

**DEL BAR AL PARQUE, DEL GARAJE AL OFICIO: TRÁNSITOS DE LA
PRÁCTICA CULTURAL EN EL CAMPO DEL ROCK BOGOTANO (1992 - 2014)**

DIEGO ANDRÉS SANTOS RUBIANO

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN ESTUDIOS SOCIALES**

**DIRECTORA:
NYDIA CONSTANZA MENDOZA ROMERO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES
2015**

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de grado de maestría de investigación
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Del bar al parque, del garaje al oficio: tránsitos de la práctica cultural en el campo del rock bogotano (1992 - 2014)
Autor(es)	Santos Rubiano, Diego Andrés
Director	Nydia Constanza Mendoza Romero
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 183 p
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	ROCK; CAMPO DE PRODUCCIÓN; MÚSICA; MÚSICOS; PRÁCTICA CULTURAL; AGENTES; HABITUS

2. Descripción
<p>Tesis de grado que tuvo como objetivo analizar la constitución y trayectoria de la práctica cultural desarrollada por un grupo de músicos bogotanos en el campo de producción del rock de la ciudad para el periodo comprendido entre 1992 y 2014, y responder a la pregunta ¿de qué manera se ha estructurado la práctica cultural de estos músicos de la ciudad, en el campo de producción del rock en la ciudad de Bogotá en los últimos 22 años? Fueron abordados, los lugares de tránsito y las relaciones de los músicos alrededor de la práctica cultural para el periodo definido priorizando analíticamente dos subperiodos(1992 – 2000) (2001 – 2014) para desarrollar la lectura de las trayectorias, los escenarios, los públicos y los procesos de producción y circulación. Además se presenta el origen de la política pública del sector cultural de las administraciones distritales de la ciudad, que ha impactado al campo de producción y se contrasta con las valoraciones de los impactos desde la perspectiva de los músicos, lo que permite discutir los aciertos, críticas y tensiones del campo de producción. Finalmente se presentan las conclusiones en relación con las fronteras y la autonomía del campo, la consolidación del oficio de los agentes, el lugar de la política pública y una reflexión sobre las limitantes y retos de la práctica cultural en la ciudad.</p>

3. Fuentes
<p>Bourdieu, P. (1997), <i>Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción</i>, Barcelona, Editorial Anagrama.</p> <p>Bourdieu, P. (1999), <i>La miseria del mundo</i>, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.</p> <p>Bourdieu, P. (2002), <i>Campo de poder, campo intelectual</i>, Editorial Montessor. Tucumán. 2002.</p> <p>Bourdieu, P. (2012), <i>La distinción. Criterio y bases sociales del gusto</i>, Ciudad de México, Editorial Taurus.</p> <p>Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005) <i>Una invitación a la sociología reflexiva</i>, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.</p> <p>Frith, Simon. (2014) <i>Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular</i>. Buenos Aires. Editorial Paidós.</p> <p>García Canclini, N. (1990) <i>La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu</i> (prólogo) en: Bourdieu, P <i>Sociología y cultura</i>. México. Editorial Grijalbo.</p>

Goubert B; Zapata, G.; Arenas, E; y Niño, S. (2009) *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* Bogotá. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas.

Goubert, B; Arenas, E. y Niño, S. (2011) *Festival Rock al parque. Memoria Social 1995 – 2007.* Bogotá. Orquesta Filarmónica de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Gutiérrez, Alicia (1997), *Investigar las prácticas y practicar la investigación. Algunos aportes desde la sociología de Bourdieu*, en: Revista Kairos, San Luis. vol. - p. 118 – 132

4. Contenidos

La tesis está estructurada de la siguiente manera: la introducción hace una presentación de las principales motivaciones y los objetivos de la investigación, además de una reseña del estado del arte de las investigaciones que han tomado al rock como objeto de estudio.

El capítulo I, presenta teóricamente las categorías elegidas para adelantar la investigación, por lo que se hace un recuento e introducción de la perspectiva del campo de producción cultural realizada por Pierre Bourdieu. En segundo lugar se hace una presentación del diseño metodológico de la investigación y una caracterización de los músicos con quienes se trabajó en el desarrollo de la investigación.

El capítulo II da cuenta de los antecedentes en relación con la práctica cultural en la ciudad lo que introduce las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en el rock capitalino. Posteriormente se caracterizan brevemente los agentes involucrados en el campo de producción cultural de la ciudad en el periodo de tiempo señalado. Paso seguido realiza una presentación de los escenarios, públicos, tensiones, condicionamientos, oportunidades de la práctica cultural y configuración del oficio del músico de rock en la ciudad, en los dos subperiodos elegidos por la investigación.

El capítulo III, se centra en la discusión de la política pública del sector cultural de la ciudad, motivo por el cual enuncia los antecedentes de la intervención que diferentes administraciones distritales han realizado durante los últimos 20 años en dicho sector y el campo de producción. En segundo lugar se hace una presentación de la evolución y consolidación de la política pública para los dos subperiodos, llevando a cabo una exposición de las iniciativas de los diversos periodos de gobierno y las transformaciones que a nivel de diseño institucional se presentaron en las entidades encargadas de la implementación de la política pública. Se presenta un estado de los reconocimientos, tensiones y percepciones del grupo de músicos entrevistados en relación con el ciclo de política pública de la ciudad. Finalmente se presentan las conclusiones de la investigación.

5. Metodología

La investigación tomó como referencia el desarrollo teórico metodológico desarrollado por Pierre Bourdieu en relación con los campos de producción. El trabajo investigativo se realizó a través de fases de entrevistas a diversos agentes del campo de producción del rock bogotano, la revisión de documentación de política pública, revisión documental y de carteles de promoción de los eventos de rock en Bogotá.

6. Conclusiones

La consolidación del campo ha posibilitado el reconocimiento del oficio del músico del rock en la ciudad de Bogotá, pero dista de las condiciones de accesibilidad a los capitales económicos que pueden tener otros oficios y campos de producción en la ciudad. En el campo de producción se presenta la escasez del capital económico por tal motivo los incentivos materiales no han sido determinantes a la hora de estructurar las posiciones del campo de producción bogotano. El principal capital del campo de producción del rock en Bogotá está definido por el proceso de generación de los públicos, ya que constituyen un sector escaso del campo que debe ser apropiado, establecen el reconocimiento de la práctica cultural dotándola de capital simbólico, garantizan la permanencia de las bandas en la medida que posibilitan la concreción entre la oferta y la demanda del bien cultural, y además delimitan las estrategias de los agentes para asegurar su continuidad.

De otro lado, la política pública ha normalizado la práctica social de los músicos en la ciudad y ha sido determinante para que se conociera que existían agentes interesados en la difusión del género y públicos interesados en el bien cultural, situación que entre otras cosas, impactó en la consolidación del Festival de Rock al Parque, como el principal eje de la intervención de la administración. Existe una subordinación estructural de los agentes de producción al escenario constituido desde Rock al Parque, y ello está directamente relacionado con que se ha instituido como un acuerdo tácito entre los músicos, los públicos y las instituciones distritales, que a pesar de criticado, es necesario y determinante para la sobrevivencia de la práctica cultural en la ciudad.

El campo de producción del rock a pesar de los evidentes avances en su consolidación ha presentado un proceso inverso para la definición de su autonomía por dos factores, su dependencia en la política pública y la imposibilidad de constituir públicos masivos para el fortalecimiento de la práctica en los espacios privados del género en la ciudad. Estos públicos, difícilmente pueden entenderse desde la lógica del mercado, sino que están mediados por procesos identitarios e incluso organizativos alrededor de la música y el género, que impide verlos solo en su relación de apropiación de los bienes culturales.

El *habitus* es estructurado bajo la limitación de los espacios que han restringido social y económicamente la práctica, y explica ese particular interés, que se configura entre aquellos que entienden el juego, en desmedro de aquellos que no logran posicionar sus estrategias y desaparecen del campo de producción. Es necesario hablar de la primacía de un *habitus*, que como mecanismo de defensa de los intereses de los músicos se manifiesta muchas veces de manera excluyente y agresiva, y que en relación con las relaciones objetivas del campo se percibe masculinizado y dependiente de las estructuras.

El rock en Bogotá difícilmente se puede leer desde la lógica de una industria cultural por el hecho de que el género no se cimentó sobre el intercambio comercial, sino desde las expectativas de desarrollo cultural

por parte de unos músicos y del disfrute de los espacios posibilitados por la práctica en la ciudad. Por ello, uno de los retos que tiene el campo de producción, está ligado a la posibilidad de constituir un movimiento cultural que establezca redes sostenibles entre los agentes y entre otros movimientos culturales y sociales de la ciudad.

Elaborado por:	Diego Andrés Santos Rubiano
Revisado por:	Nydia Constanza Mendoza Romero

Fecha de elaboración del Resumen:	26	07	2015
--	----	----	------

DEL BAR AL PARQUE, DEL GARAJE AL OFICIO: TRÁNSITOS DE LA PRÁCTICA CULTURAL EN EL CAMPO DEL ROCK BOGOTANO (1992 - 2014)

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
Capítulo I: PRESENTACIÓN TEÓRICO METODOLÓGICA	16
1.1 UNA ENTRADA AL CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL.....	16
1.2 ALGUNAS REFERENCIAS SOBRE EL HABITUS	20
1.3 SOBRE LOS AGENTES, SUS PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS.....	24
1.4 PRECISIONES METODOLÓGICAS.....	30
1.5 PRESENTACIÓN DE LOS AGENTES.....	35
1.5.1 Músicos.....	38
1.5.2 Públicos.....	39
1.5.3 Intermediarios.....	39
1.5.4 Agentes de la administración distrital.....	40
1.5.5 Gestores culturales.....	40
Capítulo II: LA BANDA SONORA DEL CAMPO DEL ROCK EN BOGOTÁ.....	41
2.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LO QUE HA SIDO EL ROCK EN BOGOTÁ	41
2.1.1 Los primeros caminos del género en la ciudad: los sesentas y setentas.....	43
2.1.2 Los años ochenta: entre tropeles y repentino glamour.....	47
2.2 EL OFICIO DEL MÚSICO O SOBRE LAS REGLAS DEL JUEGO EN EL CAMPO.....	52
2.2.1 El retorno definitivo del rock en Bogotá: la década del noventa	53
2.2.1.1 La irrupción en el campo.....	55
2.2.1.2 La visibilización y el punto de encuentro: los escenarios	59
2.2.1.3 El público de los noventa.....	67
2.2.1.4 La llegada de la radio pública.....	72
2.2.2 El nuevo milenio del rock bogotano.....	76
2.2.2.1 Los cambios en el esquema de producción: grabaciones y circulación.....	78
2.2.2.2 Los nuevos escenarios.....	80
2.2.2.3 Reunión de generaciones: los nuevos públicos del rock en Bogotá.....	84
2.2.2.4 Entre la oportunidad, la necesidad y el desprecio: el papel de los medios.....	90
2.3 LAS TENSIONES Y EL ESTADO DE LAS REGLAS DEL CAMPO.....	93
2.3.1 El oficio del músico o formas de sobrevivencia.....	96
2.3.2 Las fronteras invisibles del campo: la consolidación de un rock nacional.....	105
2.3.3 Los dilemas en las fronteras del rock.....	108
CAPITULO III “ROCK AL PARQUE EMPEZÓ SIENDO EL PARQUE DEL BARRIO, PERO YA SE CONVIRTIÓ EN EL PARQUE DEL BARRIO GRANDE DE LA CIUDAD”	115
3.1 Los antecedentes del Festival de Rock al Parque	118
3.2 Consolidación y evolución de la política pública.....	123
3.2.1 La primera década de la cultura para el rock.....	124
3.2.2 El periodo de la consolidación.....	135
3.3 Relaciones, tensiones e influencias entre política pública y agentes en el campo.....	143
3.3.1 El reconocimiento del Festival desde los agentes.....	144
3.3.2 La crítica y la dependencia de la institución.....	149

3.3.3 La continuación de las tensiones por otros medios.....	155
3.3.4 A modo de cierre	163
CONCLUSIONES.....	166
BIBLIOGRAFIA.....	173

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Los Flippers. Bogotá 1965	44
Imagen 2. Los Speakers. Bogotá 1966	45
Imagen 3. Recorte de prensa evento en Bogotá. 25 de noviembre de 1966.....	46
Imagen 4: Volantes conciertos La Pestilencia. Bogotá 1987.....	51
Imagen 5: Volante concierto Agony . Bogotá 1987	55
Imagen 6: Publicidad del Bar Transilvania. Bogotá 1993.....	61
Imagen 7: Evento de rock en Bogotá. 15 de noviembre de 1996.....	63
Imagen 8. Volante de promoción lanzamiento del disco “El amarillista” 16 de mayo de 1997.....	63
Imagen 9. Publicidad de Acido Bar. Bogotá 1997.	64
Imagen 10. Publicidad del Festival Rock Ciudad de Bogotá 1. Bogotá 1997.	65
Imagen 11. Publicidad del Festival Rock Ciudad de Bogotá 2. Bogotá 1997	65
Imagen 12. Publicidad del encuentro de bandas por la naturaleza. 31 de julio de 1993. Bogotá.....	66
Imagen 13. Publicidad evento en Bogotá. 20 de diciembre de Bogotá 1998.	66
Imagen 14. Publicidad del evento de hardcore. 17 de julio de 1999. Bogotá.....	68
Imagen 15. Publicidad de festivales de punk. Bogotá 1999	69
Imagen 16. Publicidad de festivales de punk ska. Bogotá 1999.....	69
Imagen 17. Publicidad de eventos de la banda 1280 almas. Bogotá 1995.....	72
Imagen 18. Publicidad de eventos de la banda 1280 almas. Bogotá 1997.....	72
Imagen 19. Reseña de los eventos publicados en el Periódico Suburbia. Mayo de 1997.....	75
Imagen 20. Reseña de los eventos publicados en el Periódico Suburbia. Mayo de 1997.....	75
Imagen 21. Festival local de metal y rock en la ciudad en la localidad de Bosa. Bogotá 2014.....	83
Imagen 22. Festival local de metal y rock en la ciudad en la localidad de Usme. Bogotá 2011.....	83
Imagen 23. Publicidad del festival la Coneja Ciega Bogotá 2013	84
Imagen 24. Publicidad Festival Colombia Hardcore Bogotá 2013.....	84
Imagen 25. Publicidad evento banda “La Derecha” . 3 de octubre de 2011.....	86
Imagen 26 Publicidad evento de metal en Bogotá 2011.	91
Imagen 27 Publicidad de evento de punk en Bogotá 2013.....	91
Imagen 28. Publicidad evento de la banda Bomba Stereo Bogotá 2010.....	114
Imagen 29. Publicidad evento banda Choc Quib Town Bogotá 2013.....	114
Imagen 30. Publicidad II Encuentro de música joven Bogotá 1993.....	121
Imagen 31. Publicidad Festival CREA. Bogotá 1994.....	121
Imagen 32 Cartel I edición de Rock al parque 1995.....	126
Imagen 33 Cartel V edición de Rock al parque 1998.....	132
Imagen 34. Publicidad Movimiento Rock Ciudad Bolívar por los Derechos Humanos. Bogotá 2013...141	
Imagen 35. Publicidad Súbase al Metal. Bogotá 2014.....	141
Imagen 36 Cartel XII edición de Rock al parque 2006.....	148

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Relación de músicos entrevistados.....	36
Tabla 2. Festivales de rock en las localidades de Bogotá.....	141
Tabla 3. Porcentajes de bandas participantes en el Festival de Rock al Parque.....	162

Del bar al parque, del garaje al oficio: tránsitos de la práctica cultural en el campo del rock bogotano (1992 - 2014)

INTRODUCCIÓN

A finales de los años ochenta la radio bogotana promovió el boom del rock en español en la ciudad y ofreció una nueva posibilidad para que se volviera a hablar del género después de la ruptura presentada en la década de los setentas, lo que permitió que a nivel local algunos músicos se organizaran alrededor de este fenómeno comercial. Paralelamente, se activaron otras iniciativas alejadas de aquella dinámica mediática y el rock comenzó a hacer presencia en la zona céntrica de la ciudad a través del comercio de acetatos, la formación de bandas ligadas al metal y al punk en los barrios tradicionales de Bogotá, y a la reunión de grupos de jóvenes capitalinos con una serie de intereses comunes en torno al desarrollo artístico, activado por un intermitente movimiento cultural desde las décadas de los sesentas y los setentas.

En este escenario empiezan a confluír desde diversas frecuencias, canales, medios, intercambios y encuentros, las radiables canciones de *Los Prisioneros* y *Soda Stereo*, los prominentes discos de *Slayer*, *Iron Maiden* y *Metallica*, las primeras grabaciones de bandas bogotanas como *La Pestilencia* y *Darkness*, además de los registros musicales y visuales provenientes de otras ciudades latinoamericanas. Para los nacidos y criados en dichas décadas, el rock se presentó por primera vez mediante los discos y casetes que se empezaron a comercializar tímidamente, en los primeros programas de videos musicales, las nacientes emisoras juveniles, las primeras caricaturizaciones de rockeros en la televisión, y mediante las constantes reconveniones de un país conservador.

Fue el final de los años ochenta y el comienzo de una nueva década, lo que demarcó un tránsito para el género en la ciudad que se relacionó con el impulso de iniciativas en el ámbito de lo privado especialmente ligadas a eventos de emisoras, colegios y bares del norte de la ciudad, además de las nacientes intervenciones del sector cultural de las administraciones distritales que se inquietaron por el fomento de una nueva práctica cultural en el espacio público, a través de las primeras asociaciones entre eventos masivos y el rock.

La década del noventa irrumpió de la mano de los walkman, las antenas parabólicas, las incipientes comunidades de los subgéneros del rock, los salones comunales bogotanos como sitio de encuentro de bandas y públicos de metal y de punk, la consolidación de la calle 19 como una fuerte zona de comercialización del rock bogotano, nacional e internacional, además de la aparición de bares de rock en el centro de la ciudad y en la localidad de *Chapinero*. Por esta vía se constituyeron formas de hacer rock en Bogotá, lo que generó oportunidades y rechazos con las cuales se levantó una nueva generación de músicos y de adeptos a éste género musical. Fue éste cambio el que estableció un proceso de consolidación en la ciudad de procesos culturales respaldados por la administración distrital que derivó en la aparición de festivales al aire libre y otro tipo de iniciativas de fomento.

El crecimiento del género en los años noventa, posibilitó dinámicas de continuidad que derivaron en la visibilización del músico del rock en el panorama cultural de la ciudad, además del consecuente ascenso de seguidores y otras instancias de difusión para el género. Este proceso superó la primera década del nuevo siglo y ha traído cambios relevantes en la valoración artística del rock y en la constitución de una práctica cultural en la ciudad que sin ser la más masiva ha encontrado un lugar frente a otros ámbitos musicales.

Bajo esta perspectiva, el problema de investigación surge de una apuesta personal de enmarcar el rock como objeto de conocimiento científico, lo que llevó a priorizar la problematización sobre dos aspectos fundamentales ubicados en el debate entre música y sociedad: el primero, la configuración de la música rock como práctica cultural y expresión artística en Bogotá, y el segundo, las trayectorias que en este sentido han posibilitado el desarrollo de un oficio para el músico de rock en la ciudad. Dos aristas que pretendieron indagar y posibilitar un espacio para la reflexión, frente a las instancias de movilización de los músicos, sus oportunidades de desarrollo, las luchas que han emprendido y el lugar social en la ciudad para las prácticas culturales y artísticas.

Y es éste lugar social de la práctica cultural, el que permitió realizar una lectura de su configuración dentro de la ciudad, ya que en el centro de este debate fueron ubicados

las gestiones de las instancias públicas y privadas que intervienen en este marco, los espacios de fomento y circulación, las relaciones que establece el desarrollo cultural, las implicaciones que conlleva el ejercicio de producción, y en esencia, algunas luchas por consolidar formas de comunicación y relaciones sociales desde el rock bogotano.

Por ello, el lugar prioritario del músico de rock en la investigación obedeció a las inquietudes derivadas de las formas de reconocimiento y legitimación de la práctica, además de los diversos encuentros y desencuentros que se dan con las instancias mencionadas. Algo que tiene relación con las perspectivas y representaciones que genera ser músico de rock en el ámbito familiar, profesional y cultural, en las posibilidades de intercambio en el mercado masivo de bienes culturales, por los ejercicios de fusión y adaptación de contenidos nacionales y transnacionales que posibilita la música, y en últimas, por las trayectorias que ha tenido la percepción social y los impactos del género en el periodo de tiempo definido por la investigación.

