¡Es Rock and Roll, hermano!: Cine, cuerpo y censura al ritmo de Al Compás del Reloj en Bogotá, 1957.

Nady Mayerli Moreno López

Investigación presentada como requisito para optar por el título de:

Magíster en Estudios Sociales

Línea de investigación: Estudios Históricos

Departamento de Ciencias Sociales

Facultad de Humanidades

Tutor: Edgar Andrés Caro Peralta

Doctor en Historia

Universidad Pedagógica Nacional, 2026

Dedicatoria

A mis padres quienes hicieron lo mejor con lo que pudieron

Tomasito, mi conejo, mi refugio, mi compañero perfecto

Agradecimientos

A lo largo de esta investigación, crecí también como persona. Hoy quien escribe estas líneas es alguien que aunque con mucho por aprender ha tratado de ser su mejor versión; sin duda hubo momentos en que aunque amara la historia y con ello está investigación, le costaba escribir, pero aun así aparecieron personas que directa o indirectamente estuvieron allí para alentarme y dejarme saber que todo pasa.

Quiero agradecer a cada uno de los profesores que me acompaño en este camino, que tuvieron el tiempo para escuchar opiniones y leerme sin dejar su lado humano durante mi aprendizaje. A mi tutor que por más perdida que me encontrara tenía el tiempo para mostrarme que no todo estaba mal y que había alguien que creía en mi cuando ni yo lo hacía. Gracias por mostrarme una pequeña luz en momentos de tanta oscuridad.

A mis compañeros de línea Vane y William con quienes no solo compartí aula, sino que estuvieron allí para leerme, escucharme, aconsejarme y brindarme su experiencia y conocimiento en cualquier momento y hora. Al profe Carlos Reina y Juan Kiss grandes conocedores del tema y que no dudaron de compartir aquello que sabían conmigo, una aficionada y admiradora.

De manera particular a mi mamá que a pesar de nuestras diferencias años atrás, hoy se ha convertido en mi lugar seguro, porque este trabajo también ha sido con ella a mi lado, al escuchar sus anécdotas de joven, el verla bailar y el haberme alentado incluso sin estar de acuerdo. A esa mujer que dejo de lado sus sueños y vida como mujer por mis hermanos y por mí, que debió soportar horas de frio, lluvia, polvo y sol para que tuviéramos lo necesario, a ella que con palabras y con actos siempre ha estado para mí. A sus amigos Don Julio y Araminta quienes con sus anécdotas también construyeron esta historia y me recordaron lo hermoso del pasado. En memoria

de Don julio, quien en la terminación de este escrito dejo este mundo, no sin antes dejar su última voz en estas páginas.

A mi papi y Tomasito, que aunque ausentes físicamente han logrado hacerme un poco más fuerte, pues las etapas de duelo que trate de ocultar, las termine viviendo en este proceso y me enseñaron que aunque el amor duele somos nosotros mismos quienes nos reconstruimos, pero que en ocasiones ese acto de amor requiere de ayuda y acompañamiento de otros.

Y por último a esa niña de trece años que vio ir a su papá de casa, llevando consigo una parte de sí, pero que encontró en la música una forma de escape e hizo en estas páginas una catarsis de aquello que le dolió y solo hasta ahora pudo afrontar, porque aunque con miedo se vale sanar.

Tabla de contenido

Introducción ---------- 1
Justificación ---------- 4
Planteamiento del problema ---------- 8
Pregunta de Investigación ---------- 10
Objetivo General. ---------- 11
Objetivos específicos. ---------- 11
Estado del arte ---------- 12
Historia cultural ---------- 12
Comunicación social y periodismo. ---------- 17
Otros enfoques. ---------- 20
Marco teórico-metodológico ---------- 23
CAPITULO I: La metamorfosis del reloj urbano ---------- 34
Bogotá: El despertar de lo posible ---------- 34
Entre calles y cocinas. ---------- 40
Una ciudad a oscuras, iluminada por el cine ---------- 48
De los aires a las carteleras. ---------- 57
La Serendipia de Carlos Pinzón. ---------- 63
CAPITULO II: Cuando el Rock and Roll entró por la pantalla ---------- 68
Cuando el reloj despertó a la ciudad ---------- 72
¡Bailo luego existo! ---------- 84
CAPITULO III: Estallido en la pista, censura en el cuerpo ---------- 96
¿Censurado el Rock and Roll? ---------- 100
CONCLUSIONES ---------- 112
Lista de Referencias ---------- 116

Índice de figuras

Figura 1: Publicidad Cromos ---------- 43

Figura 2: Candidatas al Concurso Nacional de Belleza ---------- 47

Figura 3: Ubicación salas de cine Centro 1977---------- 51

Figura 4: Ubicación salas de cine Chapinero 1977 ---------- 52

Figura 5: Cartelera publicitaria de cine---------- 58

Figura 6: Anuncio publicitario de Ingles National Schools ---------- 60

Figura 7: Asistentes a la premier de la película en el teatro El Cid ---------- 70

Figura 8: Aviso publicitario de prensa de la película Al compás del Reloj---------- 71

Figura 9: Baile de la canción: Rock a beatin boogie---------- 76

Figura 10: Jóvenes de elite bailando Rock and Roll ---------- 80

Figura 11: Ensayo de Rock and Roll---------- 82

Figura 12: Cartel publicitario Mireya Fashon ---------- 86

Figura 13: La reina del deporte---------- 88

Figura 14: Ganadora del concurso en brazos del público masculino---------- 90

Figura 15: Parejas competidoras ---------- 91

Figura 16: Un público protagonista---------- 93

Figura 17: Al Compás del Reloj----------102

Figura 18: Rock and Roll ----------103

Figura 19: El Rock and Roll llega a Bogotá ----------105

Introducción

La llegada del Rock and Roll[1]durante la segunda mitad del siglo XX fue el resultado de una compleja red de transformaciones políticas, sociales y culturales, que durante la posguerra resignificaron prácticas juveniles a escala mundial. Con la Guerra Fría, la confrontación ideológica entre Estados Unidos y la Unión Soviética representó no solo la carrera armamentística o de espionaje internacional, también implicó una instrumentalización de la cultura como herramienta de poder, y con ello la música y el cine se convirtieron en un medio estratégico para la producción y distribución de nuevos modelos de consumo.

En este contexto, la cultura y la comunicación impulsaron la circulación de mensajes, donde el Rock and Roll de manera indirecta se convirtió en un símbolo de modernidad y rebeldía, para diversas comunidades urbanas. Y es que fueron precisamente las grandes ciudades las que actuaron como puntos estratégicos, vivos y dinámicos e hicieron de las conexiones culturales una red y un campo en el que su producción, distribución y reinterpretación, borró las fronteras nacionales y posibilitó un mundo más interconectado (Hobsbawm, 1994; Sassen, 2007)

De manera paralela, existieron otros cambios que reconfiguraban las relaciones generacionales y sus modos de habitar. A mediados del siglo XX los avances científicos, la urbanización y la modificación de valores familiares dieron lugar a nuevas formas en el que las experiencias juveniles desafiaban las normas y modelos conservadores (Reina-Rodriguez, 2024, p. 143). En este marco, la música adquirió un carácter expresivo y contestario: el blues, el góspel y el

[1] Pese a que los términos “Rock and Roll” y “Rock” suelen ser utilizados sin distinción alguna, en lo que respecta a la presente investigación el uso de la palabra “Rock and Roll” es el que mejor se adapta para referir el fenómeno originado en la década de 1950, mientras que “rock” será designado para las trasformaciones y evolución que este género experimentó.

jazz no solo sentaron las bases del Rock and Roll, también fueron el vehículo de resistencia ante la discriminación racial y social que se vivía en su epicentro, Estados Unidos (McAdam, 1985)

Estas características encontraron en América Latina un terreno prospero, donde México, se convirtió en la entrada debido a su proximidad geográfica con Estados Unidos, hecho que facilitó la importación de productos culturales que rápidamente fueron aceptados y apropiados por los jóvenes gracias al crecimiento económico del momento y el proceso de modernización conocido como *el milagro mexicano* (Zolov, 1999), en ese sentido el cine y la radio se convirtieron en medios masivos que fueron fundamentales en la circulación y difusión de esas nuevas expresiones culturales.

En Colombia, un fenómeno parecido se vivió en Bogotá donde para 1957 y gracias al crecimiento de los medios de comunicación y las transformaciones presentes en la ciudad se crearon las condiciones necesarias para la difusión y comercialización de este nuevo universo sonoro y visual. Así el Rock and Roll, aunque tímido comenzó a aparecer en las paginas de diarios, revistas y por supuesto en el medio más utilizado en el momento, la radio. Hecho que estuvo acompañado de un proceso de americanización en el cual los jóvenes que contaban con los recursos económicos y sociales necesarios para acceder fueron participes de unas nuevas pautas de ocio y consumo.

Sin embargo, estas prácticas no se quedaron solo en lo auditivo pues encontraron una vitrina capaz de colocar imágenes a aquello que escuchaban. El 31 de enero de 1957 se proyectó para todo público en los teatros El Cid, Palermo y Comedia con un valor de entrada de 2.00 pesos, la primera película dedicada a hablar del Rock and Roll titulada *Al Compás del Reloj*; un estreno cinematográfico traído por Carlos Pinzón Moncaleano, quien a través de toda una campaña publicitaria hizo de este nuevo sonido un debate moral. Fue a partir de estas tensiones que surgió la presente investigación, que enmarcada en la historia cultural y mediante un ejercicio

interdisciplinario tomó el concepto de semiótica desde su enfoque social y simbólico planteado por Yuri Lotman, con el propósito de entender de manera más compleja el fenómeno, haciendo de este no un conjunto de hechos aislados, sino una conexión de textos en tensión.

A lo largo de los primeros rastreos se identificó que aunque se han realizado trabajos en relación con el rock, estos se han enfocado al plano sonoro y discográfico, lo que dejó de lado el impacto de películas para la construcción de un sujeto juvenil moderno que entraría a disputar su propia corporalidad, sin mencionar que la misma película *Al Compás del Reloj* ha pasado casi desapercibida y ha carecido de estudios previos que la aborden como documento histórico. Bajo esta premisa, se evidenció la necesidad de un abordaje que abriera la discusión y apostara por nuevos objetos de estudio y fuentes diversas a las usadas por la historiografía tradicional.

Justificación

Hablar de rock en Colombia es entrar a un campo que si bien se ha estudiado desde su llegada en artículos, debates y relatos, no se puede considerar completamente virgen, ni tampoco completamente cerrado. Lo que si resulta particular es lo joven que es en términos historiográficos. Al comenzar esta investigación existía una sensación paradójica al considerar que el fenómeno había sido estudiado desde algunas disciplinas como la comunicación social, la historia cultural, la sociología de la música e incluso el periodismo. Por lo que, surgía como inquietud ¿Qué queda por decir? Pregunta que fue encontrando respuestas conforme avanzaba el proceso de indagación.

En esa búsqueda, se evidenció que mucho se había dicho sobre el rock como práctica juvenil, experiencia sonora y como campo de tensión cultural, pero desde la exploración cinematográfica y con ello su proceso de apropiación, resignificación y circulación simbólica no había sido explorada en todas sus dimensiones. En otras palabras, se ha halado desde la llegada de estos sonidos en la radio, pero no desde la imagen, desde la pantalla, lo que hace que todos los elementos visuales presentes en las películas y sus efectos se hayan convertido en una fuente potencial para su interpretación histórica.

Este dialogo con la documentación encontrada permitió identificar una constante en los estudios del rock en Colombia y concretamente en la ciudad de Bogotá coinciden en señalar su papel cultural, pues lejos de entender la música como producto netamente sonoro, este ha sido entendido desde la articulación de dimensiones sociales, políticas y simbólicas, que han servido para la interpretación y construcción de sentidos colectivos. Muchas de estas prácticas culturales posibilitadas por el rock tuvieron una gran carga política, que han sido apoyadas desde marcos teóricos de la historia cultural y la teoría de los campos culturales de Bourdieu, lo que ha

complejizado el fenómeno (Sánchez, 2008; Rodriguez, 2017, 2024; Szarruk, 2017; Dow, 2005; Pérez, 2007).

Tal es el caso de Hernando Cepeda Sánchez, que en sus estudios sobre el Frente Nacional (2008) y en su análisis comparado entre Argentina y Colombia (2012) insiste en el rock como una práctica de resistencia e identidad juvenil en contextos políticos de represión, que bajo la lógica del consumo cultural y apoyados por plataformas como la televisión y la radio conectaron las juventudes urbanas con las corrientes culturales propias de la globalización, hecho que se complementa por Carlos Arturo Reina-Rodríguez (2024), Umberto Pérez (2007) y Sebastián Rey (2014) quienes establecen que esto solo fue posible gracias a la reproductividad gestada por los medios de comunicación del momento: cine, radio y televisión que transmitieron música y experiencias en escena. En estos trabajos, el cine aparece como contexto, no como objeto de análisis.

Bajo este marco interpretativo David García (2008) manifiesta que el rock es un espacio de creación de identidades que, si bien inicialmente estuvieron involucrados en discursos contestatarios, con el tiempo estos espacios (industria, medios, públicos) adquirieron una aceptación en la lógica comercial; desde los campos culturales de Bourdieu. García plantea que la ciudad de Bogotá fue un área de transición en el que el género musical no solo transitó como producto cultural, fue también una práctica en disputa situada entre la autenticidad y la mercantilización.

Aunque el rock ha sido interpretado y analizado como manifestación que rompe con los imaginarios tradicionalistas del país, la indagación permitió identificar una serie de patrones que en ultimas dan cuenta de la delimitación en los marcos de análisis e interpretación. En primer lugar, se debe reconocer que una gran cantidad de documentos mencionan a la radio como principal foco

de acercamiento y difusión del rock, destacando emisoras como Radio 15, Caracol o programas de televisión como *El club del clan* como un espacio de posibilidad de la circulación de Rock and Roll en la ciudad. Este enfoque ha sido útil para entender cómo se transforman y consolidan escenarios juveniles locales, sin embargo, al centrarse solo en lo que respecta a lo sonoro ha dejado de lado una dimensión con gran carga y significado: la dimensión semiótica.

Esta dimensión no es menor, pues implica entender el rock no solo como un sonido, también como todo un sistema complejo en el que se expresa a través de imágenes, cuerpos, atuendos y estéticas. Por lo que, resulta pertinente abordar este fenómeno desde lo que Yuri Lotman (2003) define como semiótica cultural para referirse a un sistema de signos en contextos determinados, lo que implica que más allá de todas las dimensiones anteriormente mencionadas, el rock puede ser leído como un campo cultural codificado, que contiene sentidos y tensiones. En ese sentido, el cine adquiere un papel importante al ser el medio por el cual esas codificaciones llegan de manera visual, les da forma y las proyecta socialmente. Tal como lo menciona el autor en su libro Estética y Semiótica del cine (1979): "El arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: él convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados" (p. 21). De modo que la película no actuó como un conjunto de imágenes pasivas, todo lo contrario, fue generadora de signos, que al ser proyectada dejó una carga semántica en la ciudad.

Y es que la gran mayoría de estudios sobre el rock en Colombia y de manera particular en Bogotá, han enfatizado en el carácter de practica juvenil sonora y su capacidad de cambio dentro de las nuevas formas de socialización. Bajo esta mirada, trabajos como los de Humberto Aguilar (2021), Daniel Aguilar (2024), Andrés Szarruk (2017), Carlos Reina (2017), Sebastián Rey (2014) y Mario Suarez (2017) han aportado visiones sobre el papel de estos sonidos como espacios de resistencia, que si bien están orientados a diferentes intereses, estos solo pueden gestarse en puntos

de encuentro donde el espacio urbano actúa como epicentro de experiencias colectivas propias de la modernidad, indicando bares, parques, cafés y escenarios barriales propios para su apropiación y circulación (Rodríguez, 2024).

Por lo tanto, si bien muchos de los trabajos consultados reconocen el impacto de los medios de comunicación en la difusión de este género, se centran casi de manera particular en la radio como principal canal de comunicación. Esta tendencia ha alimentado una narrativa incompleta, en la que el cine aparece como un elemento aislado y secundario. No obstante, como se puede identificar en la película *Al compás del reloj* que se proyectó en la ciudad de Bogotá en 1957, no solo introdujo el Rock and Roll, sino una estética visual de gran peso donde se detonaron debates morales sobre el cuerpo y el comportamiento juvenil. Todos estos elementos nuevos generaron en la ciudad una sensación de expectativas frente a lo que pasaría después, que también, pondrían en evidencia que el cine fue mucho más que un vehículo pasivo de entretenimiento y que operó como un agente cultural activo.

Finalmente, aunque la investigación estaba enfocada con la intencionalidad de realizar un análisis comparado entre las escenas del rock de Bogotá y Medellín para las décadas de 1960 a 1990 con el objetivo de encontrar similitudes, diferencias y dinámicas particulares de este género musical en ambas ciudades, y que en ultimas buscaba comprender cómo el rock se había reconfigurado y resignificado en el país, se fue transformando a medida que se avanzó en la revisión documental y bibliográfica, pues se hizo evidente una tendencia en lo que respecta a los medios de comunicación, lo que orientó el estudio a una dimensión menos explorada pero profundamente significativa como lo son los procesos de circulación del Rock and Roll a través del cine y la manera en que configuraron nuevas expectativas sobre el cuerpo, las sonoridades y las prácticas corporales en relación con el ver y escuchar en la ciudad de Bogotá.

Planteamiento del problema

Muchos de los trabajos consultados, reconocieron el impacto de los medios de comunicación, pero han construido una narrativa incompleta, en la que el cine aparece como un elemento de segundo orden en el proceso de incorporación de esta sonoridad en las prácticas de escucha local. Algunos de ellos mencionan de manera básica el impacto tanto nacional como internacional que tuvo la película *Al compás del reloj* en la que sus protagonistas musicales Bill Haley y sus cometas, junto a un promotor musical y una bailarina llevaron una tendencia juvenil de pequeño alcance a convertirlo en un fenómeno cultural que revolucionaria a los jóvenes de las ciudades, donde el espectáculo en vivo y la narrativa simple, pero cargada de música, energía y baile superaba las críticas de las generaciones que se rehusaban a un cambio.

El hallazgo de este vacío llevó a un giro en el enfoque e interés investigativo, centrando la atención hacia el análisis del papel del cine como posibilitador en la llegada del Rock and Roll a Bogotá en 1957, momento en el cual no solo llegó la película, sino que se creó toda una estrategia publicitaria que llevaría a tensiones entre lo tradicional y lo moderno, marcado en discursos moralistas y conservadores. Por lo que esta nueva apuesta no solo responde por el interés de llenar una carencia historiográfica, también busca articular el cine como fuente y objeto de análisis dentro de los estudios sociales y culturales, reconociendo su valor y fuerza para influir en procesos de resignificación, apropiación y disputa en el contexto local.

Esta mirada permite pensar en nuevas herramientas teóricas que avanzan en la comprensión del cine como un agente cultural de importancia que interviene en procesos de construcción de sentido; el cual se complejiza en tanto está conformado por imágenes, tiempos, movimientos, sonidos, libretos, entre otros, en ultimas, un proceso social en sí mismo, que permite advertir que las imágenes transmitidas por el cine configuran un conjunto de relaciones sociales. La perspectiva

historiográfica que aquí se adopta se acopla a lo planteado por Marc Ferro, quien plantea la necesidad de alejarse del positivismo tradicional reconociendo el cine no solo como una obra artística, sino que es posible explorarlo como un testimonio sociohistórico que releva dimensiones narrativas, estéticas y discursivas propias de un momento histórico determinado, lo que lo convierte en un campo de estudio poco explorado y altamente rico (1980).

Por otra parte, el cine durante las primeras décadas en Colombia operó como un fenómeno de sociabilidad y uso del tiempo libre, que, aunque inicialmente limitado, de manera progresiva fue consolidando su oferta; demostrando que este proceso no fue pasivo, sino que implicó un tipo de negociación entre los códigos culturales globales y las particularidades que vivía la ciudad (Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), 2017).

En el contexto bogotano, para finales de los años 50, las películas encontraron una ciudad en proceso de modernización, donde las tensiones entre la tradición y el cambio se intensificaron con la proyección de un cine que confrontaba de manera implícita los discursos conservadores y las normas morales de la época, e incluso instauraron juntas de censuras con clasificaciones de las películas para evitar contenidos que afectaran el orden social. En ese sentido, el cine no solo funcionó como una ventana de realidad, ya que se posicionó como un espacio cuestionado y de disputa que bajo las lógicas que vivía el país en términos políticos era necesario controlar y limitar.

Este proceso no fue solamente un consumo cultural, dado que hizo parte de una transformación amplia, donde el análisis del papel del cine en la llegada y la apropiación del Rock and Roll en Bogotá implica reconocer que este medio no solo difundió una estética y sonido extranjero, contribuyó activamente a un cambio social y dejó una semilla. Por tanto, la presente investigación no se limita a estudiar una dimensión olvidada de la historia del Rock and Roll, plantea un aporte original al vincular la historia cultural con los estudios de los medios, en una

lectura que entiende el cine como un actor central en los procesos de modernización y cambio social de la Bogotá de 1957.

En consecuencia, esta investigación pretende hacer un análisis histórico desde una perspectiva semiótica, de cómo el cine y de manera particular la película *Al Compás del Reloj* transmitió significados claves sobre el sentido del cuerpo y se convirtió en un medio que posibilitó la circulación y difusión del Rock and Roll en Bogotá, además de hacer un recuento de cómo influyó en la forma de entender el cuerpo, la resignificación y disputa de los nuevos sonidos, en el que la prensa bogotana tomó partido en torno a su llegada. Con el propósito de aportar una perspectiva innovadora que destaque el cine no solo como medio de entretenimiento, también como actor cultural clave en los procesos de cambio en la Bogotá de 1957.

Entendiendo lo anterior, este trabajo se orienta desde la historia y la semiótica culturales, comprendidas como una aproximación que permite analizar la circulación de dimensiones culturales, materiales y simbólicas en contextos propios. Desde esta perspectiva, se abordan tres categorías principales: Cine, Cuerpo y Censura, pues mediante una serie de estrategias, estéticas y discursos el Rock and Roll no solo un nuevo sonido, fue un baile disruptivo que reconfiguró las prácticas de los jóvenes e impactó el discurso moralista de la época.

Pregunta de Investigación

¿De qué manera el estreno de la película *Al compás del reloj* impactó en las prácticas y representaciones sobre el cuerpo de los jóvenes y desafió los códigos de censura de la época, marcando con ello, la llegada del Rock and Roll en la Bogotá de 1957?

Objetivo General.

Analizar la manera en que el cine, con el estreno de la película *Al compás del reloj,* impactó el cuerpo de los jóvenes y desafió los códigos de censura de la época, marcando con ello, la llegada del Rock and Roll en la Bogotá de 1957.

Objetivos específicos.

Caracterizar el contexto histórico, social y cultural de la ciudad de Bogotá de 1957 que posibilitó la llegada y proyección de la película *Al Compás del Reloj.*

Examinar los códigos visuales y narrativos de la película *Al Compás del Reloj*, así como sus repercusiones en el cuerpo y las prácticas de los jóvenes bogotanos.

Identificar las posturas, relatos y debates registrados en la prensa bogotana frente a la llegada del Rock and Roll y la película, en relación con la regulación moral y censura de 1957.

Estado del arte

A lo largo de la revisión documental[2] se identificó que el artículo más antiguo fue publicado en 1989 bajo el titulo *Rock Nacional*, en el que se abordó la historia del rock en Colombia desde los años 60 y aunque el tema fue rastreado inicialmente desde 1957 la publicación significó el inicio de una línea de investigación nutrida y diversa. A partir de allí, los estudios encontrados se agruparon en tres grandes campos del saber: historia cultural, comunicación social y periodismo, y la última denominada otros. A continuación, se presentan los documentos seleccionados, los cuales fueron analizados y relacionados con el tema de estudios tras un proceso de lectura.

Historia cultural

En el texto *1957: Rock and Roll, emergencia juvenil, y tecnologías en Colombia* (Reina-Rodriguez, 2024), el autor desde la microhistoria e historia cultural sostiene que se puede realizar una investigación testimonial y documental en un tiempo mínimo, por lo que mediante elementos discursivos que denomina como tecnologías para referirse a la radio y el cine los jóvenes de 1957 tuvieron la oportunidad de ser partícipes de la industria y políticas culturales, momento en que el país atravesaba dificultades por el final del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla y que coincidió con la llegada del Rock and Roll. Mediante una breve revisión de periódicos nacionales y extranjeros y fuentes secundarias, Reina plantea que en este periodo se gestó una tensión entre la tradición y la modernidad en la que los jóvenes de la época se alimentaron de la música rock para ser los protagonistas de los movimientos culturales y sociales.

[2] Dentro de las plataformas de Scielo, Redalyc, Dialnet, así como repositorios de la Universidad Nacional, Pedagógica, Distrital, Tadeo, Los Andes, El rosario, entre otras, se encontraron cerca de 50 textos entre libros, artículos y tesis de grado que aportaban cada una de manera particular a las perspectivas del rock en Colombia en diferentes temporalidades.

Bogotá, *epicentro del rock colombiano* entre 1957 y 1975 (Pérez, 2007) desde la historia cultural explora el rock como fenómeno artístico y social en Bogotá. El autor, se apoya en fuentes de historia oral, prensa, entrevistas y análisis de discografía y material audiovisual para estudiar el impacto del rock en la cultura juvenil. El documento busca entender cómo el rock se convirtió en un fenómeno cultural y social en el contexto local. Desde autores como Simon Frith, Pierre Bourdieu y Eric Hobsbawm, Pérez establece que el rock es un fenómeno juvenil que recrea identidades propias. En ese sentido, la investigación evidencia que la radio y el cine fueron los medios clave para la difusión del rock, ejemplo de ello fue radio 15 y emisora 1.02, y como espacios como la Gioconda permitieron la creación de una escena local con bandas como Los Flippers y los Speakers que marcaron una transformación en la juventud bogotana y adoptó el rock como forma de expresión y resistencia cultural.

El texto *Cartografía del rock bogotano en tres movimientos* (Rodríguez, 2024) hace un análisis de los que para el autor son los tres periodos o momentos históricos en los que el rock adquirió un papel protagónico en la ciudad, el primero de ellos es la llegada de este en la década de 1960 y su momento de quietud hacia 1970, el segundo es la aparición del rock en español y la conformación de una escena de jóvenes provenientes de clase alta y finalmente, la década de 1990 donde hay un nuevo despertar para el rock en la ciudad. A través de entrevistas y cartografía social, el autor establece la relación entre el espacio urbano y la música, destacando como lugares como bares y parques, se convierten en epicentros de expresión cultural.

Desde los estudios artísticos y culturales, *distorsiones: Reconfigurando el rock colombiano* (Szarruk, 2017) aborda cómo la reconfiguración de géneros populares en el país es un factor que ha influido para la crisis de identidad y discriminación del rock nacional frente a políticas públicas. El documento cuenta con un análisis interdisciplinar que mezcla la gestión cultural con los estudios

de políticas culturales para demostrar que hay una relegación del rock, a través de una revisión documental, entrevistas y el desarrollo del concepto de "escucha lógica" Szarruk propone que el rock debe tener un peso político más importante, esto dado que las políticas culturales y los medios de comunicación han desfigurado el género y afectando el desarrollo profesional musical, para lo cual destaca la necesidad de políticas que permitan la consolidación del rock nacional con identidad propia.

