiz Arias, 111). La experiencia en la ciudad dejó de ser estática para convertirse en un nuevo mecanismo de entendimiento de la vida y sus dinámicas; esto se puede apreciar en la obra de Andrés Caicedo y Rafael Chaparro Madiedo, autores que hablaron de la ciudad a partir de la literatura y que reflejaron las dinámicas del mundo moderno a partir del ritmo de vida acelerado de sus generaciones, de la vida nocturna y el éxtasis de una juventud en busca, siempre, de algo más.

Dentro de la obra de Andrés Caicedo se observa que “emerge una reflexión trascendental sobre la *cara oscura de la ciudad* (parafraseando a Pink Floyd): la dimensión subjetiva de la producción y la apropiación de la ciudad por sus habitantes” (Hiernaux, 2007, 18); el escritor es consciente de que esa subjetividad es personal y colectiva, y por eso la aprovecha para poder escribir su obra a partir de las experiencias que se construyen a su alrededor, tanto en espacios como con sus habitantes. Un ejemplo de ello puede ser “Infección” (1966), cuento que abre su libro *Calicalabozo*: “Cali a estas horas es una ciudad extraña. Por eso es que digo esto. Por ser Cali y por ser extraña, y por ser a pesar de todo una ciudad ramera [...] Odio a Cali, una ciudad que espera, pero no les abre las puertas a los desesperados” (21).

En *Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos*, Daniel Hiernaux señala que “[l]a imaginación anclada en esquemas que son comunes a toda la

humanidad interviene como factor actuante no solo en la construcción del pensamiento, sino también en el ámbito de la actuación individual y social de los seres humanos” (19). Nos damos cuenta de que el odio que Caicedo tiene por su ciudad se construye a partir de la visión que le ofrece ella y que le hace sentir en una suerte de encierro propiciado por su posición acomodada¹⁰, pero sin mayor interés; el norte de la ciudad era un espacio hermético en el que no sucedía mayor novedad. La vida aburguesada fue el primer detonante de esta construcción y deconstrucción de Caicedo como persona y como personaje dentro de su obra, hecho que lo llevó, incluso, a propiciar rechazo frente a sí mismo: “Sí, odio a Cali, una ciudad con unos habitantes que caminan y caminan... y piensan en todo, y no saben si son felices, no pueden asegurarlo. Odio mi cuerpo y mi alma, dos cosas importantes, rebeldes a los cuidados y normas de una maldita sociedad” (22)

Armando Silva, en *Imaginarios urbanos* (2006), se pregunta “¿Qué es ser urbano en nuestras sociedades de América Latina?” (12) y más adelante, en la misma página, responde: “[...] aquello que tiene que ver con el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias, por parte de unos ciudadanos dentro de su intercomunicación social” (12). Desde las vivencias están contruidos los espacios en que el autor se desenvuelve. Si ahora se ha convertido en un *caminante*, entonces está en el punto de partida de una escritura que se permite hablar para todos y para sí mismo; la vivencia ya no le pertenece únicamente, sino que el lector también se puede sentir identificado. La narrativa de la ciudad se apropia y el odio que se describe también puede ser profesado. Al no existir un personaje fijo dentro del cuento, novela, etc., yo como lector me convierto en él:

Odio la Avenida Sexta por creer encontrar en ella la bienhechora importancia de la verdadera personalidad. Odio al Club Campestre por ser a la vez un lugar estúpido, artificial e hipócrita. Odio el teatro Calima por estar siempre los sábados lleno de gente conocida (24),

¹⁰ Andrés Caicedo perteneció a uno de los sectores más acomodados de la sociedad caleña de los años 60. El hecho de vivir en el sur de la ciudad lo hacía sentir incompatible respecto a la población juvenil del norte que ya estaba entrando en contacto con la contracultura norteamericana, el rock y los primeros intentos de pandillas que se veían influenciadas por películas como *Rebelde sin causa*.

si no hay intercambio social, no hay una verdadera construcción de experiencia. El escritor únicamente tiene la capacidad de crear a partir de lo que “vive”, como ficción, pero no de lo que vive en la realidad, por eso se siente estancado y no-entendido en medio del entorno al que “no pertenece”.

Sin embargo, a partir del 69, año en que Caicedo publica su cuento “Vacío” —también de *Calicalabozo*—, la obra del autor comienza a dar un giro significativo y entra en contacto con la verdadera experiencia colectiva de la ciudad. Después de este momento, sus cuentos comienzan a establecerse a partir de un recorrido que lo lleva a terminar de “descubrir” su sur natal y adentrarse en las nuevas experiencias que le esperaban en el norte. La sexualidad explota, las drogas se hacen presentes, su desarrollo como “personaje” se ve marcado por la llegada de las pandillas a la ciudad y The Rolling Stones lo llenan de tanto *veneno* que terminan por convertirlo en quien *siempre* deseó ser; ¡que viva la música! proclama, mientras se descubre a sí mismo y a su obra. Ya no se trata de lo que piensa y siente, sino que ahora se comienza a hablar de lo que se ve, de cómo es visto, y de cómo su recorrido —como caminante— le permite abrirse a nuevas posibilidades que pueden ser escritas. A partir de este texto, Cali se transforma en espacio de vivencia donde cada lugar está determinado por una construcción de recuerdos y un nombrar de lugares donde transcurre su vida, con la diferencia de que en ese vacío que presenta el texto transcurre lo imaginado como complemento del espacio ideal: “Vacío Sears [...] Vacía toda la Avenida Estación, pero yo cerré bien los puños dentro de los bolsillos y caminé por la mitad de la calle, echando ojo a cada sombra, a cada casa, a cada raya. Cuando paso por aquí de día y todo eso, siempre pienso en Angelita”. (31)

En *Experiencias narrativas de la modernidad en Cali*, Arias Ortiz (1995) cita a Luz Mary Giraldo, quien se refiere a la manera en que se construye la narrativa de Caicedo y señala que “[s]u narrativa podría interpretarse como discurso cultural enclavado en un proceso de transculturación e hibridaje sin el cual no habría sido posible pensar lo urbano” (114). Ya no es únicamente el Caicedo caleño, sino que también comenzamos a ver de qué manera influye la cultura norteamericana dentro de su obra; principalmente el cine y la música. El escritor se enmarca en un período en el que la juventud se construye y vive a partir de los productos que la cultura importa al país. Cuentos como “El atravesado” dan cuenta de ello y demuestran que las

películas de pandillas y el rock'n roll significaron sobremanera para una juventud que se encontraba en búsqueda de su identidad, transculturada, sí, pero al mismo tiempo apuntándole a definir un color y una voz dentro de una sociedad que seguía repitiendo los modelos religiosos, políticos y sociales de décadas pasadas. Respecto a la construcción transculturada de la escritura, Silva afirma que:

[n]o sólo está la ciudad, sino la construcción de una mentalidad urbana. La vida moderna va metiendo todo en un ritmo, en un tiempo, en unas imágenes, en una tecnología, en un espacio ya no sólo real, por llamar así a aquello a donde caben y se colocan las cosas, sino simulado, para indicar los espacios de ficción que nos atraviesan a diario (13),

la obra de Caicedo contiene la representación de un proceso en el que personaje y ciudad mutan, y en el que se presenta una “desfiguración” provocada por la modernidad (Arias Ortiz, 113). La “desesperación” del cambio se hace presente, y se entra en la necesidad de generar un cambio narrativo que, de alguna manera, contrarreste la desazón generada por la falta de voz dentro de la sociedad que rodea a la juventud. Estos espacios que describe Caicedo dentro de “Vacío” son la construcción de una Cali nocturna, de una Cali que inhabitada cambia de sentido

Vacío Sears [...] Vacía toda la Avenida Estación [...] Caminé despacio hasta Deiri Frost. Vacío Deiri Frost allí donde uno se aparece cualquier día y se encuentra con los muchachos [...] Ahora el Deiri Frost estaba vacío. Me arrimé bien a los vidrios para ver si veía al gringo que prepara los helados, pero nada [...] Me senté un rato en el muro del Deiri Frost esperando a que pasara alguien conocido [...] Me paré del muro y caminé hacia arriba, por la Avenida Sexta hasta que llegara a mi casa. Vacía la fuente, vacía la Bomba, vacío Oasis (31-32),

Cali se convierte en una ciudad viva, una ciudad que se respira, que se anda, una ciudad que se sueña; el cambio de perspectiva frente a la ciudad la convierte en la oportunidad de crecer dentro de nuevos territorios, y por medio de su obra inmortalizar la alegría desesperanzada que le producía saberse parte de una “ciudad nueva” y de los nuevos modos de vivir. Por ese mismo motivo, “aun cuando los imaginarios provengan de imágenes, expresan también la realidad material percibida, aunque reconstruida” (Hiernaux, 11); Caicedo se convierte en engranaje, pero también en el mecanismo que hace girar una obra donde todos los elementos de la ciudad, desde los parques hasta las habitaciones, tienen cabida y merecen ser escritos y leídos. Cada palabra escrita se siente, se imagina y se proyecta sobre el imaginario que se tiene de Cali; y a pesar de que hayan transcurrido más de cincuenta años desde su escritura, los puntos siguen siendo los mismos para aquellos que hicieron parte de dicho período. Aún se recuerda, aún se camina, aún se escribe sobre lo que un día escribió y ahora hace parte de la memoria de una generación, o todas las generaciones, que se siguen sintiendo identificadas con la obra del autor.

Respecto al caso de Bogotá, Rafael Chaparro Madiedo se convierte en una referencia indispensable a la hora de hablar de las nuevas identidades que se generaron a través de la escritura y cómo ellas dieron paso a una generación que se permitió estar en el centro de las narraciones del cambio. Para Hernández y Ocampo (2017), durante la segunda mitad del siglo XX se presenta “[u]na ciudad contemporánea narrada de otra manera [...] en la que pertenecer [...] exige una serie de cambios en el pensamiento de los hombres y mujeres que se construyen con ella” (121). Dichos cambios no solo se refieren a las ideas que se generan a partir de la experiencia, sino que además también modifican la manera en que se ve, se vive y se siente la ciudad y el imaginario que se tiene respecto a ella. Así como Caicedo construye su relato a partir del recorrido que realiza entre sur y norte —respecto a un recorrido “geográfico” y personal—, Chaparro lo hace a partir de la transición que existe entre día y noche; la mentalidad del personaje ahora actúa bajo los modelos de una ciudad que se transforma, y que en medio de “la oscuridad” es capaz de ofrecer y presentar otras experiencias y seres que la habitan.

Más adelante, Hernández y Ocampo señalan que “[s]e desfiguraron los prototipos y se enmarcó un horizonte nuevo, en el que su derecho a interpretarlo y transformarlo desencadenó un grito de libertad” (121). La transformación no solo ocurre a nivel urbano, sino que la persona también se permite una deconstrucción para dar paso a un nuevo *yo* que se encuentra próximo a

un zambullido dentro de un mar de incertidumbres y éxtasis en el que la vida adquiere un nuevo sentido y ese *opio en las nubes* facilita la creación y el entendimiento de otro tipo de realidades. A partir de la lectura de la novela, la juventud bogotana adquiere, para sí misma, un nuevo sentido y se comienza a ver como el modelo de una generación desolada y afectada por las transiciones fallidas de la vida moderna. La linealidad de los días se fragmenta, ya no se distingue lo “real” del imaginario, la ciudad se encuentra en medio de una metamorfosis kafkiana y las certezas inciertas de la vida se condensan en ese grito de libertad llamado *trip trip trip*, “la ciudad se compone como un personaje más, protagonista de sus narraciones” (123).

En “Espacios literarios en *Opio en las nubes* de R. Chaparro Madiedo”, Ramírez (2015) escribe, “La literatura abre un espacio para abordar esa ciudad simbólica cargada de recuerdos, vivencias, imágenes y quimeras de un espíritu que deambula por las calles [...] llevando en su evocación momentos que inmortalizará en la memoria”. (3)

Nuevamente nos encontramos con el *flâneur*, que deambula por la ciudad en búsqueda de experiencias que puedan enriquecer la visión que tiene de ella. Son personajes que no tienen un rumbo fijo, que únicamente se concentran en vivir, en reconocerse a sí mismos dentro del constructo de calles, direcciones y avenidas, pero que, al final responden a la juventud indefinida del momento. Por eso, “se debe advertir que [...] cada personaje inventado por Chaparro es un asunto sin resolver. Allí todo es demasiado serio y complejo como para pretender resolver algo”. (Hernández y Ocampo, 123).

Esos mismos personajes, además, responden a una lógica de ciudad que “se construye [...] con una diversidad de ideologías manifestadas en prácticas que se encargará de tejer la cultura” (Ramírez, 5). Pasando por el vagabundo, haciendo buen énfasis en las *putas*, nunca dejando de lado al punk y terminando en los personajes que se pueden considerar como andróginos, Chaparro constituye una visión de ciudad que es fiel reflejo de las necesidades de la juventud de finales de siglo, una juventud que busca dar con una identidad, con una razón y que únicamente por medio de la experiencia en la urbe, y su desarrollo, sabe que, de alguna manera, puede intentar conseguir. Este proceso de identificación, además, se da por medio de la banda sonora que acompaña la novela y que suscita lo que podemos llamar la múltiple representación de los estados del hombre. Por supuesto, estamos hablando de la cuestión urbana como aquella identificación que tiene el habitante con su entorno, pero *Opio en las nubes* transforma la música

en un elemento que también cubre aquella relación que existe entre la canción y el lugar en el que se escucha. Por eso, mientras en el puerto de la ciudad¹¹ retumba toda la visceralidad de Sex Pistols con su famosa “God Save the Queen” y la energía punk se acopla en la pista de baile al son de una batería que impulsa al pogo, de manera simultánea se siente calor en el ambiente cuando “(I can’t get no) Satisfaction” comienza a sonar y The Rolling Stones se hacen presentes con su rock’n roll; ambos siendo ejemplos de cómo se entienden las diferencias entre los habitantes de la ciudad, propiamente hablando de la novela, respecto a la música que identifica el lugar y la situación dentro de la cual suena. Un ejemplo de esto puede establecerse entre la canción “Roxanne” de The Police, cuya primera línea dice

Roxanne,

You don’t have to put on the red light (The Police, Genius, 2013),

y el recuerdo que evoca del personaje Daisy, la prostituta, elefante, burro, no-se-sabe, que pasa sus días debajo de un poste de luz y que solo por medio de su profesión, y de lo que obtiene de ello, recuerda su pasado y construye su visión de presente:

Cuando Daisy nació su mamá lo primero que dijo fue, mierda esta vaina qué es. Al principio no sabían qué era. Una mañana la mamá se acercaba a ese bebé que lloriqueaba y entonces le parecía que era como un hombrecito. Sin embargo, a la mañana siguiente le parecía, en cambio, que era más bien una mujercita... (20),

esta visión la cita Ramírez a partir de su lectura de *Las ciudades literarias en la modernidad en crisis*, de Cruz Kronfly, ensayo en el cual el autor define la ciudad a partir de cinco perspectivas de las cuales tres se hacen importantes para el desarrollo de este subcapítulo:

¹¹ Chaparro nunca le asignó un punto físico al puerto de Bogotá, pero en el prólogo, Fabio Rubiano lo referencia en la Carrera 68, como un lugar sucio y puesto para ser el embarcadero del sector industrial de la ciudad.

1. La ciudad como evocación: referida a los espacios, momentos u objetos que trasladan al personaje hacia el pasado o hacia algún lugar de la memoria en la que se encuentra guardado algún episodio que más tarde tendrá repercusión sobre lo escrito, como puede ser el fragmento ya citado de Daisy.
2. La ciudad de las sensaciones: como su nombre lo indica, el relato se construye a partir de lo sensorial. Dentro de la novela, tiende a tener mucha más importancia aquello que está referido a lo olfativo, como bien podría ser la constante combinación que se genera entre el olor de los días y algún elemento externo:

Houston se los llevará más allá del alambre de púas que protegía el sanatorio, cerca y lejos del olor de los días de sol, cerca y lejos de la lluvia, cerca y lejos del olor de la demencia, cerca y lejos del olor de los calzones de Marciana, cerca y lejos hoy me siento de nuevo (110),

las acciones que se generan a través del gusto, como bien podrían ser los momentos en los que los personajes beben o tienen la oportunidad de ensoparse la boca con algún trago de cerveza, vodka o whisky, y las asociaciones que se crean entre el alcohol y la construcción de los espacios:

Whisky es la ciudad vuelta mierda. Whisky es no saber dónde uno se muere, tal vez en un techo, en un bote de la basura, en medio de una balacera en la puerta de un bar, debajo de un puente (116),

lo corporal, que a su vez se divide en dos partes: las acciones que se refieren únicamente a lo que le ocurre el cuerpo “de manera externa”, como puede ser el caso de un puñetazo o de un botellazo en medio de la cabeza: “Me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza” (12), y las acciones que se construyen a partir del consumo de drogas, elemento que, además, también da cuenta de la experiencia juvenil que da

pie para que estos personajes existan. Marihuana, heroína, cocaína, son algunos de los elementos que contribuyen a esta segunda definición de corporeidad:

[...] si las palomas llegaban solamente hasta los techos y se quedaban en línea, la mañana tenía la lógica envolvente de la heroína, esa lógica venenosa, irreal, de estar en línea bajo el cielo azul, esa lógica de que el mundo es una plasta de mierda amarilla llena de velitas. (54)

1. La ciudad como espacio cultural del crimen: en la cual, la ciudad está “habitada por un nómada solitario, desesperanzado, exiliado en el anonimato [que] debe luchar con la masa migratoria para sobrevivir” (Ramírez, 20). Dicha sobrevivencia no está marcada por una lucha contra alguien o algo, sino contra sí mismo y contra la necesidad de no dejarse perder entre ese olor y esa sensación de desazón que cargan los días.

Gracias a estas novelas y los cuentos acá citados, se establece un imaginario de ciudad que queda enmarcado dentro de la narrativa colombiana y que contribuye a la comprensión, y análisis, de Bogotá y Cali en períodos de transición y vida moderna. A pesar de que sus personajes sean ficticios, o posean rasgos de la ficción, es innegable la capacidad que tiene la literatura de crear el registro de nuevas concepciones de mundo que se pueden crear a partir de la palabra. La generación “alternativa” que reflejan estos dos textos, además, es pieza clave para entender los nuevos ritmos de vida que fueron antecesores de lo que se vive y se escribe hoy día. Sin duda, la concepción de ciudad y literatura urbana, gracias a la cualidad que las construye, sería completamente distinta sin esa suerte de testimonio que se encuentra en la obra de Caicedo y de Chaparro.