La presente investigación se inscribió temporalmente en los últimos 22 años (1992 – 2014), y su delimitación atendió a los siguientes criterios: fue el periodo de masificación y surgimiento de un importante grupo de músicos en la ciudad y dicha situación produjo una reconfiguración de los escenarios para el desarrollo de la práctica cultural que confluyó con el desarrollo de iniciativas de las administraciones distritales en el sector cultural, posibilitando toda una serie de situaciones que provocaron cambios en los modos de producción y distribución de la música en la ciudad que influyeron claramente en la estructura del rock bogotano.

Analíticamente las fronteras de este periodo fueron priorizadas por las siguientes razones: para el año 1992 se formaron muchas de las agrupaciones incluidas en la investigación, acorde a las modificaciones estipuladas en la Constitución Nacional se sanciona el Plan Nacional de Cultura (1992-1994), es el año del inicio de la administración del alcalde Jaime Castro (1992 – 1994) cuando se empiezan a gestar las ideas de intervención de la administración en los campos de producción de la cultura en la ciudad, lo que permitió caracterizar los inicios de la trayectoria de la política pública, y ubicar el inicio de los eventos de rock de la ciudad, como los celebrados en la sala Oriol Rangel del Planetario Distrital en 1992. Y el año 2014 es fundamental porque fue el periodo donde se realizaron las entrevistas de la

investigación de los músicos en la ciudad, coincide con la celebración de la veinteaava edición del Festival de Rock al Parque, y demarca una frontera oportuna para observar las trayectorias de la práctica cultural de la ciudad, toda vez que funcionó como un periodo de evaluación de la política pública distrital que ha impactado en el campo de producción en la ciudad.

Además el periodo permitió realizar dos énfasis en el análisis, el primero, en las trayectorias y posicionamientos de los músicos alrededor de la práctica cultural, donde sus testimonios ofrecen el insumo principal para indagar por las manifestaciones y evoluciones más significativas, y el segundo, en la política pública distrital ligada a la consolidación del rock en la ciudad, ya que el rastreo de un antes, durante y después de la intervención de las administraciones distritales en el sector cultural permite estructurar las relaciones y reglas que ha instituido dicha influencia.

Adicionalmente fue necesario realizar la división del periodo elegido (1992 – 2014) en dos subperiodos por las siguientes razones: metodológicamente permiten realizar el contraste entre las posiciones ocupadas por los músicos en el campo y la evolución de las instancias de circulación de la práctica cultural, existen circunstancias internas y externas al campo de producción cultural que demarcan diferencias visibles en los dos subperiodos y se circunscriben a la intervención y cambios de las administraciones distritales de la década del noventa y las décadas posteriores.

El primer periodo (1992 – 2000) abarca la totalidad de la década de los noventa y ha sido definido analíticamente por las siguientes razones: los testimonios establecieron claramente la referencia a la década como un momento relevante en el rock bogotano, es un periodo que da cuenta de procesos de producción y circulación uniformes para los músicos entrevistados y confluye temporalmente con el nacimiento y años de afianzamiento del Festival de Rock al Parque. El segundo periodo (2001 – 2014) permite caracterizar los cambios en los procesos de distribución de la música en internet con la irrupción de nuevas plataformas digitales y redes de distribución, señala la apertura de la ciudad a grandes eventos que repercuten en la naturaleza de los públicos, es el escenario para el nacimiento de una nueva generación de bandas en la ciudad, y es el periodo de consolidación de la política pública del sector cultura de la administración distrital que impacta en el género.

En esta dirección, es clave señalar que la investigación tuvo como objetivo analizar la constitución y trayectoria de la práctica cultural desarrollada por un grupo de músicos bogotanos en el campo de producción del rock de la ciudad para el periodo comprendido entre 1992 y 2014. Como parte de sus objetivos específicos la investigación apostó por caracterizar la estructura y transiciones del campo de producción del rock bogotano para el periodo comprendido entre 1992 y 2014, examinar el lugar y el impacto de la política pública del sector cultural de la ciudad en el campo de producción del género y describir las posiciones, relaciones, estrategias de los agentes en el proceso de producción y circulación del rock en la ciudad y su influencia en la definición del campo.

De esta manera proponemos una lectura en doble vía de la lectura de la práctica cultural que constituye el rock en la ciudad y la consolidación de la política pública de cultura que incide en el campo de producción cultural, lo que nos permitió preguntarnos ¿De qué manera se ha estructurado la práctica cultural de algunos músicos de la ciudad, en el campo de producción del rock en la ciudad de Bogotá en los últimos 22 años?, y de manera más específica ¿Cómo se ha constituido socialmente el oficio del músico del rock bogotano? ¿Cómo ha influido la política pública de la ciudad, las prácticas, las posiciones y las relaciones de fuerzas de un grupo de agentes pertenecientes al campo del rock en Bogotá? ¿Qué transiciones y permanencias ha tenido la política pública de la ciudad en el campo del rock para el periodo 1992 y 2014? y ¿Qué relaciones, luchas y tensiones se presentan en el campo de producción del rock en la ciudad de Bogotá?

Para dar cuenta de estas inquietudes fue importante conocer algunos de los trabajos que se habían realizado sobre el género en el país, por lo cual, la constitución del estado del arte permitió encontrar los principales desarrollos investigativos que tomaron al rock como objeto de análisis. Han existido múltiples estudios en relación con el género a nivel mundial, pero el énfasis de la revisión de la bibliografía de referencia se ubicó para el caso colombiano, tanto por extensión como por apuesta analítica. Es de anotar que las publicaciones académicas frente al tema son reducidas, aunque sobresalen las fuentes testimoniales del rock en el país, disgregadas en artículos en prensa nacional en relación con el tema, documentos visuales que datan

desde la década del sesenta y algunos análisis que desde otra mirada posibilitan encontrar puntos de confluencia comunes en relación con la producción cultural, los movimientos culturales, la cultura política colombiana y la política pública del sector cultural de Bogotá.

En los textos constitutivos del estado del arte¹, se encontraron tres énfasis en el tratamiento de las investigaciones que referencian al rock en la ciudad. Un primer grupo ligado a la lectura desde lo juvenil, un segundo grupo centrado en el estudio de la constitución histórica del fenómeno en el país anclado a las décadas de los sesentas, los setentas y los ochentas y por último un tratamiento que privilegia las relaciones que establecen los músicos como protagonistas del género en la ciudad. Estos estudios se inscriben en el marco de la sociología, la comunicación, la filosofía, la historia, la teoría política, los estudios culturales y tienen como grupos poblacionales privilegiados los jóvenes adeptos al género y los músicos de rock bogotanos.

El primer grupo que estructura su énfasis en lo juvenil, da cuenta de los acercamientos que desde los años noventa surgieron por parte de la academia a este grupo poblacional, muchos de ellos ligados a los grupos de investigación de la Universidad Central. Es aquí que se encuentran como referentes los trabajos elaborados por Martha Marín y Germán Muñoz (2002) y los trabajos de José Fernando Serrano (1998).

Para Marín y Muñoz (2002) el problema de investigación radica en el desconocimiento de las culturas juveniles como formas estéticas y de creación. Por esta razón indagan en los procesos de construcción de las identidades y las subjetividades colectivas de agrupaciones de punk, metal, hardcore, hip hop desde una lectura “sociopolítica”. En particular en la investigación “Secretos de mutantes” los autores visibilizan el movimiento cultural y buscan establecer algunas nociones frente al contexto de desarrollo, y de socialización desde donde se ha construido el rock en Bogotá. Es evidente el énfasis en los procesos de creación juvenil, y la propuesta de adelantar este tipo de acercamientos desde la diversidad y la diferencia que encuentran en cada uno de los subgéneros musicales y espacios sociales estudiados.

¹ CUANTOS

En la investigación se concreta un acercamiento a los múltiples protagonistas de las culturas juveniles y así se indaga por estos espacios y se logra realizar una descripción de los mismos a través de los años noventa. Para los autores los procesos de adaptación que sufren estas culturas juveniles, son primordiales para entender las dinámicas de creación que se producen en cada lugar. Sobresalen los testimonios de jóvenes que hacen parte de los espacios de socialización al igual que algunas referencias a las líricas de algunas agrupaciones de rock de la ciudad.

De otro lado, el estudio realizado por José Fernando Serrano denominado “Somos el extremo de las cosas o pistas para comprender culturas juveniles hoy”, se centra específicamente en los lugares de socialización del género y aporta referencias en relación con el consumo del rock y los espacios de desarrollo del género. Para el autor el estudio de lo juvenil se enfoca en la noción del consumo, y cómo éste se constituye en un fenómeno cultural, activo, recreativo y significativo, por ello las preguntas primordiales para Serrano son ¿Qué ofrece el rock a los jóvenes? Y ¿Cómo se lo apropian?

Considera el autor que no basta describir el rock como una actividad lúdica o recreativa, ya que son las formas de organización, producción y creación que se establecen en torno a ella lo que posibilita que los sujetos generen intercambios. En esta dirección, referencia la categoría de comunidades emocionales, siguiendo los planteamientos teóricos de Michel Maffesoli, y resalta que es una forma de concebir las nuevas formas que toma lo social en la actualidad, ya que estas comunidades se convocan en relación con lo emotivo y lo ritual, en el marco del consumo de los productos de la oferta cultural contemporánea. Para Serrano el consumo del rock implica para el público juvenil “una forma de estar en el mundo, la cual, por tanto, va más allá de un asunto lúdico y se mete con las dimensiones políticas, religiosas, sociales, comunicativas de la vida; se es político, se interactúa con otros, se vive lo sacral, se habla, se actúa ante la vida desde el rock”. (Serrano, 1996: 255)

La intención de abordar la investigación desde los procesos de creación y consumo a nivel juvenil, les permite a los autores acercarse a los espacios de socialización del rock en la ciudad y por ende afrontar las inquietudes desde la diversidad de las

relaciones que se tejen en estas expresiones artísticas, eso sí, enfatizando en los tránsitos e inestabilidades de estos grupos juveniles. La constante en estos estudios sirve para considerar dos asuntos, por un lado, que la mirada del estudio social en relación con el rock, privilegia la relación de consumo de los públicos con la música y éste generalmente se encuentra articulado a lo juvenil; y por el otro, manifiesta un claro eco de la conceptualización realizada por Michael Maffesoli, en su obra “El tiempo de las tribus” (1990)

Con el mismo énfasis en lo juvenil, se encuentran las investigaciones realizadas por Carlos Reina (2004) (2009) (2011) que constituyen los estudios más detallados que se ha realizado en relación con el rock en Bogotá, tanto por el enfoque académico como por la publicación periódica que el autor ha realizado sobre el tema. El autor tiene la pretensión de darle visibilidad y tratamiento a un campo que considera referenciado vagamente desde las ciencias sociales y en esta perspectiva constituye un acercamiento histórico reflexivo para ubicar los momentos y espacios de desarrollo del rock en el país y la manera como se ha dado su inserción en Bogotá.

Para Carlos Reina (2009) desde el enfoque de la juventud se deben reconocer los imaginarios que se han instaurado en varias generaciones, y por ende discursos como los de la música rock, que han posibilitado el reconocimiento de sujetos donde se asume el rock como forma, discurso, tejido social y de interpretación subjetiva del joven, de la ciudad, del entorno, y del sujeto mismo, constituyéndose en una alternativa frente a una sociedad cerrada y tradicional.

El autor enfatiza en que el desarrollo de los imaginarios y la posibilidad de las luchas por los significados, se constituye en un espacio de confrontación frente a la institucionalidad como un espacio de análisis. De otro lado, propone una lectura desde la ciudad, los espacios y nichos de desarrollo del rock, como los lugares donde se producen las representaciones sociales que constituyen el género y donde la práctica posibilita, por un lado, llamar la atención y expresar la desesperanza, y por el otro, ejercer una crítica de la sociedad como forma inconsciente de un deseo de construir una nación, a partir del reconocimiento de una idiosincrasia. Para Reina el joven “no es sólo un hombre moderno pasivo, sino un modernista en la medida que critica y defiende violentamente su manera de ser, que se opone a la tradición y a veces se

apoya en ella para criticarla, y esta defensa violenta genera un movimiento alrededor del ser joven y por lo general utilizando la música” (Reina, 2004: 22)

Carlos Reina desarrolla una caracterización histórica del rock colombiano, donde se evidencian las siguientes conclusiones: el joven es un actor social que genera dinámicas e incorpora formas de asociación distintas a las tradicionales. Para el autor la relación rock y jóvenes es un objeto de estudio social en la medida que es “la expresión de la puesta en escena de un nuevo sujeto que plantea una crítica al sistema dominante, una angustia ante un futuro incierto y una desilusión frente a concepciones como nación, patria y soberanía, Estado, justicia y vida” (Reina, 2009: 27), por ello el rock brinda la posibilidad de leer y entender la dinámica de un sector de la sociedad.

En el segundo grupo de trabajos referenciados, sobresalen dos investigaciones que se ubican en la inserción del rock en el país para las décadas de los sesentas y los setentas. Por un lado encontramos el estudio comparativo entre Colombia y Argentina realizado por Hernando Cepeda (2012), donde la segunda mitad del siglo XX se erige como escenario en el que se forjan las identidades de los jóvenes latinoamericanos pero para el autor se carece de argumentación para explicar desde la cultura, los motivos por los cuales los jóvenes locales desarrollaron estrategias de apropiación del género. Para Cepeda es “importante señalar las condiciones locales que permitieron que el género angloestadounidense adoptara caracteres nacionalistas, dado que a primera vista el rock aparece distante culturalmente de espacios sociales como los países latinoamericanos.” (Cepeda, 2012: 24)

De esta manera, la investigación realiza un recorrido para ubicar las condiciones iniciales de desarrollo del género musical en el país, y expone su inserción en el plano político y social entre las décadas del 60 y del 70. Introduce un enfoque que da cuenta del papel de las políticas culturales y examina detalladamente las pretensiones y tensiones del movimiento cultural en el entorno colombiano. El estudio comparativo ejemplifica y documenta las grandes diferencias y similitudes entre el fenómeno colombiano y el argentino, ofreciendo luces sobre las condiciones estructurales de los países, sus coyunturas y sus escenarios.

Cepeda reconoce y expone los contrastes históricos que afloraron entre los dos países, evidenciados en el proceso de adopción de la música rock, donde documenta que Colombia asimiló la música rock sin el compromiso nacionalista y que las agrupaciones colombianas sufrieron las consecuencias de carecer de un Estado centralizado con legitimidad nacional, donde surgieron diversos imaginarios nacionales basados en los aspectos regionales, sumado al interés por otro tipo de géneros musicales en los sectores juveniles. Para el autor, el rock argentino se alimentó justamente de la necesidad de resistir simbólicamente a la última dictadura militar (1976-1983), mientras que en el caso colombiano se presentaron otro tipo de circunstancias y otro tipo de movilizaciones que no tuvieron al rock como aliado. La investigación expone detalladamente aquéllos elementos que impidieron el desarrollo masivo del rock en el país para estas décadas, mientras realiza una construcción de las pretensiones de este movimiento juvenil en el país en los sesenta y los setenta.

En segundo lugar, se ubicó la investigación de Umberto Pérez (2007) como un trabajo pionero en el recuento histórico sobre el rock en el país, que se encarga de proponer una lectura del rock en la ciudad de Bogotá. Por la época en la cual se enmarca la investigación, ofrece una fuente única para tener en cuenta en cualquier exploración que pretenda indagar sobre los momentos y maneras de inserción del rock en el país, además de “desenmarañar”, en palabras del autor, el marco de la historiografía colombiana en relación con los asuntos de juventud, arte y sociedad.

Pérez caracteriza la manera como el rock constituye una ruptura generacional que divide y distingue los acontecimientos presentados en el siglo XX, y que para el caso colombiano también da cuenta de un periodo previo de violencia y agitación ocasionada por la disputa bipartidista. Para el autor entre 1957 y 1975 el rock colombiano tuvo como eje de desarrollo la ciudad de Bogotá, convirtiéndose en un lugar de reunión y de interacción social entre los jóvenes, algo que no había conseguido ningún agente diferente a la escuela. El rock en Colombia se constituyó como una manifestación cultural, donde la juventud, con la necesidad de hallar identificación, exteriorizó sus inquietudes de muchas formas, reflejándolo en la música y en las artes.

Para Umberto Pérez las implicaciones contraculturales y de ruptura generacional generadas a nivel global por el rock frente a los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, se asimilan a las situaciones particulares del contexto colombiano donde el género se adaptó, en buena medida, por la conflictividad social del país expresada en el periodo de la violencia y la disputa partidista que impedía canales de participación para la juventud nacional. De esta manera el desarrollo del rock se articula a las necesidades de identificación de la juventud que en algún momento posibilitó que se integraran sectores de la población alrededor de un movimiento cultural.

La última tendencia presente en las investigaciones consultadas, privilegia el lugar del músico en el estudio del género a través de dos enfoques: desde la mirada del campo de producción y su relación con la industria cultural del género en la ciudad, y desde las posibilidades organizativas que ha tenido el rock en Bogotá a partir de las relaciones establecidas por algunos subgéneros como el punk, el metal y el hip hop. El primer caso producto de la tesis de maestría de David García (2008), “Rock en Bogotá: la música que busca y que resiste ser industria”, que se desarrolla tomando como estudio de caso la banda bogotana *Pornomotora*. El trabajo analiza las condiciones de producción y consumo de los bienes culturales masificados por el rock, y que constituyen la posibilidad de reflexión sobre las prácticas de producción y apropiación, tanto de los actores (músicos) como por parte de los grupos sociales involucrados en estos procesos de expresiones estéticas.

En esta dirección la investigación de García se enfoca en la producción de rock en Bogotá y en los procesos de apropiación y (re) significación del género por parte de sectores juveniles de la capital. Proceso en el cual examina la manera como se produce, distribuye y transmite el rock en Bogotá y se articula en esta lógica de producción el rol protagónico del público. Una de las pretensiones de la investigación, es resaltar que el estudio del rock en la ciudad ha estado vinculado a la caracterización de los actores juveniles, pero poco se ha dicho de los músicos, donde “se sabe y reconoce que en la ciudad hay metaleros, punkeros, rastas..., pero muchas veces ni siquiera se conoce el nombre de las bandas locales cuya música y discurso son tan importantes para la autorepresentación y la presentación en público de estos grupos sociales” (García, 2008: 8)

Así pues, la relación que se plantea en la investigación privilegia los músicos y posibilita agregar conceptos sobre la pretensión y constitución de los mismos, no sólo en la producción de discurso sino en la inserción de las lógicas de la industria cultural. De igual manera, el rock como campo contiene y delimita algunos comportamientos, que según la investigación, son claves para percibir las formas que adquiere la producción y consumo del género en el país. Según García, el rock en Bogotá, visto tanto desde la creación-producción como desde la distribución y recepción del hecho estético, ha consolidado espacios de circulación y consagración así como dinámicas de consumo, intermediarios, formas de industria y algunos artistas con un nivel de reconocimiento relativo tanto en el circuito local como internacional.

El autor concluye frente al estudio del rock como campo, que se ha dado un proceso de institucionalización del género en la ciudad, que constituye un espacio de producción cultural al que le es inherente todo un universo de relaciones sociales donde se configuran procesos de creación–producción–distribución y consumo de un bien simbólico particular. Para García, el rock como una forma de música popular contemporánea constituye un campo en Colombia que se encuentra en transición, y a medio camino entre la gran producción musical y la producción musical restringida por un proceso de doble subordinación evidenciado afuera en el contexto del campo del rock internacional y a nivel interno en el de la industria musical nacional.

Y como fue mencionado, el segundo énfasis en relación con el lugar del músico bogotano se encuentran en las investigaciones que privilegian la relación entre el rock y la acción colectiva, donde sobresalen las publicaciones realizadas por Diego Sánchez González (2013). El autor desarrolla un trabajo de reconstrucción de las trayectorias y espacios de acción, musical y organizativo, de diversas bandas de punk y metal de la ciudad de Bogotá, que incluye la reconstrucción de estos procesos en la ciudad alrededor del género desde la década de los ochenta. A través del testimonio de algunos de estas bandas, la investigación “Música para oídos zurdos. Rock y rap de resistencia en Bogotá” presenta al músico como un actor clave en los procesos de acción colectiva en directa confluencia con procesos culturales de la ciudad. La investigación muestra el rock de la ciudad como un espacio vinculante que articula

experiencias artísticas, comunitarias, comunicacionales y juveniles capaz de aunar la relación entre los movimientos culturales y sociales.