Imaginarios sociales, política y resistencia: Las culturas juveniles de la música "rock" en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986 (Sánchez, 2012) tiene como objetivo hacer un análisis comparado de cómo los jóvenes de ambos países se apropiaron del rock e hicieron de este una forma de identidad, transformación y resistencia cultural, desde un análisis interdisciplinar Cepeda Sánchez emplea el concepto de imaginarios sociales para explicar las construcciones simbólicas de la identidad juvenil y el concepto de modernidad para contextualizar el proceso de adaptación y la reconfiguración de ese sonido como propio para convertirlo en un producto cultural. Mediante análisis documental, revisión de prensa y carátulas, entrevistas y análisis de letras de canciones el texto establece que mientras argentina logró consolidar el rock como un género con contenido político y resistencia frente a la dictadura militar, en Colombia su desarrollo fue fragmentado y con un menor impacto. El autor destaca la importancia de los medios de comunicación (radio y televisión) en la difusión y popularización del rock, aunque identifica que respondieron a intereses políticos y económicos.

Carlos Reina en su texto *Rock and Roll en Colombia: El impacto de una generación en la transformación cultural del país en el siglo XX*, desde la revisión documental, el análisis de letras y carátulas, además de entrevistas, analiza cómo los medios de comunicación generaron un impacto en la música que se consumía, así pues, el Rock and Roll gestó una transformación cultural en el

siglo XX y esto a su vez conectó con las nuevas generaciones. Este fenómeno, aunque rechazado en su llegada por sectores conservadores logró salir a flote entre los años 60 y 70 al ganar espacio y popularidad con bandas y espacios como: los speakers, los Flippers, el festival ancón y la Gioconda, lo que establece que hay unas transformaciones en el entorno frente al consumo de estos sonidos, el texto destaca que pese a las dificultades el rock logró superar la censura y estigmatización para convertirse en un medio de expresión y símbolo de resistencia cultural (Reina-Rodriguez, 2017)

El documento *El lugar de autenticidad y de lo underground en el rock* (Garcia, 2008) propone analizar los conceptos de autenticidad y lo underground en el discurso que se ha gestado al rededor del rock, el texto se apoya en los estudios culturales y el análisis histórico para identificar la tensión que existe entre lo comercial y lo alternativo, este último fue presente en el cine, el teatro y la música que deja de ser pasiva para llegar a lo más íntimo de lo colectivo e individual, destacando autores como Pierre Bourdieu quien aporta desde los campos de producción y las dinámicas que se dan en el ámbito musical, Theodor Adorno y Walter Benjamin quienes señalan la homogeneización de los productos culturales les quita autenticidad, lo que en conjunto sostiene que pese a las dinámicas de normalización de estructuras culturales, hay unas formas de resistencia y resignificación que se establecieron con la llegada del rock, pues este en últimas es para el autor este es un medio de comunicación.

Desde Pierre Bourdieu, el autor Hernando Cepeda Sánchez en su texto titulado *los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta* analizan cómo los jóvenes fueron productores de rock en el periodo del frente nacional, quienes se apropiaron de estos sonidos como una herramienta cultural y simbólica de gran alcance. Bajo esta lógica, explora el consumo cultural y las dinámicas de clase que influyeron en la producción musical, medios como la televisión y la radio fueron las plataformas que en el momento conectaron a las juventudes

urbanas con las corrientes culturales internacionales producto de la modernidad; mediante programas especializados se aumentó la visibilidad del rock y se convirtió en un instrumento para construir una identidad y resistir (Sánchez, 2008).

Hernando Cepeda Sánchez en su análisis *El eslabón perdido de la juventud colombiana, Rock, cultura y política de los años setenta* estudia la apropiación de la cultura juvenil por parte de los jóvenes en el país durante la década de los años 70, enfocando su atención en el rock como fenómeno cultural y con el propósito de entender los imaginarios sociales y políticos de esa generación. A través de conceptos como nacionalismo y resistencia, explora la adaptación de instrumentos musicales y la fusión de ritmos andinos crearon elementos icono gráficos propios que ayudaron a construir narrativas sobre la realidad social. Este análisis se basó en fuentes primarias, notas de prensa, entrevistas y fotografías (Sánchez, 2009).

Estética del rock de Sebastián Rey analiza la experiencia estética del rock y explora cómo el rock articula una visión del mundo desde tres aspectos: su origen dionisíaco, su impacto en la vida de los oyentes y su finalización en el concierto como ritual. El autor, desde un análisis filosófico y apoyado en Nietzsche, Walter Benjamin, Harbert Marcuse sostiene que el rock se convierte en un vehículo para la transformación colectiva e individual, además señala que los medios de comunicación permiten la reproductividad técnica que permite llevar a la música a experiencias emocionales de la escena (Rey, 2014)

En el aura ya no existe para el rock se analiza cómo el rock desde sus orígenes pasó de ser una manifestación contracultural a un simple producto masivo. Basado en la propuesta de Raymond Williams sobre los estudios culturales quien propone que estos son un proceso de desarrollo y un modo de vida y Walter Benjamín sobre la pérdida del “aura”, el autor expone cómo los medios masivos como la televisión y la radio desdibujaron el género. Con un enfoque

interdisciplinar y un análisis crítico de las prácticas y letras se determina que el rock ha perdido su originalidad debido a los procesos de industrialización, incluso sonidos derivados como el punk terminaron siendo absorbidos por el mercado y gestaron la tensión entre la contracultura y la cultura de masas (Dow, 2005).

Por su parte, Mario Arturo Suárez Mendoza en la investigación titulada *CreAcción punk Bogotá. Contenidos políticos en las prácticas creativas "en vivo" de la agrupación Desarme Rock Social*, su propósito es reivindicar formas alternativas de vida y reflexión crítica asociadas al punk, en particular las que se gestan alrededor de su experiencia personal y su paso por la banda Desarme. Lo anterior, enmarcado en la etnografía, auto etnografía, los estudios culturales y el performance, para lo cual alimenta su trabajo con entrevistas, revisión documental y matrices de motivaciones. Toma como referentes a Diana Taylor y Richard Schechner para fundamentar que la puesta en escena contiene una serie de elementos, símbolos y prácticas con intencionalidades y contenidos políticos de resistencia (Mendoza, 2017).

Comunicación social y periodismo.

La investigación *Universo transmedia: Rock al Parque, narrativas y cultura participativa en tiempos de convergencia mediática* enfocada en la comunicación y los medios y con el objetivo de "entender la convergencia de medios alrededor del festival" (p.7) desde una narrativa transmedia estudia la edición número 24 de rock al parque del año 2018, para lo cual se apoyó en teóricos como Henry Jenkins y Carlos Scolari y exploró conceptos de multiplicidad, inmersión y participación digital para establecer que gracias a medios y plataformas digitales como: podcasts, fotos, videos, transmisiones en vivo, publicaciones personales, medios oficiales y productos independientes el festival rock al parque cuenta una multiplicidad de historias y convierte a los asistentes en consumidores activos y participativos. Para llegar a lo anterior, el autor realizó trabajo

de campo, análisis de datos y encuestas que lo llevaron a entender que los contenidos, formatos y formas de consumo es diversa y cambiante conforme las interacciones y medios de comunicación que posibilitan los espacios de experiencia abiertos (Aguirre, 2021).

En esa misma disciplina, *garage rock bogotano: detrás de la formación de una escena local entre 2010 y 2018*, busca "Caracterizar el rol que tiene el auge de las redes sociales dentro de la consolidación del circuito bogotano de garage rock entre 2010 y 2018" (p.9) Para ello, hace una categorización de las plataformas que facilitaron la circulación y popularización de bandas, destacando Facebook, Blogs, MySpace, radio pública y medios tradicionales. A través de una combinación de revisión digital, documental, trabajo de campo y entrevistas, sostiene que hay un crecimiento en las audiencias gracias, dichos medios de comunicación y las escenas donde se impacta la forma en la que se produce y consume la música, sobre todo lo que se refiere al garage rock bogotano. Con ese fin, se sustenta teóricamente en Will Straw, que define el concepto de "escena" como un espacio de relación cultural, y se complementa con Andy Bennett que resalta la importancia de la era digital y sus aportes para la continuación del panorama de música local (Catañeda, 2020).

Eduardo Rendón Benítez hace un reportaje periodístico enfocado en los 90 titulado *Construir desde la ingenuidad: rock bogotano en los noventa*, donde expone la ausencia de un trabajo periodístico que dé cuenta del periodo más valioso del rock en Bogotá: los 90. Este periodo se caracterizó por el nacimiento en la industria musical, sellos disqueros independientes, programas radiales y festivales públicos., A través de una revisión documental de medios como Revista semana, El Tiempo y Shock, análisis discográfico, entrevistas con figuras y cantantes de la escena Héctor mora, Andrea Echeverri Gabriel García "busca convertirse en memoria y referencia de elementos que con el paso de los años han sido olvidados sin el reconocimiento de su aporte a la

historia del rock del país" (p.6). Lo anterior, dio cuenta de una escena construida y consolidada gracias a los esfuerzos independientes y da una panorámica de las evoluciones y transformaciones logradas por los festivales públicos y las redes de apoyo entre músicos, productores y oyentes que le dieron resistencia e identidad a los sonidos (Benítez, 2017).

Mediante un ejercicio de periodismo empírico el documento Rock en Colombia. *Primera parte (1967-1992) Surfin´Chapinero* menciona que el rock en Colombia no existió y sustenta su hipótesis al referirse que ni los músicos, ni empresarios pueden vivir del género y pese a que los medios de comunicación tenían la posibilidad de información y difusión, estos solo respondían a quienes tuvieran los recursos económicos. Sin embargo, resalta que fue el rock una salida y formada expresión que los jóvenes utilizaron para manifestar las carencias y hostigamientos de los que eran víctima, pese a ello muchas de las bandas solo cumplieron un rol pasajero y dejaron de existir y finalmente hace una breve comparación con algunos países como España y Argentina que si lograron mantener la industria (Arias, 2012).

En la segunda parte titulada *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, también desde una mirada del periodismo empírico, se manifiesta como pese a que el país vivía en un momento de "narcoviolencia" el rock se enfrenta y resiste; para lo cual los medios de comunicación y espacios de divulgación o cómo el autor denomina "el padre estado y madre medios" han sido los precursores de darle vida y mantener el rock nacional vivo para continuar con su tarea de contar lo que pasa en el país (Plata, 2013).

La edición número 72 de *Revista la Tadeo* ofrece por su parte una recopilación de documentos sobre el impacto de la cultura rock en la identidad juvenil y la transformación social; desde un enfoque multidisciplinario que va desde la comunicación social y la historia cultural,

algunos de los estudios abordan el papel de los medios de comunicación en la difusión del rock, la fractura de valores tradicionales, la globalización y la estética como formas simbólicas de resistencia ante las adversidades de los años estudiados que van desde 1967 al 2007. Mediante entrevistas, análisis de letras y estudios de caso, los investigadores presentan que el rock, no solo refleja, también moldea las realidades políticas y sociales de estas generaciones en el país.

Otros enfoques.

El documento *del bar al parque, del garaje al oficio: tránsitos de la práctica cultural en el campo del rock bogotano* (1992-2014), busca desde los estudios culturales analizar la construcción y trayectoria de la práctica de los músicos de rock en Bogotá durante este periodo. Desde una perspectiva de Pierre Bourdieu, el autor trabaja el campo de producción y circulación cultural para destacar las tensiones y estrategias que los músicos debieron enfrentar para tener una visibilidad en su práctica. Se resaltan los aportes de las políticas públicas en las administraciones distritales y su impacto en la producción de la práctica cultural en la ciudad, se examina cómo los medios de comunicación como la radio pública y las plataformas digitales han transformado la producción y circulación del género mediante entrevistas, revisión documental y análisis de políticas (Rubiano, 2015).

Mapeando el rock alternativo en Bogotá durante el primer lustro de la década de 1990 enmarcado en la cultura urbana pretende analizar la construcción de narrativas alternativas del rock y cómo estás "(re)construyeron" el espacio urbano pese a la violencia narcoterrorista y la delincuencia común de los años de estudio. Basada en trabajo de archivo y testimonios orales se narra una ciudad desde el campo geográfico y cultural y se resignifica un discurso donde la música es el centro de todo. Lo anterior, revela que pese a la violencia y las condiciones socioeconómicas

se teje una compleja red de interacciones sociales, culturales y políticas que moldearon la producción y reproducción de la música alternativa (Hurtado M. M., 2021).

Rafael serrano en su documento los hermanos Fernando y Jorge Latorre: una breve historia del surgimiento del rock nacional destaca que el rock en Bogotá aparece como fenómeno cultural propio de las décadas de los años 60 y 70. En este estudio se evidencia el interés por comprender las primeras manifestaciones del rock en la ciudad para lo cual explora la llegada de instrumentos musicales mediante rutas de contrabando y uso artesanal de materiales locales para construir o modificar instrumentos y amplificadores. Este analiza el papel de los medios de comunicación (radio y televisión) comenzaron a dar visibilidad a grupos locales. La investigación se basaba en testimonios y archivo evidencia como estos medios impulsaron el crecimiento del género en un contexto de tensiones sociales y censura (Serrano R. , 2011).

Desde el plano educativo Wilington Guacaneme en su investigación *el heavy metal y el punk rock hispano-americano en la construcción de pensamiento crítico en el aula* plantea cómo el rock podría ser utilizado en el entorno escolar y fomentar su pensamiento crítico. Desde el método de acción educativa, entrevistas y talleres pedagógicos, el autor sostiene que el rock se convierte en una herramienta comunicativa capaz de promover un proceso intelectual y que además es un eje mediador de la cultura. El autor sostiene que los medios de comunicación masivos son vitales que incluyen aspectos simbólicos y estéticos para difundir valores contraculturales que explotan las realidades sociales de manera que vende un espectáculo y no establece una postura crítica ante las situaciones del país (Vasquez, 2016).

El anterior balance lejos de ser un simple resumen documental resultó ser un mapa analítico de gran importancia para entender los límites y oportunidades respecto al objeto de estudio. En primera instancia se encontró que si bien la llegada del rock se rastreó desde 1957, la academia

comenzó a estudiarlo cerca de tres décadas después, incluso el auge de las investigaciones se dio en los años 2000 lo que significa que ha sido un objeto de estudio bastante reciente. En un segundo momento, se reconoció que hubo una tendencia en tanto el rock como género musical y su impacto sonoro en la población local, pero no se han explorado aspectos relevantes como el cuerpo, los sentidos e incluso la imagen que transformó, dejando de lado el reconocimiento de este como eje de transformación social. Finalmente otro de los elementos más interesantes fue encontrar que el espacio, en los documentos fue entendido únicamente como un lugar físico inerte en el que se establecían unos procesos de socialización pero que poco se relacionaba con los cambios sociales de los habitantes de la ciudad.

En ese sentido, gran parte de la información recopilada fue un referente base para el desarrollo de la presente investigación, por cuanto aportó datos en relación con las dinámicas económicas, políticas y sociales que giraron en torno a la llegada del rock a la ciudad.

Marco teórico-metodológico

Esta investigación teóricamente se sitúa en algunos debates propuestos por la historia cultural, para abordar de manera rica los fenómenos sociales que adquieren nuevos significados, prácticas y disputas; pues lejos de ser solamente un sistema de creencias y valores, es una corriente historiográfica cargada de sentido desde las experiencias y apropiaciones de los diferentes actores. En ese marco el papel del historiador implica una búsqueda diferencial en tanto sus enfoques de estudio. Como lo menciona Peter Burke "…los historiadores culturales podrían describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Consciente o inconscientes, los símbolos pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana" (p. 15). Por lo tanto, el análisis de la llegada del Rock and Roll en Bogotá abre un abanico de posibilidades pues lejos de entenderse como un género musical importado, se busca entenderlo como un campo de producción simbólico cargado de tensiones y flujos culturales adoptados y resignificados gracias a su llegada en el cine.

Desde sus inicios en Alemania la historia cultural comenzó a interesarse por nuevos campos de estudio, donde las manifestaciones sociales y las naciones fueron el foco de interés, según Peter Burke el carácter cultural del siglo XIX estuvo marcado por la tradición, donde los conocimientos, valores y prácticas de generaciones enteras se transmitieron a otras, lo que implicaba mantenerse en el tiempo, pero también adaptarse. Sin embargo, las nuevas posturas rompieron con estas teorías y manifestaron que existían una serie de tensiones que rompían con la idea de unidad cultural homogénea (2006, p. 41).

Pero sería finalmente en la década de 1930 cuando algunos sociólogos e historiadores comenzarían a ampliar el enfoque historiográfico tradicional y a través de teorías como procesos civilizatorios o el interés por las imágenes, los símbolos y la memoria que complejizarían la esfera social y analizarían los aspectos subjetivos y comportamentales con el control, las emociones y las

prácticas sociales, lo que dejaría en evidencia la diversidad del desarrollo histórico; orientando las nuevas discusiones a temas de la vida cotidiana, creaciones estéticas, rituales sociales o formas de expresión (Elias, 1939; Burucúa, 2003)

Posteriormente, con el denominado giro lingüístico la disciplina histórica tomaría nuevos aires alejándose de paradigmas clásicos, ese cambio conduciría a su vez a un interés en la redacción que pondría en debate la objetividad y la carga formal del relato para pensar en lenguajes más cargados de signos y significados promoviendo un cambio radical en la historia y en la construcción de sus narrativas. Así la historia cultural se convirtió en un escenario en el que el giro lingüístico lo cargó de valor y sentido, pero a su vez le exigía no perder su reconstrucción histórica y equilibrio discursivo (Aurell, 2004, págs. 3-6).

Con la llegada de una nueva historia cultural entre 1970 y 1980 y la entrada en el escenario de autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu los debates comienzan a estar orientados hacia las dinámicas de poder, la sexualidad, las prácticas sociales, las teorías del campo, entre otros, que mostraron la incorporación de estructuras visibles e invisibles del lenguaje, el cuerpo y las cotidianidades en la comprensión de este enfoque, hecho que sería más nutrido con el dialogo interdisciplinar de la sociología, la antropología y los estudios culturales.

De la misma manera se pondrían en discusión los grupos sociales históricamente olvidados, de forma tal que el quehacer historiográfico se convirtió en una práctica crítica que les dio voz a esas experiencias subalternas y se pensaría en la necesidad de recurrir a fuentes poco convencionales hasta el momento, permitiendo entender lo cultural en palabras de Clifford Geertz como un sistema de significados que debe ser interpretado y explicado, convirtiéndola en una red de significaciones públicas que se manifiestan en la vida social y en las formas en las que se narra el pasado (Geertz, 2003, p. 26)

Bajo esa perspectiva algunos historiadores comenzaron a poner su mirada en un artefacto que hasta ese momento solo había sido utilizado como forma de entretenimiento, pero que se convirtió en un espacio para la reflexión y el entendimiento de procesos, en un testimonio que permitía reflejar aspectos de la sociedad. Con la interpretación de iconotextos, el cine le da sentido y poder al relato visual, lo que permite comprender, representar y escribir la historia, ampliando el interés de estudio y el tipo de fuente. En palabras de Peter Burke, "El poder de la película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos" (Burke, 2005, p. 202).

Con lo anterior, la historia cultural contemporánea ha permitido ampliar su radio de investigación, por lo que en ese marco el cine no se aborda solo como un objeto estático y alejado de la realidad también como un mediador cargado de tensiones y significados. El cine es un dispositivo cultural capaz de articular narrativas, estéticas y experiencias, en constante cambio pues permitió una construcción entre lo moderno y lo juvenil. Es así como desde el enfoque de la historia cultural el cine adquiere un nuevo sentido y un espacio privilegiado, pues es su análisis como fenómeno social y simbólico que lo carga de una compresión más profunda; mediante imágenes, sonidos y narrativas audiovisuales adquiere fuerza y un sentido colectivo que está atravesado por un contexto histórico y cultural.

Esta función mediadora se vuelve significativa cuando se analiza la llegada del Rock and Roll a Bogotá, pues no se trata únicamente de la llegada de un nuevo sonido en la ciudad, implicó una reinterpretación donde a través del cine se resignifica y ponen en tensión las prácticas locales. El cine permitió que el Rock and Roll circulara como sonido, vestuario, baile, gestos y narrativas, activando un sentido de apropiación y resistencia. Así, ese tránsito fronterizo permite entender cómo el cine articula lo internacional y lo local, mientras que la semiótica ofrece las herramientas

necesarias para interpretar los elementos fílmicos que hicieron posible la reconfiguración del Rock and Roll en la ciudad.

Desde esta perspectiva, el enfoque teórico-metodológico se ubica hacia una lectura situada desde el cine como elemento cultural cargado de signos que no deben ser analizados de manera aislada, en relación con procesos históricos, sociales y simbólicos. Donde el alcance de la película *Al Compás del Reloj*, no se limitó únicamente a su proyección, pues significó la llegada del Rock and Roll y las disputas que se gestaron alrededor de este.

Por lo tanto, para comprender mejor este fenómeno se tomará como columna vertebral la idea de semiótica y semiótica del cine planteada desde las posturas de Yuri Lotman. La primera de estas plantea la idea que todo lo que está a nuestro alrededor está cargado de signos, que cambian conforme el entorno y la reinterpretación que se le dé. Así, el mensaje o lo que se quiere transmitir, deja de ser pasivo para ser un dispositivo de información activo que al interactuar con nuevos receptores tiene un sentido completamente diferente. Sin embargo, esas interpretaciones no son normales; pues entran en tensión dependiendo a donde llegue.

Es allí donde aparece el concepto de semiosfera, porque es precisamente en un ecosistema vivo, interconectado en su interior pero cerrado en el que es posible la llegada de ese nuevo mensaje. Esta se encuentra dividida en un núcleo rígido, que controla las normas y leyes del sistema, y del cual se desprende una periferia; un sistema más dinámico y flexible que permite una interacción y comunicación más maleable de mensajes con otras semiosferas, con lo extraño. El puente de comunicación con otras semiosferas es un ente bilingüe capaz de romper con las barreras tanto lingüísticas como culturales y sociales, traduciendo la información para ser adaptada y asimilada como mensaje, así lo deja ver el autor:

> La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y a lo semiótico (Lotman, 1996, págs. 12-13).

Bajo esta lógica, la frontera funciona como un campo de tránsito en el que aparece la semiotización, que básicamente es un proceso en el cual un objeto, símbolo o código ajeno de la semiosfera (extrasemiosfera), que carece de carga semiótica, se transforma en un mensaje cargado de significado y asimila su información para ser reconfigurado (Lotman , 1996). De este modo, esta idea conceptual de Lotman se articula al proceso histórico de la llegada de la película a la ciudad y le da un nuevo enfoque a la apuesta investigativa, en tanto reconoce lo vivido como una experiencia más compleja, en el que el cine, el cuerpo y la censura fueron escenarios de disputa que siempre estuvieron conectados.

Por su parte, desde la semiótica del cine, se hace una revisión y análisis de la película *Al Compás del Reloj*, con el propósito de entender la carga simbólica que esta pudo haber tenido tras la llegada a la ciudad. En ese ejercicio, desde el mismo lenguaje semiótico se ponen a disposición tanto la idea de automatismo como desautomatización (Lotman, 1979), en los que se ponen en tensión dentro de una producción cinematográfica; siendo el primero el elemento estático que entra en conflicto a causa de explosión cultural externa, lo termina gestando un proceso liberador capaz de transformar la cotidianidad y corporalidad de los jóvenes. En este marco, la traducción de la película y las canciones actuaron como puente facilitador para que el mensaje ajeno entrara con mayor facilidad y fuerza, de allí, que el análisis también se haga en español.

En ese sentido, se hace necesario problematizar la llegada del Rock and Roll a través del cine como un ejercicio semiótico complejo, en el que los signos audiovisuales fueron reconfigurados y resignificados por el público bogotano de la época, sin dejar de lado todas las

condiciones de posibilidad que estuvieron a la par. Así la película, operó como un dispositivo de proyección pero también como una red cargada de prácticas, discursos y saberes que fueron resignificados por el público en función de sus condiciones políticas, económicas y sociales.

Bajo esta lectura, las categorías cine y cuerpo entran en un dialogo complejo, al estar unidas y se acoplan a los planteamientos teóricos en tanto, permiten la profundización de las tensiones, negociaciones y particularidades del momento histórico. En ese horizonte, es particularmente el cuerpo el lugar que materializó el mensaje y dejo de ser un ente puramente biológico para estar dotado de significados. Por lo que al estar construido culturalmente es capaz de responder a las necesidades de su entorno, un epicentro de experiencia dotado de sensorialidad (Le Breton, 2002; 2009).

Desde la antropología y el cuerpo, se comprende que los comportamientos y las sociedades tradicionales imponen una ritualización del cuerpo y un borramiento de este, donde cada uno de los comportamientos debían ser controlados y vigilados conforme a lo establecido, siendo el cuerpo de la mujer el que tuvo más señalamiento y por tanto más visibilidad; frente a eso Le Breton sostiene que el individuo solo tiene conciencia de sí mismo a través del sentir y la experiencia, pues generalmente este busca ser el espejo del otro, dando una especie de familiaridad, pero también de un borramiento de su ser, (Le Breton, 2006).

En ese sentido, la modernidad permitió exponer otras partes del cuerpo que antes no habían sido exploradas, y con ello, se le escuchó, sin embargo, esta condición estuvo dotada de privilegios frente a lo que se podía y no consumir, lo que a su vez implicó que la liberación de los cuerpos no fuera democrática, sino un factor de distinción social (Bourdieu P. F., 1997).

Finalmente, y considerando el periodo histórico la censura aparece como un mecanismo de control y vigilancia indispensable para mantener el orden y la paz del país; un castigo estatal en el que se limitaba la información que se difundía. Siendo la iglesia una de las instituciones más influyentes en la toma de decisiones frente a las prácticas morales a seguir. Según Nancy Rocio Gutíerrez Gómez en el país ocurrieron dos tipos de censura, una donde se revisaba el material que sería publicado y al cual se le hacían modificaciones (preventivo), y otro que resulta castigar y silenciar aquello que ha sido difundido o ejecutado públicamente y que atentaba contra las buenas costumbres (2024).

Al articular esta categoría con la realidad de la investigación, la censura trasciende el plano gubernamental para comprenderse también desde los planteamientos del cine y el cuerpo, de este modo la nueva corporalidad alertó a la sociedad y generó unas diferencias de consumo cultural que activaron los discursos instituciones para apelar con ello a la defensa de los valores y el orden religioso para así mitigar el impacto creado por la película.

Por lo tanto, esta categoría resulta crucial en la investigación para comprender como esa explosión cultural provocada dentro de la película atravesó la pantalla e impactó no solo a la vista de los espectadores, pues a la par introdujo nuevos estímulos y conductas sonoras que serían evidentes en sus cuerpos, rompiendo con ello el límite comportamental entre lo público y lo privado, una nueva corporalidad que se posicionó en el blanco de la crítica y debía ser borrada mediante la represión (Le Breton, 1996).

Ahora bien, para abordar el fenómeno cinematográfico del rock de 1957 se propone como metodología, la interpretación de los documentos o fuentes: qué dicen, y qué silencios tienen, con ello, la película y la prensa fueron objetos de estudio, pero también espacios de disputa que reflejaron una serie de tensiones sociales y morales. En ese sentido, la exploración de la descripción

densa, propuesta y desarrollada por Clifford Geertz funciona como una técnica interpretativa que busca ir más allá de la superficialidad de los hechos para captar la intencionalidad de los significados, lo cual implicó leer el cine no como una fuente estática en el tiempo, más bien como un texto con una gran carga simbólica.