Hablemos de música: rock, punk y rap en Colombia. Del 60 al 2018

Escribe Eduardo Arias en su artículo *Surfin' Chapinero* (2003) que “[h]ablar de rock colombiano resulta aventurado porque, en términos prácticos, el rock colombiano no existe. Y no existe porque, por lo general, a casi nadie le ha interesado realmente que exista” (200). Si esto ocurre, realmente, es porque el interés que se la ha mostrado ha sido únicamente en momentos específicos a lo largo de su historia. Por supuesto, se ha intentado construir una idea de lo que es el género dentro del país, pero entre momentos culmen y deserciones, el rastro del rock en Colombia aún tiene muchos vacíos por llenar. El mérito, claro, se les debe dar a las investigaciones que se han realizado a lo largo de las décadas y a los personajes que, como Arias, José Plata o Umberto Pérez, han dedicado una muy buena parte de su vida a empaparse del tema para que otros puedan aproximarse, conocer y escuchar la historia de la música en el país. Estas investigaciones son muy buenas —y por eso mismo me apoyo en ellas—, pero no son del todo concluyentes. Sin embargo, son investigaciones que se proponen mostrar cómo el rock se comenzó a entender como un ruido que de a pocos le fue ganando terreno a la tradición musical del país y terminó por convertirse en un género que hace sesenta años era disonante y disruptivo, y que ahora es una de las muestras fundamentales para entender cómo se han volcado sobre él las necesidades de crear identidades ambiguas que responden a los intereses que tienen los habitantes respecto al territorio fragmentado que representa la ciudad. Si bien los procesos nunca son inmediatos, el hecho de que estas identidades fluctuaran a través del tiempo para desembocar en lo que hoy conocemos como el amplio espectro musical que se construye en el país, y los valores agregados que trae consigo —desde la letra, pasando por el sonido, hasta la manera en que se identifican quienes las siguen—, da muestra de cómo el ruido terminó por convertirse en la agrupación de sonidos que hoy entendemos y seguimos a través del rock.

La llegada del rock a Colombia

Las investigaciones que se han adelantado sobre el rock en Colombia concuerdan en que el género se posicionó dentro del país a partir de 1957. En *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*, Umberto Pérez señala

que “[l]a música emitida por la radio nacional iba desde el repertorio clásico hasta la música tropical, pasando por los boleros y las rancheras” (27), pero sobre rock no se habló sino hasta que el disc-jockey Jimmy Raisback se atrevió a crear un espacio en la radio que le permitió difundir a los artistas que estaban sonando fuertemente en los Estados Unidos. Gracias al éxito de los artistas que presentaba, Caracol se mostró interesada en la continuación de este espacio para que Raisback pudiera continuar con el programa que se emitía sobre las once de la noche.

A la par de que esta “revolución” se estaba llevando a través del FM, el cine también comenzó a jugar un papel fundamental en la distribución de estos nuevos sonidos e identidades. Gracias a películas como *The Wild One* (1953), *Rebel without a Cause* (1954) y *Rock around the Clock* (1956), la juventud de Bogotá comenzó a acercarse a la producción sonora y cultural que se estaba llevando a cabo en el país vecino. Replicando todo aquello que veían en la pantalla grande, los jóvenes adaptaron sus vestimentas, su manera de actuar y la forma de relacionarse en la ciudad con base en aquella rebeldía y estilo de vida que el rock’n roll les presentaba.

Junto a Raisback, el también disc-jockey Carlos Pinzón desempeñó un papel fundamental dentro de la difusión que tuvo el rock a través de la radio. A través de Monitor, programa encabezado por Pinzón, “Rock around the Clock” se convirtió en un éxito entre los jóvenes — gracias al impulso que recibieron tanto la canción como la película—, y contribuyó a que, para finales de 1961, Bill Halley consiguiera presentarse en el Teatro Colombia, el As de Copas y la Feria Exposición. Reina Rodríguez (2017) anota: “Fue Raisback quien promocionó y publicitó el primer gran concierto de rock and roll en Colombia, que se presentó en el Teatro Colombia, templo del Rock Criollo” (6). Dicho concierto marcaría un antes y un después dentro de la historia del país, ya que no solo conseguiría atraer a la juventud a eventos masivos como lo fue este, sino que además los inspiraría a tomar sus instrumentos y a comenzar a crear las primeras canciones sobre las que se construiría el rock colombiano.

Sin embargo, el público adulto y la prensa en general considerarían que estos hechos no eran más que una moda pasajera. Para ellos, el rock nunca sería capaz de derrocar el legado que los sonidos tradicionales habían construido para Colombia. El rock no era sino un escándalo, un acto de rebeldía injustificado y un chiste de mal gusto.

Las primeras bandas de rock en Colombia

Hacia finales de la década, y tras el éxito que representó la música de Bill Haley, Carlos Pinzón fue llamado para ocupar la dirección de la Emisora 1.020 que “tras un bajonazo en la sintonía, decidió mutar su programación de música costeña por música rock” (30). Este hecho le dio aún más impulso al rock y, contrario a lo que pensaban en *El Tiempo*, contribuyó a la llegada de la música hecha en América Latina.

Si antes se creía que el rock era una moda pasajera, ahora se trataba de todo un fenómeno que había llegado para quedarse. Gracias a la influencia de grupos argentinos y mexicanos como “Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Holligans, Los Rebeldes del Rock y Los Black Jet [...] Palito Ortega, Rocky Pontoni, Billy Caffaro, Violeta Rivas y el grupo Los TNT” (30-31), los jóvenes en Colombia conocieron las primeras muestras de *rock en su idioma*. Estas muestras, por lo general, consistían en adaptaciones que las bandas realizaban de artistas como Bill Halley and His Comets. Se trataba, pues, de traducir las canciones y adaptarlas a los instrumentos que tenían a la mano. Se estaba gestando un movimiento que, sin querer, o queriéndolo, unos años más tarde marcaría el rumbo de la música y de cómo se había escuchado hasta ese momento.

La Nueva Ola

A finales de la década, Bogotá se convirtió en la cuna de La Nueva Ola colombiana gracias a dos acontecimientos que sembraron la semilla que más tarde desencadenaría veinte años de música, casi sin interrupciones: el nacimiento de The Danger Twist y de Los Dinámicos, y los shows ya mencionados de Bill Haley en diciembre de 1960.

El primer suceso estuvo a cargo del enfrentamiento que se llevó a finales de 1959 en el Teatro Colombia, hoy conocido como Teatro Jorge Eliécer Gaitán, entre The Danger Twist y Los Dinámicos, bandas que, además de música, también tenían relación con el surgimiento, acoplamiento e influencia de los primeros rasgos de pandillismo juvenil que se vieron en la ciudad. El segundo se llevó a cabo gracias a la gestión que la familia Di Agostino realizó para poder tener al músico norteamericano en el país.

Para 1961, las emisoras ya eran conscientes de la transformación cultural que suponía el rock, por eso se abrieron nuevos espacios como Radio Chapinero y Radio Mundial para ofrecerles una alternativa a los jóvenes que estaban acostumbrados a escuchar 1.020. A partir de ese momento, la oferta sonora aumentó y emisoras como “[l]a Radio Nueva Granada, en un intento por medir fuerzas con 1.020, presentó al cantante Dino, de la nueva ola mexicana. Como respuesta, 1.020 trajo al argentino Rocky Pontoni, un cantante más reconocido entre los jóvenes bogotanos” (40), lo cual fortaleció el surgimiento y la consolidación de esos primeros grupos que ya habían comenzado a trabajar en su música, además de que fue posicionando artistas como Los Dinámicos y Los Rebeldes dentro del radar.

A pesar de las precariedades que atravesaba La Nueva Ola bogotana en cuestión de *herramientas*, pues resultaba “difícil conseguir los instrumentos y equipos debido a que en el país no se fabricaban y su importación era muy costosa” (36), Los Daro Boys fueron los encargados de grabar el primer álbum de rock en el país, *Los Daro Boys* (Discos Daro, 1962), que le ofreció reconocimiento a la banda y un particular estilo que fusionaba las guitarras del bossa nova con el giro twist del rock’n roll, algunos matices de jazz y algunos elementos cercanos a la música tradicional del país. Todo ello les dio la posibilidad de crear un público que los seguía y escuchaba. Su fama también aumentó gracias a *Los Daro Boys en el Colón* (Discos Daro, 1963), álbum grabado en vivo en el Teatro Colón y que los consolidó como una de las bandas más importantes para La Nueva Ola de la ciudad.

Dos hechos marcarían el devenir musical del país: el primero, la constante emisión de artistas *nueva ola* de Latinoamérica, punto que favoreció la visibilidad de las bandas y cantantes nacionales e internacionales, y, segundo, la llegada de la Beatlemania a Colombia. “Jimmy Raisback anunció y promocionó, sin poner una sola canción, a The Beatles. Raisback comenzó a hablar del famoso cuarteto antes de que llegaran los discos promocionales, cuando las grabaciones de The Beatles ni siquiera se editaban en el país” (Pérez, 44). Gracias a Raisback, Radio 15 fue a la fija y creó puentes entre Estados Unidos y el Reino Unido, permitiéndole a la emisora presentar, constantemente, nuevos artistas para los jóvenes bogotanos que estaban en busca de canciones y sonidos para escuchar, para adaptar a su música y para influenciar lo que más adelante nacería.

¡Go-gó! ¡Ye-yé!

Gracias a la influencia que tenía Caracol, en 1964 la emisora decidió organizar la visita del mexicano Enrique Guzmán, antiguo integrante de Los Teen Tops. “Dicha presentación, que se llevó a cabo en un pabellón de la Feria Exposición de Bogotá, propició un encuentro que posteriormente daría forma a uno de los grupos más importantes de la historia del rock colombiano: Los Speakers” (46). Ahora la industria discográfica no solo estaba pendiente de los lanzamientos internacionales, sino que también se comenzó a interesar por la producción que surgiría dentro del país; esto motivó a que el Sello Vergara se interesara por Los Speakers y les permitiera grabar su álbum debut en 1965.

A la par de la acogida que estaba recibiendo el rock, Guillermo Hinestroza se encargó de impulsar también la carrera de artistas pop dentro de la industria. Gracias a su programa “El club del clan”, adaptado de formatos similares como el mismo que se realizaba en Argentina, Hinestroza lograría posicionar artistas del género ya mencionado como “Claudia de Colombia, Vicky, Mariluz, Emilse, Jairo Alonso, Hernando Casanova, Henry XV y Billy Pontoni” (48), permitiéndoles iniciar su carrera y hacerse un nombre dentro del panorama musical el país.

Por el lado del rock, Los Speakers se convirtieron en una de las piezas clave para el surgimiento de otros grupos. Durante los ensayos de la banda, “Jorge Latorre, hermano de Fernando, baterista de Los Speakers, Carlos Piñeros y el cartagenero Miguel Durier” (51) se conocieron y decidieron formar su propia banda para ser telonera de Los Speakers durante sus presentaciones en los pocos escenarios que les ofrecía la ciudad. Así, 1966 vio nacer a Los Pelos, nombre que más tarde cambiaría a Los Flippers y que también se convertiría en uno de los engranajes clave para hacer girar el rock en Colombia. Su álbum debut *The Flipper Discotheque* (Zeida Discos, 1966) les permitió ser una de las bandas favoritas de la juventud bogotana gracias al sonido y la estética que habían introducido The Beatles dentro del mercado colombiano, y la combinación de géneros que se permitían tener entre el rock’n roll de los ingleses y el sonido surf que venía directamente desde California y algunos matices de jazz en sus baterías. Su éxito, además, se debió a la importancia que adquirieron gracias a los shows que presentaron en La Bomba (antes ubicada en la calle 60 con 9), primera discoteca de go-gó.

Ese mismo año, Bogotá y Medellín también vieron surgir a The Young Beats y Los Yetis. Estos últimos de gran importancia para el rock nacional gracias a la relación que se estableció entre su música, sus letras y el movimiento hippie, por medio del mensaje “liberador” que imprimían sobre sus composiciones y que muchas veces se referían a temas como el consumo de marihuana, el hecho de ser “mechudos” o de ser libertino en cuestiones de amor. Si la música que se había estado creando en el país estaba conectada a los movimientos extranjeros y las adaptaciones de canciones pertenecientes a The Beatles y The Rolling Stones, Los Yetis se encargaron de ampliar el panorama sonoro y lírico. Esa ampliación se debió, en parte, gracias al respaldo que lograron por parte del nadaísmo (al igual que en la canción protesta) y por escritores como Gonzalo Arango, quien declaró que “[e]l gogó no solo es una revolución artística en la música, sino también en la vida y en la moral, donde irradia su poderosa influencia [...] modificando las modas, las costumbres, los sentimientos, el sexo. En una palabra: la realidad” (101-02).

Llegaron los peluqueros

Perseguidos y juzgados como si se tratara de una quema de brujas, los melenudos de la generación hippie marcharon en el año 66 para hacerse escuchar y para demostrarle a la sociedad colombiana que los tiempos estaban cambiando. Desde la 60 hasta la 22, y por toda la carrera 7, los jóvenes marcharon para “ser reconocidos como parte de la ciudad y, en especial, de la sociedad bogotana” (Pérez, 56).

La poesía y la música también comenzaron a encontrarse y las manifestaciones artísticas tuvieron lugar gracias a los *happenings* bogotanos en los que la literatura, la música, el arte, la droga y la juventud encontraron un espacio —más allá del físico— para poder expresarse y poder relacionarse entre sus iguales. Esto contribuyó a que la producción de fanzines y periódicos aumentara, permitiéndoles a los artistas expandirse a través de la ciudad, por medio de las bancas, el voz a voz y los postes. Muchas veces, estos actos llevaron a que sus organizadores, y seguidores, acabaran en la estación de policía de la 57. “Libardo Cuervo, Sibius y Eduardo Zalamea visitaron esa Estación en febrero de 1967, después de recitar poesía, repartir volantes y encender fuego en unas canecas en algún parque de Chapinero” (73).

Este primer encuentro marcó, considerablemente, el rumbo de los años venideros y demostró que la generación del amor había llegado para establecerse dentro de una sociedad colombiana que procuraba darles la espalda. Ser hippie en Colombia, al igual que en Estados Unidos, implicaba el total rechazo a la guerra y a las políticas que buscaban fomentarla. “Desde 1967 la afluencia de los roqueros en Chapinero se hizo cada vez más visible: se reunían en algún parque o plaza para pasar el rato, discutir sus asuntos y, lo más importante, divulgar sus ideas” (72). Adoptado como el lugar mayor para sus encuentros, el sector de Chapinero se convirtió en uno de los puntos clave para el encuentro de los jóvenes bogotanos. El Parque de los Hippies, ubicado en la calle 60 con carrera 7 y la plaza de la iglesia de Lourdes, fueron espacios en los que se crearon pasajes comerciales y culturales dedicados, netamente, a la venta e intercambio de música, arte y literatura, además de tener, ciertamente, expendios de drogas alucinógenas. En simultáneo, la prensa y las autoridades condenaron el movimiento hippie y trataron a los jóvenes de enfermos mentales y drogadictos, tema que exponencialmente se fue convirtiendo en una problemática social debido al alto incremento de oferta y demanda que se tenía de marihuana y ácidos, además de lo que su venta representaba: una economía “secundaria” que tenía como eje central el consumo de drogas y que se apoyaba en el microtráfico, siendo esto un problema de orden social.

Gracias a Estados Unidos e Inglaterra, e influenciados por el icónico *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), de The Beatles, 1968 vio nacer una nueva generación de músicos en Colombia, impactados por la nueva era psicodélica, y dos de sus álbumes más importantes: *Psicodelicias* (Discos Zeida, 1967) de Los Flippers y *Los Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson* (Ingeson, 1968). El primero, con algunos cortes un poco cercanos al sonido del *Sgt. Pepper's...*, se aseguró el éxito dentro del público colombiano. El segundo, mucho más experimental, y con corte totalmente político, se acreditó como el *sargento pimienta* colombiano; gracias a las facilidades con las que contaron durante el proceso de grabación, Los Speakers se aseguraron una placa dentro del rock colombiano por haber lanzado el álbum que dio paso a la experimentación sonora dentro del país y que abrió la posibilidad de comenzar a hablar de temas relacionados con la realidad social. Por ejemplo, en la canción “Si la guerra es un buen negocio, invierte a tus hijos”:

Si la guerra es buen negocio invierte a tus hijos,

Háblales del odio que tú llevas escondido.

¿Hasta cuándo seguirás siendo tan estúpido?

Con tu forma de pensar, paz no habrá en el mundo (Los Speakers, Música.com, 2011),

en esta canción, Los Speakers critican a una parte de la población que se propone realizar una apología a la guerra —tema no tan distante de nuestra actualidad— y que se siente orgullosa de enviar a sus hijos, y jóvenes, a sacrificar su vida por luchas que no les corresponden. Además de señalar a todas aquellas personas que defienden los conflictos, pero no se paran a pensar en que son terceros quienes responden por los daños que ellas se han propuesto realizar.

Rock a nivel nacional

Con el auge de la música rock y el movimiento hippie, Colombia tuvo la oportunidad de convertirse también en un epicentro en el que las drogas, la música y la liberación juvenil tuvieron su lugar alrededor de los grandes festivales que se organizaron entre finales de la década del sesenta y los primeros años del setenta. Con grandes ideas de poder presentar conciertos parecidos al mítico Woodstock, la juventud colombiana contó con la suerte de ver materializados conciertos como El Festival de La Vida (1970), El Festival de La Amistad (1970), Lunes de TPB (1970-1972) y El Festival de la Primavera (1971), El Festival de Ancón (1971)¹², conocido por ser lo más cercano que se tuvo en el país a la manifestación de música y libertad que vio Bethel en 1969¹³. Todos estos espacios le permitirían a la música, y a su público, encontrarse en espacios pensados por y para el intercambio cultural de la década. Gracias a ellos, y a sus

¹² Festival realizado en el municipio de La Estrella, a las afueras de Medellín, gracias a la gestión de Gonzalo Caro y Humberto Caballero, ambos empresarios del sector de los conciertos en el país, y del entonces alcalde de Medellín, Álvaro Villegas

¹³ Referencia a Woodstock, festival llevado a cabo en el mismo año y que se convirtió en un ícono de la cultura pop gracias a la reunión de arte, música y hippismo, muestra que, además, marcó profundamente el mundo del rock gracias a la reunión que estableció entre los mejores músicos de aquella década, entre ellos Jimmi Hendrix y Janis Joplin.

organizadores, el rock se convirtió en una puerta abierta que recibía a todo aquel que quisiera ser parte de él.