Así pues, el balance realizado arroja las siguientes características. Primero, que se debe reconocer una reciente producción en torno al tema que ha posibilitado ubicar las variables principales sobre las cuales se han llevado a cabo las investigaciones sobre el rock bogotano; segundo, que las investigaciones realizadas demarcan una estrecha mirada de la temática desde lo juvenil, tanto en la construcción de los problemas como en el desarrollo de la metodología, lo cual valida su importancia desde la transversalidad del concepto; tercero, que el lugar del músico del rock como objeto de estudio ha venido tomando un espacio en las investigaciones sobre el género; cuarto, que los estudios han sido realizados por comunicadores, historiadores, antropólogos y licenciados en ciencias sociales, lo que implica un abordaje multidisciplinar; y quinto, que las investigaciones abarcan temporalmente los últimos 50 años y en la mismas se marcan periodizaciones, ya que no ha sido articulado un relato lineal para el rock en la ciudad.

A su vez, esta revisión del estado del arte, permitió confirmar que los abordajes en relación con el género en la ciudad, no han tenido como prioridad el lugar de la producción sino los impactos y relaciones que a nivel de públicos y de consumo se han generado. Algunos de estos trabajos, especialmente los que tienen un énfasis en lo juvenil, privilegian el trabajo con algunos de los subgéneros del rock, como sucede con el metal en las investigaciones de Carlos Reina. Las investigaciones no estuvieron enfocadas a valorar las trayectorias de un amplio grupo de músicos, que permitiesen adelantar el contraste de las percepciones que se generan al interior de un género tan diverso en la ciudad. Y por último fue confirmado que aparte de la información que produce el sector institucional de la cultura en la ciudad, las memorias y diagnósticos contratados por las mismas entidades, no se ha desarrollado una investigación sobre el lugar e impacto del Festival de Rock al Parque en la configuración de la práctica del rock en la ciudad, por lo menos en el marco del rastreo realizado.

Cabe aquí señalar que se privilegió la perspectiva de campo de producción cultural desarrollada por Pierre Bourdieu en algunos de sus trabajos, porque permitió indagar y caracterizar el desarrollo de la práctica cultural desde diversos frentes, y en esta

perspectiva ubicar las trayectorias y las luchas de un grupo de músicos de la ciudad en un campo que obedece a unas lógicas específicas que serán evidenciadas. El enfoque del campo posibilita una oportunidad para referenciar y describir los estados ocupado por los músicos en la ciudad, así como las relaciones que se establecen con los agentes que operan a nivel de consumo de bien cultural y producción, y los diversos impactos que tiene la política pública que hace parte del campo de producción, además de otras instancias con grado de incidencia en la regulación de las posiciones establecidas en el campo. Bien lo señala Bourdieu cuando referencia que “el campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos”. (Bourdieu, 2010: 89)

Además otro factor que permitió considerar la propuesta teórica de Pierre Bourdieu tiene que ver con el enfoque de la política pública del sector cultural de la administración distrital de la ciudad que recientemente ha venido desarrollando la política pública en estos términos, lo que sin lugar a dudas trae consigo elementos adicionales para darle una lectura a la noción misma de la práctica cultural, lo que generó discusiones adicionales en términos de autonomía y límites en el campo de producción. La investigación más allá de realizar una comprobación teórica desde el trabajo de Pierre Bourdieu, pretendió avanzar en el uso de las categorías definidas por el autor para resolver las inquietudes y objetivos planteados.

Así pues, la estructura de la investigación fue desarrollada de la siguiente manera. El capítulo I, lleva a cabo la presentación teórica de las categorías elegidas para adelantar la investigación, por lo que se hace un recuento e introducción de la perspectiva del campo de producción cultural realizada por Pierre Bourdieu. En segundo lugar se hace una presentación del diseño metodológico de la investigación y una presentación de referencia de los músicos elegidos con los que se trabajó en el desarrollo de la investigación.

El capítulo II presenta los antecedentes en relación con la práctica cultural en la ciudad lo que introduce las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en el rock capitalino. Posteriormente se caracterizan brevemente los agentes involucrados en el campo de

producción cultural de la ciudad en el periodo de tiempo señalado. Paso seguido siguiendo los dos subperiodos que se consideran en esta investigación, se realiza una presentación de los escenarios, públicos, industria, tensiones, condicionamientos, oportunidades de la práctica cultural y configuración del oficio del músico de rock en la ciudad.

El capítulo III, se centra en la discusión de la política pública del sector cultural de la ciudad, motivo por el cual enuncia los antecedentes de la intervención del sector cultural de la administración distrital en el campo de producción. En segundo lugar se hace una presentación de la evolución y consolidación de la política pública para los dos subperiodos elegidos, llevando a cabo una exposición de las iniciativas de los diversos periodos de gobierno y las transformaciones que a nivel de diseño institucional se presentaron en las entidades encargadas de la implementación de la política pública. Finalmente se presenta un estado de los reconocimientos, tensiones y percepciones del grupo de músicos entrevistados en relación con el ciclo de política pública de la ciudad.

Por último se presentan las conclusiones de la investigación y algunos desafíos de análisis que ha sugerido el desarrollo del trabajo.

I CAPITULO

Presentación teórico metodológica

Bien lo explica Néstor García Canclini (2004) cuando sugiere que la obra de Bourdieu fue una obra que por un largo tramo fue una sociología de la cultura, pero sus problemas básicos no fueron culturales, ya que no sólo realizó preguntas relacionadas con los públicos y los consumos, sino que estableció un debate central donde la cultura se volvió fundamental para entender diferencias sociales. Por ello, los énfasis en las categorías conceptuales de Bourdieu, resultan útiles para establecer un análisis de las relaciones sociales que surgen desde el desarrollo artístico y cultural del rock en la ciudad, analizar los conflictos inmersos en el posicionamiento de una práctica históricamente minoritaria en la ciudad y detallar las valoraciones de los agentes que hacen parte de la estructura del campo.

Pierre Bourdieu adelantó diversos análisis a los campos de producción cultural franceses y en esta elaboración fue perfilando conceptos sólidos en relación con los campos de producción cultural, por tal motivo dichos conceptos:

Emergieron en lo práctico de la empresa de investigación, y es en este contexto donde deben ser evaluados. La función de los conceptos que yo empleo consiste en antes que nada apuntar dentro del procedimiento de investigación, en una suerte de taquigrafía, una posición teórica, un principio de elección metodológica, negativa tanto como positiva. La sistematización viene necesariamente *a posteriori*, a medida que poco a poco comienzan a surgir analogías fructíferas, a medida que las propiedades útiles del concepto se implementan y prueban con éxito. (Bourdieu, Wacquant, 2005, 232)

Dentro de esta conceptualización se erige la estructuración de la práctica cultural, a través de conceptos fundamentales como campo, *habitus*, y capital “cuya piedra angular es la relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (las de los campos sociales) y las estructuras incorporadas (las de los *habitus*)” (Bourdieu, 1997: 7)

1.1 Una entrada al campo de producción cultural

Para Bourdieu (1997) la descripción del espacio social como campo, permite asumirlo como un terreno de fuerzas que se impone a los agentes que se han adentrado en él,

y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura. Esta estructura constituye un escenario de análisis de las posiciones sociales que permite referenciar los cambios y permanencias, frente a las disposiciones (o *habitus*), las tomas de posición y las elecciones que los agentes sociales llevan a cabo en diferentes ámbitos que establecen las prácticas, por tal motivo para Bourdieu y Wacquant en términos analíticos:

Un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera) (Bourdieu, Wacquant, 2005: 150)

García Canclini (2004), remarca que para Bourdieu el campo cultural es un sistema de relaciones que incluye públicos y actores ligados a la producción y comunicación de las obras, por lo cual el artista y su obra se encuentran inmersos en un espacio específico de circulación de productos. A continuación algunas características fundamentales para entender el concepto del campo de producción cultural, como el ámbito en el cual se desarrollaron los aportes esenciales en el desarrollo teórico de Pierre Bourdieu, por lo cual serán presentadas de manera esquemática, algunas de las propiedades de dichos campos:

1. Los campos son espacios con estructura y propiedades específicas, leyes propias donde sus ocupantes asumen posiciones, que a su vez permiten una diferenciación con otros campos. Es necesario conocer las leyes específicas de su funcionamiento, para comprender los cambios y relaciones entre agentes, géneros y concepciones artísticas ligadas a determinadas coyunturas. Los campos son espacios estructurados de posiciones que cuentan con un determinado número de propiedades que pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan. La estructura dinámica del campo como sistema de interacciones, se conforma por una pluralidad de instancias, agentes, sistemas, con diferentes niveles de autoridad. Estos campos tienen límites y relaciones con otros campos, que

determinan las relaciones de fuerza citadas y la autonomía de los mismos. Para Bourdieu (2002) un análisis de las obras culturales debe abordar la estructura de las obras, sus géneros, formas, estilos y temas, además de la estructura del campo. En la presente investigación se reconoce que el rock ha estructurado un campo de producción cultural, conformado por agentes e instancias en constante interacción, y estructurado a partir de diversos subgéneros lo que permite diversificar la oferta de los bienes culturales en su interior.

2. El campo es un espacio de lucha, cuya estructura “es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 2002: 119) Los cambios que se presentan en el campo, obedecen a las luchas que pretenden conservar o transformar relaciones de fuerzas, además de las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritas en esas luchas, a través del uso del capital simbólico. En esta medida surgen las tensiones entre las posiciones y ellas son constitutivas de la estructura del campo, lo que ha sido señalado como uno de los objetivos de la investigación: apreciar algunas tensiones entre los agentes involucrados y las relaciones de fuerzas que se han presentado en los tránsitos de los dos subperiodos elegidos. Debe considerarse que la estructura del campo da cuenta de las relaciones de fuerza que se ofrecen entre los agentes y las instituciones que se encuentran involucradas en el juego, por tal motivo la mirada a la política pública del sector cultural de Bogotá, se convierte en un escenario proclive para observar espacios sociales que pueden influir en la jerarquización del campo y en la distribución de los capitales con mayor incidencia en la diferenciación de los agentes.

3. Para el funcionamiento del campo es necesario que haya algo en juego y agentes dispuestos a jugar, que estén dotados de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes de lo que está en juego. Para comprender el campo en el que se producen las obras culturales, es necesario indagar por lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. Así pues, con las relaciones de fuerza que se producen, se reconocen las estrategias, las alianzas y los géneros, frente a un juego que sólo tiene sentido en las fronteras del campo por el valor dado a los capitales, a los objetos, a los recursos, ya que los mismos fuera del campo de producción no tendrían el mismo valor. Según Pierre Bourdieu y Wacquant:

Podemos comparar el campo a un juego (*jeu*) aunque, a diferencia de este último, el campo no es el producto de un acto de creación deliberado, y sigue reglas o, mejor, regularidades que no son explícitas ni están codificadas. De manera que tenemos lo que está en juego (*en-jeux*), que en su mayor parte es el producto de la competencia entre los jugadores. Tenemos una *inversión en el juego*, la *ilussio* (de *ludus*, el juego): los jugadores son admitidos en el juego, se oponen unos a otros, algunas veces con ferocidad, sólo en la medida en que coinciden en su creencia (*doxa*) en el juego y en lo que se juega, a lo que atribuyen un reconocimiento fuera de todo cuestionamiento. Los jugadores acuerdan, por el mero hecho de jugar y no por medio de un "contrato", que el juego merece ser jugado, que vale la pena jugarlo, y esta *cohesión* es la base misma de su competencia. (Bourdieu, Wacquant, 2005: 151)

4. La estructura del campo es una distribución del capital que allí se encuentra en juego, que es producto de luchas anteriores y que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el juego. (Gutiérrez, 2005) Por ello, la conservación y transformación del campo de fuerzas se constituye en un escenario de indagación de la investigación, en la medida que permite ubicar los intereses de los agentes. El campo de luchas no excluye los intereses fundamentales que se relacionan con la existencia del campo, existen acuerdos entre los antagonistas acerca de lo que constituye dicha lucha y el valor que como se ha dicho tienen determinadas características en las fronteras del campo, algo que Bourdieu presenta gráficamente de la siguiente manera:

Tenemos también *cartas de triunfo*, esto es, cartas maestras cuya fuerza varía según el juego: así como el valor relativo de las cartas cambia para cada juego, la jerarquía de las diferentes especies de capital (económico, social, cultural, simbólico) varía en los distintos campos. En otras palabras, hay cartas que son válidas, eficaces en un campo —éstas son la especie fundamental de capital— pero su valor relativo como cartas de triunfo es determinado por cada campo e incluso por los sucesivos estados del mismo campo (Bourdieu, Wacquant, 2005, 151)

5. El asunto de las trayectorias fue uno de los ejes para la elección de los diversos agentes que desarrollan la práctica cultural en el rock de la ciudad. Para Bourdieu la trayectoria describe la serie de posiciones ocupadas por el mismo agente en los estados sucesivos del campo, ya que solo en esta estructura, las relaciones con otros agentes, sus *habitus*, y las fuerzas del campo, se objetivan en una trayectoria y en una obra. En esta dirección solo se comprende la trayectoria, habiendo elaborado dichos estados en el que se está desarrollando, donde se han desplegado relaciones objetivas entre los agentes que se enfrentan en el mismo espacio de posibilidades. El campo nos presenta toda una serie de relaciones objetivas que se dan entre los

agentes, donde se deben tener en cuenta también la conformación y estructuración de estas relaciones, de acuerdo al campo de las posiciones y las trayectorias presentadas.

6. Los campos cuentan con instancias específicas de selección y consagración que generan legitimidades particulares. Por tal motivo surgen productores de los bienes, consumidores del mismo y aparición de intermediarios. Se genera una situación de oferta y demanda que como explica Bourdieu (2002), no es el simple efecto de la imposición que ejercería la producción sobre el consumo, ni el efecto de una búsqueda consciente por la que aquélla iría por delante de las necesidades de los consumidores, sino el resultado del concierto objetivo de dos lógicas relativamente independientes, la lógica de los campos de producción y la de los campos de consumo. Es en esta perspectiva que la aparición y consolidación del Festival de Rock al Parque, genera pautas frente a las legitimaciones y a las relaciones de consumo que se producen.

7. En la estructura del campo cultural, las obras culturales son jerarquizadas según su grado de legitimidad. De esta manera cada sociedad en determinado momento, otorga un grado de dignidad y valor a las distintas significaciones culturales. Para Bourdieu “los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la legitimidad cultural y su grado” (Bourdieu, 2002: 33) Ello se presenta en el reconocimiento de la práctica musical, en la medida que en las jerarquías de las obras y de las prácticas legítimas, se han marcado claramente las distancias entre la música popular y la música sometida a estrictas reglas de creación. Fenómeno que se evidenciará en el próximo capítulo, en relación con ese lugar y status de la práctica, desde el lugar de la constitución del oficio del músico bogotano, las distinciones que han hecho que los agentes de producción sientan como operan dichas jerarquías y en esencia se reconozcan las relaciones con otros campos de producción.

1.2 Algunas referencias sobre el *habitus*

Para Bourdieu (1997), el *habitus* debe diferenciarse de la intención y entenderse como una disposición adquirida que hace que la acción “pueda y tenga que ser interpretada como orientada hacia tal o cual fin sin que quepa plantear por ello que como principio

tenía el propósito consciente de ese fin” (Bourdieu, 1997: 166). Para ello, nos remite a la función que establece el sentido del juego y la manera como el jugador interioriza las normas de juego y actúa en consecuencia, con el sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada.

El *habitus* como sistema de las disposiciones socialmente constituidas, actúa como principio unificador y generador de las prácticas de un grupo de agentes, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como elecciones o directamente como efectos de la "toma de conciencia", producidos por la interiorización de estructuras objetivas. Para Bourdieu, “el *habitus* tiende a producir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas” (Bourdieu, 2002: 118) Esta serie de disposiciones determinan formas de actuar, de percibir, valorar y pensar de una manera sobre otra y han sido interiorizadas por el agente. Es la lógica con que pensamos y actuamos en lo social, y la misma se encuentra arraigada en el cuerpo, a través de disposiciones inconscientes. (Canclini, 2004)

En esta dirección, el *habitus* como sistema de disposiciones adquiridas a través del aprendizaje implícito o explícito, genera estrategias para los agentes, por lo cual para Bourdieu cada productor, escritor, artista, científico, elabora su propio proyecto creador en función de la percepción de las posibilidades disponibles que le proporcionan las categorías de percepción y de valoración inscritas en su *habitus*, a través de una trayectoria concreta y en función también de la propensión a captar o a rechazar la posibilidades que le inspiran los intereses asociados a su posición en el juego.

Los *habitus* determinan prácticas, constituyen esquemas y principios de clasificación, establecen elecciones, modos de ser, y generan diferenciaciones de lo distinguido y lo vulgar para diversos actores y como categorías sociales de percepción constituyen las diferencias simbólicas y un particular lenguaje. Para Bourdieu (1997) las diferencias asociadas a las diferentes posiciones, es decir los bienes, las prácticas y sobre todo las maneras, funcionan, en cada sociedad, a la manera de las diferencias constitutivas de sistemas simbólicos, y ello se encuentra en una serie de fenómenos como signos distintivos.

La importancia conceptual del *habitus*, se encuentra en la unidad de estilo que une prácticas y bienes de un agente o una serie de agentes, que se manifiesta según las características intrínsecas y relacionales de una posición, conformando un estilo de vida para determinadas personas, bienes y prácticas, lo que permite tener una visión integral de la cultura, en la medida en que incluye también su interiorización por los actores sociales. (Gutiérrez, 2010) Como interiorización de la exterioridad el *habitus* demarca una producción libre de pensamientos, acciones, percepciones y expresiones inscritas en los límites de las condiciones particulares que se constituyen histórica y socialmente.

El *habitus* se incorpora por el agente, en la medida que constituye un esquema de percepción, de evaluación y de acción, “es por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de las mismas” (Gutiérrez, 2004: 69) En esta medida, se constituye en un instrumento analítico para explicar prácticas desde las estrategias que puedan ser explicables desde la posición en el campo que tenga el agente.

El *habitus* constituye una categoría mediadora que colma el abismo entre lo objetivo y lo subjetivo (Wacquant, 2012), constituyendo una herramienta para percibir las maneras como encajan y desencajan las estructuras sociales y mentales, operando como un marco de análisis entre lógicas opuestas, donde el binomio tradición y modernidad, puede constituirse en un ejemplo concreto. De esta manera la práctica cultural puede denotar principios arraigados a las formas tradicionales de hacer cultura desde el lugar delegado socialmente para ello, o puede reconocer el establecimiento de nuevas relaciones y el posicionamiento de los agentes en el espacio.