De esta manera, la lectura y el análisis exige una intencionalidad interpretativa que no recae únicamente en lo evidente de las imágenes, se adentra en las formas de vestir, los gestos, encuadres, coreografías, intencionalidades y letras de las canciones de la película. Este mismo autor entiende la cultura como un conjunto de textos que deben ser leídos e interpretados, por lo que no se busca únicamente describir una práctica, sino que se busca una forma de narrar una experiencia de manera colectiva (Geertz, 2003)

Por lo tanto, la investigación exigió la articulación de elementos audiovisuales, documentales y entrevistas semiestructuradas que se dividieron entre personas que vivieron el momento y analistas del fenómeno, por lo que la investigación se articula entres momentos:

En primera instancia se realizó la búsqueda de fuentes primarias y secundarias con el propósito de reconstruir el panorama general de la ciudad, rastreo que resultó complejo, especialmente a la descripción de cines y las particularidades de la llegada del filme, donde la figura de Carlos Pinzón y su papel en el proceso carecieron de registros suficientes. Paralelamente, el abordaje de la película *Al compás del reloj* contó con la dificultad en localizar información sobre su impacto en la ciudad, además de la imposibilidad de acceder al filme por la ausencia de copias digitales y la escasez en registros sobre su recepción en la ciudad a causa de las complicaciones políticas del momento.

Pese a ello, las fuentes encontradas fueron abordadas desde una perspectiva situada en la que se combinó la semiótica como herramienta interpretativa del giro discursivo, para comprender

los elementos visuales, sonoros y narrativos que se presentaban en la pantalla y se prestó especial atención a gestualidades, vestuarios, coreografías, expresiones y sonidos, entendidos como signos cargados de sentido que operaron dentro de la semiosfera especifica.

Esta exploración no se limitó a la descripción de escenas, mediante la identificación de aspectos visuales y sonoros se contempló la posibilidad de un análisis iconográfico que permitiera entender y comprender las representaciones corporales en los materiales promocionales, reconociendo que estos no solo comunican, producen sentido.

El segundo momento se centró en una revisión de fuentes documentales, en especial de prensa y revistas culturales, priorizando la atención en los medios de mayor circulación del periodo de estudio, especialmente en La Paz, La República, El Intermedio y El Independiente, estos últimos respectivos El Tiempo y El Espectador, denominados así por el periodo de censura impuesto por el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla; hecho que contrario a ser un obstáculo informativo fue un aspecto revelador al convertirse en una ventana analítica que permitió mostrar que el control no se limitó a la información política y que tuvo implicaciones también en el terreno del consumo cultural, en el que aspectos como el cine, la moda y la música se vieron afectados. Así, lejos de ser un espacio neutral o meramente recreativo, fue un espacio de vigilancia y disputa. Sin embargo, en esa misma lógica, se consultaron con cierta limitación y dificultad las actas de censura y decretos que rigieron ese momento, encontrando únicamente el diario El Catolicismo como prensa oficial.

Por otra parte, se revisaron las revistas de consumo cultural como: Semana, Sucesos, Letras y Encajes y El Mito que bajo una lectura estratégica y reflexiva, en la que el documento tuvo un proceso de análisis doble donde por un lado, con una crítica externa en la cual se examinó la autenticidad, procedencia, fecha, autoría y contexto y por otro lado un carácter interno, en el que se tuvo en cuenta el sentido y la interpretación del contenido, reconociendo que cada texto fue creado

bajo una construcción situada y no neutra. En cuanto a la primera crítica, requirió de una ubicación en su marco temporal y geográfico, con el propósito de no caer en anacronismos y reconstruir bajo una intencionalidad más precisa lo que rodeó la exhibición y difusión de la película en Bogotá. La crítica interna, por su parte requirió de una perspectiva hermenéutica, entendiendo esta como una interpretación que requiere considerar los aspectos sociales de la época (Cardoso, 2000). Para lo anterior, se requirió interrogar activamente a las fuentes, formulando preguntas que permitieran tensionar su contenido, identificar lo que no se dijo y reconocer los posicionamientos e intencionalidades ideológicas para reconstruir las disputas que las atravesaron.

En un tercer momento, se hizo un rastreo a posibles entrevistados para ampliar el ejercicio investigativo y contar con fuentes vivas, sin embargo dada la temporalidad del estudio, el proceso presentó bastantes dificultades. Pesé a ello, se logró contactar a Julio Enrique Barahona, quien fue testigo directo de la llegada del Rock and Roll en la ciudad y su esposa Araminta Paéz, quien acompaño el acercamiento experiencial. En cuanto a conocedores y expertos en el tema se logró contactar al locutor conocido como Juan Kiss, el escritor Fernando España y el profesor Carlos Arturo Reina Rodríguez.

Estas entrevistas no buscaban validar documentos, sino funcionar como un complemento a la lectura de los procesos culturales, reconociendo que la experiencia también se entiende como una fuente histórica. Vale la pena resaltar que metodológicamente el documento cuenta con una transversalidad en el uso de las fuentes para nutrir simultáneamente la estructura de los capítulos, los cuales quedaron organizados de la siguiente manera:

En el capítulo I titulado la metamorfosis del reloj urbano, se hace una caracterización de la ciudad para el año de 1957, en la cual se establece un acercamiento en términos geográficos, sociales y políticos que permiten entender el contexto en el que llega la película. Esta aproximación

se enmarca en la semiótica cultural, para entender cómo acontecimientos que parecían aislados en realidad se encontraban interconectados y dotaron al momento de posibilidades para la llegada de la película.

En un segundo momento aparece el capítulo II, cuando el Rock and Roll entró por la pantalla, allí se hace un recuento del antes, durante y después de la proyección de la película en Bogotá. Y sin dejar de lado la apuesta investigativa en relación con la carga de significados en los signos, se opta por el análisis semiótico del cine para analizar algunos apartes de la película *Al Compás del Reloj*; con el propósito de recrear el argumento de la película para que se comprenda el impacto que pudo haber tenido a los ojos de los espectadores, lo anterior entendiendo que filme tiene un acceso limitado.

Y finalmente, en el capítulo titulado estallido en la pista, censura en el cuerpo se hace un rastreo de los discursos literarios y sátiras visuales de las caricaturas que aparecieron en la prensa a fin de comprender las diferentes posturas y argumentos utilizados por entrevistados, entrevistadores, dibujantes y actores en torno a la proyección de la película y regulación de los cuerpos.

CAPITULO I: La metamorfosis del reloj urbano

Este capítulo tiene como propósito hacer una caracterización histórica sobre las condiciones de posibilidad que permitieron la llegada y circulación del Rock and Roll en Bogotá en el año de1957, tomando al cine como epicentro cultural, y en particular a la película *Al Compás del Reloj*. Por esta razón, en las páginas siguientes se examinarán los factores urbanos, políticos y culturales que hicieron posible este proceso, bajo la mirada de la semiótica; partiendo de las transformaciones materiales de la ciudad, la consolidación de nuevos espacios públicos y las particularidades políticas que dieron pie a las nuevas prácticas culturales de los bogotanos y bogotanas en su conexión con las lógicas globales del entretenimiento.

Lo anterior entendido no únicamente desde una mirada urbana, también desde la idea de semiosfera propuesta por Yuri Lotman al plantear estos espacios como mecanismos vivos de resignificación que funcionan como un sistema capaz de hacer posible el sentido cultural local:

> Todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. (Lotman, 1996, p. 12).

Por lo que la ciudad se convirtió en un escenario donde un nuevo lenguaje se conectó e instauró en las prácticas de consumo, transformando la experiencia cultural de los Bogotanos.

Bogotá: El despertar de lo posible

En la fría y sombría Bogotá de los años cincuenta, la ciudad con algunas de sus calles empedradas y edificios coloniales comenzaba a despedirse de una imagen costumbrista para abrirse

paso a la modernidad. Estos cambios que se venían anunciando, desde los años veinte, se aceleraron con la ampliación en el uso de carros de lujo, abrigos con cortes europeos y carreras de caballos en el Hipódromo de Techo se cruzaban con el tranvía, las ruanas y las visitas a Monserrate. La ciudad se transforma con las propuestas de renovación urbana dirigidas por el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla en materia de expansión de los servicios públicos, el auge de la industrialización y la circulación de nuevas formas de entretenimiento y ocio. Cuestiones que se asociaron, además, a la aparición de barrios periféricos tanto formales como informales, que alteraron de manera profunda el aspecto de la ciudad y sobrepasó sus límites tradicionales.

Este panorama estuvo marcado por la sombra de un pasado en el que la persecución y violencia política fueron la base para el proyecto de modernización de la capital. Con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán y los disturbios del conocido Bogotazo, la ciudad comenzaría una aceleración del crecimiento urbano significativo, hecho que fuera aún más notorio con el decreto 3640 de 1954 bajo el cual la ciudad se convirtió en un Distrito Especial, logrando autonomía administrativa y adhesión de los municipios circunvecinos de: Bosa, Usaquén, Engativá, Suba, Fontibón y Usme. (Colombia. Presidencia de la República, 1954).

Dicho desarrollo urbano significó no solo un aumento en el tamaño de la ciudad al pasar de 2.700 a 8.040 hectáreas aproximadamente, sino que reconfiguró aspectos administrativos y de planificación territorial. Sin embargo, más que consolidar un modelo urbanístico policéntrico (Díaz, 2005, p. 125), se dejaron en evidencia las tensiones de la planificación moderna pensada bajo el gobierno de la época y el crecimiento acelerado y desordenado, en el que el Centro Histórico continuó funcionando como eje articulador, mientras las periferias se adherían de manera desigual.

Esta irregularidad entendida desde la semiótica dio las condiciones de posibilidad dentro de las cuales la ciudad o semiosfera construyó unos procesos culturales y sociales dinámicos. De

este modo, el espacio que buscaba mantener la homogeneidad y nutrir tanto su núcleo como su periferia encontró en esta última un organismo más complejo (Lotman, 1996, págs. 16-18). Este punto permite entender como el centro y por tanto las elites establecieron no solo unas formas de control ante su deseo de mejoras en la ciudad, sino que también significarían estrategias de regulación cultural y social para sus habitantes.

A esta reconfiguración se sumó el crecimiento demográfico generado por la expansión administrativa de la ciudad y en gran medida por el desplazamiento campesino en busca de mejores y nuevas oportunidades que se trasladaban hacia la ciudad, pasando de 620.340 habitantes en 1951 a 1.072.743 en 1957, con 463.580 hombres y 609.163 mujeres (Castillo, 2011, p. 171), lo que representó una presión urbana significativa y consigo la expansión periférica, que alteraron profundamente el aspecto de la ciudad y desbordó el tamaño sus límites tradicionales.

Lo anterior no solo se manifestó en los datos e investigaciones de la época, también en la memoria de quienes experimentaron de primera mano estas variaciones. Como lo relata Julio Enrique Barahona al señalar que:

"la ciudad se creció terriblemente eso hace poquito, pa´ venir a la General (refiriéndose a la General Motor) …, del apogeo para allá, por ahí casi al frente del Perdomo le tocaba a uno venir en flota". Al mismo tiempo que señala que su llegada a la ciudad se dio por la falta de empleo y oportunidades de su lugar de procedencia (San Francisco, localidad de Funza) recordando que "se acabó el trabajo, ya no había donde le dieran trabajo a uno", en un contexto en el que su economía dependía fundamentalmente del café (comunicación personal, 20 de enero de 2026).

Bajo esta perspectiva, se puede inferir que para 1957 aunque hubo una intencionalidad de ampliación y con ello una integración municipal que definiría los límites de la ciudad, en realidad

esta estuvo dada por un proceso paulatino en el que no se garantizó ni la accesibilidad, ni la heterogeneidad en las condiciones aun precarias de desplazamiento, pues al no contar con una red urbana de transporte que conectara las periferias con el centro, se mantuvo un tiempo de recorrido extenso y hostil. Por otro lado, estas dinámicas también estuvieron marcadas por la exclusión rural donde algunos casos, la migración no fue solo una elección libre sino una respuesta a la crisis rural y de violencia, lo que deja de lado su pasado campesino, para convertirse en un habitante de la semiosfera moderna.

Con el golpe de Estado del 13 de junio de 1953 que llevaría al poder al general Gustavo Rojas Pinilla se viviría un periodo histórico ambivalente; donde, por un lado, con su lema *"paz, justicia y libertad"* (Galvis & Donadío, 1988, p. 264) impulsó las reformas sociales y las obras públicas y por otro inició un seguimiento ideológico; que contrario a dictaduras del cono sur no era un proyecto político autónomo, a la par que era mecanismo temporal para eliminar las tendencias comunistas y liberar las tensiones entre liberales y conservadores o la también denominada violencia bipartidista, pero que en últimas terminaría convirtiéndose en un régimen de control y persecución.

Dicho régimen se extendió hasta mayo de 1957, tiempo durante el cual consolidó un modelo de gobierno que combinó el progreso industrial y material con el fortalecimiento de control y vigilancia social, pues mientras se impulsaban los grandes proyectos de servicios públicos, infraestructura y crecimiento de la ciudad, a la par se establecía un discurso que bajo la idea de una amenaza interna cerraba periódicos, perseguía movimientos estudiantiles, sindicatos y sectores políticos (Villegas, 2019, págs. 1-28) En este proceso Bogotá adquirió un mayor protagonismo no solo por ser la sede del gobierno, sino porque estos proyectos se ejecutaban desde una lógica centralista que en últimas impulsaría aún más la concentración política, económica y cultural.

De manera ilustrativa el mejor ejemplo del impacto cultural de la ciudad fue la llegada de la televisión. El 13 de junio de 1954, se inició la programación nacional de dos horas, emitida de forma remota desde el sótano de la Biblioteca Nacional y el palacio presidencial; con el himno de la república a las 7 de la noche y la posterior alocución presidencial se encendieron las quinientas pantallas financiadas con el patrocinio del Banco Popular (Campos, 2012, págs. 124-125; Reyes, 2024, p. 9), y con ello, la llegada de un medio para el entretenimiento, la educación y la comunicación capaz de unir y polarizar a toda la familia a su alrededor.

Este panorama abrió la idea de convertir a Bogotá en una metrópolis moderna que fue tomando fuerza y se consolidó como un símbolo de poder y progreso, por lo que edificios, monumentos, ceremonias y celebraciones patrias fueron la excusa perfecta por parte del gobierno de turno para canalizar la participación de los ciudadanos y con ello fomentar una disciplina social y moral percibida por nacionales y extranjeros de un Estado capaz de planificar, intervenir y transformar el paisaje urbano (Ávila, 2013, págs. 199-223).

Con su formación como ingeniero civil Rojas Pinilla convertiría la intervención urbanística en el emblema de su proyecto político; así la ciudad se volvió un mapa de contrastes con ritmos y efectos sociales desiguales, donde las nuevas avenidas (Autopista Norte y Calle 26), puentes y edificios se abrieron paso entre barrios que crecieron de manera informal, lo que llevó a que muchos de estos tuvieran dificultades en el abastecimiento de agua, saneamiento y electricidad. Sin embargo, estas fallas también respondían a unas lógicas culturales más profundas, donde la esfera bogotana no solo estaba determinada por la diversidad, sino por las diferentes velocidades en sus sectores, en el que cada uno de estos creaba fronteras internas especializadas, pero que al interactuar permitían nuevos sentidos e integralidad (Lotman, 1996, p. 17).

Dicha transformación fue más que un empuje a mejoras técnicas, porque operó como una reescritura del espacio donde se ampliaron las calles y se pavimentaron vías que tenían trazos semi rurales, hechos que rompían cada vez más con el pasado colonial y que en ultimas no solo buscaban mejorar la movilidad o la infraestructura, además querían contribuir a una nueva imagen arquitectónica de ciudad y contrarrestar las críticas (Moncada, 2007, págs. 18-23).

Poco a poco la arquitectura republicana predominante en las décadas anteriores se fue disipando para dar paso a una estética funcionalista con enormes edificios, fachadas lisas y el empleo de concreto y vidrio que chocaban con la irregularidad y el detalle artesanal de lo colonial. Con ello, aparecieron bloques de oficinas, sedes bancarias y administrativas, conjuntos de vivienda y locales comerciales que en su interior también contenían detalles novedosos y tecnológicos para la época, encontrando en ellas ascensores, sistemas de iluminación e instalaciones eléctricas, lo que permitió un pleno funcionamiento de estos espacios (Moncada, 2007, p. 20).

Sin embargo, la localización de dichas piezas arquitectónicas no fue al azar, todo lo contrario, fue selectiva; el centro político y administrativo concentró la mayor parte de la inversión, mientras la periferia crecía de manera desproporcional e informal; un sistema amorfo, lo que acrecentaría las problemáticas en sistemas de servicios y acceso. Por lo tanto, y aunque ya formaban parte de lo cotidiano la Avenida Jiménez, la Avenida Caracas y la Carrera Séptima se consolidaron como vitrina estética y circuito de consumo, lo que ayudó a concentrar las miradas en la parte más bella de la ciudad, y a su vez legitimó las jerarquías socioespaciales que condicionarían el acceso a las ofertas culturales de Bogotá. Estos sistemas semióticos dominantes estuvieron asociados a una serie de ideas de progreso, modernización y desarrollo que se hacían evidentes en términos arquitectónicos para construir una imagen homogénea de la ciudad (Lotman, 1996, p. 17).

Así las cosas, la Avenida Jiménez se convirtió en un eje en el que se encontraban centros de interés como galerías de arte y lugares de encuentro de personajes de la época, boleras y otros espacios propios para el entretenimiento, que, en articulación con la Carrera Séptima (uno de los principales corredores viales) albergó instituciones clave como el Banco de la República y fue el escenario de los desfiles presidenciales o consagraciones religiosas que reforzaron su carácter simbólico. Por su parte, la Avenida Caracas se consolidó como un epicentro de sedes ministeriales y con una funcionalidad dirigida a la movilidad más que a dinámicas de sociabilidad (Espinosa, 2006). Sin embargo, aunque con funciones diversas, la coexistencia de estos espacios permitió configurar un centro urbano apto para la oferta cultural dados sus patrones de circulación y localización.

Entre calles y cocinas.

De lo que hasta acá se puede interpretar es que cada uno de estos espacios, en lo que respecta el núcleo semiótico o el centro de Bogotá han sido percibidos y modificados de manera diferente por quien los usa y los habita, cambios que también estuvieron marcados por las estructuras de poder. Sin embargo, estas transformaciones no solo estuvieron en el plano público, también se filtraron hasta lo más íntimo de las sociedades, el hogar, que desde sus posibilidades los habitantes quisieron hacer parte del espíritu de la modernidad y de los avances que trajo consigo el mundo.

Ese tránsito hacia lo doméstico no fue inmediato, en lo que respecta a lugares comunes como parques y plazas, estos fueron cruciales para determinar cómo se vivía en la modernidad; el primero de ellos, contaba con una doble intencionalidad, donde por un lado embelleciera la sociedad, y por otro propiciara y legitimara los valores sociales de la época, evidenciándose en gran medida las prácticas religiosas, héroes patrios, desfiles y nuevos comportamientos higiénicos propuestos por las élites, quienes querían mantener un aire de tranquilidad, limpieza y ocio. Por lo

que, las plazas de mercado que en años anteriores habían sido espacio para la congregación cada ocho días de las diferentes clases sociales con innegables separaciones de roles, poco a poco comenzaron a tener una separación donde dejaron de ser habitadas por las élites (Páramo & Prados, 2013, págs. 81-113).

Por su parte, los espacios más íntimos, las viviendas no fueron inertes y se convirtieron en un reflejo de sus residentes y sus relaciones con el exterior. Con la llegada de productos internacionales, especialmente traídos desde Estados Unidos, los espacios privados, optimizaron el tiempo de trabajo doméstico; en el que estufas, lavadoras, planchas y refrigeradores actuaron como puentes para transformar la experiencia en las labores del hogar (Durán, 2020, p. 175).

Con el paso del tiempo la vida cotidiana también se reorganizaba de forma más acelerada y aunque las luces, fabricas, ventanales de exhibición, radios y electrodomésticos desde décadas anteriores engalanaban los espacios en transformación, fue para los años cincuenta donde se produjo una expansión de estos, ejemplo de ello, fueron los aparatos domésticos, que, con la visión de un empresario migrante judío, Jack. Glottmann y su idea de sistemas de crédito, posibilitaron la idea de que más personas podrían acceder a ellos, además de impulsar su posterior fabricación en el país con la fundación de Icasa en 1956 (90 almacenes y 4.500 empleados, 1991, p. 6A), lo que significaba un entramado urbano e industrial más dinámico y heterogéneo, no obstante, los acontecimientos políticos y sociales funcionarían de efecto dominó y definirían el rumbo de la capital.

A pesar de ello, la incorporación de aparatos tecnológicos significó a su vez una red de conexiones más amplia en tanto la producción, distribución y consumo dio cuenta de cómo la

ciudad se sumaba a flujos comerciales globales; donde como se evidencia en la *Figura 1* [3]los tiempos en el reloj pueden ser manejados desde productos capaces de "embellecer el hogar y facilitar la vida". Un hecho que llama significativamente la atención es el papel que cumple la mujer en el centro del reloj, pues de esta se puede inferir que las principales beneficiarias eran las amas de casa y que su cuerpo ya no se movía al compás de los ritmos biológicos, sino que se encuentra en el interior del mecanismo, atrapada por este modelo del tiempo eficaz y productivo:

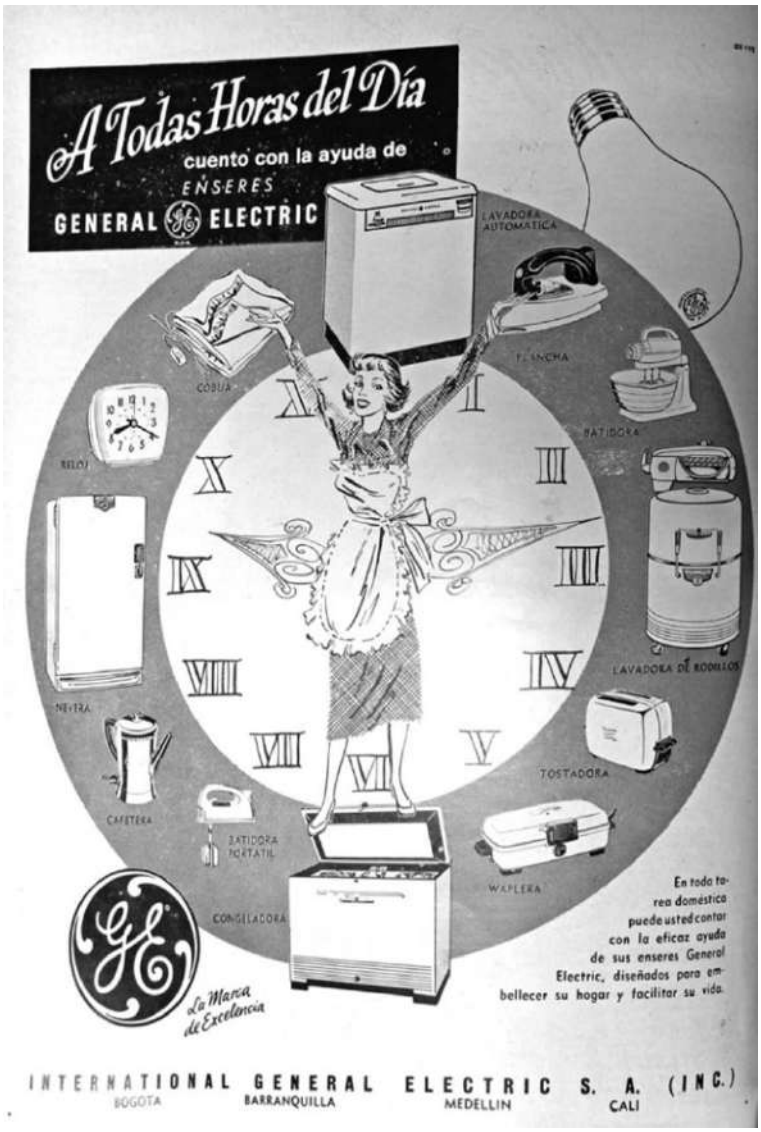
> El reloj que se utiliza para llevar a cabo la reducción del tiempo en el desplazamiento en el espacio, exorcismo de lo inaprehensible como tangible, es la metáfora privilegiada, el modelo depurado del mecanicismo; el recurso que legitima la asimilación de todos los aspectos de la naturaleza en un conjunto de engranajes invariantes cuyos desplazamientos son previsibles, pues dependen de leyes inmutables (Le Breton, 1996, p. 66).

Bajo esta lógica, la promesa de "a todas horas del día" no da una liberación del trabajo, por el contrario una reducción en los tiempos, donde la ama de casa se convierte en ese engranaje o extensión de la máquina, para el cumplimiento de todos los quehaceres del hogar. Con ello, además de eliminar la naturaleza misma de su cuerpo, utiliza esté como una puesta normada, dado que representa un estereotipo femenino delicado, arreglado y feliz de contar con los electrodomésticos necesarios para su hogar, reforzado por el uso de números romanos que evocan tradición, orden y autoridad, una forma de estetización como signo de distinción social para las familias bogotanas.

[3] La selección de esta figura representa una intencionalidad que será trabajada más adelante en el capítulo II

Figura 1

Publicidad Cromos 1957



Nota. Publicidad de General Electric. [Imagen]. Tomado de Hernández, C. (2008). "Modernizándonos en casa", Historia Crítica, 35, 112.

En consecuencia, para ello se requería la expansión y cobertura de servicios básicos: alcantarillado, agua potable, teléfono y electricidad para consolidar materialmente los consumos sociales, acción que era altamente cuestionable, ante el aumento en la demanda de productos se

establecían debates sobre si para el caso de cocinas eléctricas y calentadores se contaba con disponibilidad no solo de productos, también de la energía suficiente y permanente (Y las Cocinas Eléctricas... para qué?, 1957, p. 7), demostrando un alcance desigual en los servicios y sus posibilidades de uso.

Pero no solamente los electrodomésticos estuvieron dirigidos a los quehaceres del hogar, muchos de estos también estaban destinados al uso del tiempo libre y la vida cultural. En la ciudad, la radio, la televisión y las vitrolas fueron equipos de cultura que conectaban al sujeto con el entretenimiento, la música de moda y la información proveniente del exterior (Lesmes & P., 1988), lo que reforzaba los modelos de consumo y en términos semióticos, les daba la propiedad de *dispositivos intelectuales* (Lotman, 1996, págs. 34-35), pues no solo posibilitaron una experiencia cultural, también ampliaban las posibilidades de interacción. Sin embargo, la notable desigualdad de acceso hizo que muchas personas debieran trasladarse a otros escenarios para ser parte de esa experiencia moderna y direccionarla a prácticas de sociabilidad.

Y es bajo este panorama donde la idea de tiempo libre toma más fuerza, al entenderse este como un tiempo diferenciado del trabajo y destinado al descanso o el entretenimiento, el aprovechamiento de ciertos ámbitos para socializar, gracias a las festividades religiosas y eventos patrios a comienzos de siglo que comienzan a ser modificados para dar apertura a lugares de encuentro diversificados; de hecho, la IX conferencia Panamericana en Bogotá (1948) abrió paso al panorama internacional y con ello la necesidad de funcionar como vitrina pública, fenómeno oportuno para la apertura de estos espacios semióticos que funcionaron no solo como escenarios de integración, sino como lugares de tensión frente a las limitaciones de acceso y desplazamiento (Guerrero, 2025, págs. 90-91).