El movimiento de esta época contribuiría al nacimiento de dos bandas que también se consideran de alta importancia para la música en el país: Columna de Fuego y Génesis (de Colombia). Ambas bandas, hoy en día, son reconocidas por ser las pioneras del *folk-rock* en el país. Respecto a Columna de Fuego, su importancia se encuentra en la combinación que generaron entre el rock, que podría ser considerado como progresivo —véase bandas como YES o Cream—, junto a elementos del Caribe y del Pacífico; y Génesis, por ser los primeros en adaptar los elementos de la región andina a un rock que se caracterizaba por tener un “componente lírico que ligaba a la música de la urbe con el campo colombiano y exponía con preocupación la situación crítica de los menos favorecidos y excluidos, como las etnias minoritarias y los trabajadores del país” (107-08).

Desencanto y olvido

En su reseña del álbum *La Gran Feria*, el crítico musical José “Pepe” Plata (2006) escribe: “Los comienzos de los setenta fueron otro digno momento de aciertos y errores para la música en Bogotá. Los ánimos se renovaron, pero también se dispersaron. Algunos mantuvieron el deseo de seguir haciendo música, pero ya lo hicieron por fuera”. Los ánimos de aquellos que se concentraron dieron como resultado álbumes como *Pronto viviremos un mundo mucho mejor*, de Los Flippers, banda que se encargaría de marcar la pauta respecto al sonido heredado de la época hippie para renovarlo y darle un sonido mucho más próximo a la movida inglesa y a grupos como The Who.

Sin embargo, entre las pocas bandas que surgieron, Banda Nueva se convertiría en uno de los nombres que marcaría el primer lustro de la década del 70 gracias al lanzamiento de su único álbum: *La Gran Feria* (Bambuco, 1974). Su atesoramiento dentro de la comunidad de melómanos se debe a dos cosas: primero, el álbum es considerado como uno de los mejores trabajos que se realizaron en los estudios Ingeson, gracias a la posibilidad que se les otorgó a los músicos de explorar y experimentar. Esto contribuyó a que el sonido del álbum sea pulido y nítido, que la orquestación comprometiera, incluso, el uso de trompetas, y que se escuchen

elementos del rock y del latin-jazz dentro de sus canciones, de la mano de la influencia que heredaron de grupos como Pink Floyd o Genesis (estos últimos contemporáneos de la banda colombiana con el mismo nombre); segundo, la construcción lírica de sus canciones —que analizaré más adelante— les permitió crear un álbum alrededor de las experiencias que se encuentran en la ciudad, en la cotidianidad, la vida en sociedad y la vida que transcurre en ella. Canciones como “Al que madruga le da sueño” son reflejo de eso:

El mundo está girando al revés,

y al que madruga le da sueño, pobre.

Tanto trabajo, toda la vida

Para dejarlo, todo al morir (Banda Nueva, transcripción de archivo de audio web, 2018),

por supuesto, a Banda Nueva le siguieron otros nombres que también harían música, pero la falta de grabaciones y, nuevamente, de apoyo, traería consigo la desaparición de estos grupos. En términos prácticos, las dos últimas bandas que da la década del setenta son Cascabel y Compañía Ilimitada, banda que logró éxito y reconocimiento dentro del país gracias al uso de sintetizadores y sonidos mucho más próximos al sonido del pop-electrónico norteamericano. Desde entonces, el género entró en un declinar debido a “la eclosión de dos géneros musicales distintos pero que tenían como fin común el baile. La salsa y la música disco invadieron las discotecas del país, contagiando a la juventud de música diferente a la tropical y al rock” (118). Y aunque no había rock, los años 80 contribuirían a la gestión de otros dos géneros que cambiarían, radicalmente, la manera en que se escuchaba la música hasta ese momento.

Medellín: metal y punk

Por supuesto, Medellín había dado festivales de rock y bandas de go-gó; había sido parte de la revolución hippie y había estado al frente de la representación de los movimientos vanguardistas

del país. Pero hacía falta algo más, todavía se necesitaba un sonido, una voz, que permitiera pegar el grito en el aire y que les diera la oportunidad de sacar todo el dolor que la sociedad colombiana del ochenta había dejado sobre ellos. Ya no se hablaba de los peluqueros, los mechudos eran otros, la generación del amor y la droga como elemento recreativo había quedado atrás.

Ahora las guitarras y las baterías hechizas retumbaban en los tejados de la ciudad. Las caseteras reproducían los sonidos pesados que se habían importado de Estados Unidos e Inglaterra. Artistas como The Clash y Metallica ahora sonaban en los oídos de una juventud que se había visto en la obligación de crecer con la huella de la violencia y el narcotráfico sobre la piel. Convirtiendo todo ese dolor y la visceralidad de su angustia en música, poesía y arte, la juventud paisa encontró en el metal y el punk un mecanismo de catarsis que les permitía cantar libremente frases como “nunca triunfé, yo siempre perdí. Y, sin embargo, sobreviví. Toda mi vida ha sido así¹⁴”, y que les tendía un espacio en el que no existía censura. Si los medios no se estaban interesando en ellos no era porque no tuvieran calidad, sino porque sus canciones eran crudas y realistas.

De la mano de artistas como Mutantex, Pestes, I.R.A., Blasfemia o Sacrilegio, la naciente escena punk tomó la fuerza suficiente para convertirse en la representante de la ciudad. Otras, como Kraken, se apropiaron de la influencia de artistas como Iron Maiden y le apostaron a la creación del heavy metal colombiano, consiguiendo que públicos externos al rock colombiano se dieran la oportunidad de acercarse a él, además de lograr éxito e hitos gracias al hecho de ser los pioneros del género dentro de la producción sonora del país.

Por supuesto se estaba creando rock, pero el momento de los “sonidos extremos” había llegado para quedarse, y ahora las guitarras con distorsión, los *blast-beats*¹⁵ y los ritmos acelerados eran parte de la cultura paisa. Tanto fue el alcance de este género que bandas como La Pestilencia, de Bogotá, le apostaron al género y se hicieron un nombre gracias a él.

¹⁴ Fragmento de “Nunca triunfé”, canción de la banda de punk Pestes. Véase la bibliografía.

¹⁵ El *blast-beat* es un ritmo que se utiliza en la batería, dentro de géneros como el metal y el hard-core, y sus subgéneros, y que detona rapidez y agresividad por medio de los constantes y repetidos golpes que se presentan en el bombo, los platillos y el redoblante.

Bogotá: pop & punk

Mientras en el norte de Bogotá volvía a surgir nuevamente el rock, de la mano de grupos como Compañía Ilimitada, “integrado en un comienzo por estudiantes del Gimnasio Moderno [...] en el sur de la ciudad el nuevo lenguaje del punk, thrash metal, hardcore [...], le cayó como anillo al dedo a una juventud obligada a sobrevivir en condiciones muy hostiles” (Arias, 2005). Ese afán por denunciar llevó a que Héctor Buitrago (cofundador de Aterciopelados) y Dilson Díaz conformaran la primera formación de La Pestilencia. “La primera etapa de conformación de este grupo [...] se dio en Bogotá y comenzó con un casete de cuatro temas, sin carátula ni títulos”¹⁶ pero que fueron el primer paso para lo que años más tarde se convertiría en su álbum debut *La muerte... Un compromiso de todos* (1988, Mort Discos). Gracias a la influencia que habían adquirido en su afición por los álbumes de punk, esta banda nació de la mano de la crudeza de este, la fuerza vocal del hardcore y la visceralidad del metal. Su álbum debut fue una pieza clave para que la juventud colombiana adquiriera una voz e hiciera escuchar el mensaje de insatisfacción que sentían respecto a temas como la guerra, la pobreza extrema, el sicariato y la recién ocurrida toma del Palacio de Justicia. A pesar de que tres años distanciaban los hechos del lanzamiento del disco, esto no le impidió a la agrupación presentar canciones como “Ciencia de la autodestrucción” que contiene fragmentos como

Razas de todos los colores

Tomemos una reacción

Potencias monopolizadoras

Analicen esta situación

Países tercermundistas

¹⁶ Fragmento del artículo sobre La Pestilencia publicado por el medio web Enciclopedia del Rock Colombiano.

De brazos no nos crucemos

Acabemos pronto con esto (La Pestilencia, Metallyrica, 2019),

y que se convierten en un mensaje reaccionario ante las injusticias y los malos tratos que se evidencian por parte de aquellos que poseen el poder. No se trata únicamente de un llamado a la juventud colombiana, sino que la agrupación pretende extender este mensaje de revolución hacia todos aquellos que tengan la oportunidad de escucharlos, convirtiendo este descontento en un sentimiento general que tenga la capacidad de inscribirse en otras urbes y que pueda ser extendido como una necesidad incendiaria no-violenta de actuar.

En simultáneo, la nueva ola de música rock estaba tomando fuerza nuevamente; y así como Compañía Ilimitada había iniciado su camino, la primera formación de Box Dei también lo haría; sin embargo, meses más tarde, y tras el ingreso de la otra mitad de su formación, Hora Local iniciaría su corta, pero reconocida, carrera musical dentro del sector nacional. Mediante el uso de sintetizadores, baterías electrónicas y unos arreglos vocales muy cercanos a los de bandas como Siniestro Total (España), la banda logró reconocimiento dentro de la escena bogotana y en el exterior; gracias a ello, artistas como Los Toreros Muertos se interesaron en ellos y fueron claves para la grabación de su primer y único álbum: *Orden público* (Roxy, 1990). Este álbum se caracteriza por ofrecer una amplia gama de sonoridades, permitiéndole al público escuchar distintas texturas vocales, uso de percusión análoga, sintetizadores más ambientales y guitarras, en ocasiones, mucho más cercanas a la distorsión del punk, y una construcción lírica que, “en medio de todo [...] hizo de la tensa situación colombiana reinante entre 1987 y 1991 (y tal vez expandible hasta nuestros días) motivo suficiente para hacer canciones que hablaban de la absurda realidad colombiana”¹⁷ (Plata, entrada de blog, 2007). Un ejemplo de ello puede ser el primer verso de “Patio Bonito”, corte de su único álbum:

¹⁷ Fragmento de la reseña escrita por el periodista José “Pepe” Plata con motivo del lanzamiento de *Soluciones para todo menos para los problemas*, álbum que recopila la discografía entera de la banda y que, además, incluye reversiones de las canciones por parte de artistas nacionales como Odio a Botero, Orquesta Sinfónica de Chapinero y Las Malas Amistades.

Cuando vinimos queríamos vivir mejor.

Ahora tenemos el tifo y se enferman nuestros hijos.

Los niños no son pescados, se nos inundó la casa

Las basuras nos atacan. ¡Nos engañan los políticos!

(La Pestilencia, transcripción de archivo de audio web, 2009),

tras el lanzamiento de su álbum, la banda decidió retirarse. Sobre ello, Nicolás Uribe, bajista de la banda, señaló que

[g]ran parte del problema es que todo coincidió y las carreras y la vida privada de cada uno tomaron preponderancia. Además, aquí había una precariedad en la industria, las disqueras no promovían, las emisoras no promovían, no había nada alrededor del rock medianamente parecido a una industria. (Citado en Vegas, entrada de blog, 2007),

con Hora Local, el rock adquiriría un nuevo rumbo, y la herencia de sus letras y su sonido marcarían a la siguiente generación que se aproximaba al cambio de milenio.

Años 90: rap y rock

Distinto en sonido, pero igual en espíritu y rebeldía, la década del 90 trajo consigo la llegada del rap y el hip-hop a Colombia. Importado a través de los barcos que llegaban a los puertos del Pacífico, a lugares como Buenaventura y San Andrés, o empacado en maletas que viajaban directamente de Estados Unidos, los jóvenes bogotanos encontraron una nueva manera de hacerse escuchar gracias a la nueva ola musical que representaba el hip-hop y que había surgido en lugares como Nueva York o Los Ángeles.

En un principio, únicamente se practicaba el *breakdance*. Influenciados, una vez más, por el cine y gracias a películas como *Flashdance* (1983) y *Breakdance* (1984), los primeros grupos dedicados a esta corriente de baile decidieron tomarse las calles y los escenarios que les brindaba la ciudad para explotar aquello que la cultura norteamericana les había ofrecido. Para finales del primer lustro de los 80, grupos como los Speed Breakers y los Master Suramerican Power se harían un nombre gracias a su talento y su trabajo como músicos a través de grupos como Gotas de Rap y Los Hermanos Pimienta. De esa misma escena, también saldrían nombres como los New Rapper Breakers, grupo que más tarde pasaría a ser la ya icónica La Etnnia.

Conformado por tres hermanos, La Etnnia inició su carrera, además del baile, movilizados por las ganas que tenían de poder plasmar las realidades que vivían dentro y fuera de Las Cruces, barrio que los vio crecer y que se convirtió en sustrato para el surgimiento de agrupaciones como Cescru, Gotas de Rap, Contacto Rap, Los New Rappers y Todo Copas. Además de las agrupaciones, el barrio es considerado como el punto de partida para la cultura rap que conocemos actualmente; de no ser por la gran cantidad de jóvenes que hicieron parte de ese primer momento de intercambio cultural, la historia quizá habría sido otra. Entre grafitis, danza y canciones, Las Cruces se dio a conocer como el epicentro de la nueva alternativa para los jóvenes que veían en la cultura del hip-hop y el rap una salida a la desgarradora realidad que les había tocado vivir.

Las primeras canciones de La Etnnia fueron creadas a partir de pistas instrumentales que les permitían cantar las letras que, para 1992, ya habían escrito y que más tarde se verían en su álbum debut. “Los sencillos por lo general tenían por un lado la canción y por otra la pista instrumental. Nosotros usábamos éstas para improvisar las letras que estábamos escribiendo porque no teníamos nuestra propia música” (Vallejo, entrada web, 2016). Entre sus temáticas, las más recurrentes eran —y son— la vida en la marginalidad, la violencia, la persecución por parte de instituciones como la policía, las drogas y la crítica al país. Su álbum *El ataque del metano* (5-27 Réconds, 1995) es considerado como el primer larga duración de rap en el país. Compuesto por quince canciones, *El ataque...* es un disco completamente bogotano. Sobre él, la banda señala: “Desde el principio, nosotros no nos pusimos a cantar líricas de Nueva York ni de Brooklyn ni nada de eso. Nosotros dijimos: ‘Vamos a narrar nuestra propia historia’” (Vallejo, entrada web). Además de ello, su sonido también está influenciado por agrupaciones como

Beastie Boys —muy cercana al punk y el rock—, por eso mismo también se le considera como uno de los álbumes de rock más importantes de la década de los noventa, y su acto puede ser asociado a grupos como Kraken y La Pestilencia. Por la misma época, “el norte de la ciudad” también vio nacer a una de las bandas más importantes e influyentes dentro de la historia nacional del rock: 1280 Almas.

Conformado en 1992, las 1280 Almas se convirtieron en uno de los grupos claves de finales del siglo XX en Colombia por lo que supuso su música para la juventud bogotana. Impulsados por un espíritu revolucionario, casi incendiario, las Almas comenzaron a escribir sus primeras canciones y las materializaron por medio del lanzamiento de su álbum debut *Háblame de horror* (Hormiga Loca, 1993). Con canciones como “Soledad criminal”, “Monstruos”, y su versión de “Sabré olvidar”, la banda se abrió un espacio entre bares y escenarios universitarios, y llevó el mensaje de final de milenio que se concentraba en la desazón de la vida en la ciudad, el ritmo acelerado de la misma juventud y la situación política del país. Reflejo de ello fueron sus dos siguientes álbumes *Aquí vamos de nuevo* (Culebra, 1994) y *La 22* (Culebra, 1996), siendo este último un álbum con un carácter mucho más político y construido alrededor de la violencia en el país; producto de ello se puede hablar de la canción “El Platanal”, que describe la tensa situación de violencia que se vive constantemente en la región del Urabá:

Bala viene, bala va.

Ya no sabes ni de dónde

la bala te va a alcanzar,

si no corres y te escondes (1280 Almas, Letras.com, 2019),

considerada como una de las bandas más importantes del país, las 1280 Almas entraron a la industria como un grupo musical clave gracias a la calidad de su música y a la alta capacidad de denuncia que se encuentra en sus letras; creadores de mensajes que movilizaron a la juventud colombiana respecto a la violencia del Urabá, la denuncia contra la política del país y sus representantes, y las constantes denuncias por falsos positivos cometidos por el expresidente

Álvaro Uribe Vélez, este quinteto ha encabezado la lista de grupos que se han mantenido dentro de su mensaje de protesta y con un alto compromiso social. De su *Pueblo Alimaña* (La Coneja Ciega, 2012) destacan canciones como “Surfiando en sangre”, de la cual se desprende el siguiente fragmento:

Tu fea costumbre de desangrar,

tus mil maneras de vampirizar [...]

Siempre he creído que es un toque fino

ser el patrón de los asesinos.

Y todos ellos te dicen doctor. Será por lo descuartizador

(1280 Almas, Coneja Ciega, 2012),

y que se construye sobre temáticas recurrentes que afectan al país desde el gobierno de turno del 2002 y que se ven reflejadas en desapariciones forzadas, masacres avaladas por el estado e intentos de modificar la verdad en cuanto al saldo de muertos que ha dejado la guerra en nuestro país. “Surfiando en sangre”, por medio del arte que la acompaña, da a entender que se refieren con terror y absoluto rechazo al expresidente Álvaro Uribe Vélez y su sistemático método de asesinato.

Bogotá: nuevo milenio

Hablar del nuevo milenio respecto a la música que se ha creado en la ciudad supone un problema, o al menos eso puede parecer, pues la producción discográfica es tan amplia, y los géneros tan diversos, que los antropólogos musicales tendrían que detenerse en cada localidad de la ciudad a estudiar de qué manera el metal, el punk, el reggae, el rock y otra buena cantidad de

géneros, se han abierto un espacio a través del Internet, los bares y establecimientos que les abren las puertas y los medios de comunicación que se encargan de contribuir a su difusión.