El *habitus* en su relación con el campo es fundamental para realizar la lectura de los agentes en el campo de producción, especialmente de los músicos que se encargan de realizar la práctica cultural, porque posibilita como instrumento de análisis explicar las prácticas en términos de estrategias “sin hablar propiamente de prácticas racionales. Dentro de este contexto, los agentes sociales son razonables, no cometen

"locuras" y sus estrategias obedecen a regularidades y forman configuraciones coherentes y socialmente inteligibles, es decir, socialmente explicables, por la posición que ocupan en el campo que es objeto de análisis y por los *habitus* incorporados" (Gutiérrez, 2010: 16)

He ahí lo fundamental del *habitus*, y es que dentro de la estructura del campo de producción permite explicar las decisiones y los comportamientos frente a la práctica cultural y tienen que ver con la interiorización que surge de las posiciones de los agentes en la distribución del campo, lo que también posibilita ubicar las diferencias entre las formas de relacionarse en el juego propuesto. Así pues, el *habitus* permite caracterizar a la vez la constitución de la práctica del músico del rock bogotano en justa correspondencia con la estructura del campo toda vez que "la realidad social existe, por decirlo así, dos veces: en las cosas y en las mentes, en los campos y en los *habitus*, fuera y dentro de los agentes. Y cuando el *habitus* encuentra un mundo social del cual es producto, se siente como pez en el agua: no advierte el peso del agua y da el mundo alrededor de sí por sentado. (Bourdieu, Wacquant, 2005: 188)

El campo da cuenta en un conjunto de relaciones objetivas entre posiciones históricamente definidas, mientras que el *habitus* toma la forma de un conjunto de relaciones históricas incorporadas a los agentes sociales. Dichos conceptos son relacionales y se comprenden en relación con el otro en la medida en que esta relación opera de dos maneras:

"Por un lado, es una relación de condicionamiento: el campo estructura al *habitus*, que es el producto de la encarnación de la necesidad inmanente de un campo (o de un conjunto de campos que se intersectan, sirviendo la extensión de su intersección o de su discrepancia como raíz de un *habitus* dividido o incluso roto). Por otro lado, es una relación de conocimiento o de construcción cognitiva. El *habitus* contribuye a constituir el campo como un mundo significativo, dotado de sentido y valor, donde vale la pena invertir la propia energía. Se siguen de ello dos cosas. Primero, que la relación de conocimiento depende de la relación de condicionamiento que la precede y modela las estructuras del *habitus*. Segundo, que la ciencia social es necesariamente un "conocimiento de un conocimiento" y debe hacer lugar a una fenomenología sociológicamente fundada de la experiencia primaria del campo o, para ser más preciso, de las invariantes y variaciones de la relación entre diferentes tipos de campos y diferentes tipos de *habitus*" (Bourdieu, Wacquant, 2005: 188)

1.3 Sobre los agentes, sus prácticas y estrategias

Los esquemas de generación y organización, de percepción y de apreciación de prácticas, deben ser analizados como procesos de incorporación de *habitus* (Gutiérrez, 2005), y ello tiene que ver con la trayectoria de los agentes. Siendo el objeto de la investigación la constitución y la trayectoria de las prácticas es necesario hacer unas precisiones teóricas adicionales, sobre algunos planteamientos en relación con los agentes y las prácticas que constitución del campo de producción cultural.

Como bien lo menciona Alicia Gutiérrez (2005), pretender explicar las acciones sociales, lleva consigo la convicción de que la sola descripción de las circunstancias objetivas no logra abordar totalmente el condicionamiento social de las prácticas, es importante también rescatar el agente social que produce las prácticas y a su proceso de producción, reconociéndolo no como individuo sino como agente socializado. El agente solo existe y subsiste bajo las coerciones del campo y tiene la posibilidad de tomar una posición estética. Una vez situado, acepta dichas coerciones y posibilidades inscritas e inherentes al juego y sus sentidos, y ello se evidencia en sus posibilidades y en sus formas de existir.

El análisis de la constitución de la práctica del rock en la ciudad, tiene que ver tanto con las formas artísticas y las reglas que históricamente han regulado la constitución del campo, como con algunos condicionamientos sociales que tiene el campo y sobre los que se hará un detallado énfasis. Bourdieu (2002) sugiere que una sociología de la creación intelectual y artística puede superar la oposición entre la estética interna y externa de la obra, la primera enmarcada en la coherencia, principios y normas de desciframiento y la segunda que se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. Es con la constitución analítica del campo que Bourdieu:

Comenzó a tomar distancias, en relación con el análisis de las obras culturales, tanto del formalismo que otorga a los ámbitos de producción de sentido un alto grado de autonomía cuanto del reduccionismo (especialmente presentes en los trabajos de Lukács y Goldman) que se empeña en relacionar directamente las formas artísticas con las formas sociales. Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo "puro" y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor,

cometiendo "el error de cortocircuito", tienen algo en común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas. (Gutiérrez, 2010: 12)

Además, para Bourdieu (2002) todo acto cultural, de creación o de consumo, encierra la afirmación implícita del derecho a expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. El artista encuentra un lugar socialmente definido, que atiende las demandas sociales de época, que a su vez establece un valor a la obra de un artista determinado. La sociedad interviene en el proyecto creador mediante la exigencia y el rechazo, e "independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados" (Bourdieu, 2002: 18)

A su vez, la práctica se encuentra determinada por el sentido público de la obra, y ello tiene que ver con la relación que se tiene con los otros agentes y las interacciones existentes entre actos intelectuales y juicios de valor entre obras y autores. Para Bourdieu (2002) la relación con una obra es una relación con una obra juzgada, donde la representación social de la misma parte como integración de los juicios singulares que existen sobre ella. En esta perspectiva, la relación que el creador mantiene con su creación es ambigua, ya que la obra intelectual como objeto simbólico destinado a comunicarse, obtiene valor y significación, tanto de los que la reciben como del que la produce. El creador en el marco de una situación histórica y social desde el campo que integra, recurre a un código en común con su contemporáneos, donde sus elecciones artísticas se encuentran orientadas por su cultura, su gusto, y parten de la interiorización de la cultura objetiva de una sociedad, una época o de una clase. Y es allí que se encuentran muchas de las características y tensiones que se abordarán en la práctica del rock bogotano, desde la irrupción de un grupo de agentes que transitan en el campo de producción, y se encuentran en plena definición de un oficio ante significaciones dominantes para entender lo artístico y lo profesional.

Al mismo tiempo indagar por las condiciones particulares de producción del campo del rock bogotano, permite preguntarse por los contextos en que se ubican los receptores de la obras, las condiciones de circulación así como los lugares que administran la

legitimidad en el género y garantizan las relaciones de consumo e interacción, en consideración que “todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran” (Bourdieu, 2002: 66)

Así es que el lugar que adquiere la obra es un elemento indispensable para ubicar no solo los puntos de difusión, sino los lugares de percepción. Según el autor de referencia, “todo bien cultural, desde la cocina hasta la música serial, pasando por el "western", puede ser objeto de aprehensiones que van de la simple sensación actual hasta la degustación erudita” (Bourdieu, 2002: 68) En esta medida preguntarse por el rock como bien cultural permitió indagar a su vez por el efecto de la obra como un bien simbólico que existe para aquellos que poseen los medios para apropiársela, para descifrarla, constituyendo un punto de partida para establecer la relación con los consumos de la práctica cultural. Bien vale la pena señalar, que a este nivel operan las distinciones entre los subgéneros del rock, que se han venido diversificando con la consolidación del campo de producción.

Es en estas trayectorias que llegamos a la discusión del interés que se manifiesta en el desarrollo de las prácticas de los agentes y de la posición de los mismos en el campo. Bourdieu (2005) propone entender el concepto de interés fuera de la lógica económica, por lo que sugiere apreciarlo en la estructuración de la práctica, y las acciones que se relacionan con la maximización del beneficio, sean estos de índole material o índole simbólico. Dentro de esa lógica de análisis puede hablarse de economías orientadas hacia fines no estrictamente económicos, (Gutiérrez, 2005), que se encuentran en algunos procesos de constitución y legitimación de las prácticas culturales, como en el caso del rock en la ciudad, y permite preguntarnos por aquellos intereses que estructuran el proceso de producción y desarrollo del género.

Alicia Gutiérrez citando a Bourdieu recuerda que: “si el desinterés es posible sociológicamente, es por el reencuentro entre habitus predispuestos al desinterés y universos en los cuales el desinterés es recompensado” (Gutiérrez, 2005: 46). Y es aquí donde los campos de producción cultural admiten indagar por aquellas lógicas

de relación y de interés que constituyen y garantizan el funcionamiento del campo, constituyendo espacios sociales, donde el desinterés, en sentido económico, se recompensa con beneficios de índole simbólico. Algo que invita a proponer discusiones en torno a las tensiones en el desarrollo de la práctica cultural con entornos, con limitantes, y condicionantes en el juego donde algunos agentes no cuentan con los capitales para descifrar los bienes simbólicos que se ponen en intercambio. Por ello, en estas circunstancias se debe considerar que cada campo:

Convoca y da vida a una forma específica de interés, una *illusio* específica, bajo la forma de un reconocimiento tácito del valor de los asuntos en juego y el dominio práctico de sus reglas. Además, este interés específico implícito por la participación en el juego difiere según a la posición que se ocupe en él (dominante versus dominado u ortodoxo versus herético) y la trayectoria que condujo a cada participante a su posición. (Bourdieu, Wacquant, 2005: 175)

Como había sido mencionado, el habitus tiene una relación directa con la estrategia desplegada en el campo, por lo cual es necesario ubicar su lugar para entender las implicaciones en las acciones adelantadas por los agentes y para comprender el uso teórico delegado por Bourdieu (2005) cuando concibe la estrategia como las líneas de acción objetivamente orientadas que los agentes sociales construyen continuamente en y a través de su práctica. Así pues el debate que establece este instrumento de análisis se encuentra, como fue subrayado previamente, en que las prácticas de los agentes sin ser propiamente racionales, obedecen a regularidades que son determinadas por la posición que ocupan en el campo y por los habitus incorporados.

En esta dirección reconocer el campo como un espacio de fuerzas y luchas posibilita a su vez entender que las diferencias que se presentan entre las posiciones de los agentes es lo que genera el juego que se encarga de determinar las estrategias de conservación o de subversión de la estructura de distribución de capital en el campo que orienta a los más dotados del capital específico a estrategias de ortodoxia y a los menos capitalizados a adoptar estrategias de herejía.(Gutierrez,2010) En esta dirección es necesario aludir que para Pierre Bourdieu las estrategias y las tomas de posición de los agentes en la estructura del campo:

Dependen de la posición que ocupen en la estructura del campo, es decir en la distribución del capital simbólico específico, institucionalizado o no (reconocimiento interno o notoriedad externa) y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de su habitus (y relativamente autónomas en relación con la posición), les impulsa ya

sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en vigor o a subvertirlas. Pero estas estrategias, a través de los envites de la lucha entre los dominantes y los aspirantes, las cuestiones a propósito de las cuales se enfrentan, dependen también del estado de la problemática legítima, es decir del espacio de las posibilidades heredadas de las luchas anteriores que tiende a definir el espacio de las tomas de posición posibles y a orientar de este modo la búsqueda de las soluciones y, por consiguiente, la evolución de la producción. (Bourdieu,1997:63)

El análisis de las dinámicas presentes en los campos de producción exigen realizar una exploración de la relación que se produce entre el juego y las estrategias desplegadas por los agentes, donde “las tomas de posición intelectuales, artísticas o científicas son siempre estrategias inconscientes o semiconscientes en un juego cuya apuesta es la conquista de la legitimidad cultural o, si se quiere, del monopolio de la producción, la reproducción y la manipulación legítimas de los bienes simbólicos y del poder correlativo de imposición legítima.” (Bourdieu,2010:145)

Por tal motivo la mirada de las estrategias se convierten en un camino para indagar por los accesos a los capitales en disputa, los márgenes de maniobrabilidad de los agentes, las distinciones que operan entre los mismos y en el marco de la producción cultural definir los referentes desde los cuales se delimitan los principios de jerarquización para los bienes culturales presentes en el campo de producción, toda vez que “las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, esto es, en la distribución del capital específico y de la percepción que tengan del campo según el punto de vista que adopten sobre el campo como una visión desde un punto en el campo.” (Bourdieu; Wacquant,2005:155)

De otro lado, para Bourdieu los capitales que se distribuyen en el campo son necesarios para la caracterización de las relaciones y conflictos que se dan al interior del campo, toda vez que el ingreso en el campo determina toda una serie de propiedades que se establecen en formas de capital específico y lo que denomina un círculo hermenéutico donde “para construir el campo, uno debe identificar las formas de capital específico que operan dentro de él, y para construir las formas de capital específico uno debe conocer la lógica específica del campo.” (Bourdieu, Wacquant, 2005: 164)

Por ello, es necesario enfatizar en las variedades de capital que sugiere Pierre Bourdieu, ya que aparte de reconocer la presencia del capital económico, delega un lugar fundamental en su desarrollo teórico, al capital cultural, el capital social y el capital simbólico. El capital cultural, que se entiende desde un estado incorporado, es relacionado con conocimientos, habilidades, valores. Se trata de un estado objetivado que tiene que ver con el bien cultural, el instrumento, el libro, la pintura, y un estado institucionalizado que se convierte en una forma de objetivación, que se presenta por el ejemplo en los títulos escolares. En esta dirección es necesario preguntarse, asumiendo el contexto de la política pública de la cultura en la ciudad de Bogotá, sobre la relación que establece la misma en el campo si es considerado que el capital cultural institucionalizado como una forma específica de capital cultural “nos lleva a señalar la existencia de instituciones sociales a las que se les reconoce capacidad legítima para administrar ese bien. Se trata de instituciones de consagración y legitimación específicas del campo, cuya aparición y permanencia están estrechamente relacionadas con la existencia misma del campo y con su autonomía relativa.” (Gutiérrez, 2005: 37)

En segundo lugar el capital social², es inherente a la red de relaciones que se establecen entre un determinado grupo de agentes, lo que Bourdieu denomina el producto de estrategias de inversión social, orientado a la reproducción de relaciones sociales, cuando estas dan cuenta de las transformaciones de estas relaciones a nivel de vecindad o de trabajo, por ejemplo, y que resultaron útiles para la investigación a la hora de apreciar algunos mecanismos de visibilidad, confluencia y movilización en el espacio social, desde los distintos niveles de ubicación de la práctica cultural. Estos procesos de delimitación del espacio y del reconocimiento, son los que demarcan los sentidos de pertenencia.

En tercer lugar el capital simbólico³ se encuentra relacionado con la acumulación de bienes de honor, prestigio, y que alejados de bienes de índole económica, constituyen

² “El capital social es la suma de los recursos, reales o virtuales, de la que se hace acreedor un individuo o grupo en virtud de poseer una red perdurable de relaciones más o menos institucionalizadas de mutua familiaridad y reconocimiento. Reconocer que el capital puede adoptar varias formas es indispensable para explicar la estructura y la dinámica de las sociedades diferenciadas”. (Bourdieu, Wacquant, 2005:178)

³ “He mostrado que *el capital se presenta bajo tres especies fundamentales* (cada una con sus propios subtipos), es decir: capital económico, capital cultural y capital social (Bourdieu 1986b). A esto debemos añadir el capital simbólico, que es la forma que una u otra de estas especies adopta cuando se la entiende a través de categorías

un capital de reconocimiento o de consagración “que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, reconocimiento, a los otros capitales, principios de distinción y diferenciación que se ponen en juego frente a los demás agentes del campo” (Gutiérrez, 2005: 40)

Finalmente, algunas de las características de los capitales y que serán fundamentales para el estudio realizado son las siguientes: los capitales son exclusivos y adquieren valor cuando están circunscritos a un campo⁴ y la existencia del capital está condicionada por la aceptación de un juego⁵. Como ocurre con la noción de interés “la noción de capital rompe con la visión economicista de los fenómenos sociales y sugiere la posibilidad de considerar una amplia gama de recursos susceptibles de generar interés por su acumulación y de ser distribuidos diferencialmente en los espacios de juego, generando posiciones diferenciales en el marco de estructuras de poder”. (Gutiérrez, 2010: 12)

1.4 Precisiones metodológicas

La construcción del mapa de relaciones del campo perfila un lugar central para los agentes, motivo por el cual la elección metodológica optó por privilegiar a los músicos como fuente principal del análisis del campo de producción. Dadas las circunstancias de consolidación del campo en la ciudad, fue considerado su papel fundamental en la estructuración de las relaciones en su interior y en las luchas por su permanencia. Pierre Bourdieu reconoce que la construcción del campo, debe realizarse considerando a los agentes, siempre y cuando ello sea para hacer el énfasis en la constitución de las relaciones que se producen en el campo:

“si bien no es posible construir un campo sino a través de individuos, ya que la

de percepción que *reconocen* su lógica específica o, si lo prefieren, *desconocen* la arbitrariedad de su posesión y acumulación”. (Bourdieu, Wacquant, 2005, 177)

⁴ “Un capital no existe ni funciona salvo en relación con un campo. Confiere poder al campo, a los instrumentos materializados o encarnados de producción o reproducción cuya distribución constituye la estructura misma del campo y a las regularidades y reglas que definen el funcionamiento ordinario del campo, y por ende a los beneficios engendrados en él.” (Bourdieu, Wacquant, 2005:155)

⁵ “Esto es así porque, en el fondo, el valor de una especie de capital (por ejemplo, el conocimiento del griego o del cálculo integral) depende de la existencia de un juego, de un campo donde tal competencia pueda ser utilizada: una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado, tanto a modo de arma como de asunto en juego en la contienda, que permite a sus poseedores disponer de un poder, una influencia, y por tanto *existir* en el campo en consideración, en lugar de ser considerado una cifra desdeñable.” (Bourdieu, Wacquant, 2005:152)

información necesaria para el análisis estadístico en general está ligada a los individuos o las instituciones. Es el campo el que primariamente es y debe ser foco de las operaciones de investigación. Esto no implica que los individuos sean meras "ilusiones", que no existan; existen como *agentes*—y no como individuos biológicos, actores o sujetos— que están socialmente constituidos en tanto que activos y actuantes en el campo en consideración por el hecho de que poseen las propiedades necesarias para ser efectivos, para producir efectos, en dicho campo” (Bourdieu, Wacquant, 2005: 162)

De aquí se desprende que la construcción del campo de producción, ofrece una herramienta metodológica para el desarrollo de la investigación y en este desarrollo, se deben ubicar las relaciones entre posiciones de los agentes e instituciones que fueron directamente interpeladas en el trabajo de campo, perfilar desde las categorías sugeridas por Bourdieu un estado de las preguntas que serían utilizadas en las entrevistas realizadas, y posibilitar un análisis desde la base testimonial de la consolidación del campo del rock en la ciudad. Esta propuesta metodológica debe tener en cuenta algunas particularidades para su caracterización y es reconocer que como herramienta de análisis no tiene respuesta para todos los interrogantes posibles, sino que “promueve un modo de construcción que debe ser repensado de cero todo el tiempo. Nos fuerza a plantear preguntas: sobre los límites del universo que se investiga, cómo está articulado, para qué y hasta qué punto, etc. Ofrece un sistema coherente de preguntas recurrentes que nos salva del vacío teórico del empirismo positivista y de la nulidad empírica del discurso teoricista”. (Bourdieu, Wacquant, 2005: 167)

Ahora bien, el estudio de las prácticas sociales implica que el investigador como agente social poseedor de condicionamientos incorporados, establezca una posición frente al campo que estudia. La lógica del campo diseñada por Pierre Bourdieu propone la construcción social de la realidad social, lo que para Alicia Gutiérrez (2005), implica plantear una manera de mirar y analizar los condicionamientos sociales que afectan al proceso de investigación, tomando como punto especial de la mirada, al propio investigador y sus relaciones. En esta dirección, el investigador se ubica en una posición de análisis donde por un lado reflexiona sobre las posibilidades de aprehender la lógica que ponen en marcha los agentes que producen la práctica que actúan en un tiempo y en un contexto determinado, y por el otro el trabajo de producción de conocimiento sociológico en la medida en que el análisis se ubica en un espacio de juego inherente al campo científico:

Pero hay algo que nos separa como investigadores de los agentes cuyas prácticas intentamos comprender y explicar: y es la relación misma con la práctica, una relación teórica con la práctica, frente a una relación práctica con la práctica. Y en ello consiste "objetivar nuestra posición como investigador", apelando a un proceso de reflexividad epistémica. Pero también hay otro aspecto de esa objetivación: lo que acabo de decir no significa que como investigadores no tengamos nuestro propio juego, nuestras propias urgencias, nuestras propias apuestas: aquellas que se relacionan con nuestra propia profesión y que nos ligan y separan, a la vez, a nuestros pares y a las instituciones del juego científico. (Gutiérrez, 1997)

Y dentro de los dilemas del investigador frente a las prácticas sociales que elige analizar, siempre se encuentra el nivel de conocimiento del campo de producción estudiado, por lo cual uno de los puntos de entrada fue la autorreflexión en relación con la posición que tengo en el campo de producción. Metodológicamente me ubiqué como investigador, pero a la vez como un agente del campo de producción cultural que podría desarrollar una lectura en clave de agente, asumiendo una posición reflexiva sobre los lugares de la práctica cultural, toda vez que hay una evidente distancia con los lugares de referencia y constitución de los entrevistados. A diferencia de las trayectorias de dichos agentes, hago parte de un grupo de músicos que desarrollan la práctica cultural del rock en la ciudad después del año 2000, ubicándome en el segundo subperiodo señalado y siendo también en dicho periodo objeto de intervención de la política pública de la ciudad. Bien lo señala Alicia Gutiérrez cuando se pregunta:

Si como investigadores nos consideramos como un agente social similar a cualquier otro, es decir, con condicionamientos sociales, actuales e históricos, que devienen de los diferentes medios por los que hemos transcurrido, y con condicionamientos incorporados (habitus) -derivados de internalización de las condiciones de esos mismos medios-, a lo largo de una trayectoria individual que sólo es una variante estructural de una trayectoria de clase [...], ¿cómo explicar y comprender -nosotros mismos- las problemáticas sociales que nos preocupan?"(Gutiérrez, 1997)

En esta dirección la relación del investigador con su objeto de estudio debe delimitarse desde la pretensión de analizar la práctica en la perspectiva de los agentes que son estudiados, más allá de los condicionamientos incorporados que tiene el investigador, por lo que debe hacerse evidente una distancia entre la posición del sujeto de conocimiento y la de los agentes que son analizados. De igual manera hay que tener presente que uno de los campos de mayor trabajo por parte de Pierre Bourdieu fue el denominado campo intelectual.