Es así, como el tránsito entre lo privado a lo público adquirió un nuevo significado dándole sentido a la aparición de escenarios como: clubes, campos deportivos, hoteles, cafés, teatros, plazas, entre otros. Muchos de estos tenían distinciones de clase y otros eran el lugar de encuentro entre las mismas, para el caso de las clases bajas las tiendas eran el lugar perfecto para compartir, así como lo recordó Julio Enrique Barahona (comunicación personal, 20 de enero de 2026):

> Era que se trabajaba hasta medio día el sábado… a mí me gustaba era jugar tejo… era que en esa época se tomaba mucho, ¡uy virgen santísima! iba uno al 20 de julio y en toda tienda la gente era chupando cerveza, que parecían abejas… desde cuando eso ya funcionaba la música mexicana… existía radio ya después comenzaron a salir el picad, pica disco…, pues era hasta bonito, se escuchaba buena música, se divertían jugando tejo, chupando cerveza… eso cada 8 días hacían bailes y ya conquistaban muchachas de esas del servicio y las invitaban a bailar.

Algunos de estos lugares comenzaron a tomar un nuevo significado por parte de las clases altas; en el pasado muchos de estos estaban relacionados con espacios marginados y asociados a prácticas inmorales para convertirse en sitios de la vida nocturna; tanto así, que para ellos los llamados bares, clubes o cabarets comenzaron a ubicarse en inmediaciones de la Carrera Séptima, la Avenida Jiménez y el norte de la ciudad, donde la música en vivo, el baile y consumo de bebidas como el whisky y los cocteles se convertían en las prácticas centrales para dinamizar la oferta cultural de la ciudad (Guerrero, 2025, págs. 50-80).

Por su parte, los cafés eran lugares de encuentro y conversación donde clases altas y sectores populares coincidían en tertulias y debates políticos, alimentando la circulación de ideas, opiniones y crímenes que se mezclaban con prácticas de juegos y música de Pedro Infante, Jorge Negrete, tangos y boleros. Sin embargo, en muchos de estos casos había una exclusividad en términos masculinos y las mujeres que asistían eran mal vistas y denominadas “coperas” o solo

cumplían con el rol de empleadas, convirtiéndose en un espacio capaz de acoplarse a las necesidades de sus asistentes (Pulido, 2011, págs. 50-60).

Cabe señalar que el papel de la mujer en esta semiosfera representó hasta ese año, lo que parecía ser un papel secundario, con más del 56% de la población su rol, altamente marcado por su condición de clase, dejó en evidencia cómo el cuerpo femenino era un dispositivo de control y distinción, hecho que fue evidente entre la organización doméstica, la moda y su sociabilidad en espacios públicos. Las mujeres de clase alta aparecían o se informaban en revistas como *Cromos, Letras y Encajes* o en años anteriores *Hogar*, lo que las hacia portadoras de un *capital cultural* (Bourdieu P. F., 1997, págs. 45-49) donde se exaltaba la condición de progreso y feminidad con relación a los imaginarios extranjeros, evidenciándose en artículos relacionados con el matrimonio, los cuidados de los niños, recetas de cocina, higiene y moda, lo que en términos reales significaba una forma de dominio de orden y moralidad, anclado a los valores religiosos y tradicionales del momento.

Al mismo tiempo, también se mencionaba a aquellas mujeres que habían incursionado en campos como la educación, artes, medicina, entre otros, pero siempre bajo el discurso de "reinas del hogar ilustradas", lo que significaba que, si bien podían ser un sujeto activo dentro de la sociedad, su rol dentro del hogar debía mantenerse (Luna, 2004, págs. 60-72). En cuanto a las clases medias, su inclusión en el campo laboral estaba condicionado a sus habilidades en lectura y escritura, además cumplir con ser obediente, ordenada y elegante para cumplir funciones de secretaria dentro de las oficinas. Por el contrario, muchas de las mujeres de clases bajas trabajaban como empleadas domésticas, algunas internadas, lo que significaba no tener un horario de trabajo fijo y por consiguiente cumplir en totalidad todas las necesidades de sus empleadores, de la misma

manera algunas de ellas también cumplían funciones en las ventas y la atención al servicio al cliente en espacios como restaurantes, cafés o tabernas (Malagón, 2021, págs. 40-50).

Figura 2

Candidatas al Concurso Nacional de Belleza



Nota. *Revista Cromos* (Bogotá), 7 de octubre de 1957, p. 30

En medio de estas situaciones también se dio una tensión no menor en relación a los concursos de belleza *Figura 2*, que para este periodo se consolidaron como un ritual y practica cultural donde el cuerpo femenino se convertía en el espectáculo público y símbolo de un lugar o un producto; un objeto de consumo al cual se tenía acceso mediante el mismo evento del concurso diseñados para asegurar ciertas formas de comportamiento, en estos, la feminidad se exaltaba mediante peinados, maquillajes, posturas, formas de hablar o comportarse y vestidos que se convertían en objeto de crítica para alcanzar un cuerpo ideal. Hecho que comenzó a popularizarse

y tener un mayor impacto con el concurso de Miss Universo, donde el interés de los medios y las empresas tanto nacionales como extranjeras se haría más vivo; para 1957 *Cromos* y Avianca promovieron una serie de programas donde las candidatas se presentarían ante el país, dándole a la competencia una tendencia más corporal y competitiva (Stanfield, 2020, págs. 160-165)

El sentido de la visión era fundamental porque otorgaba superioridad y con ello cierto privilegio para quienes las observaban, que además se creían con el criterio suficiente para hacerlo y convertir esto en una dinámica de consumo, evidencia de ello, era que algunas revistas colocaban cupones para la elección de las candidatas. En resumen, la mujer bogotana estuvo en una constante tensión, donde su cuerpo no solo era un espacio de control y distinción, también un campo de disputa y autorreconocimiento en potencia, que aumentaría para algunas de ellas con la llegada del Rock and Roll, pues hasta ese momento, se había mantenido una división sexual del trabajo, en el que eran relegadas a tareas de servicio y cuidado. (Le Breton, 2006, págs. 69; Bourdieu P. F.,1998, p. 20).

De modo tal, que estos eran un puente o frontera en el que se conectaba lo que pasaba en las calles y lo que sucedía en otros escenarios; bajo esa lógica, la cercanía física de muchos cafés con salas de cine y teatros no fue casual, a la salida de espectáculos, presentaciones y funciones estaban las mesas del café, para ser el punto de reunión donde se hablaba de las experiencias vividas y en secuencia se tejían unas relaciones culturales propias de una ciudad en crecimiento. Por lo que los cafés funcionaron como un *Koiné* cultural, un espacio de encuentro y modificación de los mensajes individuales a un nuevo lenguaje compartido. (Borda, 2013; Lotman, 1996, págs. 14-15).

Una ciudad a oscuras, iluminada por el cine

Los teatros y cines se consolidaron como espacios centrales en la vida de los habitantes al permitirles no solo ser centros de espectáculos visuales, sino referentes para prácticas culturales

compartidas. Aunque la ciudad había tenido exhibiciones cinematográficas desde finales del siglo XIX en el teatro municipal desde 1897 y la apertura del salón Olympia en 1912, fue realmente en las décadas de 1940 y 1960 cuando las salas se multiplicaron y adquirieron una función importante tanto para el ocio como para la arquitectura moderna, enmarcándose en la llamada "edad de oro" debido a la explosión demográfica, costos y asistencia anual pues para 1950 las salas de cine contaban con un aproximado de 11 millones de espectadores (Gómez, 2005, págs. 71-93).

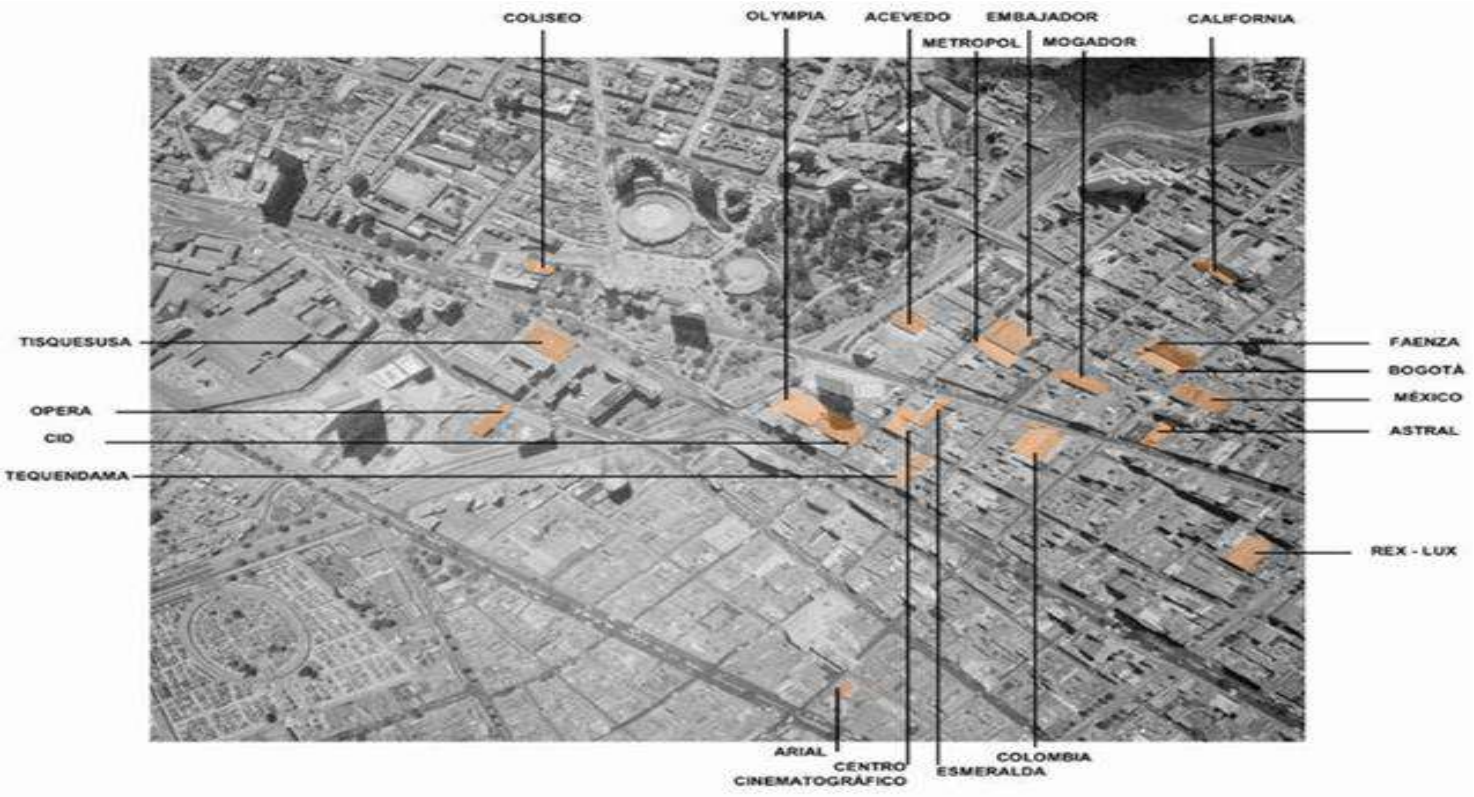
Esa misma época posibilitaría una distinción entre las salas de cine y los teatros tradicionales, aunque en los años anteriores podían coincidir en un mismo espacio, los teatros utilizados inicialmente como escenarios de teatro y opera, que mantenían una estética arquitectónica y social propia, que con el tiempo se adecuó para la proyección cinematográfica. Por su parte, las salas de cine fueron diseñadas exclusivamente para dicho fin y al ubicarse, en los barrios de clases medias y bajas dieron lugar a la democratización y descentralización de estas prácticas y poco a poco centros propicios en términos tecnológicos y arquitectónicos comenzaron a llenar la ciudad, iniciando por el centro histórico, como se observa en la *Figura 3*, al tomar como referencia la Plaza de Toros La Santamaría, así nuevos formatos de filmación y proyección (3D) darían paso a una renovación en las prácticas de consumo culturales y de sociabilidad que comenzaron a competir ante la llegada de la televisión, sin dejar de lado las grandes salas como: Teatro México, Granada, El Cid, Faenza, entre otros, por su capacidad de aforo, pues albergaban entre 800 y 1.200 espectadores (Gómez, 2005, págs. 71-76).

En cuanto a la clasificación de estos lugares, para 1942 estaban divididos en tres categorías: los de primera, que tenían un costo por entrada de 0.60 pesos, eran aquellos que tenían la posibilidad acoger el estreno de las películas y ofrecer comodidades que convocaban a las elites para ser visibles ante la sociedad como balcones, mejor tecnología de proyección y silletería,

ejemplo de estos eran: Lux, Apolo, Atenas, Faenza, Astral, entre otros. Los de segunda categoría, tenían un valor de entrada entre los 0.50 y 0.40 pesos, en estos, no se daban estrenos y su inmobiliario y dotación eran aceptables, entre ellos estaban: Caldas, Imperio y Teusaquillo, y finalmente los de tercera categoría que eran salas de cine de barrio que tenían pocas condiciones higiénicas, proyectaban películas que habían sido estrenadas años atrás y tenían un precio de entre 0.30 y 0.10 pesos, dentro de los que estaban Olympia, Granada, Santa Fe, entre otros (Pardo H. M., 1978, p. 130; Gómez, 2005, págs. 79-85)

Figura 3

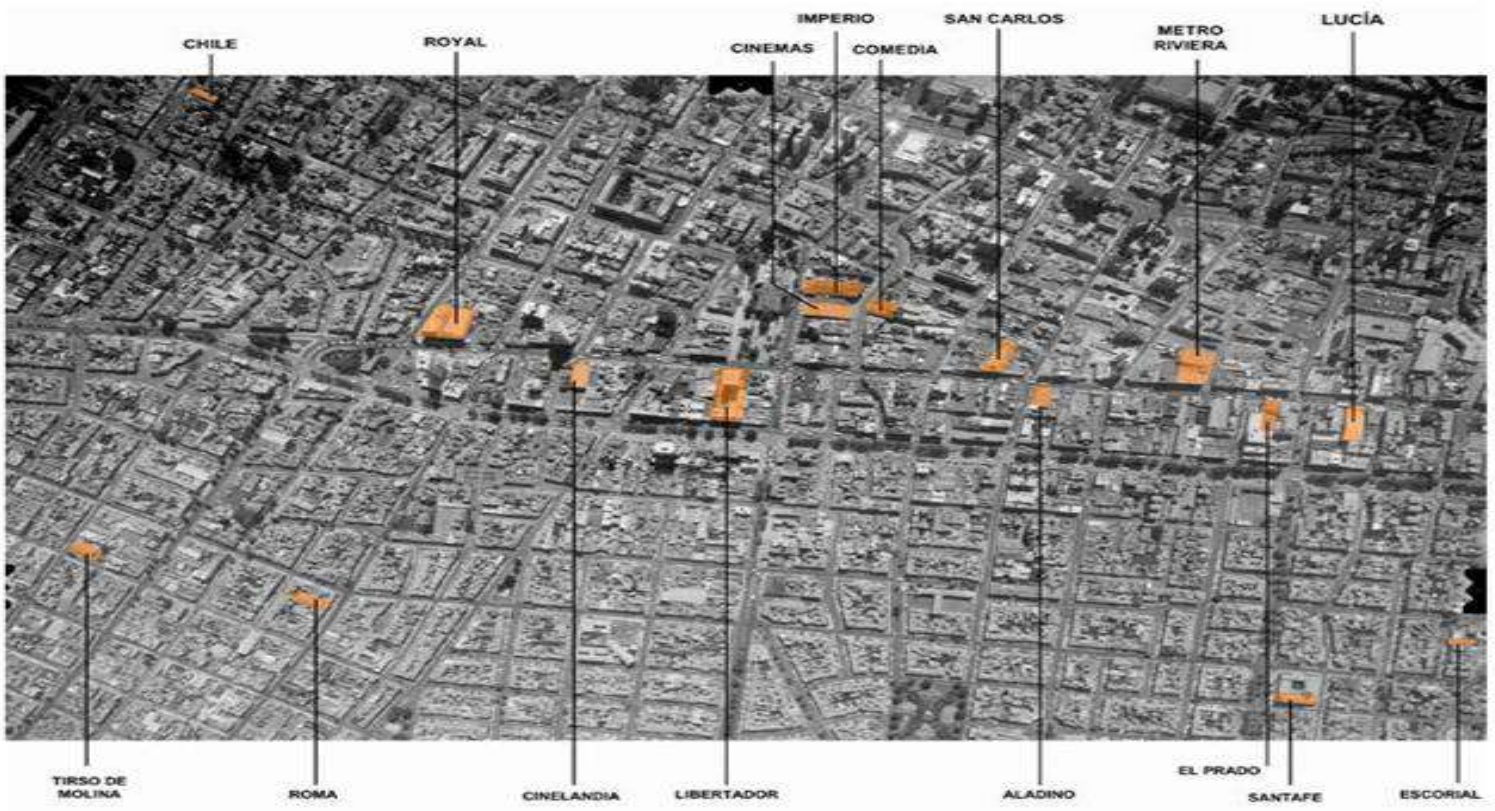
Ubicación salas de cine Centro 1977



Nota. Mapa de teatros en Bogotá. Tomado de *"Los espacios para la exhibición de cine en Bogotá: un análisis urbano"*, por Montaño y Pinzón, 2018, Apuntes: *Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, *31*(1), pp. 45–51. (https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/23479/20842)

Figura 4

Ubicación salas de cine Chapinero 1977



Nota. Mapa de teatros en Chapinero. Tomado de *ibíd*., pp. 45-51.

Para finales de los años cincuenta el precio promedio de las entradas a cines de categoría alta y media estaba entre 1.00 y 2.00 pesos, producto de la inflación acumulada, la modernización de las salas y la consolidación del cine como espacio de consumo, que en relación con el salario mínimo que variaba según departamento y tipo de labor estaba antes de julio de 1957 entre los 75 y 96 pesos mensuales, lo que representaba un jornal de 2.50 a 3.20 pesos (Colombia R. d., 1956). Así, asistir a cine equivalía entre un 1.1 y 2.6% del salario mensual, pero en relación con su ingreso diario estaba entre un 33 y 80%, lo que demuestra que para poder asistir a este tipo de cines podía llegar a representar un gasto significativo y en consecuencia un lujo ocasional para los sectores populares[4].

Una diferencia que no se quedó en las cifras, al contrario, se vio en el plano espacial y geográfico de la ciudad. Ya que al hacer el cruce entre los datos de precios e ingresos con lo observado en los mapas *Figura 3 y 4*, se hace evidente como los principales teatros y cines se ubicaron en el centro histórico y barrios aledaños como Chapinero, que se habían configurado para las elites y nacientes clases medias. Lo que para las clases bajas significaba un privilegio y un acontecimiento excepcional la visita a teatros de primera y segunda categoría y con ello, el estreno de películas.

Lo anterior, no solo representó una oportunidad para ocupar el tiempo libre, sino una coexistencia de prácticas que se integraron a la cotidianidad, tanto así, que era común de encontrar en la prensa el listado de los cines y teatros y con ello, la cartera cinematográfica de la ciudad, dentro de lo que se referían los *matiné y vespertina* que eran las funciones de cine o espectáculos llevadas a cabo en la mañana o primeras horas de la tarde, muchas de estas propicias para después

[4] Si se hiciera un análisis comparado sobre estas cifras para el año 2026, según la calculadora de precios el salario estaba entre los 408.700 y los 523.136 pesos; por lo que el valor del jornal oscilaba entre los 13.600 y 17.400, mientras que las entradas a cine se encontraban en un rango de 5.500 y 10.900 pesos dependiendo la categoría de la sala.

de la jornada escolar y laboral. Junto a ello, se especificaba la clasificación de las edades y los nombres de las películas (Hoy en los cines, 1957, p. 14).

Resulta visible que la aparente accesibilidad estaba altamente atravesada por las diferencias sociales que marcaron tanto la elección de las salas de cine como la frecuencia de la asistencia: los sectores altos podían destinar parte de sus ingresos en comodidades de primera categoría, mientras que los sectores bajos acudían a salas más asequibles, con costos menores, programaciones afines, gustos y quizá menor frecuencia, consolidando el cine como un espacio compartido pero condicionado.

Fue tal la importancia que adquirió el cine en la vida urbana, que llevo a que las autoridades regularan estos lugares. Para 1940 se establecieron disposiciones específicas para su funcionamiento dentro de las que se destacaban: permisos por parte de la alcaldía, con medidas de seguridad, características físicas de la construcción dependiendo la capacidad de aforo y sanidad, entre otros (Bogotá, 1940). Años más tarde, se insistió en la necesidad de adecuar los lugares para la compra y venta de alimentos dentro de las salas, además de regular el hábito de fumar y propiciar espectáculos gratuitos para las clases populares (Serrudo & León, 2016, págs. 20-25).

Por lo que conforme avanzaba el tiempo estos lugares de encuentro moldeaban las nuevas formas de comportamiento y los hábitos de los asistentes. Esta industria se sostenía y crecía gracias a la labor de distribuidores y exhibidores como Cine Colombia que fundada en 1927 por empresarios de Medellín se consolido como una compañía fundamental para la distribución y proyección de películas, ayudando en la ampliación de teatros, y pese a que había convenios con privados, fue está la que tuvo mayor expansión y predominancia. Tanto así, que crearon alianzas de distribución con países como Mexico, España, Francia y Estados Unidos, este último dominaba la oferta cinematográfica del momento, debido a su tecnología y capital financiero, reconociendo

con ello, relaciones transnacionales comerciales en constante expansión, que fueron posibles por un elemento de interconexión, el aeropuerto de Techo (Pardo H. M., 1978, págs. 60-70)

Las películas llegaban a través de compañías internacionales y empresarios como: Kinematógrafos, Di Doménico, familia Acevedo, Duperly & Son, La Gran Colombia Films, entre otros (Serrano C. M., 2020), además aseguraban la circulación de estrenos en sincronía con los mercados y consumos globales, reforzando la idea de que la ciudad no solo estaba a la vanguardia, sino que no consumía un cine aislado. Sin embargo, una debilidad constante era la realización de un cine local, limitado por los altos costos de producción y equipos especializados para su realización. Dejando en evidencia que esta conexión entre el público y lo producido estuvo mediado a su vez por instituciones o empresarios capaces pensar en las dinámicas de consumo y su impacto local (Canclini, 1990, p. 61).

Estas particularidades en cuanto a costos de entrada, regulaciones y lugar de procedencia de las películas se vincularon con los consumos culturales, por un lado los sectores medios y altos seguían acudiendo a salas del centro y norte para vivir una experiencia cosmopolita por su lugar de residencia; salas de mayor categoría contaban con proyecciones subtituladas, debido a que muchas películas provenían de Estados Unidos, lo que implicaba una lectura más rápida de las traducciones, contrario a los sectores populares que pudieron acceder a películas sin enfrentarse a barreras lingüísticas, siendo el cine mexicano una alternativa palpable, así lo manifiesta el profesor Carlos Arturo Reina Rodríguez:

> Es el impacto de la música mexicana, la mayoría de gente escucha música mexicana, pero mira una cosa, música mexicana y ¿cómo conocen la música mexicana? Bueno, el asunto de la radio. ¡Por las películas! […] Todos esos tienen el corte mexicano y viven como, pero es la influencia de la cultura mexicana que se trasladó al cine y desde el cine se logró permear a los sectores populares básicamente por una razón, porque el lenguaje que utilizan las películas es un lenguaje cotidiano, es un lenguaje también

> popular, no es un lenguaje sofisticado […] (comunicación personal, 13 de febrero de 2026).

La influencia fue notoria, en la prensa también era común encontrar fragmentos sobre la importancia de ciertos personajes de la cultura mexicana en el país, caso de Mario Moreno Cantinflas comparado con grandes estrellas del cine mundial, "un pelado" que simplemente era él, alguien capaz de llenar las salas de cine y propiciar espacios de risas y carcajadas, donde prevalecía lo "popular" en sus diálogos y personajes, hecho que hacía que todas las clases se sintieran atrapadas por el "cantinflismo", un lenguaje universal, genuino y fiel al alma " de Indoamérica a través de la pantalla. ¡Ahí está el detalle!" (Picón, 1957, págs. 192-193)

Fenómeno que puede ser entendido desde los planteamientos de Yuri Lotman y Jesús Martín Barbero, el cine no es solo un medio de comunicación o un objeto técnico, sino un proceso cultural vivo que articula un lenguaje con la experiencia social. En términos semióticos de Lotman puede describirse como un proceso de *semiotización* que contiene una serie de signos organizados, complejos y cargados de un mensaje externo y que al juntarlo con el crédito emocional de los espectadores lo convierten en uno de los elementos esenciales en la historia de la cultura. A su vez, Martín Barbero ve este como un espacio de mediación cultural donde los asistentes toman los mensajes dispuestos en ellos, aprenden y lo resignifican. (Lotman, 1979, págs. 7-13; Martín-Barbero, 1987, p. 181; Lotman, 1996, p. 14)

Dicho carácter mediador llegó con mayor potencia gracias al cine sonoro de los años 30 y su consolidación en las décadas siguientes, transformando completamente la experiencia cinematográfica en la ciudad. Cambio que no solo propició la incorporación de diálogos, efectos sonoros o bailes dentro de la pantalla, a la par significó la difusión de géneros musicales que

integraron y acoplaron las narrativas fílmicas a las formas en las que los sujetos comprendían y vivían su realidad, impacto que se extendió a la moda:

> La moda también va pareja con lo que trae el cine, échele un vistazo a las chaquetas y las faldas, el "peinao" y al "caminao", aquí se trata de actuar sobre el mundo siguiendo las falsas actuaciones que se despliegan en el cine (Serrudo & León, 2016, p. 29)

Toda una experiencia cultural donde las películas lograron conectar con las personas, ya que no se trataba solamente de ir y ver a los actores, paisajes o tramas, con ello se alimentó la forma en la que las personas se veían a sí mismas, dio familiaridad, lo que implicó un reconocimiento activo de la cotidianidad e incluso de lo olvidado con la migración del campo a la ciudad, fue allí donde adoptaron nuevos códigos de conducta llegados a través de los medios de proyección (Martín-Barbero, 1987, p. 235). De esta manera, la experiencia cinematográfica reflejaba unas barreras culturales que condicionaron la forma en la que cada grupo social percibía y vivía la función. El cine fue un espejo y a su vez un modelo para la ciudad: un espacio para el ocio que reunía espectadores y una especie de ritual urbano para quienes tenían la posibilidad, después de la salida del trabajo o la escuela, era el escenario para disfrutar de una sala oscura donde la ficción cortaba momentáneamente las tensiones de la vida cotidiana. El cine, a diferencia de la radio o la prensa no tuvo una carga política tan contundente para la ciudad, por lo que la convertía en la tarima perfecta para la confluencia de todo público y con ello la circulación de nuevos estilos, sonidos y formas de expresión que serían para algunos casos posteriormente cuestionados y censurados.

De los aires a las carteleras.

La manera en la que se vivía el cine en la ciudad no solo se expresaba en los precios o categorías de sala, también en sus carteleras y anuncios, pues era precisamente allí donde se atraía al público. Un ejemplo es la *Figura 5* publicada en enero de 1957 por *El Intermedio*, donde se

permite identificar la segmentación cultural de la ciudad con títulos como: Un Grito en la Noche, *Ahí está el Detalle, la niña de fuego, Donde Mueren las Palabras, El Encanto de Vivir,* entre otros. Esa disposición gráfica con letras grandes, llamativas, cargadas de dramatismo, horarios y figuras corporales revela un espectáculo integrador que no solo tenía que ver con las películas o tramas, sino también con los rasgos, gestos, siluetas o coreografías que componían un nuevo lenguaje frente a un mapa simbólico para recorrer, revelando qué, dónde y quién lo veía.