Además, la discusión también se ha ampliado a géneros que antes no eran tan reconocidos y que ahora generan repercusión dentro de “parches” que giran en torno a lugares como Chapinero, Teusaquillo, el Centro y la zona rosa. Lugares como Rat Trap y Cuatros, y sellos independientes como Towers Of Acre (hardcore/metal), ElPatrón Records (rock/punk), In-Correcto (electrónica/rock) o Rompeolas (rock alternativo), se han encargado de ser piezas determinantes dentro del engranaje que permite que la música dentro de la ciudad siga girando. Gracias a su trabajo, y a las posibilidades que prestan a los artistas, han permitido que el trabajo de la autogestión —herencia de artistas como las 1280 Almas o la generación punk de Medellín— se mantenga a flote y le presente a la ciudad, y al país, nuevas producciones con cada mes que pasa.

Eso mismo, ese trabajo, esas bandas, me han llevado a incluir bandas que hasta el momento están comenzando a aparecer dentro del radar o que ya son reconocidas e igual aportan un grano de arena a la construcción de este capítulo. Muchas de ellas pertenecen a grupos que giran en torno al jazz, y que habitan espacios como el reconocido bar Matik-Matik, o que hacen vibrar a la juventud bogotana a través del rock, por medio de espacios como El Chamán, Cassius Bar, Boogaloop o Latino Power; espacios que se han caracterizado en ofrecer una oferta de música electrónica, punk, tropical, rap y rock; por estar ubicados entre Chapinero y Teusaquillo; por ser los puntos de confluencia para la interacción de un público plural que se encuentra siempre abierto y dispuesto al descubrimiento musical y cultural, y que hacen parte de la vida nocturna de la ciudad.

A continuación, me permito citar y editar un artículo que publiqué en Molde.co (2018) y que presento como mi punto de acerca de la actual escena musical bogotana. Si los padres del rock tuvieron la oportunidad de crecer a través de las posibilidades y del éxito que les proporcionó el sector *underground*, de la misma manera me permito hablar de agrupaciones que han continuado ese mismo camino y que han construido su trabajo a través de lo que la ciudad les ofrece. Eso mismo es lo que les ha atribuido reconocimiento y los ha llevado a ser parte de festivales como Tropical Garden, Hermoso Ruido y Estéreo Picnic, de Bogotá.

De la casita del rock a los grandes escenarios

Lo que hoy en día es un concesionario que se ubica en la 106 con 14, hace seis años fue uno de los espacios que, en su momento, llegaron a ser fundamentales para lo que hoy conocemos como la actual escena independiente bogotana. Allí, donde hoy día hay una vitrina, una gran parte de los jóvenes que hoy asistimos a los eventos que nos presenta la ciudad fuimos testigos del nacimiento de una de las generaciones más relevantes para la actual música en Colombia.

Sonic Youth a la colombiana

Cronopios estuvo activa desde el 2010 hasta el 2012. A pesar de tener una corta carrera, esta banda marcó un antes y un después a través del primer impulso que tomaron y con el que buscaron conseguir un rápido reconocimiento. Pero, como la llama de un fósforo, pronto terminarían por extinguirse. Para el 2010 ya contaban con un sencillo y su correspondiente vídeo, “¿Usted está loco, señor?”, que fue la primera muestra de lo que este trío quería presentar: una apuesta *grunge* con ciertas aproximaciones al *noise* y al *postpunk*. Tenerlos en frente era como escuchar y ver a Nirvana o Sonic Youth. La energía, la fuerza de sus canciones y toda esa visceralidad que proyectaban, siempre se sentía como un disparo al aire. No se sabía dónde caería la bala. De lo único que se tenía certeza era de que en cualquier momento iba a impactar.

Cliché (Independiente, 2012), su primer y único álbum fue uno de los detonantes que contribuyeron al surgimiento de los primeros sencillos que conocimos de otras agrupaciones como Novia Cadáver y Bliss —igual de relevantes para la escena—, además del nacimiento de otro buen par de grupos que desaparecieron tras su show debut o un par de presentaciones sin mayor trascendencia —tal y como sucedió durante la década del 60 y el 70 acá en el país—. El álbum, compuesto por once canciones que trazaban un recorrido, cada vez más ruidoso, cada vez más frenético, fue la muestra de que entre lo independiente —que en ese momento no era independiente ni era escena ni nada— se estaba comenzando a gestar la semilla que más tarde germinaría en una amplia variedad de proyectos musicales que surgían y se mantenían gracias a

la narrativa bogotana del momento en que fueron concebidas. Así pues, nuevas historias centradas en Teusaquillo o Chapinero comenzaron a surgir y a convertirse en un punto de identificación entre los músicos y sus seguidores.

Esa llama que pronto se extinguiría también traería consigo el nacimiento de otras bandas que fueron clave dentro de la consolidación de aquella pequeña escena. Armados de celulares o algunos pocos equipos que les permitieran grabar sus primeras canciones, La Casita del Rock también vio nacer nombres como Novia Cadáver y Rhodes. Por un lado, Novia Cadáver haría parte de esta juventud sónica que en medio del DIY¹⁸, el desenfreno que nos dejó el 2011 — como la formación de las bandas que darían pie a las que acá se citan, rescatar la moda *grunge* de la década del 90 o las fiestas y toques que duraban hasta el amanecer, y que se llevaron a cabo en casas en obra negra, restaurantes, garajes y áticos—, y cierta influencia de aquella actitud punk con la que vivíamos hace ya casi una década, también se hizo escuchar gracias a la unicidad de su música y la fuerza que imprimían durante sus presentaciones; por el otro, Rhodes se convirtió en aquella banda que el público apreciaba por el sonido “clásico” de su música y que se construía con base en canciones como “Rock and Roll”, de Led Zeppelin, o “Last Nite”, de The Strokes. Como si se tratara de un rock’n roll moderno que no dejaba de ser “alternativo”.

La época de transición

Influenciados por bandas como Radiohead, The Libertines, Nirvana y Franz Ferdinand, que se resumen en el sonido alternativo y de mayor alcance entre Estados Unidos y el Reino Unido, Bliss lanzó sus primeros demos, que solían existir —como tesoros muy bien guardados— en páginas como Reverb Nation, Soundcloud y YouTube, y que constituyeron una expresión de “guerrilla” al convertirse en productos que se compartían por medio del voz a voz —entendido como la información que de manera individual y que crea una cadena de respuesta—, CD —o Compact Disc, formato introducido durante la década del 80—, emails —o correos electrónicos, con archivos adjuntos—, o archivos descargables —como los códigos que proporciona la plataforma musical Bandcamp y que permiten la obtención de álbumes o sencillos de manera

¹⁸ Siglas para hacer referencia a la expresión *Do It Yourself* o Hazlo Tú Mismo.

gratuita o con un pago correspondiente— que constituían una expresión “urbana” respecto a la manera en que se transmitían y, por qué no, hasta en la manera como se concebían en estudios semiprofesionales y con bajos recursos que apenas eran los suficientes para dar a conocer lo que se estaba creando en barrios de la ciudad como los barrios Pepe Sierra o Pablo VI.

Entre ese mismo año y el 2013, su reducido, pero siempre fiel, público fue testigo de cómo surgían canciones que una a una mejoraban y aumentaban en cuanto a nivel de composición y “producción”; así, se creó una suerte de línea del tiempo que fue marcando momentos en su carrera: primero con “Octopia” (Independiente, 2010), luego con “Love” y “Maximum Pressure” (Independiente, 2011, 2012), cortes que pasaban los seis o siete minutos, que presentaban una cara mucho más experimental y entregada al rock psicodélico; o los primeros adelantos de lo que más adelante sería su primer álbum corto *Scary Shadows* (Estudio Salmón, 2014), hasta lo que conocemos hoy como su álbum debut *Deimos* (Palosanto, 2018).

Por el mismo momento en el que Bliss lanzó su “extended play”¹⁹, por los lados de Pepe Sierra nació Santiago García y Los Pantalones Elegantes, proyecto de jazz que adquirió gran popularidad debido a su propuesta que apuntaba hacia varios géneros, pero que al final no quería parecerse o ser como ninguno de ellos. Fuera de la escena jazz de lugares como Matik-Matik, Los Pantalones Elegantes se convirtieron en una de las bandas de culto entre el sector independiente y le abrieron paso a lo que hoy conocemos como la “nueva generación” musical, aquella que nació durante el 2016 y que hoy da de que hablar. La que más destaca es, sin duda alguna, Nicolás y Los Fumadores.

Todo está bien, todo muy bien, todo está al pelo

Influenciados por el pop de Mac Demarco (en especial su álbum 2) y una buena cantidad de elementos de artistas como Pescado Rabioso, Gustavo Cerati y Soda Stéreo, Nicolás y Los Fumadores fue la banda que subió la vara y le apuntó a crear a partir de aquellos elementos con

¹⁹ Nombre que se le da a los álbumes con una duración menor a media hora y una extensión no mayor a seis canciones. Sin embargo, en muchos casos puede variar y la discusión se puede centrar sobre cualquiera de los dos aspectos. Por ese motivo, muchas veces se les considera como EPs o álbumes de corta duración, teniendo en cuenta la categoría que le ha atribuido el artista.

los que el público en general se podía sentir identificado. Por supuesto, ya no estamos hablando de narrativas que giran alrededor de la violencia en el país, o sobre la reciente decadencia de la sociedad colombiana —y a pesar de que el arte nunca deja de estar comprometido con los temas sociales—, pero la música de esta banda se construye gracias a la cotidianidad del joven bogotano, de su experiencia en Chapinero o El Centro, de su mala suerte y del mal destino que implica montar en transporte público.

Con apenas un álbum detrás de ellos, titulado *Como pez en el hielo* (Estudio Salmón, 2018), esta banda ha sabido perfilarse hacia los mismos logros y estándares que dejaron bandas como Los Speakers o Los Flippers; su música no solo es el resultado de años de trabajo, sino que, además, hereda la historia de un país y de una ciudad que deja muchas historias por contar. Canciones como “Bailando triste” o “Bruce y Margaret” dan cuenta de ello a través de un lenguaje muy “bogotano” y que tiene de por medio esos elementos tan característicos de la ciudad, así como los personajes que la componen.

Dentro de esta misma línea temporal, Bogotá, y en parte Tunja, también fue testigo del nacimiento y crecimiento de Quemarlo Todo Por Error, banda que hoy día también es considerada como una de las mayores apuestas dentro del reciente rock colombiano. El lanzamiento de su álbum debut *Cuánto más hemos perdido (yo ya perdí la cuenta)* (Rompeolas, 2018) fue clave a la hora de descubrir que detrás de esta banda también se encontraba la reciente narrativa de la ciudad. Vale aclarar que, si bien es una narrativa bogotana, más bien está permeada por la idea del *flâneur* que recorre la ciudad, en su patineta, y que adquiere una idea de la misma a través de las cosas que le suceden, de lo que ve y de las personas que lo rodean.

¡Bogotá, yo a ti te quiero!

Surgido como un proyecto solista a través de una canción que no pretendía ser música, sino parodia. Aguas Ardientes iniciaron su carrera en el 2017 gracias a las ganas de su fundador de crear narrativas cómicas a través de la música. Con un primer sencillo titulado “Bogotá”, la banda se abrió campo a través de los oídos curiosos de la ciudad por medio de un corte que da cuenta de lo que representa vivir en la ciudad y que, además, hace uso de sonidos que hasta el momento no se han explotado dentro de la actual escena local. Por medio de violines, tambores,

pianos que hacen alusión a las cumbias villeras de Argentina²⁰, banjos y voces que simulan ser “de ñero”, esta agrupación ha sabido convertirse en un éxito gracias a su álbum *Guarever* (Independiente, 2018), compuesto por doce temas que suenan a *chirrifolk*, que se burlan del país, del transporte público y de las entidades que rigen el país. Al respecto, más adelante se abordarán a profundidad los elementos que componen la música de esta agrupación, desde el género que la cobija hasta las temáticas de las que hablan.

Por supuesto, la línea de tiempo que acá me propuse crear aún tiene momentos por ser escritos y escuchados. La producción sonora del país ha alcanzado niveles inimaginables hace treinta o cuarenta años. El alcance de los artistas ha crecido y ahora parece abrirse la posibilidad de intentar vivir de la música. Los esfuerzos conjuntos dan como resultado el surgimiento de festivales independientes, publicaciones que se construyen a través de redes de apoyo y colectivos que funcionan a partir del apoyo mutuo como base de trabajo; además de que ahora existen los medios para llevar a cabo una gira por Latinoamérica, producto de programas como Ibermúsica —impulsados por los ministerios de cultura de Iberoamérica—, o giras por Estados Unidos y Europa, financiadas por el mismo dinero de los músicos o algún patrocinador que tiene la posibilidad de contribuir a la movilidad de los artistas. Un ejemplo de esto pueden ser las pasadas giras de las 1280 Almas por el Cono Sur con motivo de la promoción de su último álbum de estudio, el recorrido que Las Yumbeñas realizaron durante los meses de noviembre y diciembre de 2018 por tierras europeas o la actual gira que ha de llevar a la agrupación paísa Danta por Chile, Perú y Argentina.

²⁰ Tras el fenómeno que supuso, durante la década del 40, el reconocimiento de la cumbia dentro de la tradición folclórica de Colombia, países como Argentina aprovecharon el éxito de esta nueva tendencia musical y la adaptaron a sus contextos. A inicios de 1960, comenzaron a verse las primeras raíces de lo que sería el género en el país vecino con la llegada de la cumbia romántica. Paralelamente, en la marginalidad, nació la cumbia villera. A partir de ese momento, toda una generación de músicos se mostró dispuesta a representar la violencia del país por medio de la música. Gestada como una respuesta a la música de la clase media, la cumbia villera se convirtió en la voz de las personas que vivían a un lado de la sociedad y que eran rechazadas por encontrarse dentro de contextos ligados a la pobreza. “Tal sonoridad se conformó mediante la traslación de los efectos del habla cotidiana en el canto, con inflexiones y fraseos propios que rompen en muchas ocasiones con la línea melódica tradicional, y el uso de modismos propios del lenguaje futbolero o barrial” (Cragolini. 7). Con la llegada de la cumbia villera se comenzó a desarrollar un nuevo tipo de “poesía” para los jóvenes que estaban viviendo un período en que la economía del país afectaba a todos por igual y donde las oportunidades eran casi nulas. “La cumbia villera no maquilla los rasgos de la pobreza. Los retoma, los tematiza y hace de ellos un ideal estético. Si en la llamada “cumbia romántica” [...] productores profesionales escogían jóvenes bonitos, delgados y con trazos considerados “blancos” para formar los grupos, la villera preferirá a los “negros” (Martín. 3). La figura del “negro” se convirtió en el centro de la música villera por ser la antítesis de la sociedad acomodada y pudiente; esta era la representación de los ladrones, a los marginados, a los drogadictos y los pobres.

Respecto a la distribución de la música, la venta del formato CD disminuyeron en un 41% durante el 2018, mientras que el formato vinilo aumentó considerablemente sus ventas en un 13%. Sin embargo, las plataformas de *streaming* son aquellas que lideran el mercado con un 75% de usuarios que consumen y descargan la música que se encuentra en sitios y aplicaciones como Bandcamp, Deezer o Spotify (Montes, 2018). Adicional a esto, la última se proyecta como la plataforma más utilizada por los internautas para la reproducción de música y podcast; ello a nivel global. Centrándonos en el mercado colombiano, artistas como Nicolás y Los Fumadores marcaron tendencia en cuanto a venta del formato CD se refiere con más de quinientas ventas. A pesar de que esto pueda parecer un número pequeño, actualmente el público se acerca a los artistas gracias a la mercancía que estas generan, como son camisetas, posters y *stickers*, y a la manera en que han distribuido su música por medio de las plataformas antes mencionadas. Hoy día, la tendencia en Spotify, dentro del sector alternativo e independiente del país, la marcan Nicolás y Los Fumadores con 35.344 escuchas mensuales, Margarita Siempre Viva con 29.777 escuchas mensuales y Quemarlo Todo Por Error con 18.802 escuchas mensuales, siendo estos tres los grupos que mayor acogida tienen en el país según los datos que muestra Spotify.

Los estudios de grabación ya no son necesariamente unos cuantos pocos, sino que ahora, y a través del DIY, la juventud colombiana encontró la manera de crear su música y producirla por medio de acondicionamientos caseros que les permiten lanzar sencillos o discos a lo largo del año. También, es claro que nos encontramos con una buena cantidad de temáticas que pretenden narrar los horrores de la violencia del país, de la mano de géneros como el metal y sus subcategorías. Con cada año que transcurre, el público se interesa más por las bandas de antaño y contribuye a que reuniones como la de Ultrageno, importante agrupación de rock bogotana, agoten boletería dos noches seguidas y reúnan a más de mil doscientas personas en ambas funciones. La radio, aunque muchos no lo crean y se muestren escépticos, sigue siendo una pieza clave dentro de la difusión de artistas; programas como Demo Estéreo o La Causa Nacional, de la emisora pública Radiónica, contribuyen a que los artistas sigan teniendo el alcance que merecen, o al menos que puedan ser escuchadas durante una hora en radio nacional. En definitiva, esta es una historia que periódicamente se seguirá escribiendo.

Es claro que este estudio no se detiene acá, sino que abre la puerta a un sinnúmero de muchas más investigaciones y trabajos creativos que quieran dar cuenta de lo que ha supuesto la música

en el país del sagrado corazón. Por el momento, esto es lo que tenemos, esto es lo que hemos escuchado, esto es lo que ha acompañado a las generaciones que nos antecedieron y que nos precederán. Mientras exista la música, existirán una y mil maneras de seguir narrando nuestra realidad.