Es necesario recordar que el análisis de las investigaciones incluidas en el estado del arte demostró que el rock en Bogotá se ha estudiado principalmente desde el testimonio, anclado a los lugares de consumo, que ha tenido el género en la ciudad. Por los objetivos trazados en la investigación, avanzamos en un trabajo que privilegia metodológicamente la mirada del campo de producción, para conocer las prácticas de los agentes, las relaciones con las políticas públicas del sector cultura y los procesos de intercambio de los bienes culturales presentes en algunos escenarios bogotanos en el periodo comprendido entre 1992 y 2014. Por ello la base testimonial fue el insumo principal para articular los análisis y las discusiones, en la medida que a través de entrevistas a profundidad semiestructuradas realizadas a los músicos, como agentes fundamentales en la construcción del campo de producción, se adelantó una lectura en relación con la práctica cultural de los agentes.

En relación con la entrevista es necesario decir que más allá de los riesgos que establece Pierre Bourdieu tanto por los posicionamientos entre el investigador y el entrevistado, que generan algunas veces una intrusión arbitraria o un proceso de violencia simbólica, como por los roles que muchas veces establece ante el investigador el agente interpelado; encontramos que la utilidad de la entrevista se encuentra en los márgenes de apreciación de las condiciones sociales que producen a los agentes y la posibilidad de caracterizar una historia particular del campo de producción del rock en la ciudad. Además otra de las ventajas señalada por Pierre Bourdieu y que son inherentes al proceso de manejo y análisis de la información de las entrevistas tiene que ver con el siguiente planteamiento:

“Gracias a la ejemplificación, la concreción y la simbolización que efectúan y que les confieren a veces una intensidad dramática y una fuerza emocional cercanas a las del texto literario, las entrevistas transcritas están en condiciones de ejercer un efecto de revelación, muy en particular sobre quienes comparten tal o cual de sus propiedades genéricas con el locutor. A la manera de las parábolas del discurso profético, permiten entregar un equivalente más accesible de análisis conceptuales complejos y abstractos: hacen sensibles, incluso a través de los rasgos en apariencia más singulares de la enunciación (entonación, pronunciación, etcétera), las estructuras objetivas que el trabajo científico se esfuerza por destacar. Capaces de conmover y emocionar, de hablar a la sensibilidad sin hacer concesiones al gusto por lo sensacional, pueden entrañar las conversiones del pensamiento y la mirada que a menudo son una condición de la comprensión. (Bourdieu: 1999, 541)

De esta manera, el diseño metodológico se estructuró en los siguientes momentos: el primero, como ha sido mencionado, enfocado en las entrevistas semiestructuradas que pretendió indagar a partir de los testimonios, las categorías centrales de la investigación, a saber, las categorías bourdianas en relación con el campo, la práctica cultural, el *habitus* y los capitales.

La búsqueda de los agentes con quienes fue desarrollada la entrevista, sirvió para determinar que las dificultades en permanencia en el tiempo de muchas de las bandas es un proceso que grafica la naturaleza de las luchas de los agentes inmersos en la práctica cultural. El testimonio de los agentes, constituye un insumo fundamental para la reconstrucción de estas luchas, lo que permite valorar los quiebres y en esencia la evolución del campo con sus correspondientes resistencias, adaptaciones y legitimaciones en la ciudad. Como es mencionado por Bourdieu (2010), los agentes ocupan posiciones derivadas de su capital simbólico de reconocimiento, que a su vez determina u orienta las estrategias y las percepciones en el espacio. Por ello la necesidad de indagar el *habitus* que explica en buena medida que los individuos son producto de las condiciones sociales e históricas y que “tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares). (Bourdieu, 2010: 40)

En esta perspectiva, para el procesamiento de la información fue construida una matriz de recolección, sistematización y contraste de la información basada en las categorías señaladas y en relación con los testimonios de cada uno de los agentes agrupados. Se realizó un trabajo de sistematización de acuerdo a las categorías analíticas con el fin de organizar la información y los testimonios propuestos para avanzar en la estructura propuesta para el segundo y el tercer capítulo. Además, se adelantó un rastreo de imágenes de carteles de los eventos de rock bogotano, con el fin de constituir fuentes visuales de contraste con las otras fuentes definidas por la investigación.

Por último, fue adelantado el proceso de revisión documental de la trayectoria de la política pública distrital, tanto a nivel de lineamientos de los sectores cultura de los periodos de gobierno de las administraciones distritales (1992 – 2014), consultorías

contratadas por la entidades, lineamientos de política pública, así como revisión documental, fuentes primarias, tanto a nivel académico, de medios de comunicación y redes sociales de los últimos veinte años. Se realizó un trabajo de seguimiento a algunos de los espacios de socialización generados por la XX edición del Festival de Rock al Parque celebrada en el año 2014, lo que llevó a participar en foros relacionados con los veinte años del festival y se realizó una entrevista con Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

1.5 Presentación de los agentes

Y un panorama tan amplio de agentes exigió definir los siguientes criterios de priorización para consolidar los perfiles a quienes les fueron realizadas las entrevistas semiestructuradas: trayectoria (bandas o músicos que hayan estado ligados al campo de producción musical por más de 15 años) producción (que la banda contara con una publicación musical) escenarios (tránsito por el Festival Rock al Parque y/o festivales de rock de localidades) vigencia (músicos en actividad). La entrevista fue realizada a integrantes de 16 bandas de la ciudad que cumplieran con los parámetros definidos y fue previamente adelantada a integrantes de bandas de la ciudad⁶.

Vale la pena explicar que el campo del rock no podría entenderse sin abordar los subgéneros que lo componen, ya que estos son fundamentales para entender algunas relaciones que se establecen entre los agentes, principalmente a nivel de públicos. En esta perspectiva fueron entrevistados agentes que pertenecieran tanto al formato de “rock tradicional” como de algunos subgéneros como blues, punk, metal, hardcore, ska y fusión, con el fin de que pudieran robustecer la base testimonial y evidenciaran algunas cuestiones relativas de los límites del campo, que se perciben en las tensiones producidas y en relación con las discusiones sobre la legitimidad o no del género. Se debe enunciar claramente que los límites entre los subgéneros son relativos, pero como herramienta analítica posibilitan ubicar algunas relaciones y distinciones dentro del proceso de producción. Como bien lo señalan Bourdieu y Wacquant:

⁶ Las bandas con las que se avanzó en este proceso previo fueron Round Up Ultra (metal), Anarka (Punk) Terminal War (Metal) , Deeptrip (Rap – Metal), Viral Invasivo (Grunge). Algunos de estos testimonios son citados en la investigación.

“La cuestión de los límites del campo es muy ardua, aunque sólo sea porque está *siempre en juego dentro del propio campo* y por tanto no admite ninguna respuesta *a priori*. Los participantes de un campo, ya sean las firmas económicas, los diseñadores de alta costura o los novelistas, trabajan constantemente para diferenciarse de sus rivales más cercanos con el fin de reducir la competencia y establecer un monopolio sobre un subsector particular del campo. Sus esfuerzos por imponer este o aquel criterio de competencia, de membresía, pueden ser más o menos exitosos en diversas coyunturas. De manera que las fronteras del campo sólo pueden ser determinadas por una investigación empírica. Sólo rara vez toman la forma de fronteras jurídicas (por ejemplo, cupo limitado), si bien siempre están demarcadas por "barreras de ingreso" más o menos institucionalizadas”. (Bourdieu, Wacquant, 2005: 153)

En este orden de ideas a continuación se señalan las principales características de referencia de los agentes entrevistados:

TABLA N°1
Relación de músicos entrevistados

ENTREVISTADO/ BANDA	AÑOS DE ACTIVIDAD EN EL CAMPO DE PRODUCCIÓN DEL AGENTE	PARTICIPACIONES ROCK AL PARQUE
Hernando Sierra Guitarrista BANDA 1280 Almas	1992 – 2015 FECHA ENTREVISTA 14 de julio de 2014	1995, 1996, 1998, 1999, 2003,2009, 2012
Juan Carlos Rivas Bajista BANDAS La Derecha Distrito La Chato Band *	1992 – 2015 FECHA ENTREVISTA 29 de julio de 2014	1995, 1996, 1997, 1998(*), 2011, 2014
Rodrigo Vargas Guitarrista BANDA Darkness	1987 – 2015 FECHA ENTREVISTA 9 de noviembre de 2014	1995, 1996, 1997, 1998, 2011,
Hugo Álvarez Guitarrista BANDA Hades	1987 – 2015 FECHA ENTREVISTA 30 de julio de 2014	1995, 1996
Jorge Luis Vanegas Guitarrista BANDA Vulgarxito	1997 – 2015 FECHA ENTREVISTA 31 de marzo de 2014	2000, 2001, 2002, 2007, 2011,
Jota García Bajista BANDA Ciegos Sordomudos	1992 – 2015 FECHA ENTREVISTA 25 de septiembre de 2014	1995, 1996, 1998, 2009, 2012,
Gregorio Merchán Baterista BANDAS	1993 – 2015 FECHA ENTREVISTA	1995, 1996, 1997, 1998, 2003, 2004, 2007, 2008(swgrs)

Morfonía Los Swingers Mil Marías Aterciopelados	15 de abril de 2014	
Eduardo Arias Voz – Sintetizadores BANDA Hora Local	1986 – 2015 FECHA ENTREVISTA 15 de abril de 2014	2013
Darío Bernal Bajista BANDAS Defenza Rapunzell (*) Chite(**) Distracción	1996 – 2015 FECHA ENTREVISTA 23 de septiembre de 2014	1997 (*), 1999, 2000(*), 2001,2002, 2010(**), 2012(**)
Daniel Aguilar Baterista BANDAS Sagrada Escritura Navarra (**) La Giganta (*) Rynno Rock	1996 – 2015 FECHA ENTREVISTA 28 de julio de 2014	1996, 1997 (*), 2000(**)
Tom Abella Guitarrista BANDAS Solista	1994 – 2015 FECHA ENTREVISTA 28 de julio de 2014	1995, 2006,
Pablo Miranda Teclista BANDA Los Elefantes	1996 – 2015 FECHA ENTREVISTA 12 de agosto de 2014	1997, 2003,
Alex Arce Vocalista BANDA La Severa Matacera	1996 – 2015 FECHA ENTREVISTA 2 de julio de 2014	1997, 1998, 2000, 2001, 2004, 2006, 2009, 2013,
Carlos Montoya Vocalista – Guitarrista BANDA Desorden Social	1996 – 2015 FECHA ENTREVISTA 14 de septiembre de 2014	2000, 2002,
Aire Como Plomo Miguel Giménez (*Injury) Guitarrista José Luis Giménez Vocalista Santiago Botero Baterista Juan Franco Bajista	1999 – 2015 FECHA ENTREVISTA 2 de octubre de 2014	2001 (*) 2007 (*) 2010, 2012, 2014
José Fernando Cortés Guitarrista BANDAS Vértigo (solista JFC) José Fernando Cortés	1994 – 2015 FECHA ENTREVISTA 2 de octubre de 2014	1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2009 (JFC) , 2011 (JFC), 2013

De igual manera considerando la noción de campo de producción cultural, fue necesario incluir otro grupo de agentes en el proceso de las entrevistas. De esta

manera se realizaron entrevistas a dos ex directores del Festival de Rock al Parque (Bertha Quintero 1995 - 1996, Héctor Mora 1998 - 2003) y a dos reconocidos personajes de los medios de la radio pública ligados al rock nacional en los últimos veinte años (Andrés Durán - Radionica, Héctor Mora - Radionica), ello con el fin de ampliar la perspectiva de agentes que han hecho parte de las administraciones distritales y de los medios de circulación de los bienes culturales ofertados en la ciudad.

Teniendo en cuenta que a partir de la ubicación de los agentes, se pueden estructurar las principales relaciones que se dan al interior del campo de producción cultural, se presentaran a continuación los agentes de referencia del campo. Como bien lo menciona Bourdieu (2005), los agentes no son partículas mecánicamente empujadas por fuerzas externas, son detentores de capitales con trayectorias y posiciones dentro del campo, con una intención de modificar o estabilizar las relaciones según el *habitus* que rige el campo. En esta perspectiva se encuentran agentes ligados a la producción, al consumo, a la circulación y a la mediación de los bienes culturales, los cuales se describen brevemente a continuación.

1.5.1 Músicos

Son los principales agentes de referencia en la constitución del campo de producción musical en la ciudad, permiten dar cuenta de las transiciones en la práctica, establecer analíticamente las relaciones con los otros agentes, entender dinámicas de cambio y permanencia; y para efectos de éste análisis ubicar las categorías que han constituido un énfasis en la elaboración teórica de Pierre Bourdieu. Así pues entre la constitución de la práctica y los espacios de desarrollo de la misma, se pretendió indagar por las categorías de percepción y apreciación de estos agentes.

Los músicos de rock dan cuenta de un oficio en permanente consolidación, con evidentes rupturas históricas en el desarrollo de la práctica cultural, que han pretendido cambiar legitimaciones por rechazos y que se encuentran en un camino intermedio entre las posibilidades y las limitantes propias del campo de producción. Los músicos de rock de la ciudad desarrollan su práctica en alguno de los tanto

subgéneros que tiene el rock bogotano y se encuentran entre la profesionalización y la informalidad, entre la persistencia y el abandono, y entre la consagración y el olvido.

1.5.2 Públicos

El público se erige en la presente investigación como otro sector de referencia que se encarga de establecer criterios de selección y permanencia de los agentes, se caracteriza por no ser homogéneo, por transitar entre los campos de producción cultural y en esencia por convertirse en un importante capital que surge al interior del campo. Muchos de los testimonios permiten referenciar a estos agentes en su lugar frente a los escenarios de consumo, pero también desde su criterio selectivo frente a las propuestas existentes en el campo.

Se referencian principalmente en la investigación como consumidores del bien cultural, asistentes a los espacios de socialización del género, vinculados a las iniciativas culturales que se desarrollan en los eventos y a la vez como críticos del desarrollo de la práctica cultural en la ciudad. Los públicos permiten caracterizar los alcances de los impactos a nivel de la circulación y como insumo para ubicar las estrategias y las trayectorias de los músicos del rock bogotano.

1.5.3 Intermediarios

La pregunta sobre la existencia o no de una industria exige ubicar la mirada a las pautas de desarrollo de un mercado específico en el campo del rock bogotano. En este orden, la referencia básica de los intermediarios y sus influencias es fundamental, en la medida que distribuyen los bienes que se producen. Los alcances y la magnitud de este proceso, permite adentrarse a los procesos de profesionalización de la producción y de distribución de fuerzas de los agentes en el campo. De igual manera permite ubicar cuáles agentes son más dependientes que otros en el mercado cultural.

Por ello, en esta perspectiva se encuentran los distintos medios que han difundido el género en la ciudad, los comercializadores de los bienes simbólicos que agrupan desde sellos discográficos hasta vendedores de discos, dueños de estudios de grabación, productores de eventos en la ciudad, además del sector de la oferta

académica para el rock. Siendo un sector del campo de producción tan diverso, será caracterizado en su relación directa con los agentes de producción, donde se dará cuenta principalmente de la naturaleza y papel de intermediación.

1.5.4 Agentes de la administración distrital

La relación entre las instituciones distritales y el campo se ha establecido como un énfasis necesario para entender las dinámicas presentes en su interior. Dicha articulación se presentará en el tercer capítulo y permitirá evidenciar la relación puntual de la administración del sector de la cultura de los gobiernos distritales, con el campo de producción del rock bogotano. De igual manera las transiciones del rock en el espacio público establecen un punto de inflexión en la práctica, en la circulación de los bienes culturales y de los agentes ligados al sector cultural. En esta coyuntura los representantes de la administración distrital del sector, como representantes del direccionamiento de la política pública tienen un lugar de alta visibilidad e influencia en las asignaciones de los capitales existentes en la política pública.

1.5.5 Gestores culturales

Los gestores culturales son intermediarios que se han visibilizado producto de la consolidación del campo de producción cultural y de la constitución de grupos de interés del sector cultural ligados al desarrollo de iniciativas e interlocuciones con la política pública. Además son agentes que pueden tener múltiples tránsitos en las posiciones ocupadas en el campo de producción, por los lugares que han ocupado en los espacios de desarrollo de la industria cultural, e incluso como en el caso de algunos músicos que han abandonado la práctica de producción.

CAPITULO 2

La banda sonora del campo del rock en Bogotá

El presente capítulo ofrece una contextualización histórica de las décadas que anteceden el periodo estudiado (1992 – 2014), presenta las transiciones básicas del campo de producción cultural para los dos subperiodos elegidos en relación con las condiciones de producción, los escenarios, los públicos, y enuncia algunas tensiones que han sido fundamentales para el establecimiento del oficio del músico de rock bogotano.

Como fue mencionado en el anterior capítulo los subperiodos elegidos sugieren unas fronteras analíticas para trabajar la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y caracterizar los principales quiebres del campo de producción cultural. El primer subperiodo (1992 – 2000) abarca la totalidad de la década de los noventa y el segundo subperiodo (2001 – 2014) es esencial para ubicar los cambios en los procesos de distribución y circulación de los bienes culturales y de la política pública del sector cultura en Bogotá. Reconociendo la utilidad de ésta división para asumir las transiciones y las permanencias, es fundamental señalar algunos antecedentes con el fin de identificar generalidades en la génesis del campo de producción del rock en la ciudad.

2.1 Algunos antecedentes de lo que ha sido el rock en Bogotá

Se preguntaba Eric Hobsbawn (1998) ¿por qué, de todas las artes urbanas plebeyas y contemporáneas que encontraron un público secundario, la música negra estadounidense fue mucho más capaz de conquistar el mundo occidental que cualquier otra? Referencia anclada en los caminos del jazz por Europa y el efecto del blues americano que para el historiador permitió que se fuera instalando la música negra en el viejo continente a través de pequeños grupos de jóvenes que escuchaban y coleccionaban discos de músicos estadounidenses.

Para Hobsbawn la naturalización del rock and roll en Gran Bretaña se convirtió en la primera versión europeizada de la música negra estadounidense que alcanzó éxito en los años 60. Y ello originó la explosión comercial a nivel mundial de bandas como *The*

Beatles y Rolling Stones, que repercutió en el surgimiento de los primeros émulos que se dieron a nivel continental a la sombra de la gran industria que fue emergiendo y en la marcada orientación hacia los bienes de consumo que encontró el género desde los medios de comercialización.

En este orden de ideas, la llegada del rock a Latinoamérica establece relaciones que van desde su vinculación con algunos movimientos juveniles afines a resistencias culturales en épocas de dictadura como en el caso argentino, hasta de un desarrollo intermitente del caso colombiano, que aparte de novedoso, resulta poco documentado (Cepeda). El rock colombiano tiene una historia de altibajos, hitos olvidados, presencias y ausencias en el espacio, pero al fin y al cabo una historia que las ciencias sociales y otras disciplinas han estado confrontando en los últimos veinte años, como ha sido referenciado en el estado de arte de la investigación y en el hecho que “el interés académico exclusivo de los sociólogos, antropólogos, historiadores y etnomusicólogos por los aspectos sociales de la música rock cedió terreno para que comunicadores sociales, psicólogos y otras ramas de las ciencias sociales y culturales también analizaran esta problemática.” (Cepeda, 2012 :23)

Para Simon Frith (2014) lo que ocurre con un género a medida que pasa el tiempo constituye una parte crucial de su sentido, porque la autoconciencia de los géneros deriva, en primer lugar, de la versión generalmente mítica que tengan de su propio pasado. La dificultad para ubicar ese referente básico de cohesión en la historia del campo del rock colombiano, no permite definir los acontecimientos que constituyeron hitos particulares que en otros países latinoamericanos fueron tan efectivos a nivel cultural, pero dejan entrever algunos rasgos estructurales en relación con la representación que tienen algunos de los agentes del pasado del rock en la ciudad.