Figura 5

Cartelera publicitaria de cine



Nota. *El Intermedio* (Bogotá), 24 de enero de 1957, p.20.

Como se evidencia, los carteles publicitarios daban cuenta de las narrativas utilizadas para la época y la forma en la que se presentaban las películas, una combinación entre los signos narrativos y figurativos (Lotman, 1979, p. 14), que son extraídos de un momento y juntos dan cuenta de una carga semántica en el que las descripciones cortas pero contundentes llamaban la atención del público y se convertían en una especie de grito visual, que creaba una mezcla entre la modernidad y el espectáculo, un texto cultural capaz de conjugar la promoción, el cuerpo, los precios y las películas para moldear las prácticas de consumo.

En casos como *Donde Mueren las Palabras, Ahí está el Detalle, Ser malo fue su Destino o La Venganza del Diablo* primó la corporalidad y de manera particular la mirada y el rostro, aunque distante y ausente no requirieron palabras o contacto físico, detonaron emociones (Le Breton, 1996, p. 102). Gestualidades que se convirtieron en un recurso publicitario de la prensa, para esa época esté fue un medio de comunicación y un espacio de mediación cultural capaz de convocar a los espectadores, informar y moldear sus hábitos de consumo, muchas de estas estaban altamente influenciadas por tendencias estadounidenses, mexicanas y argentinas.

De este modo se valida que la ciudad era una semiosfera en constante correlación con otras, donde el cine en su proceso de *semiotización* transportaba esos códigos dominantes y dotaba de una *explosión cultural* dinámica que rompía de alguna manera con las estructuras tradicionales y aceleró el transito moderno de la ciudad, un ejercicio dialectico (Lotman, 1996, p. 49). Ese "otro" que funcionó como eje extra semiótico fue particularmente Estados Unidos, que aportó a títulos y géneros dramatúrgicos, además de convertirse en un referente cultural en el país:

> y ya que está causando furor entre los jovencitos colombianos, al ser importada de los Estados Unidos como la costumbre de la goma de mascar y los pantalones tubulares conocidos con los términos de "blue jeans" que no tienen traducción adecuada al castellano … (Hurtado A. M., 1957, p. 18)

Impacto que no solo se veía reflejado en lo anterior, sino que también se abría como camino de posibilidades al momento de aprender un idioma, pues el inglés era la plataforma perfecta para mejorar las condiciones de vida de los habitantes y con ello acceder a progreso y modernidad, así lo hace ver el anuncio publicitario de National School *Figura 6*, en el que se mencionó como aprender inglés "Extiende un Radio de Acción: Industria y Comercio, Turismo y Negocios, Ciencias y Artes, Cultura y Placer, Muchas Otras Actividades", con los mejores métodos de enseñanza. Así, se legitimó poco a poco la hegemonía cultural norteamericana al instaurarse en el entretenimiento y la educación.

Figura 6

Anuncio publicitario de Ingles National Schools



Nota. *Revista Cromos* (Bogotá), 7 de octubre de 1957, p. 64.

Y es que solo fue desde 1951 con el decreto 0075 cuando el país comenzó a desplazar la enseñanza del francés de las escuelas, para posicionar poco a poco el inglés como idioma institucionalizado (Presidente de la República de Colombia, 1955), hecho que, si bien posibilitó su acceso para una mayor cantidad de población, seguía siendo una cuestión de posibilidad y clase donde solo unos pocos lograban culminar sus estudios y en particular solo las clases altas podían perfeccionarlo y aprenderlo con mayor intensidad, convirtiéndolo en un capital cultural de distinción, mientras que para la mayoría era una barrera social.

Dicho fenómeno fue parte de un proceso más amplio denominado como americanización de la cultura, donde prácticas, símbolos o aspectos propios de la cotidianidad fueron adoptados de los Estados Unidos gracias a su difusión en radio, prensa e indiscutiblemente el cine (Florido, 2020, págs. 212-221). En el contexto bogotano significó una fusión de estos referentes con los europeos, lo que dejó de lado la idea de lo inalcanzable y elitista que había sido caracterizado del modelo eurocéntrico y se pensó en la igualación de la sociedad, en marco de las fronteras sociales, pero que significó un nuevo mecanismo de diferenciación. Ello, abrió el abanico de posibilidades y dio las condiciones para que la población se sintiera afín a las nuevas formas de consumo lo que ocurrió de manera particular con los jóvenes y adolescentes entre los 14 y 20 años, que con un estilo de vida urbano y de élite, comenzaron a ser denominados Coca Colos y Kolkanas, apelativos que hacían alusión a hombres y mujeres respectivamente de este grupo juvenil. La referencia a la bebida del momento, la Coca Cola, no solo evocaba a refresco, sino que se convirtió en el emblema de modernidad; lo que en últimas fue un símbolo de un estilo de vida moderno y extranjero. (Malagón, 2018, p. 325; Las Coca-Colas se defienden, 1957, p. 1).

Muchos de quienes se consideraban como Coca Colos o Kolkanas, eran aficionados de los comics, cuentos, asistentes a cines para ver películas de Hollywood y oyentes de música

norteamericana, que solían organizar fiestas o reuniones de encuentro conocidas como las cocacolas bailables; espacios diseñados específicamente para socializar, bailar y compartir experiencias. Estos encuentros, reforzaron la idea de exclusividad y distinción social importada, lo que fue ratificado también en la forma en la que se expresaban y el uso de expresiones cotidianas como: “ola”, “okey”, “bye, bye”, “quiiubo”. De la misma manera, lo anterior, también se vio en la forma de vestir, donde además del blue jean los hombres usaban camisetas coloridas y busos de cuello alto, mientras las mujeres tenían peinados de cola de caballo, faldas llamativas, medias a media pierna y mocasines. (Helvecio, 1954, p. 15; Elvis Presley y el Rock and roll, 1958, p. 10).

Lo ya descrito representaba un diálogo real entre los lugares de Bogotá y Estados Unidos en el que la apariencia física no era solamente una moda, fue un factor de individualización y frontera que bajo la perspectiva de Le Breton denotaba que los jóvenes se convertían en sujetos modernos capaces de hacer reinterpretaciones de lo visto o escuchado y con ello, su cuerpo se convirtió en un lugar de diferencia dentro de lo tradicional y por tanto, en una construcción simbólica de lo traducido (Le Breton, 2022, p. 13; Lotman, 1996, págs. 12-13).

Sin embargo, para que esa traducción corporal se diera y no quedara solo para el privilegio de las elites de la ciudad, fue necesaria la existencia de intermediarios capaces de cruzar esa frontera, lo que exigía permanecer en los dos mundos, contar con intelectualidad, ser bilingüe, además tener las conexiones necesarias para saber lo que sucedía y ser capaz de pensar en el marco de posibilidades. Hecho que consistía en un ejercicio democratizador de la cultura para todas las clases y de alguna manera reducía la distancia entre el público y las artes mismas (Canclini, 1990).

Esta coyuntura y tensiones de clase fueron las que permitieron la irrupción de una serendipia[5] histórica. Ya que, el panorama anterior abrió la posibilidad para que un hombre visionario, que contaba con las condiciones de bilingüismo, conexión mediática e intelectualidad actuara como puente definitivo y un intermediario privilegiado capaz de transformar la experiencia cinematográfica y la forma en la que bailaban los ciudadanos. Fue gracias a este hombre que llegó a Bogotá una película que introdujo el Rock and Roll, convirtiéndose en un dispositivo de semiotización que trasladó al público local a una estética sonora y visual completamente novedosa, y que por lo tanto contribuyó a una semiosfera cultural nueva capaz de redefinir las formas de consumo moderno y la vida de generaciones enteras.

La Serendipia de Carlos Pinzón.

La antesala de un hallazgo histórico comenzó cuando el 24 de octubre de 1927 en Choachí Cundinamarca, nació un hombre pionero y visionario cultural llamado Carlos Alfonso Pinzón Moncaleano[6], proveniente de una familia tradicional. Su madre, Aura María Moncaleano, una mujer encargada de cuidar de él y sus ocho hermanos, su padre, Julio Pinzón Escobar, médico de profesión y poeta por vocación, quien escribía una columna de opinión pública titulada La Charada en el diario *El Tiempo*, donde se esperaba que los lectores adivinaran el título del poema escrito en forma de sonetos (Escobar, 1934, p. 5). Ese hogar de clase media y con conocimientos e interés en el arte y la cultura fue el artífice para hacer de Carlos Pinzón un promotor e intermediario cultural para el país.

[5] De acuerdo con la Real academia de la lengua española está palabra significa un hallazgo valioso. Si bien para algunos lectores, puede acarrear en un juicio de valor, en mi concepto va acorde al acontecimiento histórico.

[6] Toda la información biográfica, datos y cronología de eventos sobre la trayectoria profesional presentados en este apartado, han sido extraídos de la obra: Martínez, David (2015). "*Carlos Pinzón: el comunicador social*". Bogotá: [s.n].

Según se detalla en su libro biográfico, a sus quince años abandonó su hogar y se dirigió a Ecuador, tiempo después y sin éxito volvió al país, en 1945 uno de sus hermanos Julio Eduardo lo invitó a Tunja donde era un reconocido locutor y había sido ascendido a la gerencia de Radio Boyacá, en ello Carlos Pinzón interesado decidió pedirle a su hermano que le ayudara a entrar al mundo radial, no sin antes prepararlo exigentemente esperando de él profesionalismo y entrega; en esta carrera demostró su gusto por la música y las artes. Para 1948 se encontraba en Barranquilla con el propósito de tomar rumbo a Estados Unidos junto a uno de sus hermanos, futuro que fue truncado con los acontecimientos del 9 de abril, por lo que decidió volver a Bogotá y presentarse a la entonces famosa cadena radial de Caracol y su emisora Nuevo Mundo (Martínez, 2015, págs. 20-37), que había sido lanzada ese mismo año y tenía no solo un avance importante en tecnología para llegar a cada rincón del país, sino también con programas experimentales para atraer a las diferentes audiencias (Con un Fantastico Programa se Inició Anoche la Radioemisora "Nuevo Mundo", 1948, p. 3).

Estando allí, poco a poco comenzó una carrera de ascenso y logros que lo fueron llevando a ser partícipe de acontecimientos tan importantes como: la entrevista realizada a Mao Tsé Tung en 1959, su posterior paso a la televisión donde transmitió la llegada del hombre a la luna en 1969, la conducción del espectáculo musical Desfile de Éxitos, Domingos Circulares, entre otros, además de haber participado en la dirección de múltiples espacios televisivos. incluso, fue el hombre que pensó en la importancia de la televisión como medio para el apoyo a obras sociales, impulsando así la idea proveniente de Chile en la presentación que, durante 27 horas seguidas, dieron vida a la Teletón en el país para 1980 (Con "agüepanela" celebró Carlos Pinzón el Teletón, 1980, p. 16A).

Su historia no se limitó solamente a la locución o producción, ya que se consolidó como intermediario cultural capaz de pasar la periferia, pues gracias a su ocupación, se convirtió en una

especie de traductor, facilitador y puente de conexión entre lo que se consumía en el mundo exterior y lo que sucedía y podría tener éxito en Bogotá. Al ser uno de los fundadores y voces del programa Monitor de la cadena de Caracol, poseía un capital social y cultural que le permitió actuar como intermediador entre los sectores de la cultura y el público general, en la medida en la que le arrebató el monopolio del Rock and Roll a las élites y lo difundió. Con ello, sus características encajaron con lo que propuso Néstor García Canclini: "los empresarios adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (crítico, historiador del arte) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no debe producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados" (1990, p. 61).

Dicha capacidad de decisión dio la claridad y visión en la gestión que Carlos Pinzón tuvo para introducir el Rock and Roll en la semiosfera bogotana a través de la comercialización y promoción de la película *Al compás del reloj*. Y es que el testimonio de este personaje reveló que la entrada de la película no fue un evento casual, fue una red de contactos informados y enterados de lo que ocurría en el exterior; donde la influencia de Jaime Martínez director de relaciones públicas de la Columbia Pictures y su posterior proyección privada funcionaron como filtro para su selección, así lo manifestó el propio Pinzón:

> Estamos en la década de los 50's, yo dirigía a la cadena Caracol y el programa Monitor que habíamos fundado hacía unos años con Don Fernando Londoño Henao. Y un muchacho, desafortunadamente que ya murió, Jaime Martínez, divulgaba películas que se estrenaban en Colombia y yo presentaba en el programa Monitor estrenos de cine, etcétera.
>
> Y me propuso que viera la película *El Compás del Reloj* con Billy Haley y sus cometas. Vi la película en una exhibición privada y dije, "Qué lindo sería lanzar en Colombia el ritmo del Rock and Roll, que era desconocido totalmente." Y me puse en esa tarea, hicimos la premier en el Teatro del Cid, que tampoco existe ya en Bogotá.
>
> Y conseguí un grupo de italianos que tocaban para el Grill Europa, que tampoco existe y estaba en la calle 15, en el centro de la sociedad bogotana. Y con este grupo lanzamos la película *El compás del reloj* y el Rock and Roll en Colombia. (Moncaleano, 2000)

Lo anterior, deja ver que su estrategia conectó espacios urbanos ya desaparecidos pero significativos como el teatro El Cid, ya antes referenciado y el Grill Europa, un centro nocturno bogotano, caracterizado por su antigüedad y exclusividad ubicado en la Calle 15, N° 8-80 con artistas extranjeros, lo que buscaba suavizar la ruptura de tradiciones sonoras y por qué no el intento de aceptación con las élites. Fue precisamente allí, donde días después se realizarían presentaciones de los músicos, debido a que solo personas con alto poder adquisitivo podían tener acceso al tipo de instrumentos que se necesitaban para ello, haciendo esto parte de un capital cultural y económico. (Sánchez, Imaginarios sociales, política y resistencia. , 2012) Estas acciones permitieron que años después fundara la emisora Radio 15, un espacio dedicado a la juventud y la entonces denominada *Nueva Ola*, que hacía referencia a la producción cultural de las juventudes en tanto consumo cultural, modas y esparcimiento, aunque en cuanto a Colombia se enfocaba más a la adaptación e influencia del Rock and Roll (18.000 Go-Gos Cantarán el Himno el Sábado, 1967, p. 16).

Todo este entramado de posibilidades demuestra que la trayectoria de Carlos Pinzón Moncaleano quien operó como intermediario dotado del capital mediático y cultural permitió no solo la llegada del Rock and Roll a la ciudad, hizo de este lo que la prensa denominó un auténtico *Hit publicitario*. Su estrategia no solo se limitó a la proyección de la película, sino que trascendió a una cadena de consumos[7] donde los concursos de baile, el lanzamiento de la moda *Monitor Rock and Roll* y la creación del coctel llamado *Cocktail Rock and Roll* (Monroy, 1957, p. 4) fueron una señal de que este fenómeno musical había dejado de ser algo pasajero y aislado para comenzar a instaurarse en la memoria cultural de la ciudad.

[7] Estas prácticas serán desarrolladas con mayor detenimiento en el capítulo número dos

Lo cierto es que, la influencia de este personaje se materializó no solo en la prensa también cuando la orquesta de Lucho Bermúdez lo inmortalizó al grabar una canción con ritmos tropicales titulada *Carlos Pinzón* (Bermudez, 1957), mostrando así que el Rock and Roll ya no era una mercancía cultural aislada para convertirse en un fenómeno de mayor alcance, donde sonidos, imágenes y corporalidades movidas por estas melodías configuraron una semiosfera capaz de redefinir la forma de vestir, bailar y sentir de quienes lo escucharon y vieron por primera vez a través de la pantalla.

En suma, este fenómeno musical no solo fue posible gracias a la figura de Carlos Pinzón como sujeto de frontera, también a un proceso complejo y articulado que dieron las condiciones de posibilidad en el que la esfera bogotana se dotó de sentido y funcionó como un organismo capaz de permitir una circulación de lenguajes novedosos y extraños (*extrasemioticos*). Así, la película se convirtió en un dispositivo y mediador con un mensaje que al entrar en contacto con el público se volvió un texto cultural para ser leído y reinterpretado por aquellos sujetos que lo experimentaron.

En este punto la ciudad mostró ser un organismo vivo que no creció de manera homogénea y por lo tanto generó unas distinciones sociales que acrecentaron las formas de entender y habitar la ciudad, tanto en el plano privado como en el público. Hecho que indiscutiblemente tuvo sentido con la noción de semiosfera que permitió darle un nuevo significado a Bogotá al entenderla tanto como un espacio físico como una red signos y significados en constante circulación.

CAPITULO II: Cuando el Rock and Roll entró por la pantalla

En el capítulo anterior se consideraron las condiciones que hicieron posible un cambio de sensibilidades, prácticas cotidianas y hábitos de consumo que definieron la introducción de la película *Al compás del reloj* en Bogotá a través de la serendipia de Carlos Pinzo. Teniendo a la vista estos elementos, en este capítulo se presentará una descripción y a la par un análisis semiótico de la película *Al compás del reloj*, debido a la circulación restringida de la misma. Tomando como referencia los postulados de Yury Lotman en tanto *semiótica y semiótica del cine*, este será explorado como una fuente en si misma ya que a diferencia de las fuentes tradicionales permite captar las emociones, paisajes, y sonidos, que la hacen una fuente viva. Esta perspectiva, dialoga con los postulados de Marc Ferro, quien considera que el cine es ante todo un agente histórico para la historia cultural, al integrar al mundo que le rodea, lo que implica no solo el reconocimiento y entendimiento de la obra, sino también de la realidad que expone, y con ello, revela los elementos no visibles del pasado (Ferro, 1980, págs. 11-17), como aspectos sociales y culturales del momento.

Estas dos perspectivas conectadas, hacen que el análisis no se limite únicamente a la película, más bien se extienda al impacto que tuvo al llegar a la ciudad, por cuanto su proyección, estrategias publicitarias y trascendencia en los cuerpos de los habitantes de la ciudad y de manera particular el cuerpo femenino de élite, aspectos que será explorados a continuación.

Antes de enero de 1957, en la ciudad quienes establecieron procesos de socialización a través de la influencia sonora del Rock and Roll eran aquellas personas que tenían la posibilidad de viajar o hacer lectura de revistas provenientes de Estados Unidos, además de quienes habían tenido la fortuna de escuchar Gloria Valencia de Castaño en una de las presentaciones de la H.J.C.K en octubre de 1956 (Monroy, 1957, p. 4), lo que reducía el fenómeno a un limitado grupo. En 1957, aquello que circulaba eran los modos de comportamiento de los *coca-colos y Kolkanas* y por

supuesto la figura del ídolo juvenil Elvis Presley (Monroy, 1957, p. 4). Por lo que la llegada de la película no significó solamente un estreno cinematográfico, dio paso a la posibilidad de introducir a los ciudadanos a un anclaje cultural urbano masivo y con ello a un sistema de signos reinterpretados localmente o lo que se había denominado anteriormente como *semiotización.*

Un estreno que sacudió la rutina

Al Compás del Reloj fue una película proveniente de Estados Unidos, estrenada en 1956 y dirigida por Fred F Sears que se proyectó por primera vez a todo el público en Bogotá el 31 de enero de 1957. Semanas antes se realizó una proyección privada para personas de la farándula y medios de comunicación al que asistieron personalidades del momento como: los periodistas Silvio Villegas, José Salgar, Paulo E. Forero y el empresario y fundador de Caracol Fernando Londoño Henao en el Teatro El Cid el 17 de enero de 1957 a las 11:30 de la mañana. Fue tanta la emoción de los asistentes que algunos de ellos zapatearon, aplaudieron y movieron la cabeza marcando el ritmo de las canciones, al finalizar un "aplauso denso, apretado, retumbó por todo el teatro" (Pinzón, 1957, p. 12) y a la salida mientras algunos señalaban los posibles problemas que ese problema podía traer, otros se dejaron llevar por la emoción de lo visto, *Figura 7*, en la que se observa como una joven fue sorprendida por la prensa mientras bailaba el nuevo ritmo, evidencia de la dimensión corporal que adquirió la película, pues hizo de este un instrumento moldeable a sus hábitos de consumo cultural (Le Breton,1992, págs. 7-14) la mujer inmersa en lo que acababa de presenciar aparece en primer plano y con una postura relajada y espontanea en la que a comparación de quienes la rodean con sus códigos tradicionales de vestimenta y comportamiento rígido, su cuerpo rompió con la norma de un espectador pasivo.

Figura 7

Asistentes a la premier de la película en el teatro El Cid



Ya se está ensayando el nuevo paso de baile (el Rock-and-roll) en Bogotá. La gráfica es la más elocuente demostración de ello: a la salida del teatro Cid, cuando se exhibió la película "Al Compás del Reloj", muchísimas personas salieron con el ritmo en el cuerpo y trataron de bailarlo. Así, nuestro fotógrafo sorprendió a esta muchacha que, desprevenida y quizás inconscientemente, se ha dejado llevar por el momentáneo entusiasmo y se mueve al compás del "rock".

Nota. Sucesos (Bogotá), 19 de enero de 1957, p.12.

Luego de esto, su propaganda comenzó a ser anunciada y difundida por los medios de comunicación bajo la consigna de "ritmo loco" *Figura 8,* que con diferentes tamaños y formatos quería llamar la atención. Desde la narrativa publicitaria los avisos eran un texto persuasivo para que los habitantes de la ciudad pudieran conectar con el mensaje de una semiosfera extranjera. En esté, el enunciado de "De Holanda a las Filipinas…de Australia a la India… de Indonesia a Inglaterra…y de Noruega a Tailandia… el resultado es el mismo… ¡un éxito fenomenal!", permitía entender que todo el mundo había estado inmerso en este fenómeno y no solo eso, sino que de por si la misma presentación de la película sería un éxito en la capital. Sin embargo la proyección en los teatros que la exhibían: El Cid, Palermo y Comedia revelaban que no estaba destinada para todo

tipo de público debido a su costo de entrada que para la actualidad significaría un costo de 10.900 pesos.

Figura 8

Aviso publicitario de prensa de la película Al compás del Reloj



Nota. *El Intermedio* (Bogotá), 29 de enero de 1957, p.7.

El uso de letras y su diseño tipográfico hacían una invitación en la que "el cuerpo era la proliferación de lo sensible" (Le Breton, 2006, p. 10), pues "el nuevo ritmo loco" hacia que la experiencia trascendiera, logrando con ello, que el cuerpo no se redujera a lo corporal y se convirtiera en el epicentro de la experiencia misma. Hecho evidente en las imágenes de la figura, ya que por un lado en la pareja principal el hombre mantenía una postura rígida y de apoyo, la mujer mostraba una flexibilidad corporal, en la que al tratarse de una pareja joven representaban energía y gestualidades alegres y cómodas, por otro lado, la banda sonora que al comparar un estilo tradicional y clásico que con ropa negra reflejaba elegancia, mientras al otro lado los mismos músicos con ropa blanca eran una extensión de sus instrumentos, siendo el saxofón el que más sobresalía. Por otra parte, esa disposición visual y sonora vaticinaba una nueva moda impuesta por el género, lo que en últimas hacía del cuerpo un consumo cultural en potencia.

Cuando el reloj despertó a la ciudad[8]

El día del estreno a las 5:00 pm ya se había vendido toda la boletería y a las 7:00 pm en los teatros EL Cid, Palermo y Comedia la película comenzó (Monroy, 1957, p. 4) el icónico sonido de la canción de Bill Haley y sus Cometas, que era el mismo nombre de la película *Rock Around the Clock*[9] inundaba los oídos de los asistentes. En las primeras imágenes se observaban en los créditos musicales la participación de: Bill Halley and His Comets, The platters[10], Tony Martinez and His Band[11], Freddie Bell and His BellBoys[12] que poco a poco irían apareciendo en la película.

En su traducción al español, la canción era una invitación abierta a bailar; con los mejores trajes y la certeza de que la noche traería diversión incluso sin importar la hora se podía rockear hasta el amanecer y volver a comenzar al compás del reloj, lo que dejó en evidencia lo que Yuri Lotman mencionaba para el análisis semiótico del cine como la *desautomatización* (Lotman, 1979, pág. 91-103), que al asociarlo con el uso de la metáfora del reloj de forma contraria (*Figura I*) en la que se hablaba del manejo del tiempo, control en los quehaceres del hogar y productividad en la domesticación de lo femenino (*automatismo*). La canción apareció en la película como una forma artística que promovía la reapropiación del instrumento corporal para el disfrute propio y donde el reloj no era una herramienta de control en lugar de ser un recurso que podía ser utilizado, lo que

[8] Este apartado corresponde a la descripción y análisis general de la película con un lenguaje semiótico, donde a partir de las escenas más importantes y con mayor riqueza analítica constituyen un fundamento clave para la tesis.
[9] Esta canción ya había aparecido años atrás en la película *Blackboard Jungle (Semilla de Maldad)* de 1955, donde había sido utilizada en los créditos iniciales. Lo que de alguna manera anticipó el impacto de la canción y la película que la popularizó, pues *Semilla de Maldad* enfrentó restricciones de distribución debido a la mala imagen que proyectaba sobre el contexto juvenil de su lugar de origen. Ejemplo de ello, se dio con el retiro de la película en el Festival de Venecia, luego de algunas reclamaciones oficiales de la embajadora de Estados Unidos ("Blackboard Jungle" Out of Festival, 1955, p. 3). Haley, B. & His Comets. (1955). Rock Around The Clock [Canción]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjqw
[10] Un grupo de cinco integrantes que combinaba armonías vocales con sonidos suaves, dentro de los géneros interpretados estaban el rhythm and blues y el Doo Wop, derivados del jazz y que además incorporaba arreglos de raíces africanas.
[11] Intérpretes de sonidos de jazz con fusión de ritmos latinos, muchas de sus interpretaciones estaban inspiradas en el mambo.
[12] Grupo que combinaba ritmos de blues tradicional con ritmos enérgicos y bailables

rompía con lo tradicional y denotaba un valor individual e impredecible, evidente no solo en su letra, sino también en el ritmo.

Sin embargo, esa libertad entró en contacto con prácticas preexistentes y que entraron en tensión cuando en la cinta apareció el centro nocturno George Hiller and Band, un espacio moderno y lujoso que contrario a la energía de la canción de Bill Halley y sus Cometas, las parejas elegantes bailaban suavemente en el centro de la pista acompañadas de una Big Band; práctica que fue cuestionada por el protagonista Steve Hollis (Interpretado por Johnny Johnston) quien con preocupación observaba lo que ocurría e indicó que uno de los problemas era que "la gente ya no baila, escucha" (Sears, 1956, 0:03:21), Y es que ese lujoso club representaba un centro de rígido o nuclear, que al haber tenido un dominio único agotó su capacidad de asombro y con ello se había vuelto estático y predecible, pues carecía de dinamismo; y que en ultimas esos momentos de gloria habían terminado (Lotman, 1996;pág. 10-23). Por lo que, en su búsqueda de nuevos sonidos, el protagonista decide ir a Nueva York acompañado del contrabajista Cornie LaSalle, y es justo en ese viaje cuando llegan a un pueblo llamado Strawberry Springs, que puede ser interpretado como un *espacio periférico* en el que descubren que los jóvenes continuaban reuniéndose a bailar los sábados en la noche.