Tercer capítulo

Bogotá, entre el siglo XX y el siglo XXI: música, producto y cultura

Cómo se da el acercamiento a la cultura urbana

En “Observaciones para una poética de la literatura urbana bogotana”, Hoyos cita a Saldarriaga Roa para señalar que “en la ciudad latinoamericana conviven tres situaciones físicas, espaciales: la ciudad histórica, la ciudad planificada y la ciudad popular” (2), todas tres importantes para entender cómo se da nuestro acercamiento a la cultura urbana. En primera instancia, regreso a la definición de lo urbano como aquel estado fragmentado de la ciudad en el que existe una pluralidad de significados respecto a la manera en que se ve, se vive y se entiende el espacio. Al hablar de la ciudad histórica, nos referimos a las estructuras físicas que dan cuenta de las memorias espaciales que caracterizan a una ciudad; desde las edificaciones, parques y plazas, hasta las estatuas, la ciudad posee ciertos puntos que le permiten tener correspondencias dentro del imaginario general de sus habitantes. Sin embargo, y por lo general, la ciudad histórica tiende a desaparecer o a sufrir cambios que se encuentran sujetos a la ciudad planificada. Dentro de esta segunda instancia, la constitución del espacio responde, la mayoría de las veces, a necesidades o malas gestiones sujetas a planes de ordenamiento territorial que modifican la manera en que el ciudadano se relaciona con su espacio. Constantemente estamos hablando de una ciudad que sufre cambios abruptos y que se ve en la necesidad de adaptarse a la constante fluidez del espacio. Así pues, la ciudad planeada no da abasto para lo que sería la ciudad popular, por lo que las producciones artísticas que se desarrollan en ella están constantemente “violentadas” y deben responder al período histórico y físico-social por el cual atraviesa la ciudad; no se tratará entonces de una narrativa lineal, sino que la misma se verá en un proceso de cambio que la llevará a adaptarse a las necesidades que tienen sus habitantes respecto a la ciudad popular en la que se encuentran inscritos. Esta tercera instancia se entendería como la ciudad habitable, móvil y en constante cambio, que se ve en la obligación de extenderse más allá de sus posibilidades para poder recibir a todas las personas que desean estar en ella y que constantemente están modificando la imagen que tienen de su imaginario.

Acercarnos a la cultura urbana a través de estas tres instancias supone la necesidad de adaptarse al escenario fragmentado, pero sin desconocer que ello también ha sido un proceso que se ha repetido durante largo tiempo. Si bien es cierto que el imaginario que creamos de la ciudad nos pertenece, no podemos desconocer que la misma “repite su vida siempre igual,

desplazándose para arriba y para abajo” y que sus habitantes “vuelven a recitar las mismas escenas con actores cambiados” (Calvino, 81). Por eso mismo, y como se verá más adelante en este capítulo, hay narraciones que se repiten a lo largo del tiempo, pero que se presentan ante el público desde otro tipo de perspectivas y con otro lenguaje; elementos que, por supuesto, responden a necesidades de sus contemporáneos y que buscan convertirse en una suerte de herencia textual. El hecho de que aún se creen canciones acerca de temas como el transporte público, los habitantes de la ciudad o la misma ciudad en sí, da cuenta de cuáles son esos “fragmentos” que intentan comprenderse a través del imaginario que cada ciudadano posee. Si bien es cierto que no pueden existir dos imaginarios similares, sí pueden existir puntos en común sobre los cuales estos se construyen; así pues, elementos del mobiliario urbano como el Transmilenio contribuyen a que se establezcan puntos de partida, pero con distinta dirección, respecto a la manera en que se entienden. Al respecto, Guerra cita a Barthes para decir que “[l]a ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje; la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos nuestra ciudad [...], por el mero hecho de vivir en ella, de caminar en ella, de mirarla (96)” (16). Sabernos partícipes de estas tres ciudades significa que como ciudadanos estamos en un constante devenir respecto a la manera en que entablamos un contacto con la ciudad; ese llegar a ser se convierte en una posibilidad para darle sentido a todo aquello que nos rodea. Sobre este fenómeno, también es válido citar a Santamaría (2007) para decir que “[e]ste redescubrimiento de lo local no es exclusivamente una tendencia estética, sino que es el resultado de unas transformaciones culturales mucho más profundas” (6) que responden a una necesidad de crear otras narrativas que den cuenta de todas las experiencias que ocurren en la ciudad y que reconfiguren las ideas de los imaginarios que se vienen construyendo desde mucho antes. El acercamiento a lo urbano supone un proceso en el que se acepta la constante transformación y que el hecho de pertenecer a la ciudad significa estar dispuesto a ser parte de las múltiples posibilidades que supone habitar el espacio y la relación que ello conlleva respecto a los otros habitantes de la ciudad; el imaginario se reconstruye a medida que se avanza por el territorio; caminar la ciudad significa “unir” los fragmentos y generar una idea propia de la misma. Adquirir contacto con lo urbano es, en últimas, saberse un creador más dentro de la gran urbe.

Bogotá: el sonido de una ciudad en devenir

La ciudad busca darle sentido a aquello que se encuentra dentro de ella, con el fin de “explicarse a través de la significación y ser entendida a través de una realidad única e indiscutible” (Pérgolis, 2005. 14). Por medio de las canciones mencionadas en el capítulo anterior, se construyó una aproximación al sentido urbano que habita dentro de la música, o al menos un fragmento, que se ha creado en la ciudad de Bogotá. Narrativas acerca del transporte, la marginalidad y la segregación, o las alteraciones que afectan el orden público, son ejemplo de cómo se configura la manera en que es entendido el territorio urbano a través de la perspectiva de sus habitantes, vistos como creadores urbanos que se encargan de representar las narrativas ya mencionadas por medio de la poesía, el grafiti, la pintura, la literatura y, en este caso, la música; además, estas narrativas responden, de igual forma, a imaginarios que han dado pie a la continuación o creación de nuevas historias que siguen contando desde lo fragmentado y móvil que resulta nuestro territorio.

Siglo XX: Banda Nueva, Hora Local & La Etnnia

Se ha insistido en la idea de que las ciudades son lugares cerrados, en los que los procesos de transformación son completos y en su perfección; se habla de su belleza, de lo que representan para el mundo a nivel estético y arquitectónico, cultural y político, y de un devenir que resulta ser uno de los mayores bienes con los que puede contar la humanidad. Las vemos a través de las películas, las leemos en los libros y la poesía, las divisamos a través de fotografías, las conocemos y sabemos cómo están compuestas. Pero entonces surge la duda de qué sucede cuando hablamos de Bogotá. A comparación de ciudades francesas o de pequeñas grandes y perfectas urbes como bien podría ser la ciudad de La Plata, Argentina —que representa uno de los modelos de arquitectura más simétricos de América Latina—, Bogotá se presenta como un rompecabezas incompleto o un manto compuesto de retazos sobre retazos que da cuenta de una historia llena de procesos con ires y venires diversos. Al respecto, Hoyos señala que “hay algo adicional en la mente del lector, y es que piensa en París como una ciudad que, aunque nunca haya ido, o nunca vaya, sabe realmente qué es. Bogotá no” (5). Y no está mal no saber cómo es

nuestra ciudad, pues eso es lo que da pie a interacciones que “[h]ace[n] visible lo invisible” (Rancière, 16).

Si al visibilizar aquello que antes no veíamos la ciudad se convierte en un escenario abierto para el desarrollo de “escenas” que permitan entender cómo se articulan las narraciones dentro de su territorio, entonces es bueno preguntarnos “¿[c]uál es la ciudad ideal que dibujamos con la imaginación? ¿Acaso es aquella en la que vivimos? ¿Qué cambia y qué se mantiene?” (Calvino, 1972, 51). Al respecto, la producción musical que se ha creado en Bogotá ha dado cuenta de los imaginarios que responden a las necesidades de sus habitantes y que presentan la otra cara de la ciudad. Por supuesto, estos imaginarios están en constante transformación y no responden a un solo período, sino que permiten entender que no existe realmente un tejido que articule la ciudad, lo que nos lleva a entender el porqué de la “teoría” de los retazos que la componen junto a los hilos que sobre ella bordamos con cada generación que la habita.

Bogotá se presenta como una ciudad múltiple en la que habitan personas que se cruzan entre sí y se desconocen, como ocurre a diario en las calles que la componen; personas que tienen la valentía de montar en transporte público y que suelen hacer sin el dinero o en hora pico; personas que viven con el constante miedo de que el orden público sea alterado, como bien sucedía y puede suceder de un momento a otro en nuestro país o jóvenes que eran —y son— perseguidos por pertenecer a sectores de la ciudad que son considerados marginales. Esas mismas historias suenan a través de sonidos orquestales y progresivos, como si se tratara de aquella primera época de Cream, que tenía en sus bases el movimiento del jazz, pero que apostaba por crear rock adelantado a su época; sonidos que pueden ser considerados del futuro y que se presentan a través de sintetizadores, baterías electrónicas y toda la influencia del new-wave que se creó alrededor de la música norteamericana y española; y, por supuesto, configuraciones sonoras que a través de *beats*, *samples* y versos libres, cantan las ocurrencias de la calle y cómo intentar sobrevivir en ellas. La música que se asocia a los imaginarios de la cultura urbana en Bogotá abarca géneros que van desde el rock, pasando por el punk, el metal, el rap y que, incluso, desembocan en la música electrónica, logrando que su alcance sea tan amplio y tan masivo que sobre ella se pueda realizar una apropiación sin entrar en procesos de aculturación que la conviertan en un espacio ajeno a quienes la viven; por el contrario, estas producciones que se llevan a cabo lo que hacen es tomar el entorno en que se generan para

imprimir sobre su sonido una imagen que se escuche y se pueda imaginar a la par que se lee o se entiende la letra que la acompaña.

Respecto a los escenarios, las ciudades que se dibujan en la imaginación se configuran de distintas maneras. Durante cinco minutos se puede estar recorriendo Chapinero, armado con una cabellera larga y ropa que se bate entre la psicodelia y la cultura disco; otros cuatro minutos en los que se está en un bar de La Candelaria, mientras la noche y el éxtasis juvenil se combinan, y se baila al son de una canción que habla de cómo el rock no nos necesita; o de seis minutos en los que se tiene que lidiar con la policía y la peligrosa reputación que se han creado por parecer inquisidores que constantemente están en busca de brujas a las cuales puedan quemar.

Sobre su recepción, anota Juan Carlos Pégolis que “cuando más puntual es la narración y con mayor claridad deja ver sus rasgos locales, podemos reconocer mejor la ciudad en un momento en que la globalización nivela los comportamientos” (22). Por eso podemos determinar que en cada época que estas historias abarcan el público ha reaccionado de manera positiva a ellas, convirtiéndolas en parte de su día a día y permitiéndoles alcanzar otros escenarios más allá del formato de escucha, que se convierten en escenarios híbridos que alimentan esa sed de respuestas que únicamente la música da, y de los nuevos interrogantes que la misma es capaz de plantear.

Banda Nueva es la agrupación con que iniciamos este análisis, con su canción “El blues del bus” (1974), de su álbum *La Gran Feria*. Desde el título, la banda nos permite entender que su sonoridad estará guiada por el blues, género norteamericano que surgió como antecesor de los *spirituals* africanos y de las *work songs* que se introdujeron hacia finales del siglo XIX e inicios del XX en las plantaciones de algodón del sur de los Estados Unidos. Eso por el lado musical. Sin embargo, la canción también posee un giro narrativo al apropiarse de la comedia y el chascarrillo desde el primer verso que dice

Cuando interrumpan las carreras

y pienses que te llevarán.

Tienes que hacerles muchas señas

y hasta te atracarán (Banda Nueva, transcripción de archivo de audio web, 2009)

y que introduce al receptor en lo que llamaría yo “un círculo del infierno” al contarle cuáles son las peripecias por las que deben atravesar los bogotanos respecto a su movilidad. Retomando lo ya dicho sobre la ciudad planificada y la ciudad popular, esta canción se convierte en el reflejo de cómo la primera nunca se piensa en términos de la segunda, ¿a qué me refiero? Los planes de ordenamiento territorial, respecto a estructura física, pero también a infraestructura vial, nunca se piensan en términos de futuro, sino que responden únicamente a las necesidades del momento en que se necesitan. Si en la canción se habla de la interrupción de las carreras —hecho que trae consigo la movilización de atracadores y peligros hacia el punto de la ciudad que esté trancado— es porque se está señalando una de las principales problemáticas de la ciudad que es la afectación de la movilidad por culpa improvisadas, muchas veces, que son producto de una mala planeación dentro del gobierno local. Eso, por un lado. Por el otro, la ciudad popular también ha de superar la planificada en términos de habitantes, por lo que el siguiente verso de la canción dice

Como sardinas enlatadas al montar en un bus en Bogotá.

Si les parece se detienen,

cuatro cuadras más allá,

y si te subes sin monedas es probable que te hagan bajar,

este es el principio de montar en un bus en Bogotá

(Transcripción de archivo de audio web, 2009),

y se convierte en una representación muy clara de la ciudad que colapsa, ya sea por las obras en la vía, por algún accidente vial, producto de la sobrepoblación de automóviles en el país. De igual forma, Banda Nueva también busca hacer una broma respecto a la conocida “guerra del centavo” que ha afectado a los ciudadanos bogotanos y que los obliga, día a día, a embutirse

dentro de buses y articulados con el fin de poder movilizarse a través de una ciudad que nunca fue pensada para ellos, sino para aquellos primeros ciudadanos que tuvieron la oportunidad de ver y estrenar esos buses, muchos años atrás. Por último, la agrupación cierra el tema con una reflexión que les propone a los ciudadanos buscar una alternativa que les permita intentar “evolucionar” hacia una ciudad popular pensada por ellos mismos:

Así que oye mi consejo y no lo tomes mal,
cómprate una bicicleta o aprende a caminar,
porque cualquier cosa es mejor que montar en un bus en Bogotá
(Transcripción de archivo de audio web, 2009),

y que busque la posibilidad de convertirse en “[l]a suma imaginable de los puntos de vista de los ciudadanos de una ciudad [que] integra la lectura simbólica que se hace de la ciudad” y que “[c]orresponde a su representación y a las distintas estrategias narrativas” (Silva, 23). Por eso mismo la canción se propone desarrollar una narración que, punto por punto, desglosa la experiencia bogotana y la convierte en algo más digerible y menos complicado para quien la escucha o debe vivirla. Es cierto que este es apenas el punto de vista de los integrantes de la banda, pero el efecto narrativo que se genera a través de la canción recoge el de todos los habitantes de la ciudad, permitiendo que sea una estrategia plural sobre la experiencia alrededor del tema.

Dieciséis años más tarde nos encontramos con la banda Hora Local y su canción “Orden público alterado”, de su álbum debut *Orden público* (1991). Algo importante dentro de la narrativa de Hora Local es que sus letras suelen estar asociadas a escenas casi apocalípticas alrededor de la ciudad (ejemplo de ello puede ser la ya mencionada “Patio Bonito”, en el segundo capítulo). “Orden público alterado” se construye sobre un estado de emergencia que se presenta en la ciudad tras una ola de violencia inexplicable —en este caso—, y que afecta a toda la población de la ciudad. Desde que inicia, la canción es presentada como un comunicado por

radio que declara “¡Alguien puso bombas y rompió los maniqués de Chapinero!” y que da pie a una frenética manera de tocar los instrumentos mientras cantan

En las calles corren gentes, corren ciclas, corren autos, corren buses, corre sangre,

cae gente desplomada,

se reúnen los ministros

¡Hay medidas preventivas! ¡Hay medidas punitivas!

(Hora Local, transcripción de archivo de audio web, 2011),

el “caos” no se encuentra únicamente dentro de la ciudad imaginaria que se han propuesto construir dentro de la canción, sino que también es llevado a la manera en que las guitarras son interpretadas bajo una constante distorsión y *samples* que tienen como propósito jugar con el horror que se apodera de la ciudad. Una vez más, la ciudad popular se ve afectada por un “error” que modifica el orden establecido por la ciudad planificada y que se ve reflejado en la letra con fragmentos como

Alguien quemó un DSS²¹ en Venecia²² y bloqueó la Autopista del Sur.

En las calles llueven verdes, llueven piedras, caen niños desplomados,

se dispara en los tejados, se incendian avenidas,

barricadas defensivas, se desplazan terroristas.

Es un viernes, hora pico

(Transcripción de archivo de audio web, 2011),

²¹ No se encuentran referencias en Internet, pero por el contexto se puede suponer que es un automóvil o un camión.

²² Venecia se encuentra al sur de la ciudad de Bogotá, en la localidad de Tunjuelito, y es uno de los barrios que mayor problema de movilidad durante la hora pico.

que desde sus referencias se proponer retratar cómo es que se puede provocar el colapso de una gran ciudad como lo es Bogotá, y más durante el inicio del fin de semana a las seis de la tarde, considerada como el peor momento para movilizarse de un lado a otro debido a la cantidad de automóviles y personas que se desplazan al mismo tiempo. El hecho de que esta violencia también esté asociada con un ataque terrorista también puede ser una respuesta a las olas de atentados que vivió la ciudad, y el país, durante la década del 80 y que en su gran mayoría estaban acreditadas al narcotraficante Pablo Escobar. Más adelante también encontramos cómo el hecho de que el caos surja en el sur y el centro de la ciudad también afecta el área norte de la misma y que lleva a sus habitantes a querer huir del país:

En Carulla no hay pescado, no hay verduras, no hay helado,
caen estantes ya saqueados, todos huyen a otro lado, a Varsovia o a Miami
(pasajeros, por favor abordar)
La locura en El Dorado
¡Vuelos extras a Miami!
Sale American Airlines (Transcripción de archivo de audio web, 2011),

esta salida, además, puede ser tomada como el querer huir de la ciudad popular-caótica que le ha correspondido a quien se encuentra en medio de esta “guerra” y que no puede soportar la idea de vivir en un país en el que el orden público ha colapsado. Al respecto, Gutiérrez (2016) señala que “[c]uando se habla de la ciudad, se hace referencia a lo urbano, que no es nada más que el fruto de la relación de los distintos actantes de la ciudad dentro de este espacio [...] y una ciudad termina siendo lo que el habitante o el visitante ve de ella, y la imagen que se crea sobre ella” (17-18). El resultado es este orden público alterado es una Bogotá que se sumerge en un estado total de caos y desesperación; en el que Chapinero es el epicentro del desastre y las personas no

saben qué hacer, a dónde ir o cómo huir. Por último, la canción concluye con una parodia de comunicado de prensa que da el presidente —y que según el año en que fue lanzada nos da a entender que se trata de César Gaviria—, quien hace un llamado a la unidad en medio de un estado de emergencia nacional:

Colombianos, en estos momentos en que la democracia viene siendo puesta a prueba por elementos instigados por fuerzas oscuras, yo hago un llamado a la ciudadanía para que cerremos filas en torno a las instituciones (Transcripción de archivo de audio web, 2011),

sin dejar de lado el hecho de que esta parodia, dentro de la canción, se hace por medio de una voz que denota temor e incertidumbre, como si los actos terroristas de aquel viernes hubiesen puesto a prueba la ciudad histórica, desafiando todos aquellos elementos que se supone le otorgan orden y que ahora se ven debilitados por el orden público alterado.