Esta reflexión es necesaria para entender la clave de interpretación del pasado de la práctica cultural en la ciudad, toda vez que algunos de los músicos entrevistados tienen la referencia de una discontinuidad en la narrativa del género y la existencia de rupturas en la interpretación histórica del fenómeno. En sus propias palabras:

Colombia no tiene memoria de nada, de las bandas que han hecho que estemos hoy acá, sería muy chévere que todas las bandas que han hecho algo en el rock nacional no queden en el olvido, nadie se acuerda de eso, ¿qué tanto sabe la gente del rock

nacional? Pero la historia de nosotros no importa, aquí se hizo primero rock antes que en Ciudad de México y en Buenos Aires, y eso es lo que hace que nosotros nos hayamos estancado también. (Tom Abella, solista, Bogotá)

Para algunos de los entrevistados la narrativa de la trayectoria del rock en el país en las primeras décadas y su relación con la constitución del campo en la ciudad puede leerse desde las siguientes perspectivas, la primera, desde el reconocimiento de algunos agentes del campo de esa trayectoria y los quiebres que se han dado en la práctica para algunos músicos⁷, la segunda, desde las relaciones y rupturas de los mismos músicos con los antecedentes presentes en el campo de producción cultural⁸, y la tercera, de la necesidad de reconocimiento que se debe tener en la constitución de una narrativa común de las trayectorias del rock en la ciudad.⁹

Según Pierre Bourdieu (2002) en los procesos de conformación y constitución de los campos de producción cultural el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que responde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. Sin embargo, el análisis histórico de la constitución del campo cultural y de la narrativa unificadora mencionada por los músicos no hizo parte de la pretensión del trabajo investigativo, sólo serán mencionados algunos momentos de la trayectoria histórica del campo del rock bogotano, donde se presentan algunas de las convenciones y reglas que desde la década de los sesenta ha tenido el género en la ciudad, lo que ha establecido una serie de relaciones que han instituido el núcleo de análisis de la investigación y que tiene como referencia unos antecedentes que es necesario mencionar.

2.1.1 Los primeros caminos del género en la ciudad: los sesentas y setentas

⁷ “La gente no valora nuestra historia y hemos tenido esos abandonos por décadas, terminaron los sesentas y los músicos se retiraron, los setentas los músicos no terminaron y se iban del país” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

⁸ “Hay una reticencia de los músicos rocanroleros de acá en mirar su propia historia, en vez de apuntarle a otras historias, probando cosas que ni conocen y nunca les va a sonar bien. Estamos buscando más cosas en el vecino que en uno mismo, lástima, hasta que no se mire en uno mismo, no va a pasar un culo” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

⁹ “Nosotros no tenemos historia y hay que comenzar a involucrar todo en un solo paquete para recopilar de dónde viene, por qué viene y cuál fue el recorrido” (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

Se hace necesario mencionar algunos antecedentes en relación con el rock bogotano, su relación en el espacio social y las rupturas presentes en el género entre las décadas de los sesentas y los ochentas. Para Umberto Pérez (2007) las dos primeras etapas del rock en Bogotá, se pueden ubicar entre 1957 y 1966 y entre 1967 y 1971. La primera etapa se relaciona con la novedad e inserción del género en la ciudad, su relación con la radio, el cine, la industria discográfica, y su constitución en un fenómeno de moda. En la segunda etapa, se consolida el género y se enraíza a un movimiento juvenil, cuya expresión más visible es el hipismo, lo que constituye una referencia indispensable para explicar algunas relaciones del rock bogotano y su opaca lectura como movimiento cultural.

El naciente campo del rock se estructura en relación con la juventud y en directa conexión con sectores pudientes de la ciudad, ya que cuando el género se instauró en la ciudad las dificultades para la adquisición de los instrumentos y los equipos básicos de producción obligó a la importación de este equipamiento. El barrio Chapinero se convierte en el epicentro de la circulación de los sectores juveniles y de la proliferación de manifestaciones ligadas al hipismo, además del lugar donde se realizaron los primeros eventos musicales y la proyección de las películas que le dieron notoriedad al género. El proceso de adaptación e inserción del rock bogotano ubica los primeros músicos del rock de la ciudad en consonancia con las vanguardias comerciales de la industria del género:

Yo vi la transformación de los *Flippers*, de los *Speakers*, de todos, y los muchachos llegaban al principio con sus corbatas emulando a los *Beatles*, muy pilos, se esmeraron por estar iguales y eso cuesta dinero. Si hoy en día tener una batería vale dinero imagínate en los años sesenta. (Andrés Durán, locutor, Bogotá)



Imagen 1. Los Flippers (Bogotá, 1965)

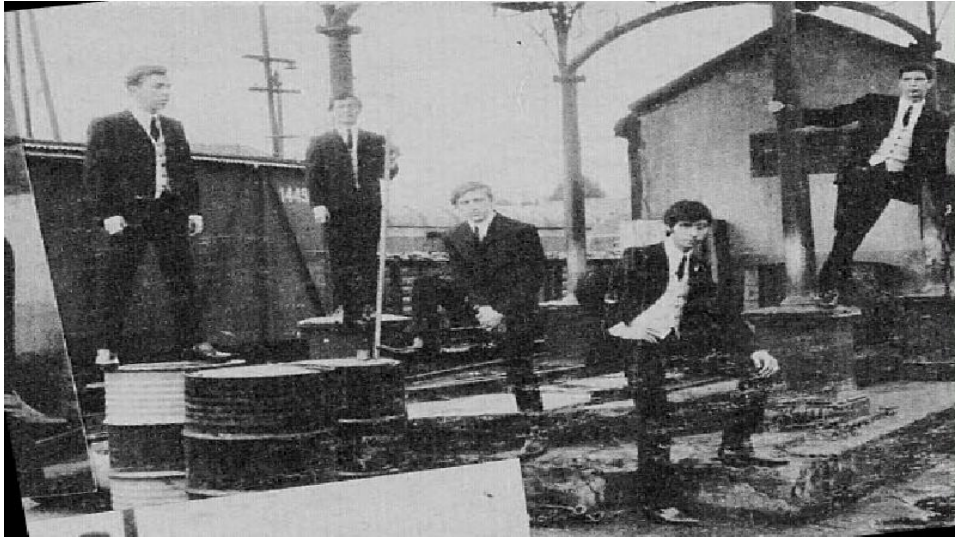


Imagen 2. Los Speakers (Bogotá, 1966)

Los émulos locales de las agrupaciones británicas no sólo acudieron a las referencias estéticas que imponía la puesta en escena del rock de los años sesenta, sino que asumieron el proceso de producción de acuerdo a los estándares de la promoción de las bandas de rock, por lo que se encargaron de la organización de eventos, la grabación de las canciones y la generación de un público para el género en la ciudad. Y es ésta relación la que constituyó una tensión para la caracterización del rock bogotano desde sus inicios, y que se puede entender desde las necesidades para generar los espacios de socialización del género en la ciudad y los conflictos que se presentaron en dichos espacios, ya sea por la intervención de agentes externos, generalmente ligados a la represión de la Policía Nacional, o por el comportamiento recurrente de algunos asistentes en los eventos de rock. En palabras de uno de los entrevistados: “en esa época había mejores locaciones, bares, teatros, pero la gente confundió una cosa con la otra, entonces lo que hicieron fue auto satanizarse, entonces ya prohibieron el rock en los teatros, en las emisoras, en todas partes, y fue mal visto y prácticamente desapareció, lo hicieron desaparecer de la televisión y la radio”.(Andrés Durán, locutor, Bogotá)



Imagen 3: Recorte de prensa evento en Bogotá. 25 de noviembre de 1966.

Lo que debe analizarse en el contexto de nacimiento de un campo de producción cultural como el rock para estos primeros años, son las dificultades generadas tanto por las limitantes en la difusión del bien cultural que se marca a nivel de espacios y equipamientos sostenibles para la promoción del género, como por la irrupción de sectores juveniles que transgredieron los lugares sociales delegados para la juventud y entraron en directa confrontación con las relaciones objetivas que condicionaban la práctica. Para Hernando Cepeda (2012), la congregación de estos nuevos agrupamientos juveniles, impactó los imaginarios y las representaciones sociales, generando un efecto de polarización social, que se evidenció en las protestas de la iglesia frente a estas colectividades y las burlas y ofensas por parte de algunos sectores tradicionales.

Para este autor “el movimiento cultural del decenio de los sesenta perdió notoriamente su vitalidad; las agrupaciones de mediados de los sesenta transformaron sus expectativas estéticas y políticas, que favorecieron el descenso en la confrontación social, en el choque contra los agentes militares y los intentos represivos del Estado.” (Cepeda, 2012 :20) La década de los setentas, continuó con el olvido y la paulatina invisibilización del género, y es lo que para Umberto Pérez, constituyó la última etapa de la primera fase del rock bogotano que se caracterizó por ser una etapa de declive, y se explica, como era mencionado en el testimonio de Andrés Durán, en el cierre de los espacios que tuvo el género en la ciudad y por el nulo apoyo que tuvo como

práctica cultural a mediados de dicha década, que se plasmó en la imposibilidad de difusión y la nula articulación a alguna política cultural de la ciudad.

Ahora bien, es importante dejar enunciados algunos planteamientos que los agentes entrevistados señalaron en relación con la vinculación entre el campo de producción y los movimientos culturales y sociales de estas décadas. En primer lugar las dificultades presentes en la relación del rock con los campos ligados a la movilización social y cultural¹⁰, y de otro lado las distancias que se constituyeron para emparentar espacios de acción y confluencia para la movilización¹¹, como sucedió en el campo de producción del rock argentino. Las posiciones de rechazo y estigmatización del consumo de los bienes culturales ligados al rock bogotano, no sólo fueron asumidas por agentes ligados al establecimiento y a la incipiente industria cultural, sino por algunos sectores de los movimientos culturales de la época, lo que en su momento hubiera podido dar otro lugar al género en sus pretensiones culturales y artísticas.

De esta manera, el rock desaparece del escenario y entra en un largo receso hasta mediados de los años ochenta, dónde se empiezan a presentar algunas transformaciones importantes para la constitución de este campo de producción cultural. Aun así, es necesario que la narrativa de una historia del rock en la época indague por otras explicaciones, ya que para el periodo reseñado no se puede desligar la interpretación del campo de producción del rock de la ciudad de las condiciones de sectores juveniles, sus comportamientos y sus confrontaciones en el espacio público.

2.1.2 Los años ochenta: entre tropes y repentino glamour

El rock de los años ochenta irrumpió en Bogotá desde dos frentes muy bien definidos, el primero, demarcado por lo que fue denominado comercialmente el rock en español

¹⁰ “El rock era entendido como la penetración del imperialismo yanqui, y tengo entendido que el movimiento estudiantil para los años 60 y 70 era muy crítico del hipismo porque consideraban que las drogas y el alcohol distraían al verdadero revolucionario. Esas eran referencias que yo he oído de gente que estuvo en los movimientos, y entonces ellos si veían con mucha desconfianza al hipismo, porque era en el momento de esos movimientos estudiantiles tan fuertes, como esos guevones con su rock, con sus drogas, con su nihilismo, que las flores, que la paz y que el amor” (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

¹¹ “La izquierda en Colombia ha sido muy radical y ha visto al rock como la coca cola, como el capitalismo yanqui, y el rock se vio como un producto de homogenización gringo europeo y yo realmente pienso que hay una ignorancia tremenda frente al asunto, porque el rock proviene del blues y del jazz que viene de la música negra, de la música de los desarraigados. Aquí esa radicalidad de pensar que la banda sonora de las movilizaciones sociales solo podía ser el son cubano y la salsa, terminó cerrando el espacio para otras manifestaciones”. (Lisandro Silva, integrante de *Round Up Ultra*, Bogotá)

y el segundo, relacionado con el surgimiento de bandas de punk y metal en algunas zonas de la ciudad. En esta división es posible observar una distancia que seguirá estando marcada en la evolución del género, y establece dos lugares opuestos, uno que se ubica en el intento de una comercialización que no logró ser sostenida en el tiempo, y el otro, que se relaciona con el tránsito de la práctica cultural en los barrios, salones comunales, garajes, parques y se enraizó en públicos más especializados.

El llamado rock en español de los años ochenta, se acopló a la difusión del género de la mano de bandas como *Los Prisioneros* y *Soda Stereo* para el caso latinoamericano y de *Pasaporte* y *Compañía Ilimitada* para el caso nacional, y se encuentra en directa consonancia con lo que Simon Frith (2014) define como la idealización y la creación de una ficción de consumidor. Es bajo esta circunstancia que se presenta este auge en la ciudad, directamente relacionado con la novedad, pero que trae algunas tensiones sobre la legitimidad de la denominación comercial del rock en español. Según uno de los entrevistados:

A nivel del mercado fonográfico no teníamos muchos grupos, la verdad es que hubo un auge en el rock en español pero eso estaba más enfocado hacía el pop en español en el lado colombiano, pero pues aquí fue nulo, entonces era pop y yo siempre he pensado que eso no cuenta, es muy importante en la historia de la música, pero no cuenta dentro del rock colombiano como un boom, no hubo boom del rock colombiano, hubo un boom del pop colombiano. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

El rock en español no estuvo relacionado con la promoción de un movimiento cultural, sino constituyó un mecanismo de impulso y acceso para novedosos bienes culturales que se agruparon bajo la llamativa etiqueta de “rock en tu idioma” donde las circunstancias que se presentaron en el campo de producción cultural es leída de la siguiente manera por Eduardo Arias, uno de los músicos entrevistados: “es algo que yo comparo con la época de *El dorado* en el fútbol, que Andrés Pastrana alcalde, y algunos dueños de emisoras organizaron conciertos y lo volvieron una moda de radio y se creó la falsa ilusión de que había algo como en *El dorado*, tenemos el mejor fútbol del mundo y una escena de rock ni la hijueputa, pero en realidad ese fue un montaje muy artificial, no había público”¹² (Eduardo Arias, integrante de Hora Local, Bogotá)

¹² En este mismo sentido, el entrevistado señaló que “la gente iba a los conciertos a oír única y exclusivamente a los grupos de afuera. A los grupos colombianos los agarraban a monedazos y, si les iba bien, podían tocar tres o cuatro canciones (...).Y es que lo que comienza mal tiene que terminar mal. No es posible que algo que pretenda ser un movimiento cultural sea el resultado de la alianza entre un alcalde pantallero, un empresario de conciertos y unas emisoras que, por decreto, declararon que el rock español era lo máximo”. (Arias, 2009: 27)

La denominación del “rock en español” propone un debate sobre las legitimidades que se construyen en el campo por las siguientes razones: primero, constituyó un fenómeno comercial que incluyó a bandas de rock y pop que no se sostuvo en el tiempo pero que sigue siendo referenciado como un momento de quiebre en la constitución del campo de producción cultural, segundo, estableció un periodo en el cual no se erigió un agente que pudiese acrecentar sus recursos y multiplicar su capital simbólico al interior del campo, pero instituyó una referencia fundamental para que la industria cultural difundiese la producción de múltiples bandas latinoamericanas, que aún hoy (2015), siguen recogiendo los réditos de dicha coyuntura, tercero, definió una posición del rock en el espacio, que se puede percibir en la relación del campo del rock con otros campos de producción cultural, como sucedió con la televisión y la creación de los primeros programas de difusión de videos musicales del rock en la señal abierta.

A su vez, se ubicó otra vertiente de rock en los años ochenta, en la que surgieron bandas bogotanas como *La Pestilencia*, *Neurosis*, *Morgue* y *Darkness*, que demarcaron un camino, experiencias y anécdotas propias de un género que se abrió espacio a la fuerza en Bogotá, y que despliega una dinámica conflictiva para estos incipientes escenarios, como lo ilustran los siguientes testimonios:

Un día hubo un concierto de *La Pestilencia* en una pizzería y había buena gente, eso debió ser en el año 87, y eso fue demente, pogo, peleas, trago y bareta. En el salón comunal del barrio San Fernando hicieron un concierto de varios grupos, e iba mucha gente y uno empezó a darse cuenta que la gente no tenía ese gusto por *Compañía Ilimitada*, y que era más rockero y más duro, las cosas que apenas venían saliendo, y en ese momento se empezaron a formar y a salir muchos grupos. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

La adaptación era muy tenaz también, porque los conciertos eran con puñaleta en la mano, confundían el punk y el sonido pesado con la problemática social, si en la casa se la montaban usted llegaba al concierto a pegarle a quien fuera, si usted tenía problemas con su esposa, llegaba a tomarse las diez botellas antes de entrar al concierto, afortunadamente eso ha cambiado mucho. Pero esa época era dura porque los que llegábamos a ver el concierto por música éramos muy pocos, la gente confundía el punk y el metal con un evento social desafortunado que por la mera música que es lo que debe ser, un concierto y la música es una comunión para estar bien y no sentirse agredido. (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

Estos improvisados escenarios posibilitan las interacciones entre los agentes del incipiente campo de producción cultural, en la medida que fortalecen el nacimiento de nuevas bandas, la irrupción de nuevos públicos, y como ha sido mencionado la circulación de propuestas ligadas al punk, metal y hardcore de la ciudad. Paradójicamente mientras la denominada radio juvenil abre los primeros espacios para difundir en su parrilla comercial las bandas ícono del continente y posicionar bandas bogotanas como *Compañía Ilimitada* y *Pasaporte*, hoy extintas, marginó y ofreció otro tratamiento a bandas de rock bogotano como *La Pestilencia*, *Darkness* y *Neurosis* que siguen hoy en circulación.

De otro lado, el retorno del rock al espacio público, como se había presentado en décadas anteriores, evidenció que ante la presencia del rock en las plazas y los parques persistía la prevención y el desconocimiento por parte de algunos sectores de la ciudadanía, como lo sostiene Rodrigo Vargas de la banda de metal *Darkness*: “alguna vez hubo un *radioton* que organizó 88.9 y ahí fue la primera vez que se veía el pogo en el parque de la flores y la gente se asustaba porque creían que el público estaba peleando.” (Rodrigo Vargas, integrante de *Darkness*, Bogotá) Todo ello se enmarcaba en los procesos de visibilización de la juventud de estos años y en los espacios que se van generando en la ciudad para la circulación de esta población y sus intercambios simbólicos. El conflicto que se presenta entre el público asistente a los eventos, constituyó un rasgo distintivo de un grupo de agentes que se ubican en el espectro más radical del campo de producción cultural, tal como lo evidencia una reseña publicada por el diario *El Tiempo* sobre la agrupación bogotana *La Pestilencia*:

“Se fue enrareciendo el ambiente: en cada concierto el público era más hostil que el anterior.. en un toque en la Universidad Nacional (1987) hubo un momento en que la gente empezó a arrancar ladrillos del piso y lanzarlos donde cayeran. En medio de la patacera los evacuaron por detrás del escenario y tuvieron que dejar los instrumentos.” (Solano, 2014, en línea, consultado el 24 de marzo de 2015)



Imagen 4: Volantes conciertos en Bogotá. La Pestilencia. (1987)

La irrupción de músicos bajo las circunstancias y los escenarios señalados, establecieron referentes para los públicos de la época, que a diferencia de las bandas del llamado rock en español, permitieron generar a pequeña escala algunos avances en los consumos culturales de este periodo. Para el contexto bogotano “el Charly García es La Pestilencia, Darkness y Neurosis, que fueron los primeros que se encuentran los muchachos con el verdadero rock en forma de *Heavy Metal* o *Punk*, porque nos perdimos como 25 años atrás.” (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

De la mano de esos procesos de reconocimiento y territorialización, se establecieron lugares de intermediación en los procesos de distribución del género en la ciudad que crearon un eje de relación, difusión y referencia para los rockeros bogotanos. Algo fundamental en la medida que las casetas ubicadas en la calle 19 se convirtieron en un espacio de distribución del género en la ciudad que permitió entre otras cosas la circulación y relación de músicos¹³, la comercialización y difusión de las novedades discográficas de la industria del rock internacional,¹⁴ y un lugar de muestra de los evidentes cambios y variaciones en los consumos culturales de la década¹⁵.