Posteriormente Cornie, interpretó aquel encuentro como "baile de los cuadrados" (Sears, 1956, 0:06:29), lo que hacía referencia a un baile que se caracterizaba por su formación de cuatro parejas que proveniente de Francia había llegado a Estados Unidos y se había popularizado porque en este el Caller (persona encargada de dirigir o dar instrucciones a los bailarines), era quien tenía el control, lo que permitía una coreografía rígida, unificada y repetitiva (Raddle, 1986, págs. 10d-11d). Sin embargo, se llevaron una sorpresa cuando al entrar apareció un numeroso grupo de jóvenes bailando, y con un plano superior se observaba como algunos de ellos, se balanceaban con

giros y pasos rápidos, en un estilo libre y espontaneo, mientras el público reaccionaba con entusiasmo a la interpretación de la banda Billy Holley y sus Cometas en la que el compás de la música era también evidente en la interpretación de sus instrumentos: tres guitarras, una eléctrica una electroacústica y una de acero, contrabajo, saxofón, piano y batería que parecían ser una extensión de sus cuerpos cargados de energía y ritmo.

Ese choque entre lo que se esperaba y lo que se encontró, funcionó dentro del filme como un sacudón artístico capaz de jugar entre lo predecible y lo impredecible, lo rígido y lo dinámico (Lotman,1979, págs. 17-23), pues al poner estos dos en tensión se permitió hacer el contraste con la nueva información, con ello, el Rock and Roll interactuó con los externos en escena y Steve y Cornie, quienes sorprendidos trataban de entender como los jóvenes querían volver a salir de sus casas. Y es que el baile y la música no eran neutrales y estaban cargados de nuevos sentidos que jugaron con los encuadres y el ángulo de cámaras para convertirse en un mensaje cargado de significado y potencia tanto sonora como visual.

Hecho que se ratificó en la posterior conversación donde los personajes hablaron sobre el sonido que estaban escuchando y especularon sobre el mismo, pues para ellos, no se trataba de swing o boogie o jive[13] y que simplemente parecía ser la combinación de todos. En ello, ante la pregunta una joven con los brazos extendidos y cargada hacia atrás por la espalda de su compañero respondió con una sonrisa: “Es Rock and Roll, hermano, y bailamos toda la noche” (Sears, 1956, 00:08:10). Las parejas del salón reaparecieron en el cuadro bailando y la cámara hizo un encuadre en primer plano de sus pies para mostrar movimientos rápidos y agiles, en ello, una de las parejas sobresalió y se posicionó en el centro de la pista de baile para realizar ciertas acrobacias en que la

[13] Formas de baile originados en Estados Unidos ligados a estilos musicales como el Jazz o derivados de este. Caracterizados por la velocidad, ritmo y carácter.

mujer giraba en la espalda de su compañero y al estar nuevamente en suelo movían rápidamente brazos, caderas y pies, otra de las parejas llamó la atención por el movimiento de su cuerpo y la velocidad con que lo hacían, así, en dirección de las manecillas del reloj. En esto, los diferentes tipos de faldas giraban a la par, mientras los balanceos y flexiones de rodillas se sincronizaban con los movimientos de sus acompañantes.

Se puede interpretar que esa necesidad del protagonista de encajar lo que escuchaba con sonidos pasados era una urgencia por evitar la *explosión cultural,* pues al ver y escuchar algo que rompía con lo conocido y ser incomprensible para ellos, según su gestualidad, chocaba significativamente con su cotidianidad, por lo que la música, el Rock and Roll al igual que la metáfora del reloj eran un mecanismo de *desautomatización* en la película que al introducirlo a aspectos rítmicos con el baile estaban cargados semióticamente, siendo los jóvenes quienes tomaron el control y rompieron con esa cultura estática para generar nuevos códigos y sentidos (Lotman,1996, págs.68-70).

Figura 9

Baile de la canción: Rock a beatin boogie



Nota. Captura de pantalla de la película *Al Compás del reloj* (Sears, 1956, 00:12:59). Derechos de autor propiedad de Columbia Pictures. Captura realizada por la autora con fines de análisis e investigación.

De hecho, los movimientos de los bailarines daban cuenta del otro como pareja, como igual, en la cual confiar y ser libre, por lo que el Rock and Roll era una catarsis y liberación para sus cuerpos, fenómeno que se vio reflejado en una de las conversaciones entre Steve y los músicos, dado que, al supuestamente desconocerlos por complicaciones de salud, Billie manifestó que "El rock le curará lo que sea que haya tenido" (Sears, 1956, 00:11:02). En ello, una nueva pareja se robó intencionalmente todas las miradas *Figura 9*, ya que como se observa, hay unos ángulos de la cámara en donde se daban una serie de acrobacias, en el que el cuerpo femenino estaba suspendido con ayuda de su compañero, mientras incorporaban algunas indicaciones de la canción:

Rock a beatin boogie[14] al tomar la pareja de la mano para moverse de arriba abajo y de un lado a otro sus extremidades se extendían, pues el rock hacia moverte hasta los pies, de allí, que algunos enfoques de la cámara se enfocaran en ellos. Pero contrario al papel del Caller, este era una invitación a dejar las posturas rígidas para ocupar todas las direcciones del espacio, lo que de alguna manera obligaba al cuerpo a explorar su espacio, tal y como ya lo habían hecho algunos bailes como el boogie y el jive.

Y es que esa música "tocada al revés" (Sears, 1956, 00:13:37) ofreció la oportunidad para que los músicos que la tocaban tuvieran la posibilidad de ser llamados como señores y ganar dinero por aquello que les apasionaba, dado que para ellos era normal que les pagaran con alimentos por sus presentaciones los sábados en la noche, mientras el resto de los días se ocupaban del campo. Por lo que el protagonista propone potencializar lo allí observado y cumplir el rol de intermediario entre el mundo del espectáculo y los artistas, lo que de alguna manera potencializaría esas prácticas periféricas a una cultura más amplia y urbana y luego de una negociación con la bailarina y protagonista Lisa Johns (Interpretado por Lisa Gaye), la narrativa se desplaza a la Gran Manzana de Nueva York, donde la una ciudad densa marcada por la verticalidad, los sonidos, automóviles y la saturación de información demarcó la vivencia de los espectáculos nocturnos de la ciudad.

Acto seguido apareció en escena Tony Martínez y su banda que con sonidos caribeños e instrumentos como: bajo, timbales, piano, bongós y vibráfonos realizaron una interpretación de un mambo en español alrededor de un público pasivo que más que participar, observaba el espectáculo; entre los asistentes se encontraban Steve y Corine Talbot, una empresaria que poseía contratos en gran parte de la ciudad y que sin lugar a dudas representaba la imagen elegante,

[14] Haley, B. & His Comets. (2013). Rock-A-Beatin' Boogie [Canción]. Disponible en: https://youtu.be/Iql9016msD0?si=2RMYR8mHkTVWHH0D

sofisticada y distinguida de la sociedad. Estando ahí, discutieron sobre las posibilidades de los Cometas, pues contrario a lo común daban una actuación novedosa y única, en ultimas "Los jóvenes de todo el país querrán ver cómo se baila para hacerlo ellos también" (Sears, 1956, 00:29:10). Con la presentación de la banda en la graduación de una prestigiosa escuela de señoritas (Mansfield), considerada la más exclusiva del país, y pese a que en la trama era una forma de sabotear al grupo era el momento perfecto para mostrar sus habilidades y la incorporación de Freddie Bell y los Bellboys al grupo.

La fiesta de graduación se inició con la presentación de Tony Martienez y su banda que contrario a su anterior aparición no tocaban música alegre o movida, todo lo contrario, pues buscaban mantener una semiosfera de calma y tranquilidad, fue entonces cuando esa imagen irrumpió con aquella escena, eran los cometas que comenzaron a interpretar Razzle Dazzle[15]; una canción que, en su traducción al español, invitaba a todos a participar del baile que estaba de moda y era una locura, pues serían capaces de deslumbrar. Ante su presentación fueron vistos con asombro y rechazo por parte de algunos adultos presentes en el público por lo que se dio la preocupación de Stive y Lisa frente a la situación, fue así, como ella junto a su hermano y compañero de baile Jimmy comenzaron a bailar para que poco a poco más parejas se sumaran al baile. Y es que tanto fue la aceptación del nuevo ritmo que al momento en el que adultos mayores querían detenerlo una joven replico: "Un momento, mi padre donará una nueva biblioteca a la escuela. Si usted detiene el baile, yo detendré a la biblioteca" (Sears, 1956, 00:39:52).

En este punto, la música se puede interpretar como una forma de poder donde en esa semiosfera tradicional se obligaba a los cuerpos a comportarse conforme lo establecido, haciendo

[15] Haley, B. & The Comets. (2008). Razzle Dazzle [Canción]. Disponible en: https://youtu.be/m7o9g7QOjIo?si=iqZqVzCvZLj3tb0e

del cuerpo el ejemplo más palpable de una construcción cultural capaz de responder a las necesidades del entorno, donde la vestimenta, los accesorios, la forma de caminar y de comportarse eran signos diseñados para una apariencia social a mantener; sin embargo, la llegada de los cometas fue un acontecimiento que sin duda significó una nueva *explosión cultural* y por consiguiente una *desautomatización* (Lotman, 1996, págs. 68-70; Lotman, 1979, págs. 91-103). En lo anterior, los adultos difícilmente podrían procesar lo sucedido, esto debido a que era un choque con sus prácticas y tradiciones y por consiguiente una fractura a aquello que ya conocían y les era familiar y que consideraban era su responsabilidad preservar, de allí su interés por detenerlo.

No fue casual que la idea de que el Rock and Roll se presentara dentro de una escuela de señoritas pues esto significaba, que al aterrizar una práctica o *cuerpo extraño* dentro de instituciones que habían legitimado ciertas conductas, como escuela o familias era un intento por neutralizar y controlar ese nuevo código de libertad que estaba siendo creado por los jóvenes. (Bourdieu, 1998; Le Breton, 1992).

No obstante, la respuesta de la joven: “Un momento, mi padre donará una nueva biblioteca a la escuela. Si usted detiene el baile, yo detendré a la biblioteca”, no fue algo neutral pues no solo significaba una condición de clase y por tanto de recursos económicos, además representaba el hecho de que esos le fueron destinados en lo que significaba una forma de control heredada. que para otras condiciones la indicación donde los adultos pedían detener la música bien pudo haber representado una obligación que debía ser cumplida por las condiciones económicas o simbólicas de privilegio de ese otro (Bourdieu P. F., 1979, págs. 109-110).

Figura 10

Jóvenes de elite bailando Rock and Roll



Nota. Captura de pantalla de la película *Al Compás del reloj* (Sears, 1956, 00:39:25). Derechos de autor propiedad de Columbia Pictures. Captura realizada por la autora con fines de análisis e investigación.

Como se observa en la *figura 10* el plano deja ver las vestimentas usadas y como estas daban cuenta de un ambiente sofisticado y rígido, algunos de los modelos utilizados dejaban en evidencia aspectos como la postura recta y elegancia, donde las faldas ceñidas, con tul, largas y arrastradas sutilmente controlaban la forma de caminar, acompañadas de zapatos de tacón altos que reducían los pasos y eran signo de distinción. Por su parte los hombres, usaban vestidos de paño elegantes y oscuros, trajes que construían una silueta institucionalizada que de cierta manera camuflaba el cuerpo real, en el que ambos hacían pequeños movimientos para caminar, aplaudir e incluso bailar. Sin embargo, con la llegada del Rock and Roll apareció un quiebre, donde la corporalidad cambió y tanto las mujeres como los hombres tuvieron una postura más liberada y suelta, sus pies dejaron de estar alineados y avanzaban con pasos rápidos, creando consigo un

nuevo texto cultural, pues “Tuvieron mucho éxito en convertir en atrevidas a unas chicas criadas para ser damas” (Sears, 1956, 00:41:08)

En un ambiente sofisticado y rigido, el nuevo ritmo y sobre todo el baile, significó una especie de liberación para aquellas mujeres que estaban destinadas a comportarse según un codigo social, con lo cual la música, letras, forma de bailar, y artistas alteraron ese modelo e introdujeron un a nueva forma de entender, interpretar y apropiarse del cuerpo, dejando de ser disciplinado para experimentar nuevas formas de expresión.

Y es que con la aparición en escena de Bellboys sucedía lo que la letra de la canción Teach You to rock (enseñarte a rockear)[16], pues consistía en invitar a una mujer a bailar algo que, aunque nuevo llegaba a los pies, se llamaba Rock and Roll y debían moverse de izquierda a derecha, de arriba abajo, un ritmo que estaba bailando todo el país y que sacudía por completo el cuerpo. No obstante, se rechazó la posibilidad de su promoción y con ello, el ambiente y la velada finalizó con la interpretación de bacalao con papas. Dos semanas después, y preocupados por la situación de no haberse dado conocer, en la radio se escuchó la voz de Alan Freed, quien se interpretó a sí mismo, y lo elevó a la categoría de *mito* (Lotman, 1979 págs.126-127), pues cumplió su rol no solo como intermediario también como difusor del concepto, reconocido además como el padre del Rock and Roll, lo que le daba autenticidad a la historia de la película. Con esto, el Rock and Roll comenzó a resonar más en la poblacion, con ayuda por supuesto de los medios de comunicación, como la prensa donde se publicitaba a este como un baile y negocio exitoso, así el famoso club en el que se presentaban (West River Club) iluminó a Bill Haley y sus Cometas e hizo que hoteles y discotecas los quisieran tener en sus presentaciones.

[16] Bell, F. & The Bellboys. (2011). We're Gonna Teach You To Rock [Canción]. Disponible en: https://youtu.be/Q7GyBO3jtco?si=9gG6kAEQyctBb-E3

Lo anterior hizo, que quienes los habían rechazado en un comienzo los quisieran y con ello aumentaron los ensayos, esto dejó ver que los cambios no solo se dieron en sus movimientos, pues implicaba también una mejora en su vestimenta, sobre todo para el caso de la mujer que necesitaban mejor flexibilidad y soltura, así lo deja ver la *Figura 11,* en la que los hermanos Johns practicaban, ambos con zapatos planos y en el que sobre todo el cuerpo femenino tenía un mayor cambio, pues no se ocultaba y dejaba a la vista la silueta, acompañada de medias veladas los cuerpos vivos y cinéticos dejaban llevar mientras en el fondo se escuchaba R.O.C.K[17], una canción que explicaba como la influencia del saxofón, la guitarra electrica y la percusión fueron el motor de fuerza y empuje para darle nacimiento a este nuevo sonido.

Figura 11

Ensayo de Rock and Roll



Nota. Captura de pantalla de la película *Al Compás del reloj* (Sears, 1956, 00:54:37). Derechos de autor propiedad de Columbia Pictures. Captura realizada por la autora con fines de análisis e investigación.

[17] Haley, B. & His Comets. (1956). R-O-C-K [Canción]. Disponible en: https://youtu.be/v_v3Ar05m_M?si=mywLioTN6_-pENV9

Con la nueva alianza, Corine y Lisa se reunieron, en lo que la primer manifestó que ella representaba una inversión, ya que, al tener mucho público y fans, significaba "S-E-X-O. Como una estrella de cine" (Sears, 1956, 00:59:14) por lo que debia velar por sus intereses y debia firmar una clausula en la que se indicaria que durante el contrato no podria casarse, pues esto mas que una medida de control también le posibilitaba a Lisa la posibilidad de disfrutar, pues tendria hombres enteros a su disposición, dicha clausula se firmaria dias despues. Con su expasión, se pensaron en la posibilidad de organizar un festival que al ser televisado seria capaz de albergar a todo público durante las vacaciones de verano, este seria presentado por una figura familiar, Alan Freed, y es que llegado el día y con todo vendido los artistas presentes a lo largo de la película comenzaron a salir al escenario. Por último, Alan presentó a los tan esperados Bill Haley y sus Cometas, quienes invitaron a bailar el Rock and Roll con el swing llamado Rudy´s Rock[18]; la energía se apoderó del escenario, pues los riffs cortos y potentes aparecieron y con ello los cuerpos que inclinados hacia adelante y hacia atrás marcaban cada acorde con gestos. Incluso el contrabajista se ubicó sobre su instrumento mientras lo tocaba, lo que dejaba ver el entusiasmo en tarima.

Con todo, dicha reunión estuvo cargada de un capital simbólico y económico, en el que Cornie, al tener la posibilidad de hacer de la banda un proyecto reconocido estipuló unas condiciones de aceptación, que representaban unas condiciones de poder. De manera paralela el cuerpo se convirtió en un símbolo de energía y deseo, en el que la vestimenta rompía significativamente con lo ya visto, y sobre todo reconocía el cuerpo femenino como un signo semiótico además de recordarle su rol biológico (Le Breton, 1992 págs.7-15), por lo que el espectáculo, se convirtió en un escenario de tensión entre la liberación del cuerpo y la

[18] Haley, B. & The Comets. (1956). Rudy's Rock [Canción]. Disponible en: https://youtu.be/91ByildIYq0?si=sG-nA67pA9-BcQ9S

mercantilización de este, o por lo menos para este caso. Sin embargo, esto también pudo significar un mensaje a la sexualidad abierta y al disfrute pleno de la protagonista, allí, su cuerpo era su propio recurso de poder donde al mantener un compromiso alejaba sus posibilidades de diversión.

Emocionados por el éxito el público aplaudió mientras los hermanos se ubicaban en la pista, en ello, Lisa con un enterizo manifestó su emoción y agradecimiento al presentador y su esposo Stene Hollis, lo que había incumplido el contrato de no ser porque contrajeron matrimonio antes de firmado. En la pista aparecieron nuevamente Bill Haley y sus Cometas, luego los otros artistas participantes, así, con acrobacias, giros, saltos y movimientos libres se dio fin a la película al ritmo de Rock Around the Clock.

En síntesis, la película no solo mostró parte de la realidad presente a raíz de la llegada del Rock and Roll, creó un modelo de mundo en el que una serie de símbolos intencionales *extrasemioticos* y la puesta en escena de nuevos lenguajes artísticos gestó un mensaje mucho más profundo; pues las formas de bailar, el vestuario y las canciones se convirtieron en parte de un organismo vivo capaz de ser leído y reinterpretado a donde llegará, siendo Bogotá un espejo que trataba de replicar lo visto y hacerlo suyo. Por consiguiente, cada enfoque, reducción o ampliación de plano significó darle importancia a detalles que hubiesen podido pasar desapercibidos, como el movimiento de los pies, levantamiento de los brazos, faldas, o coreografía, un conjunto de códigos que al ser *semiotizados* en la pantalla abrieron en la ciudad un nuevo espacio de disputa.

¡Bailo luego existo!

Pese a que la película bien pudo haber pasado desapercibida, su rumbo en la historia seria otra, pues como se había mencionado al finalizar el capítulo I, Carlos Pinzon Moncaleano, tenía todo un plan para hacer de este todo un acontecimiento. Las dos noches posteriores a la exhibición y después de la función se realizaba una presentación viva en la que los asistentes Kolcanas y Coca

Colos participaron en un concurso de baile, donde la instrucción al evento era muy clara: “Sólo participaran las parejas inscritas y seleccionadas, vistiendo la moda “Monitor Rock and Roll”” (Anuncio publicitario de la película “Al compás del reloj”, 1957, p. 17). La pieza publicitaria *Figura 12* denotaba no solo los intereses de expansión comercial para la película, sino también funcionó como un dispositivo semiótico, al introducir e imponer un código de moda y corporalidad asociado al rock, por lo que el cuerpo, sobre todo el femenino, se convirtió en lo que Yuri Lotman mencionaba como *Enantiomorfismo*, una simetría en la que, si bien ambas partes son iguales, también son diferentes (1996, págs.20-24), dado que con la llegada de la película y la posibilidad de ver bailar Rock and Roll la interpretación de quienes lo vieron era parecerse o replicar lo visto y en esto el cuerpo cambiaba cada vez que bailaba o dejaba de hacerlo.

Figura 12

Cartel publicitario Mireya Fashon



Nota. *La Paz* (Bogotá), 2 de febrero de 1957, p.8.

Así el cartel publicitario instituyó un código de lectura del cuerpo, pues en la *Figura 12* se reproducía la imagen femenina de la protagonista de la película al espacio urbano. Al colocarla en el centro y en primer plano con postura elegante y contenida, vestida con blusa ajustada y falda recta hasta más debajo de las rodillas, un peinado con cabello corto y con las manos en la cintura, se configuraba un modelo de corporalidad que observaba el resto de la escena y que mostraba a la mujer en situaciones distintas a las domesticas. Allí, algunas jóvenes disfrutaban bailando mientras el intérprete del saxofón se arrodillaba con su instrumento en una muestra de conexión con el ritmo

y lo producido. De este modo, se emitía un modelo que buscaba ser replicado y para lo cual la tienda se había esforzado y preparado.

La alianza con Lucio Duran, representante de Mireya Fashon, una importante casa de modas para las personas de clase alta de la ciudad, significó el lanzamiento de toda una marca que con letras grandes y en negrilla anunciaba el modelo "Monitor Rock and Roll" una tendencia para todas las edades y traído exclusivamente de Estados Unidos e iguales a los usados por las estrellas de la película y aunque debido a la alta demanda y baja oferta, debieron suspender su distribución por 15 días, ubicados en la Carrera 8ª N° 15-68 y en la Carrera 7ª N° 18-12 prometían ser asequibles para todo público. No obstante, los precios daban cuenta de otra cosa, dado que las prendas estaban entre los 70.00 y 90.00 pesos[19], lo que para el momento podía significar un mes de salario e incluso un poco más, de allí que plantearan la posibilidad de sistemas de crédito, pero que resultaba ser un símbolo de distinción social (Monroy, 1957, p. 4).

En ese contexto, cuando comenzó el concurso de baile la noche del viernes 1 de febrero los espectadores se llenaron de emoción, se quitaron algunos sacos, y pese a que se pensaba la convocatoria tendría pocos participantes esa noche 10 parejas se subieron al escenario: "La gente se lanzó a vocear un monstruoso coro de alaridos: "Rock! Rock! Rock!"" (El "Rock and Roll" sigue siendo el tema del día, 1957, p. 10) a la par algunas palmas y zapateos alentaban el lugar y cuando llegó el momento del veredicto que se encontraba a cargo de: El capitán y secretario privado del ministro de comunicaciones Francisco Afanador, gerente de Atlas publicidad Jorge Valencia, jefe del departamento de radio y televisión de Sidney Ross Julián González, la reina del deporte Yolanda Pulencio y el director general Carlos Pinzón, el público comenzó a desprenderse de sus ropas y arrojarlas al aire como símbolo de entusiasmo, hecho que hizo que quienes tomaran la

[19] De unos 381.453 a 490.440 pesos actuales.

decisión de los ganadores fuesen los mismos asistentes (El "Rock and Roll" sigue siendo el tema del día, 1957, p. 10)

Figura 13

La reina del deporte



Nota. El Independiente (Bogotá), 5 de febrero de 1957, p.7.

En un comienzo, la jurado Yolanda Pulencio *Figura 13* y reconocida reina del deporte, aquí sonriente y alegre durante el concurso de baile, había sido persuadida por Carlos Pinzon para que se convirtiera en la reina del Rock and Roll, sin embargo y debido a sus múltiples compromisos debió desistir de su idea. Lo anterior, solo legitimaba el rol de los concursos de belleza y con ello, la necesidad de una representación colectiva vinculada a ciertos objetos o productos, en este caso el Rock and Roll; toda una estrategia de marketing que se expandió aún más.

Cabe señalar que los ganadores del concurso serian premiados por los patrocinadores de este y obtendrían vestidos de Mireya, artículos de los almacenes Ángeles, 200 discos cedidos por Decca y una radiola Philips, no obstante, esta última marca decidió no continuar con su apoyo, ya que sentía que la promoción para ellos no había sido tan amplia. Una vez terminado el encuentro, el público masculino se acercó a la ganadora y la alzo en hombros *Figura 14.* Y es que en una ciudad marcada por la imagen tradicionalista en el que las mujeres cumplían roles particulares, este encuentro se convirtió en un espacio de liberación, donde se bailaba y existía.

En la imagen se observa como hombres visiblemente felices y atentos a la fotografía, rodeaban a la mujer ubicada en el centro vistiendo una camisa con propaganda del almacén y con un gesto de brazos extendidos, sonrisa y mirada fija, expresaba un sentimiento de aceptación y triunfo y es que como lo señala Le Breton, no hay naturalidad en un gesto, dado que estos siempre están inscritos a un sistema de valores (Le Breton, 1992 págs.45-50), por lo que el cuerpo femenino se convirtió en un instrumento de comunicación propio que lejos de estar recluido en el reloj de la modernidad y los electrodomésticos, se tomaba el escenario y se convertía en el epicentro de la experiencia urbana.

Figura 14

Ganadora del concurso en brazos del público masculino



Nota. La Paz (Bogotá), 2 de febrero de 1957, p.8.

Allí, ese cuerpo femenino o mito cinematográfico en el que se convirtió Lisa Johns fue símbolo de liberación y protagonismo, lo que fue legitimado en la aplicación técnica de un vestuario que pensado para resaltar la silueta justificándolas como piezas exclusivas tanto para el concurso como para "vestir a la moda" también facilitaba los movimientos y la soltura en el baile. Al finalizar, Carlos Pinzón subió al radio móvil y arrojo cerca de 300 discos como obsequio de Decca (El "Rock and Roll" sigue siendo el tema del día, 1957, p. 10)

Figura 15

Parejas competidoras



VARIEDADES

BAILES

Nada de Ruidos

Al parecer, al aparatoso "Rock and Roll" importado de los EE. UU., está perdiendo su batalla en Colombia. No sólo por las prohibiciones de que ha sido objeto sino por el desgano popular para ejecutarlo. Las campañas publicitarias en contra y a su favor no pueden contabilizar victorias. El triunfo ha sido para el buen gusto de las gentes colombianas.

El "caso" Elvis Priestley, a quien los británicos, con mordiente humor apodaron **Mr. Pelvis**, con su secuela de histerismo juvenil colectivo, no ha llegado en Colombia. Es posible que la presencia física del Rey del Rock no pasará de provocar un poco de curiosidad entre los jóvenes colombianos. Aunque imitadores superficiales de algunos gestos de sus contemporáneos estadinenses, los **coca-colos** colombianos, son en cierto modo, bien diferentes.

En valeroso y penetrante artículo de análisis psicológico, la revista "Life" señaló recientemente como causa preponderante de los problemas de la familia estadinense, la de que los hombres eran cada vez menos hombres y las mujeres cada vez menos mujeres, en la moderna sociedad norteamerica-

PAREJAS COMPETIDORAS
Quién se contorsiona más?

COMIENZA LA ACROBACIA
Ritmo...

VUELO SIN MOTOR
...sin sentido?

34

SEMANA DEL FEBRERO 25, 1957

Nota. Revista Semana (Bogotá), 25 de febrero de 1957, p.34.

Para los días siguientes se tomaron fragmentos de las canciones y las reprodujeron constantemente en la radio, lo que aumentaba la motivación y el interés por participar en los concursos venideros. Las páginas de *Semana* lo ilustran mejor, en estas, se logra observar a las participantes con los atuendos de Mireya Fashon, pero también a los caballeros que las acompañan,

en la primera de ellas *Figura 15* en su parte superior izquierda se aprecia una de las fotografías del evento, en esta, dos parejas bailan Rock and Roll mientras en el fondo algunas personas observan. El hombre de la izquierda con postura rígida y controlada observa a su pareja que responde al gesto y con una leve inclinación hacia adelante, las manos cruzadas, pero en apariencia acompañando el ritmo y las piernas flexionadas denota cierto aire de relajación, a su costado otra pareja concentrada y observando la sincronización de sus piernas levantadas. Acompañando a la fotografía un mensaje no menor indicaba "Quién se contorsiona más?" espectáculo que no solo facilitaba a los asistentes a usar su lenguaje corporal, sino que convertía a su cuerpo en un objeto de comparación.