Para concluir el apartado que corresponde al siglo XX, tomamos el caso de La Etnnia, con “La vida en el ghetto”, de su reconocido *El ataque del metano* (1994), considerado como el álbum que abrió las puertas del mercado del rap en Colombia. Compuesto por once canciones, esta producción acreditó a La Etnnia como el grupo más importante de rap en el país, contribuyendo a que se diera el surgimiento de otras agrupaciones y sus lanzamientos. Las necesidades a las que responde la música de La Etnnia son completamente distintas de las que puede tener Banda Nueva o las que, por momentos, puede aplicar Hora Local sobre su música. Ya no se trata de la revolución en Chapinero o el colectivo que se fue veinte cuadras más allá de donde era necesario bajarse; ahora se trata de reflejar la mal llamada baja sociedad a través de las palabras de aquellos que se ven en la obligación de vivirla:

vengo con este tema yo sí que me meto

aquí hay muchos pero marcados con el sello de pobreza

de pronto este tema a ti no te interesa

solo falta vivirlo para CANTARLO [*sic*] (La Etnnia, Musicxmatch, 2017),

es claro que, para esta agrupación, la vida en el *ghetto* se trata de decadencia, pobreza, vicios y violencia. Sin embargo, su manera de expresar este descontento no es visceral ni mucho menos vulgar, más bien proponen una lectura que se mantiene dentro de un lenguaje “común”, con alguna excepción de americanismos adaptados para mostrar las influencias de su sonoridad. Por eso nos encontramos con versos en los que rapean lo siguiente:

la falta de dinero para estudiar,
esto hace a muchos renunciar (Musicxmatch, 2017),

mediante los cuales buscan construir una imagen de la necesidad, de la marginalidad, para hacerle saber a su interlocutor cuáles son los tipos de narrativa que ha de encontrar dentro de sus canciones y dentro de sus imaginarios urbanos. Al principio, y para quien no está acostumbrado a esta música, la propuesta puede resultar disonante, pero ese mismo ruido que se planteaba al inicio del segundo capítulo es lo que hace atractivo su proyecto; si bien es cierto que el reduccionismo al que hemos sometido al barrio popular nos ha llevado a “encerrarlos en una definición que únicamente se detiene a señalar lo que no tienen e impide ver, desde la posición del observador externa, la productividad que efectivamente tienen los sectores populares” (Cuenca, 6), el hecho de acercarse a estas narrativas periféricas contribuye a que la visibilidad de los distintos personajes de la ciudad sea completa y que, además, permita entender cómo se narran historias alternativas dentro del mismo marco urbano que buscan responder a las carencias y problemáticas sobre las que se construyen:

GRUPOS ARMADOS ALLÍ SE UNEN [*sic*]

encapuchado la gente lo vio

DE SIETE BALAZOS ÉL MURIÓ [*sic*]

se respira un ambiente

REQUETE SANGRIENTO [*sic*] (Musicxmatch, 2017),

si bien, podríamos decir que lo urbano en sí es aquello que está ligado a su música, esta urbanidad que presenta *El ataque del metano* está ligada, más bien, a la manera en que los diferentes actantes de la narración se hacen notorios dentro del relato y el devenir que los mismos han tenido a través del contexto en el que han tenido que desarrollar su vida. Lo marginal no es solo la violencia, sino que también implica problemas como la prostitución, el consumo de drogas y la drogadicción, temas que se mencionan en la canción y sobre los cuales hacen especial énfasis por haber conocido o vivido de cerca aquellas situaciones:

Muchas obtuvieron este sello
y el camino fue, la prostitución
su sueño era Tokio
NUEVA YORK O PARÍS [*sic*]
lo importante era salir del país [...]
Él fue incitado a llevar la droga

en estos momentos se hecho la soga,

algunos ganaron y cumplieron su misión

y otros ahora mismo

se encuentran en prisión (Musicxmatch, 2017),

así mismo, “para los jóvenes ya no es suficiente subirse a una tarima a rapear, sino que aparece un auténtico interés en transmitir un mensaje en las letras de sus canciones” (Cuenca, 9). Este álbum, en vez de ser tomado con rechazo por los medios, logró llegar incluso a la televisión y demostró que en barrios como Las Cruces, conocido por su violencia, pero también por ser uno de los primeros barrios construido para la clase trabajadora de la ciudad, se estaban produciendo elementos culturales que contribuyen a la narración de la ciudad. Gracias a estas canciones, además, grupos como La Etnnia fueron clave para el nacimiento de otras voces que “pone[n] en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos” (Rancière, 16) con los que cuenta la ciudad y que se desenvuelven alrededor de ella.

En estas tres canciones se puede ver, a grandes rasgos, de qué manera se ha dado un trato de narrativa urbana por medio de la música, no solo porque hablan o se refieren a Bogotá, sino porque en ellas, en su sonido, en cómo se presentan en los álbumes, hay una muestra de urbanidad que recorre la ciudad y que, de alguna manera, la convierte también en un personaje dentro de lo que se cuenta y se vive por medio de la música y de las letras. Igualmente, esta muestra de lo urbano también se puede ver a través del lenguaje que pueden llegar a utilizar las canciones; no es necesario que haya referencias a palabras del “común” para darnos cuenta de que se está hablando de la ciudad que habitamos. El hecho de hacer referencias al bus, los atracos, lugares como Chapinero o el mismo tema de la pobreza de la ciudad, es muestra de cómo actúa lo urbano sobre lo narrativo, y cómo, por medio de ello, se está creando un producto igual de valioso a lo que podría ser una novela o un cuento que saque provecho de las mismas temáticas. Por medio de la música también es posible crear narrativas.

Siglo XXI: Nicolás y Los Fumadores, Aguas Ardientes & 1703

Agrupaciones como Aguas Ardientes, Nicolás y Los Fumadores o 1703, por nombrar algunas, son el referente contemporáneo que responde y crea sobre los imaginarios que actualmente se tienen acerca de Bogotá. Más allá de temas como la edad de sus integrantes, los medios de difusión que tiene su música —tema que más adelante tendrá lugar— o el fanatismo que suscite, la música de estas agrupaciones se ha convertido en el marco referencial de una generación que le apuesta también a contar historias sobre la ciudad y las vivencias que en ella se desarrollan. Por supuesto, y por el momento, sus canciones únicamente hablan de Bogotá, pero el alcance que han tenido las ha llevado —al menos a Nicolás y Los Fumadores— a ciudades como Cali o Medellín, donde también existe un punto de identificación entre los habitantes y su música. Sin embargo, respecto al espíritu bogotano que se encuentra dentro de las canciones de Nicolás y Los Fumadores, Nicolás Correa (guitarra rítmica) señala que “[e]se sentimiento yo creo que está presente porque abarcamos temas muy cotidianos todo el tiempo utilizando un lenguaje que es muy nuestro. Nosotros retratamos experiencias, cosas muy comunes, historias con las que la gente se puede identificar” (Anexo). Gracias a esta identificación, el éxito de su álbum debut radica más en lo lírico que en lo sonoro. Vale la pena hacer la aclaración de que su música, en términos instrumentales, de todas formas, cumple un papel importante dentro de esta acogida,

debida a los géneros que combina: por un lado, el pop juguetón y melodioso de artistas como Mac DeMarco o el sonido alternativo de artistas como The Smiths²³; por el otro, y siendo uno de sus mayores referentes, está el sonido “experimental” de agrupaciones como Pescado Rabioso²⁴. Unas veces, la música es alegre e incita al baile y la algarabía de quienes la escuchan; otras es un mecanismo para expresar melancolía y desazón.

Respecto a sus letras, Los Fumadores —como son llamados normalmente— plasman el sentimiento de la juventud bogotana a través de la sencillez y honestidad de sus palabras, sin dejar de lado el hecho de que muchas veces también el elemento ficcional a la hora de componer. Canciones como “Me quiero ir” son muestra de cómo se ha construido un imaginario de ciudad que se presenta envuelta por un manto de tedio y desesperación que también termina por afectar a los ciudadanos:

Me quiero ir,

Ya me mamé de estar aquí

Quiero dejar

De sentirme tan viejo por dentro (Nicolás y Los Fumadores, Genius, 2018),

²³ Por un lado, Mac DeMarco es reconocido por tener una amplia discografía que es fácilmente reconocible por el sonido que ha impreso sobre sus producciones. La guitarra y la voz se tornan elementos claves de la canción, mientras que el bajo, la batería y los teclados son sus acompañantes. Lleno de solos de guitarra y letras que ahondan en su propia vida, como una suerte de auto-ficción, este artista se ha convertido en una de las referencias clave dentro del mundo de la música independiente gracias a la sencillez, pero honestidad, de sus composiciones, además de un sonido que no requiere mayor esfuerzo para ser fácilmente procesado por el receptor. Por el otro, a The Smiths se les considera “pioneros” de la música alternativa gracias a la amplia y sustancial producción que registraron durante los cinco años que duró su carrera. Su música se caracteriza por la unidad que completan sus cuatro miembros y que ofrece un producto completo, sin errores, dispuesto casi con perfección desde su producción hasta su presentación como sencillo o álbum; la estética de esta banda es uno de sus puntos fundamentales. El sonido de The Smiths es más bien variado y se presenta como una unión entre la alegría de lo jovial, la melancolía y, en ocasiones, cierto sentimiento sombrío que se puede ver reflejado en sus letras.

²⁴ Respecto a esta agrupación del rock argentino, Nicolás y Los Fumadores toman su influencia de elementos como la construcción lírica que imprimió Luis Alberto Spinetta en su álbum *Artaud* (1973, Talent/Microfón) y que se caracteriza por su poetización de las situaciones que plasma; véase “Cementerio club”, por ejemplo. Por supuesto, no se trata de una comparación o similitud, sino más bien de la manera en que las imágenes se construyen, como si se tratase de un relato, y de cómo la música se vuelve una sola con lo narrado a través de delicados y sentidos solos de guitarra o, por momentos, es arrulladora y en otros enérgica y arrulladora.

y que son muestra de cómo la utilización de un lenguaje coloquial, común, también es un mecanismo para generar representaciones de la vida en el entorno urbano y eliminar cualquier tipo de jerarquización que se pueda llegar a emplear por medio de la música para acercarse a algún público específico; más bien, el propósito es lograr que exista identificación con el receptor y que esté, a su vez, adapte la narración a las historias e imágenes que hacen parte de los imaginarios que ha construido. Otro ejemplo de esto puede ser “Bruce y Margaret”, canción que también se convierte en punto de convergencia para la experiencia del ciudadano pues representa cómo se viven los infortunios en medio de una ciudad como Bogotá. Hablar de situaciones comunes le entrega la posibilidad a quien escucha de encontrar narraciones que se acomodan a los imaginarios que se ha creado para sí mismo; y también el hecho de que el público se sienta identificado con frases como

Ayer fui a visitarte

Y me trataste como un perro

Salí tarde de tu casa

Y me dejó el Transmilenio

Me tocó echar taxi

—son Bruce y Margaret—

Y pedir plata en la casa (Genius, 2018),

también añaden la posibilidad de que todas las barreras entre habitantes se rompan para construir sobre el lenguaje o sobre las referencias a elementos que componen el mobiliario urbano (“me dejó el Transmilenio”), un punto en común para que el habitante se sienta parte de lo que está escuchando; al respecto, Gualteros señala que “pensar la ciudad desde la cotidianidad hace necesario construir referentes [...] que tengan el poder de simbolizar las vivencias y sentidos que se otorgan a la ciudad y a las diversas realidades que en ella convergen” (135). Hablar de los

elementos comunes para los ciudadanos es hablar de los puntos de encuentro para una ciudad de más de ocho millones de habitantes que a diario tienen que convivir dentro del mismo entramado urbano; los símbolos que representan las vivencias se convierten, además, en puntos de partida para el desarrollo y la creación de otras narrativas. Por eso mismo, agrupaciones como Aguas Ardientes también se encargan de crear historias que responden a la cotidianidad y que también son un elemento para la identificación de quienes los escuchan.

Desde *Guarever* (2018), nombre que bautiza su álbum debut, la banda hace presente un juego dual en el que lo común, lo coloquial, responde a la manera en que se habla dentro de la ciudad; por eso su nombre hace referencia al aguardiente o “guaro”, se presenta como una rearticulación de la palabra “whatever” para convertirla en algo mucho más próximo para quien los escucha, siendo esto un “lo que sea” y juega con el propio nombre de la agrupación al ser esta suerte de “agua ardiente”. Sin embargo, considero que el nombre del álbum no responde a este segundo significado, sino que por el contrario es más una unidad —en términos de conjunción, pero también de algo único— respecto a la manera en que se aborda el papel que cumple el bogotano dentro de la ciudad, los personajes que existen en ella y los emblemas del mobiliario urbano que constantemente aportan a la reinención de las narrativas urbanas. Al igual que Nicolás y Los Fumadores, Aguas Ardientes también se preocupa por utilizar un lenguaje y unas imágenes que sean comunes para aquel que escucha dentro de un mobiliario urbano que representa la no-jerarquía de la ciudad, ya sea en espacios como el Transmilenio o la Plaza de Bolívar, el Parque Nacional o el Centro; existe la necesidad de que la letra y la música sean un retrato de lo híbrida que resulta ser la ciudad y de cuáles son las experiencias que en ella ocurren día a día. Lo interesante de esta agrupación, junto al ya citado Crudo Means Raw y el artista Kalvo Kalez —del que se hablará más adelante—, es que la canción se convierte en un medio para personificar la ciudad. Bogotá adquiere vida y notoriedad más allá de lo que se escribe sobre ella; está presente la necesidad, de igual manera, de imprimir sobre la canción niveles de interpretación que respondan a los imaginarios urbanos que se construyen sobre la idea fragmentada del territorio urbano. Así pues, “Bogotá”, canción que abre el álbum, es para Estefanía Lopera, violinista de Aguas Ardientes, “una canción de tusa” que “Javier escribió cuando Jose [tecladista de la agrupación] estaba en Argentina [...]. Cuando Jose la escuchó [...] no le pareció tan chistosa, como para uno que está acá, sino que a él se le aguaron los ojos. En su momento, para ellos, era una canción sumamente sentida” (Anexo). Si bien es cierto que el

propósito del artista siempre es uno y la interpretación del receptor es otra, considero que esta canción sí tiene cierto sentimiento respecto a la manera en que se construyen los versos y que le cantan a una ciudad tan hermosa, pero tan complicada, como lo es Bogotá; es inevitable no sentirse atraído por la musicalización y cada palabra que la compone. Puede que sobre la anotación, pero en vivo esta canción está cargada de cierto halo anímico que la convierte en un himno durante cada concierto de la agrupación. Se ve gente saltando, bailando, abrazada, cantando al unísono. Con la anotación de Lopera, nos encontramos con un primer nivel de interpretación que lleva la ciudad más allá de la ciudad y la convierte en un mecanismo de recordación para quien se encuentra lejos. En un segundo nivel, Javier Fernández (banjista y cantante de la agrupación) describe la canción como “una canción de amor que escribí tanto sacando sentimientos reales hacia mujeres, como hacia las personas que me rodean y que quiero, y también una carta como a mí mismo” (Anexo), pero que también da cuenta de lo que implica vivir en Bogotá y ser bogotano; por eso nos encontramos con frases que dicen

Bogotá

Ya no me quieres

Tus besos están secos

Tus calles llenas de huecos

(Aguas Ardientes, transcripción de archivo de audio web, 2018),

y que responden al sentido de pertenencia e identificación que se adquiere con el territorio pensado bajo la idea (deleuze-guattariana) del *rizoma*: sin importar cuál es el punto sobre el que ha germinado la semilla, no se pueden dejar de lado las raíces que se extienden a lo largo de la ciudad y que alcanzan, a quien se acerca a la banda, para convertirlo en este juego lírico y sonoro que compone la canción. De igual manera, Fernández dice que “ser bogotano es frustrante, pero es bello. Uno debería sentirse orgulloso de que está igual de lleno de falencias, pero Bogotá no deja de ser bella y única” (Anexo). Estos elementos nos llevan a pensar, también, en versos como

Bogotá, yo a ti te quiero

Aunque estés llena de ñeros (Transcripción de archivo de audio web, 2018),

siendo estos últimos una suerte de falencia, pero también de personajes que aportan a la pluralidad de significantes para la construcción de lo que implica ser bogotano; o también:

Bogotá

Es una dama fina

con un poco de habladito de gamina

Quiero besarte desde Bosa a Usaquén

Quiero cruzar toda tu sábana con mi tren

(Transcripción de archivo de audio web, 2018),

agregándole un carácter unificador a la ciudad, al menos desde lo que se refiere a la estructura vial del Tren de Bogotá y que reúne en él, sin discriminar, a todos aquellos habitantes que tengan la capacidad económica o la oportunidad de acceder a él; por supuesto, puede parecer que esta unificación es fragmentada y se encuentra incompleta, pero el hecho de cruzar toda esa sabana en el tren se convierte en una metáfora para querer expresar el deseo de conocer la ciudad en su totalidad y volverse uno con ella, más allá de algo físico, quizá como algo “simbólico”. De igual manera, la música de esta agrupación también manifiesta una relación con el lenguaje que utiliza y con la manera en que crea las imágenes para la interpretación de quien la escucha. Es ese elemento “chirri” o “ñero” que posee su música, construida a través de lo que ellos llaman “chirrifolk”, o la combinación de géneros, como el blues norteamericano, la cumbia colombiana, la cumbia villera, el punk y el rock, lo que nos lleva a pensar en el propósito de hibridar y

convertir en algo plural la música que componen; no se trata de un producto de artistas para artistas, sino que es un producto que está para ser alcanzado y entendido por cualquier persona que se acerque a él. En “La balada del duende de Transmilenio”, esto tiene una triple connotación: primero, lo “chirri” está presente en la manera en que la canción narra la suerte de fábula que Fernández se propuso crear:

Si te roban tu billetera

Viajando en bus articulado

No culpes a la gente ñera

Yo te diré quién te ha robado:

Es el duende atracador de Transmilenio

(Aguas Ardientes, transcripción de archivo de audio web, 2018),

y que responde a una situación que afecta al habitante de la ciudad, pero que se plantea desde la comedia y la parodia. No se trata de restarle valor a la experiencia, sino de proponer una nueva lectura de los hechos. Más adelante también se dice

Si te sientes muy apretado

Y de repente un ser malvado

Te frota con su entrepierna

Y te rocía con esperma

Es el duende violador de Transmilenio

(Transcripción de archivo de audio web, 2018),

aportándole un sentido al absurdo que ha llegado a representar el acoso dentro del transporte público. Segundo, la canción también pretende establecer el contrapunto que existe entre lo “chirri” —entendido como aquello de mal gusto, ñero, y muchas veces asociado a las clases bajas— y lo “gomelo” —visto como lo que pertenece a las clases altas y se asocia a riqueza y estatus—; y cómo lo “chirri” siempre estará asociado a lo malo o a los eventos que afectan a la ciudadanía en general. Por eso, Fernández “quería crear una fábula que diera cuenta de cuál sería ese villano que habita en Bogotá” y que además respondiera a cuál es “el culpable de que atraquen o sucedan cosas malas en el transporte público y en la ciudad”; y Acosta la considera “una crítica al manoseo en el transporte público, al abuso sexual contra la mujer en este país” (Anexo). La canción se convierte en un mecanismo de denuncia que busca exponer, a través de claros ejemplos, cuáles son los problemas que posee Bogotá, cuáles son los “destructores” de la ciudadanía y cómo pueden ser señalados estos personajes que afectan la vida en la ciudad. Tercero y último, la canción se articula sobre un sonido que podríamos asociar a lo que aprendimos a llamar “medieval” y que hace uso de instrumentos como el violín, la percusión, la mandolina y las voces que hacen de llamador y respuesta. La primera mitad de la canción y el final están contruidos sobre las bases del folk europeo, pero la mitad de la canción se convierte en una cumbia villera que le hace frente a ese sonido “sacro” y le agrega un valor “chirri” que la convierte, de igual manera, en una crítica —según la banda— a la manera en que los europeos ven y se desenvuelven dentro del contexto colombiano.