¹³ “Ahí se empezó a generar una actividad cultural en esas casetas, yo creo que ahí se conocieron y formaron *La Pestilencia* y muchos grupos que eran de metal y de punk de los ochentas que se conocieron allí” (Hernando Sierra, integrante de 1280 Almas, Bogotá)

¹⁴ “El metal estaba empezando a conseguir fuerza, y por *Iron Maiden* y *Metallica*, habíamos muchos grupos que nos la pasábamos en la 19 consiguiendo la música para poder tocar y conseguir esa escuela y esa influencia” (Hugo Álvarez, integrante Hades, Bogotá)

¹⁵ “Nosotros veníamos como los muchachos que se venían influenciando por la música que llegaba a la música 19, y empezamos a descubrir grupos como *Slayer*, *Venom* y *Metallica* y ello cambió la película totalmente porque la música ya no era hippie, sino música con aliento de motor y eso influyó bastante la forma de hacer música.” (Rodrigo Vargas, entrevista personal)

Fueron estos dos escenarios de la década de los ochentas, los que generaron antecedentes inmediatos para una transición del campo de producción de rock en Bogotá. Bandas de punk y metal que establecieron una referencia de la línea de autogestión e independencia que permanece como una de las dinámicas del campo a través del tiempo y las llamadas bandas de rock y pop en español que marcaron un inicio de la clara relación de asimetrías e imposibilidades con el mercado, tanto así, que como referencia del momento para algunos de los agentes “se acabó un poco ese boom del rock en español y pues ahí se enredó la cosa” (José Fernando Cortes, integrante de *Vertigo*, Bogotá)

2.2 El oficio del músico o sobre las reglas del juego en el campo

Como fue referenciado en la introducción del capítulo, algunas situaciones relacionadas con las dificultades para consolidar la práctica musical y las intermitencias en la producción del género en las décadas pasadas, fueron definiendo las características del oficio del músico bogotano y configuraron un referente del campo de producción. De ahí que sea necesario mencionar algunas de las condiciones que se presentaban a inicios de la década del noventa: la primera, las grandes dificultades a la hora de acceder a los saberes vinculados con el rock desde las instituciones académicas, ya que “en esa época muy poquita gente sabía tocar un instrumento de rock y normalmente lo que enseñaban era bambuco, vallenatos en guitarra o balada latinoamericana” (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá); la segunda, el bajo número de bandas que eran susceptibles de ser identificadas en el campo, que permitió inferir a su vez el dato de la baja proporción de músicos que existían en la ciudad¹⁶; y la tercera, la relación que generó en el naciente público la existencia de bandas en la década del ochenta¹⁷.

¹⁶ Ello considerando las pocas bandas que realizaban el ejercicio de tocar sostenidamente en los bares de la ciudad, si bien existían agrupaciones que esporádicamente hacían eventos y circulaban en otros sectores: “Era muy poquitica la gente, no había Rock al Parque, ni había nada de eso, eran cosas privadas y eran las dos o tres bandas que existían con formato profesional. Empezamos a escalar muy rápido, había poca gente, se estaba abriendo un espacio y rápidamente uno quedaba visible.” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

¹⁷ “Lo bueno que dejó el llamado rock en español, y es una percepción, es que unos peladitos que tenían entre 12 y 15 años en Colombia, se dieron cuenta de que se podía hacer rock en Colombia, que se podía hacer rock en español. Y entonces yo estoy seguro de que muchos grupos que surgieron en los noventas, su primer entusiasmo fue ver que una banda colombiana salió en televisión y sonó en la radio, por lo que pienso que dejó la semilla de que se podía hacer rock.” (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

Para discutir la eventual configuración de un oficio del músico del rock en la ciudad en los periodos elegidos, es prudente ubicar las reglas y los condicionamientos que determinaron los lugares sucesivos ocupados por los agentes dentro del campo. Por ello serán presentados los cambios y las permanencias de la práctica musical desde las perspectivas de la circulación, los escenarios, los públicos, así como desde la mirada de un mercado incipiente que configuró condiciones y conflictos. Es fundamental dar cuenta de las relaciones objetivadas que se hacen presentes en las prácticas, ya que ello se encuentra atravesado tanto por lo social como por lo histórico.

Así pues, el primer periodo abordado que cubre la década de los noventa articuló no sólo las circunstancias iniciales del periodo estudiado, sino las coyunturas y condiciones materiales que determinaron la consolidación del campo. De otro lado, el segundo periodo permitió demarcar las transiciones de los agentes en el campo, además de las condiciones que siguen determinando sus lugares y posibilidades.

2.2.1 El retorno definitivo del rock en Bogotá: la década del noventa

Para caracterizar la consolidación del campo en la década del noventa deben considerarse las siguientes situaciones de contexto como punto de partida: el sistema político atravesó por un proceso de reforma constitucional, se instituye la apertura económica que apuesta por un modelo de internacionalización de la economía y se potencian las reformas estructurales del aparato administrativo del Estado. Ello impacta directamente en la focalización de la intervención del Estado que deriva en la transformación del sector administrativo de la cultura en el país y en la evolución de la juventud como población objeto.

Además, el efecto de la promulgación de la diversidad étnica y cultural en la Constitución Nacional de 1991, generó el reconocimiento a múltiples manifestaciones culturales desde la creación de programas institucionales para el fomento de las artes¹⁸ y de la cultura donde “a partir del reconocimiento del país como pluricultural en

¹⁸ Más allá de la evaluación de los impactos de la política pública del gobierno nacional en el sector para este periodo, si es importante reseñar que en el gobierno de Cesar Gaviria se aprobó el Plan Nacional de Cultura 1992-1994 que dio pie a la configuración de un esquema de intervención por parte del Estado al desarrollo de las artes: “El plan, elaborado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) prevé la creación de un Sistema Nacional de Cultura que se articule con los consejos regionales y municipales. En su primera etapa se invertirán 1.500

la Constitución Política de 1991, el énfasis de la acción pública de cultura se transforma dejando de ser el Estado el responsable de proveer una 'cultura oficial' al conjunto de la población, para ser el garante de las condiciones para que las diferentes comunidades desarrollen y circulen sus expresiones" (Ministerio de Cultura, 2010: 188), algo que repercutió en la estructuración del sector distrital de la cultura, que como será presentado en el tercer capítulo posibilitó dinámicas de intervención cultural en Bogotá.

De otro lado, el camino que se abrió para la intervención en diversos sectores juveniles, pretendió crear condiciones para involucrar a ésta población en toda una serie de política públicas, donde no sólo se contemplaron la intervención al nivel del sector de las artes y la cultura, sino de un entramado institucional que más allá de la valoración de sus impactos reales, ubicó en la agenda pública del país la discusión sobre los jóvenes:

La promulgación de la carta política del 91, plantea unos principios y valores específicos para la comprensión de la condición juvenil y las acciones políticas que deben garantizarla. En esta dirección, y desde estos referentes, las iniciativas legislativas y los lineamientos de política trazados en esta materia tienen como enunciados obligados el tema de la participación (ampliación de espacios y mecanismos), el reconocimiento de los jóvenes como sujetos de derechos (reconocimiento explícito de la ciudadanía juvenil), la organización juvenil de cara al empoderamiento de los jóvenes; la función pública del Estado para formular políticas públicas de juventud de formación integral, promoción y garantía de derechos. En efecto, solo a partir de la década de los noventa, en Colombia, se reconoce la condición juvenil como "sujeto" y no "objeto" de las políticas. (Cubides, 2011:34)

A nivel de la práctica cultural, surgió un importante grupo de agentes que comenzaron a constituir las bandas de referencia de la ciudad, por lo cual entre 1990 y 1995 se da la irrupción de las bandas emblemáticas de la década del noventa: *Aterciopelados*, *1280 Almas*, *La Derecha*, *Agony*, *Policarpa y sus viciosas*, *Morfonia*, *Los Elefantes*, *La Severa Matacera*, *Catedral*, *Ultrageno*, *Killcrops*, *Sangre Picha*, *Accutor*, *Purulent*, *Sagrada Escritura* por nombrar algunas de la más representativas.

millones de pesos. Una de las novedades es la creación de los premios nacionales a las artes. El más importantes será el Premio Nacional de la Cultura, el cual se entregará una vez al año a la personalidad o institución que haya contribuido más al desarrollo artístico del país. También existirán los premios nacionales en literatura, danza, teatro, preservación del patrimonio, investigación cultural, artes plásticas y música" *El Tiempo* (1992, 7 de abril)



Imagen 5: Volante concierto Agony . Bogotá. (1987)

A continuación serán referenciadas las formas de difusión, métodos de grabación, conformación de públicos, generación de escenarios de la época y condiciones en general del campo de producción del rock en la ciudad para el primer subperiodo señalado. Este aspecto permite indagar por las relaciones objetivas que condicionan las prácticas, y el sentido que los agentes mencionados otorgan a las mismas.

2.2.1.1 La irrupción en el campo

La década de los noventa constituyó un punto de quiebre para el campo de producción del rock bogotano, demarcó una transición significativa con las décadas anteriores donde se construyeron algunos imaginarios del género a nivel social¹⁹. La diferencia que planteó este resurgimiento se percibe en el cambio de las valoraciones sociales que reciben los músicos y que empezó a generar un espacio estructurado de posiciones, en atención a la variedad de agrupaciones de rock que emergieron en los diversos escenarios de la ciudad.

Para comienzos de la década del noventa, existían en la ciudad algunas prácticas que contaban con una circulación legitimada en el marco de los escenarios culturales de la capital, como en el caso del campo de producción cultural de la música salsa²⁰, a

¹⁹ “Emerge en un contexto en el cual no era tan extraño, si bien la sociedad era conservadora estaba más abierta, ya había habido rock, ya había habido mechudos, mariguaneros, entonces digamos que no era algo tan extraño” (Daniel Aguilar, integrante de Sagrada Escritura, Bogotá)

²⁰ El proceso de consolidación de la música salsa en la ciudad se encuentra arraigado a una consolidación del género y a una constitución de legitimidades y relaciones muy diferentes a las del campo de producción del rock

diferencia de ello, el caso de las limitaciones del rock era evidente ya que “los conciertos eran todos mal vistos, la policía siempre llegaba y cerraba todo, y la gente estaba ansiosa y no había grupos, y esa fue la coyuntura que nos ayudó a nosotros” (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

Se consolidó un campo de producción cultural que demostró, por un lado, los reducidos escenarios que garantizaran el desarrollo de eventos, en parte por la inexistencia de un mercado que posibilitara los espacios de socialización del género²¹, y por el otro, la constitución de un público y de bandas que lentamente empezaron a encontrar intereses comunes para el establecimiento de nuevos escenarios.²² En estas circunstancias los músicos asumieron un papel fundamental en el campo, crearon sus propios escenarios, generaron redes de interacción con otros agentes, y realizaron sus propios procesos de difusión que incluyeron la gestión de copias, carteles y panfletos ubicados en puntos estratégicos de la ciudad, para realizar la promoción de los eventos:

Eran cosas muy artesanales, sacábamos fotocopias, los pegábamos en las calles o repartíamos volantes, hacíamos muchos afiches de calle de los viejos de tipografía sin ningún diseño e íbamos a pegarlos por la noche. No había ningún control estatal, no habían permisos, ahora que le piden a uno de todo, Sayco, logística e impuestos del Ministerio de Cultura. Todo era lo más económico posible y lo más fácil, porque nosotros éramos muy jóvenes y no había ninguno que tuviera experiencia como empresario, entonces los conciertos que organizábamos nosotros eran muy improvisados y a veces terminaban en fracasos o peleas, cualquier cosa. (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

Así, se establecieron procesos de difusión de los eventos y de la misma producción alejados de las disqueras, de la televisión nacional y de las radios comerciales, con algunas excepciones y esporádicos cubrimientos periodísticos. El equipamiento de

donde “las zonas centro oriental, suroriental y noroccidental fueron las de mayor participación de migrantes y, en esencia, los territorios donde se gestó la salsa como una expresión de la cultura festiva popular. Allí se desplegó en varios circuitos que se alternaron, interceptaron y confrontaron. En ese sentido, existen varios polos de apropiación cultural de este género en casi todas las zonas de Bogotá en las que se encuentran los sectores populares y sus expresiones diversas. No se puede decir, en ese sentido, que la salsa entró únicamente por el sur, o por el centro o por el noroccidente. De esta manera, la salsa llegó y se consolidó por lo popular, diseminado en varios territorios, y en el camino fue impregnando con su experiencia a otros sectores y clases sociales” (Gómez, Jaramillo, 2013: 37)

²¹ “Era casi un pecado tocar rock n roll en la ciudad, y uno iba y ofrecía un toque de rock y lo miraban como un culo, la gente quería ver música tropical o cosas pop, cosas suaves que no incitaran a la gente a poguear”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

²² “Yo creo que en ese momento en la escena todo el mundo tenía ganas de ver algo, la gente empezó a entender que había bandas locales, que había bandas que hacían propuestas interesantes, no éramos los más técnicos, ni los más pulidos, ni el sonido era el mejor, pero la gente empezaba a entender que había propuestas de la música que la gente escuchaba que venía de afuera”. (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

las bandas seguía presentando dificultades en atención a los altos costos de los instrumentos musicales y la escasa oferta que ofrecían las tiendas musicales de la ciudad. Los testimonios de algunos de los entrevistados exponen la complejidad en los procesos de acceso y dotación instrumental para algunos de los agentes, y las relaciones de fuerza al interior del campo para los que poseían o no los medios para la producción musical, además de las estrategias diseñadas: “las dificultades fueron muchas, desde recoger papel periódico y llevarlo a la calle del cartucho para comprar un amplificador de guitarra, y tener una batería hechiza” (Rodrigo Vargas, integrante de Darkness, Bogotá); y las condiciones de desarrollo para la práctica “eran sonidos chirretes, yo tenía una batería hechiza nacional y tocaba pedir amplificadores prestados para sacar la voz” (Daniel Aguilar, integrante de Sagrada Escritura, Bogotá)

En directa relación con la escasez que se evidenciaba en la dotación a nivel instrumental, existía también la limitante de los espacios para el desarrollo de la práctica cultural, que en su momento actúan como categoría de distinción entre un grupo de agentes que tiene acceso a estas oportunidades y otros que generan estrategias para posibilitar este acceso. Por tal motivo la búsqueda de los espacios se convirtió en un requisito indispensable para posibilitar la práctica²³, expuso la informalidad que existía en los primarios lugares de producción²⁴, y actuó como un espacio de asociación²⁵. Es en estas circunstancias que se puede apreciar la marginalidad del género a comienzos de la década de los noventa, que presentaba limitantes de espacios, una reducida oferta en las salas de ensayo y primitivas estrategias para garantizar la evolución de las condiciones.

En otra dirección y para detallar las situaciones y transiciones del campo, es fundamental detenerse en el proceso de grabación entendiéndolo desde las condiciones en que las agrupaciones llevaron a cabo la producción de los bienes culturales. En los campos de producción musical, el registro de la obra fundamenta el

²³ “En ese tiempo no había ensayaderos, no existían las casas de ensayo y si existían no la conocíamos. Todo el mundo ensayaba en el garaje, en la casa de un amigo, en la casa que se iban a tumbar”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

²⁴ “Nosotros ensayábamos aglutinados con los parlantes que teníamos, sacando la voz por el equipo de sonido de la casa del bajista, ensayábamos en un estudio que era de 2.5 metros por 4 de ancho, y ahí nos metíamos todos, con novias y todo a tocar”. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

²⁵ “La escena y el parche eran muy unidos, incluso en mi casa se ensayaba y se hacían conciertos, ensayaban muchos grupos, porque tener instrumentos eran difícil. La batería era mía, los de otras bandas traían amplificadores, otros amplificadores para voces y con eso mismo hacíamos conciertos en mi casa. Era muy unido, eso se ha perdido un poco”. (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

bien por el cual el agente establece relaciones, posiciona su lugar y constituye su discurso al interior del campo. Dichas grabaciones a su vez dan cuenta del proceso de producción²⁶ y de distribución²⁷ que se involucraban en el proceso de difusión de los primeros años de la década del noventa.

Las grabaciones de la época se gestionaron desde dos frentes, el primero, en relación con las limitaciones, la recursividad y los espontáneos estudios de las consolas caseras y las de cuatro canales, y el segundo, desde las posibilidades de acceso a la grabación en los pocos estudios profesionales y semiprofesionales que existían en Bogotá, que estableció una segunda condición de diferenciación entre los agentes. El siguiente testimonio detalla claramente el proceso de producción de una banda de la época:

Nos fuimos a grabar los temas en un estudio, era barato y un buen estudio para la época. En esa época los estudios no eran algo tan normal como ahora que hay tanto estudio y tanto equipo, era un man con una consola, y grabamos. Como no había plata tampoco, dijimos, saquémoslo en demo, los casetes los grabamos y reproducimos en equipo de doble casetera, comprábamos el casete en blanco, le pusimos el loguito y grabábamos los casetes en blanco con las ocho canciones que tenía el demo. Y como no había muchos recursos, cogimos el cartón para la caja del casete y las letras en fotocopia, ahí metimos el papelito dentro del casete y comenzamos a venderlo, y no era como venderlo sino como pedir una donación por el casete, y así fuera por mil pesos lo vendíamos y así lo movimos. Había un man que vendían casetes en la avenida 19, un legendario punkero que le decían: 'Ricardo casetes', y al man le dimos el demo y también lo vendió en el centro. Pero si fue realmente algo muy *underground* entre punks, entre conciertos, entre amigos, no lo llevamos nunca a una tienda de discos o de música, era algo muy bajo tierra. (Carlos Restrepo, integrante de *Anarka*, Bogotá)

La grabación empezó a definir una posición en la estructura del campo para algunos agentes, toda vez que la cantidad de grabaciones en los mercados formales e informales del campo seguía siendo minoritaria. La grabación se constituyó en un recurso de consagración, en la medida que los accesos estuvieron determinados por la recursividad y el incipiente mercado, y el registro garantizaba un reconocimiento

²⁶ "Uno grababa en una casa con los demos, en el equipo de sonido ponía el casete, grababa la batería, ponía el casete otra vez y podía grabar otra pista encima, y luego repetía así el proceso. Otro demo lo grabamos con el man del sonido y la consola del barrio, lo llevamos a una casa y grabamos un demo bien chirri". (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

²⁷ En esa época uno grababa los ensayos y si quedaban bien grabados uno le grababa casetes a los amigos y los amigos andaban en el walkman con los ensayos de uno, y uno oía en walkman los ensayos de otras bandas, no se entendía ni mierda pero era chévere y así uno se aprendía las canciones." (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

ante unos públicos y ante los espacios reducidos de difusión que se comenzaron a abrir. Todo ello en el marco del aprendizaje común que se dio en algunos sectores del campo, donde fueron estableciéndose relaciones entre los agentes involucrados en el proceso:

Grabar en esa época era difícil, porque uno no sabía que era lo que tenía que hacer, ¿qué escuela teníamos nosotros para grabar, para hacer producciones, para manejar cosas?, y los pocos que hacían las cosas, los ingenieros los que grababan, medio le decían las cosas a uno porque también eran empíricos en su cuento. Muchos de los trabajos de los noventas, a todo nivel del rock son muy buenos, que si se hubieran podido grabar con mejores condiciones hubieran podido ser discos más importantes de lo que fueron. (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

2.2.1.2 La visibilización y el punto de encuentro: los escenarios

La constitución de los escenarios para el desarrollo de la práctica cultural, puede verse en una doble dirección para el primer subperiodo abordado, desde la posibilidad de visibilizar la producción y establecer canales de consumo cultural, y desde la necesidad de constitución de espacios de consagración para algunos agentes en el campo del rock bogotano. En este proceso constitutivo se pueden referenciar los escenarios que posibilitaron la producción y el trabajo para los agentes.