En la parte inferior, otras dos fotografías dejaban ver el alcance del nuevo ritmo, la pareja del lado izquierdo aparece en un movimiento que por el gesto del hombre requería de fuerza física y concentración, por su parte, en la imagen que acompañaba la frase "vuelo sin motor… sin sentido?", la mujer parece suspendida en el aire por su compañero, en respuesta a ello el movimiento de la falda dejó visible lo que se conocía como enaguas o fondos, una prenda interior muy común en la moda femenina y que aseguraban cierta discreción en sus cuerpos, lo que de cierta manera aseguraba mantener el pudor y respeto en una esfera tradicional (Barthes, 1978, págs. 131-135).

Por su parte, en la *Figura 16* la fotografía de la parte superior derecha más allá de haber mostrado los movimientos de los concursantes, gestualidades o entusiasmo mostró que tales acercamientos entre hombres y mujeres podían llegar a confundirse con actos seductores, pues con la frase "Acercamiento pasajero. Más o menos sensualidad?" dejaba a la interpretación del lector, lo cual implicaba para el momento político y social del país una ambigüedad peligrosa. Finalmente en la última fotografía aparecen los asistentes muchos de ellos, jóvenes hombres quienes vestidos con trajes y corbatas representaban un modelo de estatus y con ello, la posibilidad de convertirse

al igual que en los concursos de belleza en una autoridad para juzgar las conductas corporales de los bailarines. De esta manera, sus rostros entusiasmados y alegres ejercían poder de la mirada masculina para con su aprobación en aplausos, manos levantadas y gritos reconocer que el Rock and Roll había llegado a la ciudad (Bourdieu, 1998, págs. 48-53)

Figura 16

Un público protagonista



ACERCAMIENTO PASAJERO
Más o menos sensualidad?

ESPECTADORES EN UNA EXHIBICION DE ROCK ANDROLL
Diagrama sociológico.

Nota. Revista Semana (Bogotá), 25 de febrero de 1957, p.35.

Así, la película se convirtió en un elemento de semiotización cargado de una serie de códigos y símbolos que al entrar en contacto con la semiosfera bogotana fue recibido y reinterpretado por algunos de sus habitantes, y más aún potencializado por la figura de Carlos Pinzón, y es que si bien la radio se había encargado de difundir los sonidos, la presentación de eso que se escuchaba en el plano visual fue crucial, pues ya se tenía un referente visible al cual seguir, tal y como lo indica Juan Kiss[20] :

> Los muchachos querían verse como Elvis Presley y las muchachas querían estar con Elvis Presley. Pero los conciertos no eran tan masivos como el cine. El cine era mucho, mucho más masivo y le llegaba a mucha más gente. Entonces, a través de este cine, a través de estas películas que explotaban este género naciente llamado Rock and Roll, claro, se le mostró una nueva pauta, una nueva imagen. Usted quiere estar a la moda, usted tiene que verse y lucir como Jake Haley, o usted tiene que verse y lucir como Elvis Presley, o si usted algún día quiere tocar la guitarra, tiene que tocar la guitarra que toca Chuck Berry y tocarla como la toca Chuck Berry.
>
> O si a usted le gusta el piano, pues Jerry Lee Lewis es la imagen que usted tiene que copiar, o sea, a imagen y semejanza de Jerry Lee Lewis tiene que ser usted y Little Richard y muchas más estrellas del Rock and Roll se convirtieron no solamente a través del cine y la música en iconos de la moda y de la imagen. (comunicación personal, 24 de febrero de 2026).

Una explosión cultural que atravesó la pantalla e hizo parte del proceso de semiotización en la ciudad de Bogotá, sin embargo, un aspecto no menor es que los cuerpos que fueron representados tanto en las imágenes fotográficas como en la película eran blancos. Lo que funcionaba como una forma de conexión con la modernidad y dejaba de lado el legado cultural del país, pues al reforzar estas jerarquías y dinámicas de poder donde lo femenino o masculino blanco era lo visto como honorable y creíble, el cuerpo diferente debía permanecer oculto (Bourdieu, La dominación masculina, 1998, p. 5). En esto esos cuerpos se convirtieron en lo exótico, mientras que lo observado operó como progreso y civilización, construyendo la idea de un único rostro visible que operó no solo como símbolo biológico, también cultural.

[20] Juan Manuel Ángel Munera, reconocido locutor y director de radio, quien por casi veintisiete años había sido una de las voces más reconocidas y emblemáticas de la emisora especializada en rock llamada Radioaktiva.

Con ello, las imágenes de los bailes y su música les permitieron a los Coca Colos y kolcanas entender que la música también podía ser disfrutada desde el cuerpo. Y es que de manera histórica los sentidos han jugado un papel crucial tanto en el proceso de evolución como en su capacidad para entender el mundo que le rodea, siendo el oído y la visión claves para la construcción de una existencia colectiva, y aunque si bien mucha de esa construcción ha sido impuesta o heredada, ha sido la corporalidad la encargada de romper con esos esquemas y aunque borrada o privatizada su misma existencia es la clave de su liberación. Y eso bien lo entendieron aquellos jóvenes que crecieron con bailes como el pasillo, la cumbia, el merengue, el porro e incluso el tango, que al incorporar nuevos movimientos y significados amplió las formas de experimentar el baile y en el que poco a poco los jóvenes comenzaron a sentir como propio (Pardo A. , 1957, p. 3). Tanto así que algunos autoproclamados "expertos" dieron algunos consejos para que las personas disfrutaran más del baile, donde se mencionaban: salir a bailar sin pensar, tener la total libertad para hacerlo y utilizar cualquiera de los pasos de baile de otros géneros musicales e incluir quitarse las prendas o tirarse al suelo, según se sienta (Pinzón, 1957, p. 12).

Lo cierto es que este impulso publicitario no terminó allí y se desplazó a otras formas de consumo. Como se señaló la grabadora de discos Decca, junto con su representante Alonso Restrepo se sumaron a la campaña y con ello habían abierto la puerta a un nuevo público. Una joven llamada Judith Flemming de 17 años recién llegada de Ecuador fue una de las que recién adquiría un disco con una de las piezas del Rock and Roll, y es que fue tanta la acogida que en una de las reseñas se indicó que esta compañía había logrado vender en cuestión de días unos 3.000 discos de rock, lo que evidencia como poco a poco y gracias a este tipo de productos estos sonidos comenzaron a ser parte del repertorio cultural de los bogotanos (Pinzón, 1957, p. 1).

Y como cereza del pastel de marketing los hermanos Luciano y Aldo Agostino, migrantes italianos y dueños del Grill Europa, decidieron crear un cocktall exclusivo para los clientes, que bautizaron Rock and Roll Monitor, la formula consistía en: media copa de Woka Samovara, un cuarto de copa de jugo de naranja y una cucharadita de Marraskino; licor elaborado con cerezas amargas, que en compañía de hielo y una rama de yerbabuena, animaba las noches de sus consumidores, por lo que tuvo gran acogida y se vendían en promedio al día 40 cocktelles a un precio de 4.00 pesos[21] cada uno (Monroy, 1957, p. 4).

Sin embargo, toda esta estrategia no estuvo exenta de las tensiones del momento e incrementó tanto las opiniones a favor como en contra del Rock and Roll, así, la semiosfera bogotana se convirtió en un sistema dinámico, donde lo extranjero generó una explosión cultural en el que el consumo y el cuerpo adquirieron múltiples significados, tanto como para los que hacían parte del selecto grupo de apasionados para quienes no lo eran.

En definitiva, el estreno de la película operó como una ruptura que dejó de lado la pasividad cinematográfica dentro y fuera del teatro. Una sala que aunque a oscuras iluminó la ciudad con toda una estrategia publicitaria capaz de dotar de sentido y fuerza a aquellos cuerpos de clases altas que estaban acostumbrados a la elegancia y buen comportamiento.

CAPITULO III: Estallido en la pista, censura en el cuerpo

Al compás del reloj significó no solo un evento cinematográfico, sino un boom cultural, donde luego de la proyección y promoción de la película era inevitable que los habitantes de la ciudad no hablaran sobre ella. Sin embargo, aquello que le dio un valor agregado a ese discurso fue el momento político del país y con ello de su capital. Por lo que el siguiente apartado pretende

[21] Unos 21.800 pesos

hacer una revisión de lo dicho en relación con los habitantes, la iglesia y la prensa, sin dejar de lado la percepción del cuerpo y la censura.

A lo largo de la historia de Colombia existieron al menos cuatro periodos en los cuales la negación a la diversidad de opiniones y el fortalecimiento de las autoridades se justificaron a partir de marcos normativos; el más reciente de ellos, fue la presidencia de Gustavo Rojas Pinilla, bajo la cual el país experimentó un fuerte control de la información para evitar que los intereses e ideologías opuestas se expandieran, especialmente el comunismo. En este panorama, la censura tomo formas tanto preventivas con la revisión de contenidos o eliminación de estos como punitivas en las que se vieron implicados de manera particular los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*, limitando con ello la libertad de prensa y expresión, que se justificaba bajo la defensa de valores cristianos para mantener la paz, el orden y la seguridad nacional (Gómez N. R., 2024, págs. 55-56).

En este marco el papel de la iglesia para 1957 no era menor, pues la constitución de 1886 establecía que "En nombre de Dios, fuente de toda autoridad" se consignaban las leyes y el ordenamiento del país, dejando en claro esto en su Artículo 38. "La Religión Católica, Apostólica, Romana, es la de la Nación; los Poderes públicos la protegerán y harán que sea respetada como esencial elemento del orden social", lo que significaba convivir dentro de unas normas enmarcadas en los principios y valores cristianos, donde la moral, los mandamientos y la palabra de Dios eran referentes esenciales para la conducta social y política. Tal poder le era ratificado en el Artículo 40, bajo el cual si bien se permitían otros cultos estos no podían estar en contra de la religión oficial, de lo contrario quedaría sometida al derecho común (República de Colombia, 1886).

Así el órgano institucional de la iglesia de Bogotá estaba a cargo de la Arquidiócesis de la ciudad quienes a través de su estructura administrativa o Curia Arquidiocesana conformada por

sacerdotes y obispos tomaba partida en los acontecimientos tanto religiosos como políticos y sociales del país.

Una posición que dotó de control y estableció unas directrices en el que la iglesia como institución tenía la posibilidad de participar en la toma activa de decisiones ejemplo de ello fue el cine con el decreto 1727 de 1955 bajo el cual se creó la Junta Nacional de Censura, una entidad encargada de velar porque la moral y las buenas costumbres se vieran reflejadas a través de la pantalla. La junta estaría constituida por diez miembros que serían nombrados de la siguiente manera: cuatro por el Ministerio de Educación, cuatro por el arzobispo primado de Colombia y dos por la asociación nacional de artistas y escritores; quienes con un periodo en el cargo de un año y con la posibilidad de ampliarlo ejercían sus funciones en la ciudad de Bogotá. Adicional a ello, si una película era traída del exterior debía contar con permiso y posterior aceptación por parte de la junta y serian clasificadas de acuerdo con su contenido.

Si se incurría en la proyección sin previo consentimiento, las disposiciones del decreto establecían que se debía pagar una multa de entre 100.00 y 5.000.00 pesos[22], además de suspenderse las proyecciones y esperar el posible cierre del establecimiento (Colombia P. d., 1955). Lo anterior, dejaba al descubierto el control del Estado y la iglesia en torno al consumo cultural de los habitantes, además de reconocer las implicaciones economías que tenía para los empresarios la proyección de una película y su posible rechazo. Fue así como estas acciones se sumaron a procesos más profundos de socialización a través de los cuales ya se habían interiorizado ciertas prácticas y normas de comportamiento. Por lo que en palabras de Pierre Bourdieu fue una construcción de disposiciones que terminó de legitimarse con este tipo de regulaciones, llegando al punto de la

[22] Entre 549.619 y 27’480.939 pesos

naturalización de estas prácticas y sobre todo de la producción y circulación de contenidos culturales (Bourdieu P. F., 1972, págs. 70-75).

Sin embargo, también existieron críticas y cuestionamientos que llevaron a la Junta de Censura a defender su labor a la cabeza de la presidenta Josefina de la Vega de Reyes, Alfonso Samper Ortega vicepresidente y el secretario Adriano Torres García quienes argumentaban que ellos actuaban conforme la norma y que por tanto su misión siempre había sido "velar por los intereses morales de la sociedad y amparar especialmente los vastos sectores de la niñez y la juventud contra la deletreada influencia de películas manifiestamente nocivas" (La junta de censura del cine se refiere a las críticas hechas , 1958, p. 9) De igual manera, se manifestó que si bien no se podían señalar a las películas como las promotoras de la violencia si era necesario hablar que en muchas de estas se abordaban abiertamente, lo que en últimas demostraba su regulación, pero que para ellos no habían procedido con tanta severidad como si lo hicieron otras, para lo cual querían trabajar de manera conjunta para contribuir patrióticamente en alianza con empresarios y distribuidores y fortalecer la moral de la patria.

Esa estructura rígida de sistema censor encontró en *Al compás del Reloj* un desafío particular, pues aunque la película no contaba con un contenido que atentara directamente contra la moral y las buenas costumbres si había generado un impacto que aunque sutil hacía pensar el cuerpo como un campo de lucha que debía ser controlado y condicionado de acuerdo con las prácticas tradicionales, siendo el baile el principal foco de señalamientos. Si bien la película no contó con una prohibición directa por parte de la Junta de Censura, su presencia y explosión cultural representada en el baile si había generado cautela y debate en algunos medios de comunicación frente a las posturas y acciones a tomar.

¿Censurado el Rock and Roll?

Con la llegada del Rock and Roll, las noticias sobre su impacto no se hicieron esperar, en ellas se hablaba sobre los desórdenes asociados al ritmo que generaba un temor colectivo ante lo nuevo y con ello una constante necesidad de fomentar la defensa de la "cultura nacional" frente a ese fenómeno extraño que se apoderaba de la juventud. Algunos editorialistas de la época dejaron ver el alcance de sus criticas en artículos y caricaturas. Por ejemplo, en las crónicas sobre el impacto del Rock and Roll en la ciudad la señora Gloria Pachón Castro[23] realizó una serie de entrevistas a algunos habitantes de la ciudad para conocer de primera mano lo que pensaban. Una joven estudiante universitaria manifestó que el ritmo era una degradación contra la espiritualidad y la moral, pero que solo significaba una muestra de americanización de la cultura. Otra mujer en esa misma línea expresó que no le gustaba porque "viene de los americanos" y todo de allí le chocaba, pero que con los únicos que llegaría a tener éxito serio con los Coca Colos. Y en cuanto a los padres de familia "todos" estarían en contra del Rock and Roll.

En continuidad otro entrevistado reconocía que aunque el ritmo pudiera ser "pegajoso" terminaría siendo difícil para interpretar por parte de los músicos y por ello la popularidad que había alcanzado el baile sería "fugaz" (Castro, 1957, p. 3). Por su parte Fanny Izquierdo, de 17 años coincidió con la opinión de algunos padres de familia que afirmaban "una niña de bien no puede bailar eso tan vergonzoso" pues para ella significaba una degradación. Opinión similar tenia, su hermana Lilia Izquierdo, quien con 15 años manifestaba que se trataba de una verdadera inmoralidad y cuestionaba a aquellas jóvenes que se dejaban levantar sobre el hombro mientras bailaban. (Pardo A. , 1957, p. 3)

[23] Reconocida periodista y viuda de Luis Carlos Galán. Candidato presidencial, asesinado en la plaza central de Xuacha en agosto de 1989.

Un baile de locos manifestaba Don julio Barahona, que no le gustaba mirar porque solamente hacían “monerías” y la gente se emborrachaba de solo verlos. Por su parte su esposa Araminta Paéz señalaba que antes de que llegaran los cambios provenientes de Estados Unidos todo era muy “bonito”, pues los bailes como el paso doble y el bolero que eran escuchados en fiestas como matrimonios, primeras comuniones y diciembre transmitían un mensaje y las costumbres estaban entregadas “al amor y el temor de Dios” (comunicación personal, 20 de enero de 2026).

Frente a las críticas, aparecieron algunas voces que trataron de amortiguar los comentarios negativos frente al ritmo. José Perea Mosquera, un bailarín profesional con experiencia en las presentaciones de los cabarés de lujo y otros lugares del espectáculo, mencionó que aunque había visto bailarlo en varias partes del mundo, acá los intentos no habían sido fructíferos y tan solo resultaban ser “una copia” de la película, pero que aun así no era nada raro y la defendió como una expresión cultural valida que no debía ser censurada. Pero que para ello, era necesario que no se ridiculizara y que sus no llegaran a la exageración; pues la esencia de la danza era dejarse llevar por la música y el ritmo ("Aquí no saben bailar el Rock" dice profesor de baile, 1957, p. 4).

Lo anterior, dejaba ver que aquellos cuerpos que habían sido moldeados socialmente por pensamientos tradicionales y habían hecho que “una niña de bien” controlara sus comportamientos y actitudes en público, encontrara en el Rock and Roll una fisura con la cual muchas de ellas podían ser sujetos capaces de controlar su propia imagen, rompiendo con ello la mirada e influencia de otros en su cuerpo. Sin mencionar que ese arribo americano de imágenes y sonidos a través de la película y el concurso de baile habían dejado al descubierto el temor y rechazo ante lo desconocido y con ello, la fragilidad de las estructuras de dominación (Bourdieu P. F., 1998, págs. 14-19; Le Breton, 2006, págs. 11-13).

Pero no todo eran reportajes, también hubo actos de descontento a través de la caricatura, uno de los ilustradores más importantes del periodo histórico estudiado era conocido como Chepete, Hernando Turriago quien en sus dibujos trataba de relatar la realidad del país, pero que a causa de la censura debió ocultar su postura en imágenes (Chepete: Un comerciante y bohemio frustrado, 1963, p. 11) y el Rock and Roll no fue la excepción. Dos días después de presentada la película se hizo la primera publicación de una caricatura en mención al nuevo ritmo.

Figura 17

Al Compás del Reloj



Nota. Caricatura de Chepete en la sección De domingo a domingo, El Intermedio (Bogotá), 3 de febrero de 1957, p.7.

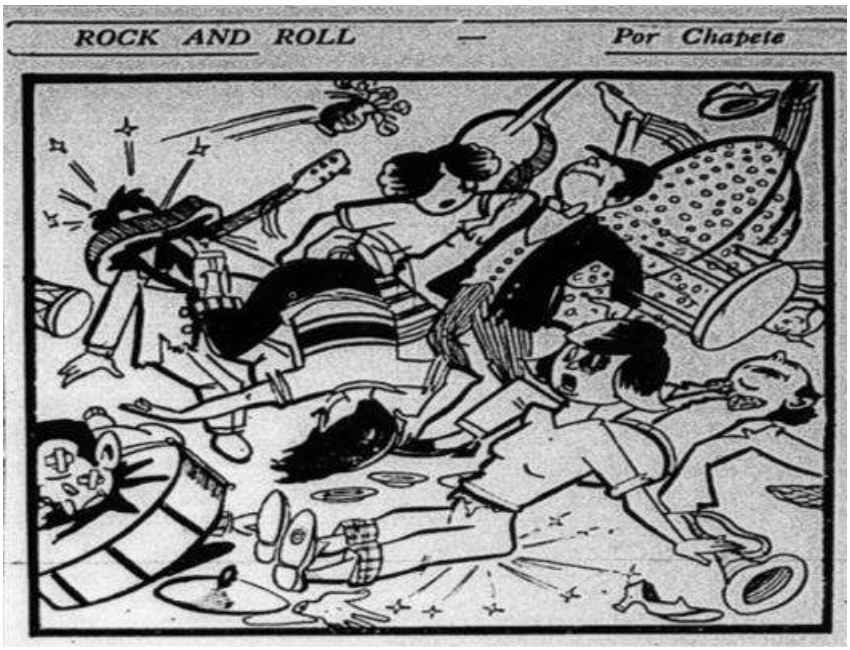
En la viñeta de la *Figura 17* se observa a la izquierda un hombre que con apariencia seria y rígida, vestido con un uniforme lleva junto a su compañero una camilla en la cual hay cuerpos porcionados, frente a esta sobresale una mujer elegante y bien vestida que sorprendida con la escena lleva las manos a su cabeza y rostro mientras su sombrero parece levantarse por su reacción. Debajo de la representación y en letras grandes aparece Al compás del reloj y acompañado de un diálogo la pregunta “Dios mío, ¿un accidente?” cuya respuesta indicaba que simplemente había sido causa

del Rock and Roll, que acompañada de la caricatura del día siguiente reforzaba los señalamientos de caos, fractura y una tragedia de los cuerpos que estaban experimentando algo violento.

Con el título de Rock and Roll y del mismo autor, la *Figura 18* muestra una situación desordenada en la que aparecen algunos objetos como sombreros, floreros y muebles volando, mientras que en el suelo se ven en desorden instrumentos musicales y personas con diferentes posturas. Algunas de ellas desplomadas, lastimadas e incluso laceradas por lo que pudo ser un ataque. Allí los objetos presentes en las dos viñetas dejaban ver una crítica sobre la llegada e impacto del Rock and Roll, donde los instrumentos musicales, el desorden y los cuerpos eran los patrones en común, lo que claramente estaba cargado de una serie de símbolos que producen un significado a interpretar por los lectores.

Figura 18

Rock and Roll



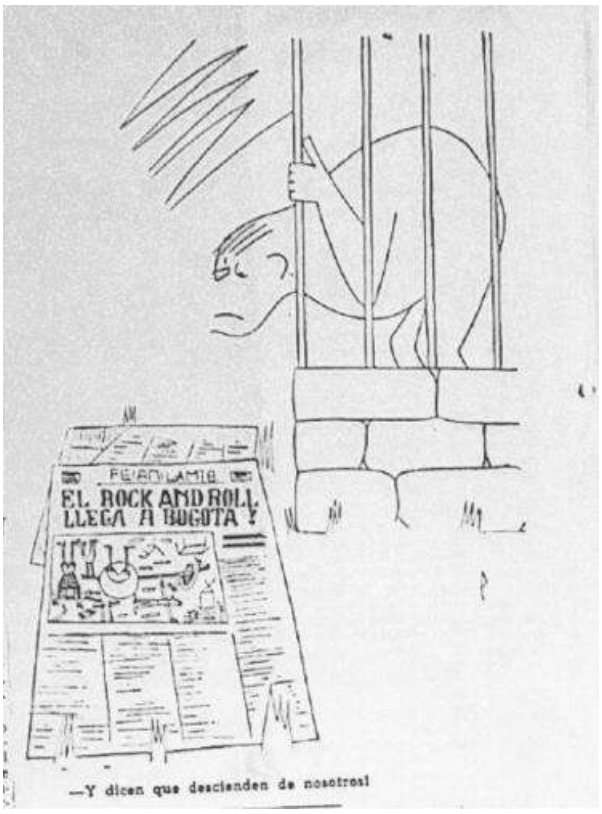
Nota. Caricatura de Chepete, El Intermedio (Bogotá), 2 de febrero de 1957, p.4.

Y es que en ello los títulos funcionaron como un recurso orientador para facilitar la interpretación de las escenas, lo que para este caso significó un escenario caótico producto del Rock and Roll, en el que los cuerpos a partir de los bailes realizados terminaban devastados y destruidos, pues dejaban de lado la verticalidad y el recato para ser desbordados por la experiencia rítmica del nuevo baile, en el que como en la *Figura 18* los adultos y clases altas solo traducían su llegada como un acto violento frente a su cotidianidad (Le Breton, 1992, p. 7).

Tal y como se había previsto al inicio del capítulo, la religión no se quedó al margen de la situación y aunque muchos medios esperaban que ellos se pronunciaran en contra de este nuevo sonido que "atentaba contra las buenas costumbres", los reportes reflejaron el resultado de algunas desafortunadas situaciones, donde la euforia de los jóvenes sobresalía desde el mismo día de su llegada: con no menos de mil coca-colas y Kolcanas, las parejas buscaban dejar a sus compañeros sin huesos; con ciertos aires de Elvis Presley se arrastraron por el suelo y las jovencitas habían dejado ver todo; y aunque había finalizado el evento, una pelea había cerrado la noche.

Figura 19

El Rock and Roll llega a Bogotá



Nota. Caricatura, El Independiente (Bogotá), 20 de febrero de 1957, p.4

Ahora bien si las anteriores caricaturas habían representado caos, la *Figura 19* dejo en evidencia la escala y el relato de la crítica que con un discurso evolutivo planteaba la animalización al dibujar un simio que aun encerrado y mirando un periódico cuyo titular indicaba que "el Rock and Roll había llegado a Bogotá" reflexionaba para expresar ¡Y dicen que descienden de nosotros! Una vergüenza biológica en la que ya los jóvenes no se pensaban como humanos y mucho menos como animales, eran menos que eso, despojándolos de su dignidad y por la forma en la que su cuerpo se relacionaba con el Rock and Roll no era civilizado.

En ese panorama una de las mayores expectativas por parte de la prensa recaía en la iglesia, ya que se esperaba con ansias la postura que tomaría, aunque muchos de los artículos manifestaban que seguramente se prohibiría el baile y con ello, la película. El periódico encargado de tales pronunciamientos era el *Catolicismo* de la Arquidiócesis de Bogotá que con circulación semanal publicaba temas relacionados con la vida parroquial y local desde su fundación en 1849 por el arzobispo Manuel José Mosquera. Dentro de sus notas semanales se destacaba un espacio en el que se comentaban las películas, se clasificaban y se dictaminaba su convivencia e impacto para el público de la capital.

En su publicación del 15 de febrero y bajo el título "Una cuestión moral? finalmente salió a la luz su postura frente al Rock and Roll. En esta se manifestó que los tiempos habían cambiado y que las cosas aunque por nuevas no debían ser causa de señalamientos. Ahora bien frente al baile, no dejaba de ser una patanería que atentaba contra el buen gusto y la decencia de la gente culta, pero lejos de lo lógico ninguno de los medios se había pensado en el problema moral que venía con este.

Y es que aunque para algunos resultara inofensivo tenía un carácter "sensualmente excitante" por el acercamiento y movimientos provocativos que ser una práctica moralmente mal vista; pero esto no fue causa únicamente de los comentarios hechos por los medios de comunicación, también de la propaganda y exhibición del baile influyeron; un espectáculo salpicado de histeria y completamente degradante ante la vista de los ciudadanos. En consecuencia se terminaba reforzando la idea de que si el baile continuaba practicándose de esa manera seria condenado y censurado, no sin ultimas mencionar que tales actos no eran actos de racionales (Una cuestión moral?, 1957, págs. 12-13)

Panorama que se trasladó hasta las instituciones educativas con el regreso de los estudiantes a clase, donde se cuestionaban sobre cómo se llegarían a aprender materias de importancia cuando los jóvenes estaban bajo los efectos del Rock and Roll, una especie de práctica demoniaca que incluso podía relacionarse con la Edad Media, pues:

> Si al fin y al cabo el diablo ha sido y es el autor supremo de estos y otros acrobáticos pasatiempos que no solamente se producen en los aquelarres y en las misas negras, no estará de más que los noveles artistas del "Rock and Roll" se cuiden y se bañen con agua bendita… pues nada raro que ya ellos lo tuvieran metido en el cuerpo y en el alma (Hurtado A. M., 1957, p. 18).