Adicional a todo lo anterior, esta balada también hace uso temático y narrativo de un elemento sumamente importante para los bogotanos: el Transmilenio; y lo convierte en un emblema de la ciudad que representa la vida, la movilidad y la velocidad con la que se habita dentro de la ciudad. Estos elementos también hacen parte de la narrativa del Kalvo Kalez, rapero que en sus canciones busca la manera de comunicar a Bogotá por medio de la letra, y que utiliza la canción como una balsa que les da impulso a las imágenes que crea mientras avanza verso a verso con aquello que quiere cantar.

Como ya se dijo anteriormente, Kalvo Kalez también propone una personificación de Bogotá a través de su canción “Bacatá” —que desde el título podría indicar una relación con lo indígena, lo primigenio, y su significado como aquella “frontera cercada”— y lo hace bajo dos

perspectivas que se relacionan: por un lado, Aguas Ardientes y Crudo Means Raw crean un concepto de ciudad, a su manera, que responde a la manera en que han construido su imaginario a partir de experiencias que han vivido dentro del territorio. Entiendo la Bogotá de Aguas Ardientes como una ciudad que es señalada a través de falencias, pero que no es violentada como la Medellín de Crudo Means Raw, quien la presenta como una ciudad donde se vive la prostitución, la violencia y las drogas —sin ignorar que estas “cualidades” también las posee nuestra ciudad—; pero, por otro lado, esta relación con lo femenino solo se acerca a la concepción de Aguas Ardientes. “Bacatá” por supuesto se presenta como una ciudad con muchos problemas, pero al mismo tiempo es una ciudad/personaje que se supera a sí misma y a estos tropiezos para ser un todo, una unidad, que define lo que es ser bogotano y vivir dentro del espacio que el territorio extiende. La personificación de Kalvo Kalez está cargada de un cariño y una consideración hacia su ciudad, hacia las situaciones que ocurren en ella y hacia los personajes que deben vivirlas. Al respecto, el artista señala: “La canción la escribí a lo largo de un año. La empecé en Ciudad Bolívar, durante una visita que le hice a unos amigos, y la terminé de escribir en Suba” (Anexo). Este recorrido simbólico y extenso se hace notorio dentro de la canción cuando canta:

Una larga, larga, vuelta espera pa’ llegar a camellar

En hora y media, fresca, se deja llevar por esta marea (1703, Musicxmatch, 2018),

y se convierte en un recorrido real que es alusivo a cómo se vive y se transita dentro de la ciudad, a cuáles son las dinámicas espaciales y temporales que implican vivir dentro de esta Bacatá que no es más que la unión de todas las temáticas ya citadas y que son el resultado de querer “contar un poco cómo se vive en esta ciudad, cómo se transita, las cosas que pasan”.

Por otra parte, la canción también se elabora desde un personaje femenino y que agrega otra connotación a la historia. Más allá de ser una cosa de sexos, Kalvo Kalez se vale de este personaje femenino “porque una mujer en la ciudad tiene otros retos, otras pruebas, y yo soy

muy consciente; quise hacerles un homenaje a las mujeres porque esta es una ciudad brava” (Anexo). Por eso mismo dentro de la canción también encontramos versos como

Y armada con ruana y guantes de lana

Arranca Bacatá reabrigada bregando a trepar en buseta (Musicxmatch, 2018),

para describir cuál es la “lucha” de una mujer perteneciente a la clase trabajadora de la ciudad que en el día a día brega a conseguir su sustento; además de versos que dicen

Va toda seria mirando su celular

Se lo guarda en la ingle como quien carga un revólver (Musicxmatch, 2018),

ejemplifican lo complicada y brava que puede llegar a ser la ciudad —y quizá también las localidades que componen el recorrido real de la escritura de la canción—; versos como

Y mantiene una relación tormentosa con su jefe

Le fascina repetir errores, es medio masoquista

O está muy confundida

Tiene varias obras inconclusas (Musicxmatch, 2018),

se extienden más allá de la “persona” y que se convierten en elemento contestatario respecto a las malas administraciones y la corrupción que sufre la ciudad por parte de sus dirigentes, siempre desde el tono cómico; o versos tan dicentes como

Porque en la capital una mitad no es tuya

Tanta velocidad puede que te destruya

Pero en su frialdad está la calentura

Hay que meterle maña pa' que todo fluya (Musicxmatch, 2018),

y que concluyen en un collage, más que una imagen definitiva, que muestra a la ciudad como un punto fragmentado sobre el que se construyen múltiples narrativas, donde no hay una verdad absoluta ni una sola historia para contar, donde constantemente se encuentra el devenir y el ritmo de vida es vertiginoso, el andar es cuidadoso y la confianza siempre está puesta a prueba, por eso *hay que meterle mañana pa' que todo fluya*. Sobre lo cual se puede citar a Gualteros para decir que “[u]na característica particular de las narraciones que se construyen en torno a la vida cotidiana, es su capacidad para producir nuevas maneras para nombrar la ciudad” (136); y no solo maneras de nombrarla, sino de entenderla, de observarla, de sentirla. Más que una función de escucha, estas canciones se convierten en ejemplo de apreciación, como si se tratara de una obra de arte —al menos desde mi perspectiva—, que buscan jugar con las narrativas “generales” de la ciudad para darle un nuevo aire, agregarle un nuevo retazo y contribuir a que el tejido de los días, y de sus historias, siga extendiéndose cada vez más.

El propósito de estas canciones, al menos en esta pequeña muestra, es llamar la atención sobre cómo existe una necesidad latente por narrar lo común y lo que toca a todos sus habitantes desde la ciudad popular —entendida según la división de estratos que se mencionó anteriormente— hasta la ciudad “cultura”. Por supuesto, estos son apenas un par de ejemplos de la amplia cantidad de producciones que se han generado al respecto. Acá hay apenas una escucha a géneros como el rock, el rap, el punk y el folk híbrido, pero la Bogotá del siglo XXI también suena a música tropical, a música de cantina y a reguetón; la Bogotá del siglo XXI también se canta en inglés o portugués; y, sobre todas las cosas, es una ciudad que ha dejado de ser únicamente para las personas que nacieron en ella para convertirse en algo global que siempre estará dispuesta a recibir a quienes decidan llegar a ella. Se ha hablado en varias ocasiones del

carácter fragmentado que posee Bogotá; sí, es una idea a la que se vuelve una y otra vez, pero es imposible ignorar el hecho de que se esté hablando de una ciudad que presenta “diversos significados y temporalidades que hacen de ella un signo polisémico y parturiento, en constantes gestaciones de significados que dan luz a contradicciones y plurisignificaciones” (Guerra, 15) y que nunca dejará de estar en boca de todos.

Circulación de la música

Actualmente los medios de comunicación, las redes sociales y el Internet se han convertido en el mecanismo más fuerte, y más sencillo, a la hora de circular la música. A diferencia de hace dos o tres décadas cuando los artistas únicamente tenían la posibilidad de figurar en programas radiales especializados, programas de televisión dirigidos a un público específico o conciertos que se realizaban para la asistencia de un nicho, la Bogotá del siglo XXI —y el mundo en general— ha comenzado a valerse de otros medios como lo son las plataformas de *streaming*, lideradas por Spotify; los catálogos musicales en línea, como bien podría ser Bandcamp; y los mecanismos “tradicionales”, encabezados por Instagram, Facebook y Twitter. El alcance que la música en digital ha tenido durante la última década se ha debido, además, a los nuevos modelos de mercadeo que han impulsado su consumo y compra, a tal punto que la música ha dejado de ser en sí sola el producto sonoro para convertirse en una mercancía.

Dentro de Bogotá, la circulación de la música —más allá de Internet— ha tenido impacto gracias a que la radio les ha abierto las puertas a los artistas de todos los géneros y les ha dado cabida dentro de la programación en general. Por ejemplo, Radiónica, emisora perteneciente a RTVC, cuenta con espacios como “Meridiano Radiónica” o “La Clase” donde se abren espacios que contribuyen al impulso de las nuevas propuestas musicales en Colombia. De igual manera, también cuentan con espacios como Radiónica 2 y Radiónica 3, creados para la distribución del rock y el rap colombiano correspondientemente. Emisoras como Radioactiva también se han convertido en espacios importantes para que los nuevos talentos del rock y del pop encuentren una manera de acercarse a los públicos sedientos de nueva música y nueva información. El hecho de que en Colombia existan festivales como Rock al Parque, Jazz al Parque, Colombia al Parque, Estéreo Picnic o Hermoso Ruido también ha servido de vitrina para mostrar cuáles son los sonidos que se están creando y escuchando dentro del país. Esto ha llevado a que la música en Colombia, por lo general, tenga un alcance más allá de sí misma y logre ser bien recibida dentro de países como Argentina, Chile o México, sin dejar de lado los procesos de autogestión — siempre existentes dentro de todas las artes— que han contribuido a que artistas que no son considerados “gigantes” dentro del campo musical también tengan la oportunidad de presentar su producto en otras ciudades del mundo. Gracias a la tecnología, el alcance de la música en

Colombia ha conseguido que en Ciudad de México y Barcelona el público también se sienta atraído por canciones como “Bruce y Margaret”, por propuestas como Aguas Ardientes o por el sonido de artistas como Ha\$lopablito que actualmente se mantienen a la cabeza de una escena independiente en proceso de gestación, pero que ya empieza a dar sus primeros y grandes frutos.

Porque no se trata de ver la música y su relación con la ciudad como algo único del espacio donde se ha creado, sino que esa ciudad “depende más de su dimensión simbólica que de su dimensión física. Y es en la construcción de ese universo simbólico que construye un imaginario de lo que es la ciudad, donde habita lo urbano, el diálogo, y por supuesto la literatura” (Gutiérrez, 14); al igual que esa ciudad deja de ser entendida como algo único para transformarse en algo puesto para ser escuchado por todos aquellos que tengan acceso al producto. Puede que ello haya sido creado dentro de Bogotá, pero el hecho de que llegue y se convierta en punto de interés para países como los ya citados es una muestra de cómo las narrativas, y los imaginarios, también pueden ser adaptados a otros contextos que presentan similitudes con aquel de donde parten; en especial si se tratan de experiencias tan comunes como las que se erigen a partir de esta suerte de “espíritu juvenil” o que giran en torno a situaciones del día a día como la vida dentro del transporte público. No importa el lugar del mundo, lo que se ha creado imaginario también puede ser considerado como un punto para la identificación.

Citando a Gamboa, Hoyos señala que “cualquier ciudad, así sea una ciudad real, se vuelve una ciudad literaria en la medida en que uno empieza a involucrar en ella las historias que quiere escribir” (6). Y esas historias son las acá presentadas, las historias que parecen ser propias de Bogotá, pero que también se extienden a otros contextos latinoamericanos o mundiales y que demuestran que no importa quién escriba o cómo lo escriba o exprese, sino que importa es la manera en que esas narrativas han sido recibidas y adaptadas por aquellos que hacen parte del espacio que ha dado pie para que se construyan dichas historias. Por supuesto, este trabajo se propuso hablar de una mínima parte de las narraciones que se han creado acerca de Bogotá, del punto de vista de sus ciudadanos frente a su espacio, pero no podemos ignorar que la recepción de dichos productos va más allá del mismo territorio en que se han creado y se convierte a la posibilidad de ser recibido, entendido y adaptado por otros contextos más allá del propio. “El trazado de una ciudad es cualidad, también lo son sus letras, sus sensaciones, sus escalas cromáticas, sus sonidos, sus sitios, sus historias” (Silva, 2008. 227), y la manera en que sus

habitantes recorreremos el trazo que se ha creado. Las ciudades poseen sonidos, olores, colores e imágenes, todas dispuestas para ser encontradas, interpretadas y llevadas a la construcción de nuevas historias que permitan construir sobre lo fragmentado una visión que ayude, cada vez más, a que haya una suerte de unidad y que Bogotá resulte, en la medida de lo posible, una ciudad que pueda ser conocida desde su nombre y que su imaginario sea algo compacto e integrado. Si antes hablamos de París y La Plata como escenarios completos, entonces Bogotá también podría encontrarse en este devenir que de a pocos apunta hacia esa misma dirección.

Conclusiones

Al terminar el proceso de escritura de este trabajo, concluyo lo siguiente:

Bogotá siglo XX y siglo XXI: una mirada a la narrativa urbana a través de la música es un trabajo que analiza la relación existente entre música y literatura desde el análisis de lírico y sonoro. Si bien este es apenas un vistazo a la amplia producción musical que se ha realizado sobre Bogotá —producción que, además, también ha sido abordada por artistas extranjeros—, considero que da una clara muestra de cómo las narrativas urbanas se encuentran en un constante proceso de reinención que permiten que dichas narrativas no se agoten, sino que se presenten como adaptaciones que responden a las circunstancias y época en que son creadas.

Poner en diálogo la literatura y la música, posibilita el análisis de los productos sonoros como una alternativa al discurso tradicional que normalmente se conoce en la academia literaria y que propone una hibridación de las artes que permite entender y analizar otro tipo de registros y formas de escritura sobre la ciudad y el entorno urbano. El mayor propósito de este trabajo, además del análisis que plantea, es abrir la posibilidad, sino la puerta, a que se sigan presentando investigaciones que estudien las narrativas urbanas desde otros campos del arte; por supuesto, acá se han dejado de lado diversas temáticas, por lo que esta es una invitación a que el diálogo se mantenga en construcción.

A partir de la hibridación que presento en estas páginas, busco mostrar que la ciudad es un espacio plural y abierto a la posibilidad de crear narrativas no-únicas que se conviertan en símbolo polisémico y que estén respaldadas por una multiplicidad de voces en constante proceso de creación. Entender y recorrer el entorno urbano es también reconocer y participar de los imaginarios que otros ciudadanos han construido respecto a la ciudad.

ANEXOS

Aguas ardientes:

Bogotá / la balada del duende de transmilenio

1. Estefanía Lopera, acerca de Bogotá (violinista de la agrupación)

Esa canción la escribió Javier cuando Jose estaba en Argentina, Jose es el hermano del Mono. Él la pensó más como una canción de tusa. Cuando Jose la escuchó, viviendo en Argentina, no le pareció tan chistosa como para uno que está acá; sino que a él se le aguaron los ojos. En su momento, para ellos, era una canción sumamente sentida.

2. Juan Acosta, acerca de Bogotá (guitarrista de la agrupación)

Bogotá fue la primera canción de Aguas Ardientes. Esa canción es el clásico ejemplo del chirrifolk; los instrumentos son del folk, pero lo “chirri” lo pone la letra. Es una canción de amor a Bogotá.

3. Juan Acosta, acerca de El Duende (guitarrista de la agrupación)

Yo la veo como una crítica al manoseo en el transporte público, al abuso sexual contra la mujer en este país. También hay algo sobre el colonialismo, sobre estos invasores europeos que llegaron a violar la cultura indígena. Además de que tiene mucho folk y cumbia, es un reflejo de una cultura híbrida entre lo latino y lo europeo.

4. Javier Fernández, acerca de Bogotá y El Duende (banjo y voz)

Bogotá fue, básicamente, una canción de amor que escribí tanto sacando sentimientos reales hacia mujeres, como hacia las personas que me rodean y que quiero, y también una carta como a mí mismo; ser bogotano es frustrante, pero es bello. Uno debería sentirse orgulloso de que uno está igual de lleno de falencias, pero Bogotá no deja de ser bella y única.

En cuanto al duende, quería crear una fábula que diera cuenta de cuál sería ese villano que habita en Bogotá. El duende de Transmilenio es el culpable de que atraquen o sucedan cosas malas en el transporte público y en la ciudad. Además de que es un comentario acerca de cómo los extranjeros nos han afectado.

**Kalvo kalez,
Bacatá:**

1. Kalvo Kalez, acerca de Bogotá (cantante)

Yo la escribí para contar un poco cómo se vive en esta ciudad, cómo se transita, las cosas que pasan. Lo hice a través de un personaje femenino, porque una mujer en la ciudad tiene otros retos, otras pruebas, y yo soy muy consciente; quise hacerle un homenaje a las mujeres porque esta es una ciudad brava. Bacatá es un homenaje a esta ciudad tan única, pero tan etérea, tan cosmopolita y joven.

La canción la escribí a lo largo de un año. La empecé en Ciudad Bolívar, durante una visita que le hice a unos amigos, y la terminé de escribir en Suba. El beat es de Tripa, pero la letra es mía.