Por lo que el cuerpo era un territorio que podía llegar a ser dominado por fuerzas extrañas contrarias al orden institucionalizado, lo que necesitaba de un control del baile que significaba mantener la obediencia y racionalidad, siendo la escuela, el lugar ideal no solo para ser escenario de enseñanzas, sino para mantener la disciplina y el orden social (Bourdieu P. F., 1979, págs. 84-86).

Este clima de rechazo no fue unico de Bogotá, pues en Barranquilla se gestó un señalamiento por parte del obispo de la ciudad Francisco Gallego, quien en una circular buscaba convocar a la población para mantener el control social. En ella, se manifestaba la presencia de espectaculos que baile que agravaban los actos pecaminosos cometidos contra la moral, en tanto "se ha hecho grave ofensa a la santidad de Dios", por lo que desde el deber catolico se debia "guardar la dignidad de las familias" y rechazar cualquier fiesta o reunion en la que esa "vida mundana" tuviera posibilidad de propagación. De manera particular, se mencionó cómo los bailes "provocativos" y contorsiones se sumaban a vestidos inapropiados en las mujeres lo que era una falta ala modestia y contribuian al pecado y la exclusión de valores. Dicha circular debia ser leida el domingo 3 de marzo de 1957 en todas las iglesias (Gallego, 1957, p. 1).

En conjunto las posturas difundidas por la prensa, las caricaturas y la iglesia dejaron en evidencia que el Rock and Roll fue interpretado en la ciudad como un fenomeno que desbordaba lo músical, en el que los prejuicios y las criticas moralistas configurarón un rechazo que buscaba mantener la homogeneidad de la nación y el "temor de Dios"; en tanto, los movimientos y comportamientos atrevidos generaban una sexualización que debía darse en el ámbito privado y donde el fin último era formar una familia y cumplir con los sacramentos de la iglesia, conforme lo estipulado en la constitución.

Lo anterior, no se quedó únicamente en el plano discursivo, y aunque se pensaba que muy seguramente la Junta Nacional de Censura emitiría un juicio sobre la película y en particular el Rock and Roll, esto no sucedió, dado que los medios de comunicación insistían de manera recurrente en el baile, por lo que lo que este terminó siendo el objeto de señalamiento y su espectaculo en vivo fue censurado. Así lo dejó ver un medio de comunicación extranjero:

> La junta de Censura prohibio hoy todas las exhibiciones publicas del baile de rock and rol. Sin embargo, la película estadounidense "Rock Around the Clock" (*Al Compás del Reloj*) que inicio la actual locura por el baile entre los adolescentes, no fue prohibida (Colombia has ban on ´rock ´n´ roll. , 1957, p. 5).

El descontento pasó al siguiente nivel cuando el administrador de la emisora Nueva Granada; una de las primeras estaciones de radio del país y pionera de los programas en vivo que desde 1935 habia acompañado a sus oyentes (Al cumplir 30 años "Nueva Granada" hará televisión en el país, 1964, p. 8), dio a conocer mediante una carta que la llegada del nuevo ritmo era el resultado una degradación a otros sonidos y para mantener el buen gusto y darle el respeto que así exigia el público era necesario crear un duelo en el que se hiciera una exaltacion a la música colombiana. Dando origen a la difusión al Merecumbé, un sonido llegado de la costa caribe a manos del maestro Pacho Gálan.

Con una mezcla entre merengue y cumbia, el Merecumbé habia ya conquistado a una parte del país, pero que se quedaba corto a lo que Pacho Galán consideraba una apuesta por recuperar los sonidos tradicionales y difundir esta riqueza cultural para el mundo. Y es que con canciones como “hay cosita linda” o “El bombón” buscaba atraer al publico bogotano. Alvaro Monroy Guzman propuso incluso un plebiscito nacional para determinar el sonido ganador (El nuevo "Merecumbe" y su creador llegaron a Bogotá, 1957, págs. 1,13).

Sin embargo, tanto Pacho Galán como Carlos Pinzón manifestaron no estar interesados; el primero de ellos manifestó que el nuevo ritmo era algo ya conocido aunque para bailarlo se necesitaba ser un maromero. Por su parte, Carlos Pinzón, director de la emisora Nuevo Mundo, mencionó que lo único que habían hecho era dar a conocer al público lo que pasaba en el mundo y que el éxito real no se debía a la música, más bien a la campaña lograda, pero que no por eso se hubiera dejado de alentar y difundir la música colombiana, siendo ellos patrocinadores para eventos folklóricos y nuevos artistas (El rock-and-roll es simple campaña dice Nuevo Mundo, 1957, p. 8).

Por su parte, la industria músical hizo lo suyo y aprovechó ese boom mediatico para introducir el Rock and Roll en el lenguaje tropical del merecumbé para hacer una contrapropuesta llamativa para los jóvenes, que terminó por disputarse el espacio músical. Carlos Pinzón de Lucho Bermudez[24] dejaba ver en sus letras que así como se bailaba el Rock and Roll, también podía hacerse con el merecumbé. Con estrofas como “Carlos Pinzón es un buen muchacho, que baila suave y de todo un poco, igual que baila con Rock and Roll, lo mismo baila el merecumbé, ay, lo baila todo sabroso” dejaba ver que esa fusión músical influenciada por lo extranjero tambien podía negociar con los sonidos tropicales.

[24] Bermúdez, L. (1957). *Carlos Pinzón* [Canción]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HUMHhK2DHmQ

Por su parte, una version modificada tomada de Celia Cruz y la Sonora Matancera, el duo Marfil y Morales de Antioquia le dieron un nuevo aire a la canción titulada El rock & roll[25], en la cual se mencionaba sonidos como el mambo y el cha-cha-cha habían sido desplazados por el "inquietante Rock and Roll" que había llegado, una invitación para mover el cuerpo con una combinacion de sonidos propios del rock pero también del caribe.

Esa defensa por la identidad cultural nacional representaba en realidad la protección y legitimidad de a esos marcos tradicionales en donde el cuerpo era un templo de Dios que debía ser protegido y preservado pero que ante la llegada de un sonido cargado de símbolos y revelaciones sensoriales dotó al cuerpo de un nuevo sentido. En el caso de la mujer, le dio un estado de independencia simbólica, en el que dejaba de pensar en como otros la percibían al bailar para permitirse ser y sentir para ella misma (Bourdieu P. F., 1998, págs. 48-52).

Pese a los constantes señalamientos *Al Compás del reloj* también fue agradable para algunos de los habitantes de la ciudad, quienes manifestaban que el descontento se daba por motivos de edad, dado que no entendian de moda, pero en ultimas no era algo nuevo, era una mezcla entre "boguie.boguie , swing", bailes con energía rítmica e improvisación habían sido pioneros en la década de los años cuarenta, aunque la mayor diferencia radicaba en el movimiento de las caderas (Cano, 1957, p. 1; La acción catolica contra el "Rock", 1957, p. 12) aspecto que también habia sido referenciado por el protagonista de la película, en la escena en la que al escuchar el sonido y ver el baile trataba de categorizarlo en aquello que ya conocía.

En esa línea un lector de edad avanzada había expresado que pese a la tensión que la película había generado era necesario mantener la calma, al solo tratarse de "un ritmo de juventud" que

[25] Marfil y Morales. (1957). *El rock & roll* [Canción]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HKmOu_8Gq-I

evidentemente solo las personas sanas y fuertes podian dominar; por lo que quienes lo bailaban no cometían ningun tipo de acto indecente, simplemente era una liberación de energía a la que no todos tenían cualidades (La voz del publico, 1957, p. 4). Una invitación a bailar de manera espontánea donde el cuerpo soltaba todo aquello que sentía y en el que no solo se juzgó un baile, sino también a una generación que le dio interpretación a lo que vio y escuchó. En respuesta, algunos jóvenes manifestarón que dentro de esos cuerpos libres habian trabajadores y estudiantes comprometidos con el país y no dejaban de lado su postura política. Paradójicamente, aquellos jóvenes meses después fueron los que participaron activamente en las movilizaciones que aceleraron la caída del presidente Gustavo Rojas Pinilla (Calderón, 1957, p. 4), demostrando asíque el cuerpo que bailaba también era capaz de ocupar un espacio y donde aquel "ruido" que muchos intentaron silenciar terminó anunciando el despertar de una nueva historia.

Así, a lo largo de este apartado fue visible el papel de los medios de comunicación escritos en una disputa por la legitimidad del Rock and Roll, de la cual la iglesia catolica fue la semilla historica del estigma ante lo desconocido, apelando al temor de Dios y el recato tradicional, hecho que no acabó con los discursos y por el contrario fue una sobreexposición mediatica del fenómeno y los intentos de control moral que terminaron por darle a las juventudes bogotanas una visibilidad que terminaria impulsando y autoreconociendose como dueños de sus propios movimientos y sentando las bases para nuevas formas de expresión cultural en relación con el rock en la ciudad.

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación se logró identificar el impacto que la película *Al Compás del Reloj* con su proyección masiva en la ciudad de Bogotá el 31 de enero de 1957. Lejos de ser solamente un suceso cinematográfico funcionó como un dispositivo semiotico que rompió la forma en que los jóvenes entendian el Rock and Roll, a través de la pantalla, los bogotanos no solo escucharon nueva música, también adquirierón un modelo visual y comportamental en tanto a la vestimenta y baile se refiere. Hecho que fracturó y puso en tensión las formas tradicionales del comportamiento del cuerpo y su cercania con el "otro".

El papel del cine como fuente historiográfica resultó ser de gran impacto para la investigación, pues no consistió solamente en observar la película, esto implicaba a la luz de la semiotica del cine, hacer una interpretación completa, de aspectos que generalmente pasan desapercibidos, como la vestimenta, los dialogos, el uso de las cámaras y el encuadre, así como la música y la letra de las canciones en relación con las escenas. Una fuente historica que aunque poco explorada, merece ser tenida en cuenta para entender a los sujetos del pasado.

La ciudad de Bogotá no solo sirvió como escenario para la proyección de la película, fue en palabras de Lotman una semiosfera capaz de articular y poner en conexión todos los sucesos del momento. Procesos que suelen considerarse como aislados tales como el crecimiento urbano de la ciudad, la construcción y ampliación de salas de cine y teatros, la llegada de electrodomésticos y la americanización de la cultura, fueron elementos interconectados dentro de un mismo ecosistema vivo en constante transformación y con crecimientos desiguales. Una semiosfera en tensión donde el núcleo rígido controlado por las élites tradicionalistas se complejizaron con la presidencia de Gustavo Rojas Pinilla dado que las condiciones de modernización posibilitarón la creación de

fisuras necesarias para que el mensaje externo contenido en la pelicula fuera asimilado por la población juvenil.

El proceso de semiotización, la interpretación de los codigos audiovisuales aportados con la película *Al Compás del Reloj* por los jovenes de élite de la ciudad trajo consigo la imagen del reloj como una figura que aunque desapercibida funcionó como modelo de tiempo mecanico y productivo, cuyo fin desde los íconos publicitarios era construir un estereotipo del cuerpo femenino conectándolo con la eficiencia hogareña y bajo la autoridad de las normas tradicionales. Por el contrario, con la canción *Rock Around the Clock*, mismo nombre del filme en ingles dio una nueva interpretación al resignificarlo y dotarlo como un punto posibilitador de lo que para la ciudad fue una exposición cultural que rompió con la productividad y dio valor y sentido al ocio y con ello a un ritmo de liberación.

El Rock and Roll para 1957 fue una condición de clase, en tanto entró a la ciudad como un consumo exclusivo; donde las faldas de Mireya Fashon, las entradas a la película, los Cocktail, el entender las canciones o la lectura rápida en el cine, era un privilegio al que no cualquiera podía acceder, un signo de distinción social, que no se trataba únicamente de aspectos económicos, también implicó un capital cultural e intelectual que dejo de lado los cuerpos que se alejaban de los modelos estadounidenses, barrera simbólica y económica que aumentó las diferencias en tanto los consumos culturales de los bogotanos, explicando así el éxito de la cultura mexicana en las clases populares.

Aunque inicialmente se pudo llegar a pensar que en el periodo de censura del presidente Gustavo Rojas Pinilla, la película debido a su carga semiótica y debates encontrados en las fuentes escritas pudo haber sido censurada, la investigación demostró que lo verdaderamente censurado fue el espectáculo en vivo, es decir el cuerpo pues como espacio de liberación debía ser controlado

y perseguido no solo en términos morales, sino también religiosos y sociales, lo que significó el temor ante la materialización del deseo y la autonomía del cuerpo físico de los jóvenes. Esto constituyó un preludio político donde la semilla de rebeldía puesta por el Rock and Roll, significó para las Kolkanas y Coca colos la primera ruptura con el orden establecido, anunciando la misma desobediencia que meses después se tomaría las calles en las jornadas de mayo de 1957.

El análisis semiótico y la revisión de fuentes documentales dejaron al descubierto que el cuerpo del hombre y de la mujer no eran vistos, ni controlados de la misma manera por la semiosfera bogotana. Pues, mientras la presencia del hombre y sus movimientos pasaban casi desapercibidos y eran tolerados y entendidos como vigorosos, jóvenes o fuertes, el cuerpo femenino que bailaba si era juzgado y sexualizado. En tanto, el baile fracturaba la imagen tradicionalista de su corporalidad, pues al ser vista como "niña de bien", recadada y al servicio de la familia, bailar Rock and Roll, significó, levantar las faldas, mover las caderas y todo el cuerpo, un fenómeno que representó auto reconocerse y apropiarse de su propia corporalidad.

La llegada y proyección de la película *Al Compás del Reloj* no fue solamente un hecho importante para el año estudiado, 1957, fue un precedente fundacional que impactó a las generaciones futuras. Así, los jóvenes comenzaron a reconocerse como actores sociales protagonistas de la historia, con una identidad propia, que al encontrar una fisura frente a lo tradicional a través del baile; abrieron el camino para que diversas expresiones culturales y con ello la consolidación de una nueva escena juvenil que se materializaría años después con la aparición de la Nueva Ola y programas de televisión que difundieron el rock a un público masivo. Lo anterior, sentó las bases para los intentos de la creación de un rock nacional y la democratización de la cultura en el espacio público, así como la posibilidad de hacer del rock and roll no solo un estilo

musical, sino una forma de vida que al emancipar el cuerpo cuestionó las jerarquías tradicionales de la ciudad.

Finalmente, profundizar en figuras tan importantes como Carlos Pinzón Moncaleano e incluso el mismo Bill Haley y sus cometas en lo que a la historia cultural del país respecta, merece la pena profundizarse, pues lejos de haber aportado a lo ya altamente conocido, su papel frente a la llegada del Rock and Roll es carente de profundización, pues aunque varios documentos hablan sobre él es evidente el vacío analítico en la historiografía actual. De igual manera se recomienda la continuación de trabajos en lo que respecta a películas del rock and roll no solo en inglés, sino también en español y su influencia en el cuerpo.

Lista de Referencias

"Aquí no saben bailar el Rock" dice profesor de baile. (9 de Febrero de 1957). *El Independiente* , pág. 7.

18.000 Go-Gos Cantarán el Himno el Sábado. (30 de Marzo de 1967). *El Tiempo*, pág. 16.

90 almacenes y 4.500 empleados. (25 de julio de 1991). *El Tiempo*, pág. 6A.

Aguirre, E. E. (2021). *Universo transmedia: Rock al Parque, narrativas y cultura participativa en tiempos de convergencia mediática.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Al cumplir 30 años "Nueva Granada" hará televisión en el país. (30 de Septiembre de 1964). *El Tiempo*.

Anuncio publicitario de la película “Al compás del reloj”. (1 de Febrero de 1957). *Intermedio*, pág. 17.

Arias, E. (2012). El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin’ Chapinero. *La Tadeo*, 9-60.

Aurell, J. (2004). Historiografía reciente, giro lingüístico, relato., Recent historiography, linguistic turn, story. *RILCE: Revista de Filología hispánica*, 1-16.

Ávila, S. P. (2013). *Memoria y olvido: Usos públicos del pasado desde la acedemia colombiana de historia (1930-1960).* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda.* Barcelona: Gustavo Gili.

Benítez, E. R. (2017). *Construyendo desde la ingenuidad : rock bogotano en los noventa.* Bogotá: Uniandes.

Bermudez, L. (1957). Carlos Pinzón [Grabado por L. B. orquesta]. Bogotá, Colombia.

Bogotá, A. M. (1940). *Decreto 103 de 1940.* Bogotá: Secretaría Jurídica Distrital de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

Bourdieu, P. (1972). *Bosquejo de una teoría de la práctica.* Paris: Editions du Seuil.

Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina.* Paris: Editions du seuil.

Bourdieu, P. F. (1979). *La distinción .* Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Bourdieu, P. F. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social.* Diegoan.

Burke, U. P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico .* Madrid: Cultura Libre.

Burke, U. P. (2006). *¿Qué es la historia cultural? .* Barcelona: Paidós.

Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Cajiao, F. B. (2011). *Historia de la música postmoderna en Colombia .* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Calderón, E. C. (3 de Abril de 1957). Una Nueva Gneración. *El Intermedio* .

Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad .* México, D.F.: EDITORIAL GRIJALBO, S.A.

Cardoso, C. F. (2000). *Introducción al trabajo de la investigación histórica.* Barcelona: Crítica.

Castillo, M. C. (2011). BOGOTÁ EN LOS AÑOS 50: EL ABC DE SUS INDICADORES. *Revista Republicana*, 169-176.

Castro, G. P. (1 de Febrero de 1957). Que el "Rock and roll" será un fracaso entre nosotros, aseguran los Bogotanos. *El Intermedio*, pág. 3.

Catañeda, C. A. (2020). *Garage rock bogotano: detrás de la formación de una escena local entre 2010 y 2018.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Chepete: Un comerciante y bohemio frustrado. (17 de Marzo de 1963). *El Tiempo*, pág. 11.

Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). (2017). *Cuadernos de Cine Colombiano No. 27: Cine colombiano. Exhibición y circulación.* Bogotá: Cinemateca Distrital.

Colombia has ban on ´rock ´n´ roll. . (8 de Febrero de 1957). *The Times News*.

Colombia, P. d. (1955). *Decreto 1727 de 1955, "por el cual se crea la Junta Nacional de Censura".* Bogotá: Diario Oficial.

Colombia, R. d. (1956). *Decreto 2214 de 1956.* Bogotá: Diario oficial.

Colombia. Presidencia de la República. (1954). *Decreto 3640 de 1954: Por el cual se organiza el Distrito Especial de Bogotá.* Bogotá: Función Pública.

Con "agüepanela" celebró Carlos Pinzón el Teletón. (9 de Diciembre de 1980). *El Tiempo*, pág. 16a.

Con un Fantastico Programa se Inició Anoche la Radioemisora "Nuevo Mundo". (2 de septiembre de 1948). *El Tiempo*, pág. 16.

Díaz, M. E. (2005). La anexión de los 6 municipios vecinos a BOGOTÁ en 1954 “UN HECHO CON ANTECEDENTES”. *Bitácora Urbano Territorial*, 122-127.

Dow, S. R. (2005). El aura ya no existe para el rock. *Estudios Culturales*, 45-60.

Durán, M. A. (2020). Modernizándonos en casa. Productos modernos para el hogar y tecnificación del trabajo doméstico en Bogotá, 1940-1959. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 169-199.

El "Rock and Roll" sigue siendo el tema del día. (7 de Febrero de 1957). *El Independiente*, pág. 10.

El nuevo "Merecumbe" y su creador llegaron a Bogotá. (12 de Marzo de 1957). *El Intermedio*.

El rock-and-roll es simple campaña dice Nuevo Mundo. (7 de Febrero de 1957). *La Paz*.

Elias, N. (1939). *El Proceso de la Civilización.* Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Elvis Presley y el Rock and roll. (15 de junio de 1958). *El Tiempo*, pág. 10.

Escobar, J. P. (16 de 6 de 1934). La Charada. *El Tiempo*, pág. 16.

Espinosa, C. (Dirección). (2006). *La Bogotá de los años 1950s y 1960s* [Película]. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=_fGueZqrcwg

Ferro, M. (1980). *Cine e Historia.* Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

Florido, L. P. (2020). *Cine Siliente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930).* Medellín: La Carreta Editores E. U.

Gallego, F. (28 de Febrero de 1957). El obispo de Barranquilla censura el "Rock and Roll". *El Independiente*, pág. 1.

Galvis, S., & Donadío, A. (1988). *El jefe supremo: Rojas Pinilla, en la violencia y el poder.* Bogotá: Planeta.

Garcia, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, 187-199.

García, D. (2010). Estética del rock . *Nómadas*, 187-199.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: O Editorial Gedisa, S.A.

Gómez, J. A. (2005). *Procesos urbanos y transformaciones sociales en torno a las salas de cine en Bogotá.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Guerrero, G. F. (2025). *TIEMPO LIBRE EN BOGOTÁ EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: TIEMPO DE TRANSFORMACIONES ESPACIALES Y DE FORMACIÓN EN ACTIVIDADES OCIOSAS.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Helvecio. (15 de septiembre de 1954). A propósito de Algunos Comentarios. *El Tiempo*, pág. 15.

Hobsbawm, E. J. (1994). *Historia del siglo XX. 1914-1991.* Buenos Aires: Crítica.

Hoy en los cines. (4 de febrero de 1957). *La Republica*, pág. 14.

Hurtado, A. M. (4 de febrero de 1957). LOS FURORES DANZANTES DEMENCIA COREOGRAFICA. *Intermedio*.

Hurtado, M. M. (2021). *Mapeando el rock alternativo en Bogotá durante el primer lustro de la década de 1990.* Bergen: Universidad de Bergen.

La voz del publico. (3 de Febrero de 1957). *La Paz*.

Las Coca-Colas se defienden. (3 de abril de 1957). *Intermedio*, pág. 1.

Le Breton, D. (1996). *ANTROPOLOGIA DEL CUERPO Y MODERNIDAD.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión Buenos Aires.

Lesmes, J. V., & P., F. Z. (1988). Santa Fe y Bogotá: Evolución histórica y servicios públicos (1600-1957). En P. Santana, J. Vargas, F. Zambrano, J. Díaz, V. Goueset, F. Giraldo, . . . I. Andrade, *Bogotá 450 años Retos y realidades* (págs. 11-93). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Foro Nacional por Colombia.

Lotman, Y. M. (1979). *Estética y Semiótica del Cine.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lotman, Y. M. (1996). *La semiosfera .* Madrid: Cátedra.

Luna, L. G. (2004). *El sujeto sufragista, feminismo y feminidad en Colombia 1930-1957.* Cali: Ediciones La Manzana de la Discordia.

Malagón, A. G. (2018). La invención del cocacolo: “americanización” y diferenciación social en Bogotá en la década de 1950. *Canadian Journal of Latin American and*, 315-336.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Martínez, D. G. (2015). *Carlos Pinzón El comunicador social.* Bogotá: s.n.

McAdam, D. (1985). *Political process and the development of black insurgency 1930-1970.* Chicago: University of Chicago Press.

Mendoza, M. A. (2017). *CreAcción punk Bogotá. Contenidos políticos en las prácticas creativas “en vivo” de la agrupación Desarme Rock Social.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Moncada, d. g. (2007). La Arquitectura y el poder en Bogotá durante el Gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla, 1953-1957. *Revista de Arquitectura*, 18-25.

Moncaleano, C. P. (2000). *Entrevista realizada por Tania Moreno para Rock Inmarcesible.* Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=1bJKYwkGFN0

Monroy, C. A. (20 de febrero de 1957). Cómo llegó el baile loco a Colombia. El "Rock", un "Hit" publicitario. *El Independiente*, pág. 4.

Páramo, P., & Prados, M. C. (2013). PROCESOS HISTÓRICOS SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO. En *HISTORIA SOCIAL SITUADA EN EL ESPACIO PÚBLICO DE BOGOTÁ DESDE SU FUNDACIÓN HASTA EL SIGLO XIX* (págs. 81-113). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Pardo, A. (8 de Febrero de 1957). Eso del Rock and roll al examen de la curia. *La paz*, págs. 1-3.

Pardo, H. M. (1978). *Historia del cine Colombiano .* Bogotá: America Latina.

Pérez, U. (2007). *Bogotá, Epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975.* Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas.

Picón, R. G. (1957). Cantinflas. *Mito*, 1-198.

Pinzón, G. (19 de Enero de 1957). El "Rock ´n Roll" Invade a Bogotá. *Sucesos*, págs. 12-13.

Plata, J. E. (2013). De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito. *La Tadeo*, 212-221.

Presidente de la República de Colombia. (1955). *DECRETO NUMERO 0075.* Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Pulido, C. A. (2011). *Los cafés de Bogotá (1948-1968) Historia de una sociabilidad.* Bogotá: Editorial de la Universidad del Rosario.

Raddle, T. (30 de Enero de 1986). Swing your partner. *Bulletin Journal*, pág. 20.

Reina-Rodriguez, C. A. (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*, 22-39.

Reina-Rodriguez, C. A. (2024). 1957: rock and roll, emergencia juvenil, y tecnologías en Colombia. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 131-158.

República de Colombia. (1886). *Constitución Política de Colombia de 1886.* Bogotá: Gobierno de Colombia.

Rey, S. (2014). *Estética del rock .* Bogotá: Universidad del Rosario .

Rodríguez, D. A. (2024). Cartografía del rock bogotano en tres movimientos. En L. J. Angela Garcés Montoya, *Cartografía Social* (págs. 222-250). Ibagué: UNAULA.

Rubiano, D. A. (2015). *Del bar al parque, del garaje al oficio: tránsitos de la práctica cultural en el campo del rock bogotano.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Sánchez, H. C. (2008). Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. *Tabula Rasa*, 313-333.

Sánchez, H. C. (2008). Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 243-270.

Sánchez, H. C. (2009). El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política de los años setenta. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 243-270.

Sánchez, H. C. (2012). *Imaginarios sociales, política y resistencia.* Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Sánchez, H. C. (2012). *Imaginarios sociales, política y resistencia. .* Bogotá: Unniversidad del Rosario .

Sassen, S. (2007). *Una sociología de la globalización.* Buenos Aires: Katz. discusiones.

Serrano, C. M. (2020). Cine en Colombia: historia de una industria. *Ñawi. Arte, diseño y comunicación*, 169-181.

Serrano, R. (2011). Los hermanos fernando y jorge latorre: una breve historia del surgimiento del rock Nacional. *Nomadas*, 187-199.

Serrudo, N. A., & León, E. B. (2016). *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX.* Bogotá: ontificia Universidad Javeriana.

Stanfield, M. E. (2020). *Entre bestias y bellezas.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Szarruk, F. (2017). *Distorsiones: Reconfigurando el rock colombiano (categorizaciones del género musical en la música popular en Colombia: rock, pop, fusión,*

modernización y popular). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Una cuestión moral? (15 de Febrero de 1957). *El catolicismo*.

Valle, D. d. (2021). La mediación cultural: apuntes para un enfoque. *F-ilia*, 59-74.

Vasquez, W. G. (2016). *heavy metal y el punk rock hispano-americano en la construcción de pensamiento crítico en el aula .* Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Villegas, M. Á. (2019). La dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957) y la construcción del “enemigo interno” en Colombia: el caso de los estudiantes y campesinos. *Revista Universitaria de Historia Militar*, 20-47 .

Wald, G. (2007). *Shout, Sister, Shout!: The Untold Story of Rock-and-Roll Trailblazer Sister Rosetta Tharpe.* Boston : Kindle.

Y las Cocinas Eléctricas... para qué? (12 de mayo de 1957). *El Independiente*, pág. 7.

Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture.* California: University of California.