Nicolás y los fumadores:

La identificación entre la juventud bogotana y *como pez en el hielo*

1. Nicolás Correa (guitarrista), acerca del sentimiento que une juventud bogotana con su álbum *Como pez en el Hielo*

Ese sentimiento, ese espíritu bogotano, yo creo que está presente porque abarcamos temas muy cotidianos todo el tiempo; utilizando un lenguaje que es muy nuestro. Nosotros retratamos experiencias, cosas muy comunes, historias con las que la gente se puede identificar.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, E. (2014). “Leer imágenes, ver la ciudad. la fotografía y la cuestión de la narrativa urbana”. *Revista Esferas*, año 3, 5 (julio a diciembre de 2014), 11-20. [Traducción web]. Recuperado de <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5681/3612>

Acosta, J. (2019). Comentario acerca de “La balada del duende de Transmilenio”. Anexo

Acosta, P. (2013). “Escrito en el cuerpo: la escritura en la creación artística”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas 7* (enero-diciembre de 2013), pp. 25-38. Recuperado de http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas7_3.pdf

Aguas Ardientes. (2018). “Bogotá”. *Guarever*. Independiente. Bogotá, Colombia. [Vídeo] Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=tCRcsQ36sYQ>

_____. (2018). “La balada del duende de Transmilenio”. *Guarever*. Independiente. Bogotá, Colombia. [Archivo de audio] Recuperada de <https://aguasardientes.bandcamp.com/track/la-balada-del-duende-de-transmilenio>

Álvarez, S. (2016). *El rock no te necesita: una mirada a la mítica banda Hora Local* [Documental]. Recuperado de <https://vimeo.com/131452351>

Alviar, A. (2017). “Bob Dylan: el ruido en la literatura” [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.revistalacaida.com/2017/08/28/bob-dylan-el-ruido-en-la-literatura/>

Arias, E. (2003). “El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin’ Chapinero”. *Revista La Tadeo 72* (cesada a partir de 2012), 199-211. Recuperado de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/538>

Arias Ortiz, L. (2011). “Experiencias narrativas de la modernidad en Cali: rupturas de mitad de siglo o del desencanto de una generación”. *Revista Nexus Comunicación*, No. 10, 108-19. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10893/5541>

Banda Nueva. (1974). “Al que madruga le da sueño”. *La gran feria*. Discos Bambuco. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=adUCpZyHNV4>

_____. (1974). “El blues del bus”. *La gran feria*. Discos Bambuco. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JCgsO1nH7GU>

Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, pp. 4-52. Madrid, España. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>

Bendjelloul, M. (director) y S. Chinn (productor). (2012). *Searching for Sugar Man*. [Documental]. Reino Unido: StudioCanal. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KBkXiYuBTJk>

Bogliciano, F, L. Jiménez y D. Reyes. (2015). *Identificar la incidencia de la estratificación socioeconómica urbana sobre la segregación de los hogares bogotanos*. Centro de Investigaciones para el Desarrollo. Universidad Nacional de Colombia, 8-42. Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://www.fce.unal.edu.co/publicaciones/images/doc/inv-productos-cid-24.pdf>

Caicedo Estela, A. (2014). “Infección”. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 21-27.

_____. (2014). “Vacío”. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 31-33.

Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Jugar [Editori]. Epub. Recuperado de <https://www.lectulandia.co/book/las-ciudades-invisibles/>

Chaparro Madiedo, R. (1992). *Opio en las nubes*. Bogotá: Colcultura. Recuperado de https://www.academia.edu/29722016/Opio_En_Las_Nubes_-_Rafael_Chaparro_Madiedo

Chilito, P. (2018). “De la casita del rock a los grandes escenarios” [Entrada de blog]. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://molde.co/hoy-sabe-a-rock-a-cerveza-y-malestar-de-la-casita-del-rock-a-los-grandes-escenarios/>

“Colombia en 1988”. (2019). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 13:31, abril 19, 2019 desde https://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Colombia_en_1988

Correa, N. (2019). Comentario acerca de “Como pez en el hielo”. Anexo.

Cragolini, A. (2006). “Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires”. *Revista Transcultural de Música: Transcultural Music Review* 10, 1-21. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201006

Crudo Means Raw. (2014). “Ella es mía”. *Sencillo*. Independiente. Medellín, Colombia. [Vídeo]. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=2zJmx0hg47Y>

Cuenca, J. (2016). “Los jóvenes que viven en barrios populares producen más cultura que violencia”. *Revista Colombiana de Psicología* 25, 141-54. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.15446/rcp.v25n1.49970>

Deleuze, G. y F. Guattari. (2002). “Introducción: Rizoma”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos, pp. 9-32. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/paginas_desdedeleuze_gilles_y_guattari_-_mil_mesetas_capitalismo_y_esquizofrenia.pdf

Delfino, A. (2012). “La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad”. *Universitas Humanística* 74, 17-34. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/3640/3177>

Dylan, B. (1963). “Blowin’ in the Wind”. *The Freewheelin’ Bob Dylan*. Columbia Records. Nueva York, Estados Unidos. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE>

_____. (2013). “Blowin’ in the Wind”. *The Freewheelin’ Bob Dylan*. Genius. [Letra]. Recuperada de <https://genius.com/Bob-dylan-blowin-in-the-wind-lyrics>

Enciclopedia del rock colombiano. Portal web. (2014). “La Pestilencia”. [Entrada de blog]. Recuperado de http://enciclopediaelrockcolombiano.blogspot.com/2014/11/la-pestilencia_23.html

Federico, C. (2016). “De la periferia al centro: cultura y política en tiempos posmodernos”. *E-I@tina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos* 14, 60-75. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/1777>

Fernández, J. (2019). Comentario acerca de “Bogotá”. Anexo.

García, L. (2017). “Jean-Michel Basquiat – Expressions of Social Justice. Bronx, EU”. *The Bronx Magazine*. [Entrada web]. Recuperado de <https://thebxmagazine.com/2017/05/29/jean-michel-basquiat-expressions-of-social-justice/>

Gotas de Rap. (1993). “Ghetto Boy”. Sencillo. Independiente. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=W3ebSUMraNY>

Gualteros Trujillo, N. (2004). “La ciudad creada: algunas pautas para definir el sentido de pertenencia a Bogotá en la actualidad”. En: *Itinerarios urbanos, París, La Habana, Bogotá: narraciones, identidades y cartografías. Cuadernos Pensar en Público 2*, pp. 107-159. Bogotá, Colombia.

Guerra, L. (2004). “Memoria e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana”. *Revista Taller de Letras* No. 35, pp. 7-26. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-225898.html>

_____. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Guerrero, D. (2007). “Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén”. *El Tiempo*. [Entrada web]. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3443498>.

Gutiérrez, I. (2016). *La urbe bogotana desde su narrativa (s. XX y s. XXI)*. Pontificia Universidad Javeriana. Tesis de grado. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/21912?show=full>

Ha\$lopablito. (2018). “TM Everywhere”. *Es el puto sueño*. Changuaboyz. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qoLOqmUF8Kk>

_____. (2018). “TM Everywhere”. *Es el puto sueño*. Changuaboyz. Genius. [Letra] Recuperado de <https://genius.com/Hazlopablito-tm-everywhere-lyrics>

Hernández Ríos, M y J. Ocampo Hurtado. (2017). “Fragmentos de un relato: la ciudad narrada”. *Revista Bitácora*. Dossier central 119.3: 119-25. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de <https://doi.org/10.15446/bitacora.v27n3.66417>

Hiernaux, D. (2007). “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”. *Revista Eure* 33.99, 17-30. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art03.pdf>

Hora Local. (1990). “Orden público alterado”. *Orden público*. Discos Roxy. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zb7R-yfrzFk>

_____. (1990). “Patio Bonito”. *Orden público*. Discos Roxy. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B1419v9baqo>

Hoyos, H. (2002). “Observaciones para una poética de la literatura urbana bogotana”. *Revista de Estudios Sociales* No. 11, pp. 1-7. Universidad de Los Andes. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res11.2002.08>

Just Him Productions [Productions Just Him]. (2016, agosto, 24). *Documental Hip Hop Las Cruces “De la cuna al Hip Hop”*. [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7IIU50IL4M4>

Kalvo Kalez. (2019). Comentario acerca de “Bacatá”. Anexo.

Kremer, L., A. Andrada & M. Romero. (2007). “Sobre la marginalidad: Ciertas miradas para tratar de comprender y construir intervenciones desde el campo de las ciencias sociales”. *CIFYH*, 5.4, 45–69. Recuperado de <https://search-ebsohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=30731754&lang=es&site=eds-live>

La Etnnia. (1994). “La vida en el ghetto”. *El ataque del metano*. Hormiga Loca. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5w-jWfkhLMk>

_____. (2017). “La vida en el ghetto”. *El ataque del metano*. Musicxmatch. [Letra]. Recuperado de <https://www.musicxmatch.com/lyrics/La-Etnnia/La-Vida-en-el-Guetto>

La Pestilencia. (1988). *La muerte... Un compromiso de todos*. Mort Discos. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nJaWCKjy0RM>

_____. (abril, 2019). “Ciencia de la autodestrucción”. *La muerte... Un compromiso de todos*. Metallyrica. [Letra]. Recuperado de http://www.metallyrica.com/lyrica/la_pestilencia/la_muerte_un_compromiso_de_todos.html#1

_____. (abril, 2019). “Fango”. *La muerte... Un compromiso de todos*. Metallyrica. [Letra]. Recuperado de http://www.metallyrica.com/lyrica/la_pestilencia/la_muerte_un_compromiso_de_todos.html#1

_____. (abril, 2019). “Sangre por sangre”. *La muerte... Un compromiso de todos*. Metallyrica. [Letra]. Recuperado de http://www.metallyrica.com/lyrica/la_pestilencia/la_muerte_un_compromiso_de_todos.html#1

Los Speakers. (1986). “Si la guerra es un buen negocio, invierte a tus hijos”. *En el maravilloso mundo de Ingeson*. Discos Kris. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tKZ9IU2HMNw>

_____. (2011). “Si la guerra es un buen negocio, invierte a tus hijos”. *En el maravilloso mundo de Ingeson*. Musica.com. [Letra]. Recuperado de <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1945573>

Lopera, E. (2019). Comentario acerca de “Bogotá”. Anexo.

Marinetti, F. (1978). “Primer manifiesto futurista”. *Manifiestos y textos futuristas*, traducción de G. Gómez y N. Hernández Barcelona: Ediciones del Cotal, 125-36. Documento impreso.

_____. (1978). “Manifiesto técnico de la literatura futurista”. *Manifiestos y textos futuristas*, traducción de G. Gómez y N. Hernández. Barcelona: Ediciones del Cotal, 156-67. Documento impreso.

_____. (1914). “Bombardamento”. *Zang tumb tuuum*. University of Yale: Beinecke Library. [Recurso web]. Recuperado de: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3441287>

_____. (2014). Bombardamento. [Vídeo]. Disponible en YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=Vm20NF_XA48

Martín, E. (2008). “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90”. *Revista Transcultural de Música: Transcultural Music Review*, No. 12, pp. 1-19. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201205>

1280 Almas. (1994). “El platanal”. *Aquí vamos de nuevo*. Culebra. D.F, México. [Vídeo].
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qxHD1DOpFAM>

_____. (abril, 2019). “El platanal”. *Aquí vamos de nuevo*. Letras.com. [Letra]. Recuperado de <https://www.letras.com/1280-almas/el-platanal/>

_____. (2012). “Surfiando en sangre”. *Pueblo Alimaña*. Coneja Ciega. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-hxgwJoR2l8>

_____. (2012). “Surfiando en sangre”. *Pueblo Alimaña*. [Ilustración]. Recuperado de <https://direct.rhapsody.com/imageserver/images/alb.326194646/500x500.jpg>

_____. (2012). “Surfiando en sangre”. *Pueblo Alimaña*. Booklet. [Letra]. Recuperado de edición física.

1703. (2017). “Bacatá”. *Cero stress*. Independiente. Bogotá, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QF2M5IWCJNQ>

_____. (2017). “Bacatá”. *Cero stress*. Musicxmatch. [Letra]. Recuperado de <https://www.musicxmatch.com/es/letras/1703/Bacat%C3%A1>

Montes, J. (2018). “El CD de música cae en picado y el *streaming* salva a la industria”. *Muycomputer*. [Entrada web]. Recuperado de <https://www.muycomputer.com/2018/09/24/cd-de-musica/>

Neira Fernández, C. (2004). *Rostros y voces de Bogotá. Bogotá en la lente de los poetas: poesía siglo XX*. Bogotá: Unibiblos/Universidad Nacional de Colombia.

Nicolás y Los Fumadores. (2018). *Como pez en el hielo*. Estudio Lago. Bogotá, Colombia. [Archivo de audio]. Recuperado de <https://los-fumadores.bandcamp.com>

_____. (2018). “Me quiero ir”. *Como pez en el hielo*. Genius. [Letra].
Recuperado de <https://genius.com/Nicolas-y-los-fumadores-me-quiero-ir-lyrics>

_____. (2018). “Bruce y Margaret”. *Como pez en el hielo*. Genius. [Letra].
Recuperado de <https://genius.com/Nicolas-y-los-fumadores-bruce-y-margaret-lyrics>

Ochoa Gautier, A. (2006). “A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia”. *Revista Transcultural de Música* 10, 1-19. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001>

Ospina, G. (2006). “Sonido visual - Bob Dylan y Leonard Cohen”. *Revista La Tadeo* 72 (cesada a partir de 2012), 25-32. Recuperado de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/543>

Pérez, H. (2007). *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Secretaría de Recreación y Deporte. Recuperado de <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/investigaciones/estadosArte/epicentroRock.pdf>

Pérgolis, J. (2005). *Ciudad fragmentada*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.

Pestes. (2007). “Nunca triunfé”. *Rodrigo D: no futuro*, banda sonora. Madman Productions. Medellín, Colombia. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R-kRvIhLqzE>

Plata, J. (2006). “El rock en Colombia. Segunda parte (1987-2007) - De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito”. *Revista La Tadeo* 72 (cesada a partir de 2012), 212-21. Recuperado de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/540>

_____. (2006). “Banda Nueva - *La gran feria*”. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/61175516@N00/2903987484/>

_____. (2007). “Hora Local”. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://horalocal.blogspot.com/2007/08/opinin-de-jos-plata.html>

Quijano, E. (2018). “El *flâneur* bogotano contemporáneo: reflexiones sobre el deambular en los espacios comerciales de Bogotá”. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, No. 11(22), pp. 2-16. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu11-22.fbcr>

Ramírez, L. (2015). “Espacios literarios en *Opio en las nubes* de R. Chaparro Madiedo”. *Revista Katharsis*, No. 19, pp. 302-22. Envigado, Colombia. Recuperado de <https://doi.org/10.25057/25005731.500>

Rancière, J. (2004). *Política de la literatura*, traducción de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Libros del Zorzal: Buenos Aires, Argentina. Versión PDF

Reina Rodríguez, C. (2017). “Rock and roll en Colombia: el impacto de una generación en la transformación cultural del país en el siglo XX”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 51. 93, 22-39. Banco de la República. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/9524

Revista Semana. (9 de noviembre de 2017). “La preocupante situación de las invasiones en Bogotá”. *Semana Sostenible*. Bogotá. [Entrada web]. Recuperado de <https://sostenibilidad.semana.com/impacto/articulo/invasiones-en-bogota-un-problema-preocupante-y-de-inseguridad/38603>

Rodríguez, S. (1971). “Cause”. *Coming from Reality*. Sussex Records. Estados Unidos. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oKFkc19T3Dk>

_____. (2013). *Cause. Coming from Reality*. Genius. [Letra]. Recuperado de <https://genius.com/Rodriguez-cause-lyrics>

Russolo, L. (1913). “El arte de los ruidos”. [Recurso web]. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/20037/>

Sabatini, F. (2016). *La segregación social del espacio en las ciudades de América Latina*. Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado de <https://publications.iadb.org/en/publication/15146/la-segregacion-social-del-espacio-en-las-ciudades-de-america-latina>

Santamaría, C. (2007). “La "Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music”. *El Artista* 4 (noviembre), 6-24. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>

Secretaría de Cultura y Deporte. *Listado de barrios en Bogotá*. [Entrada web]. Recuperado de https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/listado_de_barrios_46.pdf

Secretaría General del Senado. *Ley 142 de 1994*. [Entrada web]. Recuperado de http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0142_1994.html

Sex Pistols. (1977). “God Save the Queen”. *Nevermind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Virgin. Londres, Inglaterra. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yqrAPOZxgzU>

_____. (2012). “God Save the Queen”. *Nevermind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Genius. [Letra]. Recuperado de <https://genius.com/Sex-pistols-god-save-the-queen-lyrics>

Silva, A. (1987). *Punto de vista ciudadano. Focalización visual y puesta en escena del graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

_____. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.

_____. (2008). “Entradas para armar a Bogotá imaginada”. *Cuadernos de Comunicación e Información* 13, 227-43. Bogotá, Colombia. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0808110227A>

Soth, A. (2013). *Dog Days*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural Distrital. Bogotá. [Versión digital]. Recuperado de https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/dogdaysbogota_alec_soht

The Police. (1978). “Roxanne”. *Outlandos d'Amour*. A&M Records. Santa Monica, California, Estados Unidos. [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3T1c7GkzRQQ>

_____. (2013). “Roxanne”. *Outlandos d'Amour*. Genius. [Letra]. Recuperado de <https://genius.com/The-police-roxanne-lyrics>

The Rolling Stones. (1965). “(I can’t get no) Satisfaction”. *Out of Our Heads*. London Records. Hollywood, California, Estados Unidos. [Vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=96I2CWHa_-A

_____. (2013). “(I can’t get no) Satisfaction”. *Out of Our Heads*. Genius. [Letra]. Recuperado de <https://genius.com/The-rolling-stones-i-cant-get-no-satisfaction-lyrics>

Torregroza-Lara, E (2018). “Metáforas para pensar la ciudad”. *Palabra Clave* 21, 36-57. Universidad del Rosario. Bogotá. Recuperado de DOI: 10.5294/pacla.2018.21.1.3

Uribe, C. (2008). “Estratificación social en Bogotá. De la política pública a la dinámica de la segregación social”. *Universitas Humanística* 65. (enero-junio), 139-71. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2245>

Uribe, C. y C. Pardo. (2006). “La ciudad vivida: movilidad espacial y representaciones sobre la estratificación social en Bogotá”. *Universitas Humanística* 62 (julio-diciembre), 169-203. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2214>

Vallejo, N. (2016). “La Etnnia: Una historia oral”. [Entrevista]. Recuperado de https://noisy.vice.com/es_co/article/rydjgk/la-etnnia-una-historia-oral

Vegas. C. (2007). “Tras varios años de separación, la banda bogotana Hora Local vuelve con un álbum doble”. *Revista Semana*. [Entrada de blog]. Recuperado de [https://www.semana.com/online/articulo/tras-varios-anos-separacion-banda-bogotana-hora-local-vuelve-album-doble/87671-](https://www.semana.com/online/articulo/tras-varios-anos-separacion-banda-bogotana-hora-local-vuelve-album-doble/87671-3)

3