La imposibilidad de acceso a las salas de ensayo planteaba un panorama limitado a las bandas, en cuanto a que los pocos espacios para el desarrollo de la práctica se fueron adecuando a su vez como los primeros escenarios para la generación de públicos por parte de muchos de los agentes. Distante de la representación de la parafernalia del rock masivo, surgen en Bogotá espacios de encuentro que para uno de los agentes entrevistados “no eran conciertos, sino que eran varios grupos que tocaban donde alguna banda ensayaba e iba gente, pero no era un concierto, ni un sitio adecuado, ni con un sonido adecuado, no había boletería, era simplemente el rumor y la gente llegaba y la pasaba bien. Y ahí fue que nos dimos a conocer y que conocimos que había un público” (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

El precario lugar del campo de producción del rock dentro del mercado de bienes culturales, debe ubicarse en el contexto de la poca visibilidad del género, ya que si bien a comienzos de los noventas empezaban a irrumpir algunos espacios en la prensa escrita como la página del rock en el diario *El Tiempo* y programas de videos

musicales en la televisión dirigidos por la emisora 88.9, ellos estaban enfocados en su mayoría a la difusión de los artistas internacionales y de las cabezas más visibles del rock nacional. La tensión presentada entre lo nacional y lo internacional, valorada desde la perspectiva de la difusión y constitución de una industria, y la dificultad en el alquiler de espacios de promoción cultural, obligaba a los agentes a coexistir con las dificultades.²⁸

En este orden se comenzaron a generar algunas redes de apoyo en el campo, que se articularon, como ya se indicó, de acuerdo a las posibilidades que otorgaba la posesión de un instrumento musical o de un espacio para el desarrollo de algún evento improvisado. Para uno de los entrevistados las limitantes también demostraban la flexibilidad en el control de los eventos que se realizaban:

Era algo muy nuevo que no estaba muy reglamentado, solían ser sitios que no cumplían con los requerimientos de seguridad hasta de higiene, que hay ahora. Eran casas viejas, bares que funcionaron antes con otro estilo de música, donde servían los cocteles en vasos de plástico, algo muy informal y así mismo los montajes para los músicos no eran muy profesionales, no había tanta tecnología y elementos de sonido como hay ahora, no eran baratos y había poca gente que tenía esas cosas. Igual se resolvía con muy pocas cosas y como eran grupos de rock generalmente pequeños de 3 a 5 personas, se acomodaban en lugares muy pequeños y tarimas improvisadas. Yo recuerdo que había una tarima que era montada sobre canastas de cerveza, cosas bastantes improvisadas y con los recursos del momento, lo otro era que entraban menores de edad a los bares, no había mucho filtro pero eso era parte del encanto. (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

Los agentes tenían el control de los escenarios y en el desarrollo de este tipo de eventos escasamente podían generar algún tipo de recurso pero si exigían el diseño de estrategias de difusión para evitar los contratiempos que en la ciudad implicaba realizar un concierto de rock²⁹. Por tal motivo es fundamental reconocer que los intereses de los músicos no eran reducibles a la búsqueda de un capital económico, ya que existían otro tipo de motivaciones que se vincularon a la exposición de las apuestas artísticas y a la acumulación de capital de reconocimiento en el marco del

²⁸ “Era muy escaso lo que había, realmente uno se lo tenía que inventar, y nosotros nos hicimos con esa propuesta, como de inventarnos los espacios; de hecho tocábamos en la calle, tocábamos en Usaquén. Ahí metíamos nuestra música y abriendo los espacios, la gente nos empezaba a reconocer de todo lo que tocábamos, tocábamos en el autódromo, tocábamos donde mejor dicho pudiéramos meternos, nos tocaba ir a buscar los conciertos y también fiestas privadas”. (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

²⁹ “El acceso a los conciertos era un poco restringido, porque incluso la sociedad en ese entonces era todavía más conservadora de lo que es la sociedad colombiana per se, entonces la policía era mucho más sigilosa, entonces no había muchos lugares y no te enterabas cuales eran esos lugares, más que de manera underground” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

género musical en la ciudad, lo que sin lugar a dudas estructuraba el *habitus* de los músicos del rock en la ciudad.

Para caracterizar un importante tránsito en estos procesos de visibilización y creación de los espacios para el desarrollo de eventos en Bogotá es fundamental considerar la aparición de una red de difusión musical en cabeza de Héctor Buitrago, un agente que no sólo constituyó algunos escenarios físicos y programas de radio en la ciudad sino que fue integrante de la banda *La Pestilencia* en los años ochenta y formó la agrupación más reconocida al interior del campo de producción de rock en Bogotá: *Los Aterciopelados*. Héctor Buitrago fue fundador de los bares *Barbarie*³⁰, *Barbie*, *Transilvania* y *Kalimán*, otra referencia obligada para rastrear las trayectorias del campo de producción de comienzos de la década del noventa.



Imagen 6: Publicidad del Bar Transilvania. Bogotá 1993

La referencia a Héctor Buitrago es paradigmática en los testimonios de los entrevistados en cuanto fortalece la noción de Bourdieu (1997) de “agente productor” en el campo de producción cultural. De otro lado, se puede entender desde un proceso en el cual el agente va constituyendo su propio capital, y establece legitimidades en el campo tanto desde su papel como productor del bien, desde su rol de intermediario

³⁰ “Yo estaba solo en el asunto de ir a ver bandas y en ese tiempo Héctor Buitrago montó *Barbarie* en el centro y allí tocaban muchos grupos que existían en ese tiempo: *La Derecha*, *Excalibur* y *Escape*. Nosotros empezamos a tocar mucho, había varios bares en los que se podía tocar, Héctor no tenía *Barbarie* sino *Barbie* en la 140, también estaba *Rooten Rats* que quedaba en la 92, *TDG* que quedaba en la 53 y *Vértigo* que quedaba en la 34, y otros más donde uno podía ir y tocar, eso era en el año 92 y 93. Nosotros no ensayábamos tanto sino que tocábamos mucho y todos los fines de semana estábamos montando un toquecito en cada sitio”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

en los lugares de distribución del bien (programas de radio) como desde las instancias de consagración del campo (escenarios). En aquella fase se podría hablar de un proceso de constitución de redes en las cuales los encuentros de los agentes se daban en estos espacios, considerando la escasa oportunidad de difusión por medios masivos, lo que constituyó una referencia definitiva para la circulación de los agentes en la práctica cultural y el establecimiento de una referencia definitiva para otros de los agentes de la ciudad.

De igual manera, deben diferenciarse dos tipos de espacios para el desarrollo de los eventos en el campo de producción del rock en la ciudad, uno ligado al posicionamiento comercial del género en la localidad de *Chapinero*, el centro y norte de la ciudad, y otro que no es fácilmente ubicable y que da cuenta de lugares aleatorios e improvisados que ayudaron a consolidar los eventos del rock en la ciudad, como lo manifiestan los siguientes testimonios:

Apenas estaba empezando a haber una incipiente escena rockera, había un circuito *underground*, bares como Barbarie, Barbie, Kalimán, Chapinero Mutante, bares donde uno podía tocar y escuchar bandas de rock. Además siempre hubo un circuito *underground* que se daba en talleres donde se hacían festivales de punk que comenzaban los sábados a las 4 de la tarde y nos sacaba la policía a las 2 de la mañana, y tocando con un sonido re pelle, estábamos empezando a formarnos como músicos y como artistas, no era sólo salir sino pensar en cómo sale y toca, que es lo que va a ver la gente, cómo es que va a escuchar la música y pensar en los carteles y toda esa clase de vainas. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

Los bares que se fueron abriendo poco a poco, fueron sitios itinerantes que aparecían y se montaban para un show, yo recuerdo uno que era en un sótano de la 59 y era en el fondo del recinto en el piso menos dos, y con la cantidad de gente que fue, el reto fue meter el sonido hasta allá que era como tocar en una caverna, pero fue un concierto buenísimo y novedoso para la gente. Con *La Derecha* hicimos una gira que se llamó gira sin tornillos, donde fuimos a muchos bares al sur, y a todo lado donde se comenzó a gestar esto, entonces mucha gente abrió lugares para poder presenciar conciertos de rock porque no era muy abierto, no era tan permisivo por el estilo de música. (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)



Imagen 7: Evento de rock en Bogotá. 15 de noviembre de 1996

Las diferencias entre estos espacios están en las visibilidades de la circulación que adquirieron los agentes. Los escenarios que se constituyeron como “instancias de consagración” para algunos agentes estuvieron ligados a este circuito de bares del centro, norte y Chapinero, ya que se hizo evidente la diferenciación entre aquellos que lograron gestionar y/o monopolizar los espacios de circulación y aquellos que no lograron entender las reglas básicas del juego de la producción por lo cual abandonaron los lugares de la práctica cultural, por no disponer de ese *habitus* que permitiese adaptarse a las dinámicas. Y ello es algo que marca una diferencia con las décadas anteriores en la medida que desde la perspectiva de uno de los entrevistados:

Toda esa clandestinidad ayudó a darle un encanto, volverlo un poco ritual, y creo que todo eso sí ayudó a que se valorara mucho más eso y se diera como un elemento diferenciador, y fuera una oferta más dentro de lo que había de actividad cultural en Bogotá, entonces por eso creo que tuvo mucho más auge y un impulso muy fuerte por lo menos a nivel de los noventas, frente a otros años anteriores. Tu ibas a ver grupos y los grupos sí se diferenciaban unos de otros un poco más y tenían un elemento de clandestinidad, de contracultura, muchos conciertos eran en casas, no eran en bares porque nadie quería recibir a los rockeros, solo los bares metaleros de siempre, pero otras cosas no, entonces eran las casas, casas abandonadas, o locales que se conseguían los rockeros para montar el circuito, caso de la Calleja, la casa de la 116 con 15, a Buitrago le tocó montar los bares para poder tener los ensayaderos y tocar en Aterciopelados. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

Los lugares de referencia para la construcción de los escenarios del campo cultural en la ciudad se pueden agrupar en dos momentos de los noventas. Una primera aparición de bares de la ciudad como Barbarie, Barbie, Kalimán, Nicks, Metro, Estación Central, Rooten Rats, TVG, Fangoria, Vena Arterial, Sático Bar, entre otros. Y una segunda etapa que desde el año 1996 evidenciaba el surgimiento de otros

espacios como Orates Bar, Acido Bar, Kinetoscopio, Chapinero Mutante, Macondo, La Calleja, entre otros. Dichos escenarios funcionaron en algún momento de la década, algunos dieron paso a otros, y otros son producto de la demanda cultural que produce el mercado de bienes de consumo.³¹



Imagen 8 y 9. Volante de promoción lanzamiento del disco "El amarillista" 16 de mayo de 1997. Publicidad de Acido Bar. Bogotá (1997)

Ésta caracterización de los escenarios no podrían presentarse sin la relación del rock bogotano con los espacios públicos, previos y paralelos al Festival de Rock al Parque, que expone las relaciones con diversas instituciones, las alianzas con otras iniciativas culturales o campos de producción cultural. La visibilidad que adquiere el rock debe concebirse desde los cambios en el posicionamiento del campo en el espacio social, por ello las coyunturas del enfoque cultural de la política pública, aspecto que será abordado en el tercer capítulo, deben leerse desde la relación con espacios de consumo cultural que dan cuenta de un crecimiento progresivo de la demanda por el acceso a los eventos del género.³² Además surgieron algunos festivales privados que

³¹ "Y como comenzó a venir tanta gente a los toques entonces ya se comenzaron a necesitar espacios más grandes y se hicieron conciertos en *La Calleja*, en *Salamandra*, muchos sitios al norte de Bogotá que era donde había espacios para alquilar y había público que pagaba por la boleta." (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

³² "Antes de Rock al Parque lo que habían eran muchos bares y bodegas donde se hacían toques, y la gente los alquilaba. Se hacían conciertos en *Kalimán* en *Acido Bar*, *Cámara de gas*, bares que se centraban en Chapinero, en la 82 y algunos en el centro y en esos bares se organizaban toques, conciertos muy underground a los que iban 200 o 300 personas. Ya los bares empezaban a poner música de las bandas y uno decía que chévere que la gente no sólo escuchara bandas de afuera. Y eso fue lo que generó que se llegara a un Rock al Parque, la necesidad de sacar las bandas de ese underground a escenarios grandes a mostrarlas y que la gente viera de que eran capaces los rockeros bogotanos." (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

comenzaron a configurar escenarios alternativos de difusión para el rock, iniciativas que no lograron consolidarse bajo la sombra del Festival más grande de acceso libre en Latinoamérica, pero que en su momento constituyeron iniciativas de articulación, selección y consagración para los agentes. Estos festivales fueron realizados por la empresa privada y para el caso del Festival Rock Ciudad de Bogotá no lograron superar las dos ediciones celebradas en el año 1997.



Imagen 10 y 11. Publicidad del Festival Rock Ciudad de Bogotá 1 y 2. Bogotá (1997)

El rock en Bogotá se asoció con diversas iniciativas, por lo cual comenzaron a tomarse algunos espacios públicos para el desarrollo de eventos principalmente dirigidos a la juventud, que confluyeron con la emergencia de la preocupación académica por lo juvenil en la década de los noventa³³, los procesos de política de juventud que se asientan en diversos escenarios de la ciudad³⁴ y la vinculación del género con algunas iniciativas de movimientos y organizaciones de la época³⁵.

³³ “La investigación en Colombia da cuenta de ciertos procesos de producción de subjetividad juvenil. Por ejemplo, se ha explorado bastante la perspectiva de los consumos culturales en la configuración de culturas juveniles, o la dinámica de la escuela en tanto institución educadora por la que transitan los mundos juveniles” (Escobar, Quintero, Arango, 2008: 441)

³⁴ “Los procesos de participación y apertura hacia la concertación que confrontaron a la población joven en sus diversos escenarios locales y territoriales, generaron una serie de normatividades sobre juventud, decretos municipales y distritales para la conformación de consejos de juventud y de instancias avaladas por el gobierno para la orientación y coordinación del tema desde lo nacional, fueron los primeros resultados para llegar a concepciones sobre diseños y construcciones de políticas públicas” (Mora, 2008: 450)

³⁵ El ejemplo de la banda Anarka sirve para ilustrar la manera como algunos grupos, principalmente de los subgéneros del punk y ska, se vincularon territorialmente con iniciativas organizativas alrededor de eventos

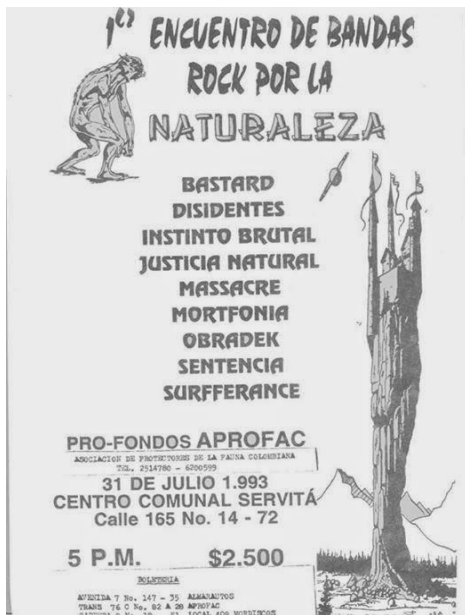


Imagen 12 y 13 Publicidad del encuentro de bandas por la naturaleza. 31 de julio de 1993. Bogotá
Publicidad evento en Bogotá. 20 de diciembre de 1998. Bogotá.

Adicionalmente desde el sector del arte y la cultura se pueden referenciar las manifestaciones del género en las universidades públicas de la ciudad³⁶, algunos centros comunales³⁷, instituciones del sector cultura de la época³⁸, ciclovías³⁹, parques y plazas de la ciudad. La diversidad de los escenarios existentes empezó a jalonar públicos en la ciudad y también diversificó la práctica cultural, por tal motivo en el transcurso de la década los agentes dividen su práctica en los subgéneros consolidando espacios independientes para el metal, el punk, el ska, el hardcore, el blues, y el rock en general. Es importante marcar que estas subdivisiones en el género

artísticos “en barrios obreros, barrios populares, en eventos sociales donde querían hacer proyectos culturales para la juventud, para enviar un mensaje a la gente, en cuanto al aspecto social para evitar drogas, evitar violencias, vandalismo y delincuencia por medio de la música.” (Carlos Restrepo, integrante de *Anarka*, Bogotá)

³⁶ “En realidad donde comencé a ver grupos fue en las universidades, yo sin estar estudiando en la universidad pero se pegaba uno a alguien que estaba en la universidad, se metía uno y veía bandas que tocaban en el día de la juventud, la inauguración, en la inducción, en cosas así.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

³⁷ “En el primer concierto grande que hicimos por esa época fue un concierto por la fauna organizado por una entidad llamada APROFAC, y el parche era variadísimo, tocaba *Massacre*, *Sentencia*, *Justicia Natural* que era un grupo de ska punk. Era un montón de bandas de diferentes géneros, y entonces obviamente cayó un montón de público y se armó un tropel con petardo y todo, y eso pasaba todo el tiempo en esa época.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonia*, Bogotá)

³⁸ “En el planetario había varias bandas que ensayaban, por ejemplo *Duodeno* y *los Intestinos* de Ramiro Meneses, *Lakthesis*, *La Derecha*, y en el Jorge Eliecer Gaitán, Morfonia y nosotros. El Jorge Eliecer lo dirigía la novia de un compañero y entonces nosotros le preguntamos si había un espacio porque nos habíamos quedado en la calle y le pedimos el favor.” (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

³⁹ “Pero si había un gusto por la gente, el hecho de tocar en la ciclovía era un espacio chévere porque no todo mundo se quedaba a escuchar, pero la gente que pasaba descansaba pero escuchaba la música que estábamos proponiendo, era una manera de retarse a abrir nuevos espacios donde se pudiera tocar.” (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

del rock en la ciudad hacen parte de la evolución del rock a nivel mundial⁴⁰, y que de otro lado han sido investigadas y relacionadas en la ciudad desde la lectura de las culturas juveniles⁴¹, pero en el marco de la investigación han sido asumidas como fronteras de diferenciación dentro del campo de producción y como un espacio propicio para la circulación de los bienes culturales que se producen en los sectores del campo, que explica, por ejemplo, que en las programaciones del Festival de Rock al Parque se haya institucionalizado el día sábado como el día del metal en la ciudad.

2.2.1.3 El público de los noventa

El público puede considerarse como un eje importante de la disputa que se da al interior del campo. La permanencia en los escenarios constituye una clara instancia de consagración y dicha condición sólo se logra desde el acceso a un capital prioritario para la descripción del campo: el público. Pierre Bourdieu (1995) alude al principio de la homología funcional y estructural existente entre la lógica del campo de la producción y la del consumo donde confluyen la oferta y la demanda de los bienes culturales y se origina la correspondencia entre la estructura social de los espacios de producción y las estructuras mentales que agentes productores y consumidores aplican a los bienes culturales, lo que se podría denominar como el lugar de operación del *habitus* del campo.

Por todo esto el público del rock en la ciudad, es el producto de las condiciones del espacio social, las estructuras en las cuales se ha venido desarrollado la práctica, todo ello en directa consonancia con los múltiples antecedentes señalados, además de los

⁴⁰ Desde finales de los años setenta el rock empieza a generar un amplio número de subgéneros que van diversificando la producción del género. Esta producción posibilita la expansión de subgéneros como el punk y el metal que como fue evidenciado llegaron a la ciudad en la década de los ochenta. “Con el tiempo y su desarrollo, el rock engendraría géneros y estilos que se separaron del rock masivo y entraron a formar parte de verdaderas subculturas, tales como el hardcore punk o el death metal de los ochenta. Algunos elementos de estas subculturas podrían ser incorporados por el torrente masivo, revitalizando de esta suerte el rock gracias a su credibilidad subcultural y su caché. No obstante, estas subculturas nacidas del rock propician un proceso de estratificación interna que experimenta el rock solo después de haber empezado a dominar las tendencias masivas.” (Keightley, 2006: 176)

⁴¹ Como en la investigación “Secretos de Mutantes” reseñada en el estado del arte “El rock al que aludiremos aquí guarda una relación muy cercana con las singulares formas de ser joven que se han construido en las culturas juveniles. Se trata de un nexo entre las culturas y la música más sutil y misterioso; uno de mutua alimentación que tal vez sólo pueda atisbarse ahondando en la historia de las culturas juveniles y reconociendo la existencia de potencias sensoriales, de fuerzas sónicas de la música. De otro lado, la idea del rock como una progresión lineal de estilos pasajeros se desvaneces al considerar que cada género del rock o tendencia principal sostiene con su cultura asociada una relación que va más allá de la moda y el consumo masivo; que cada género posee una historia y un devenir y se constituye en punto de origen o da paso a nuevas ramificaciones musicales y culturales. (Muñoz, Marín, 2002 :250)

lugares de producción y de consagración desde los cuales los agentes producen sus obras. Para ubicar este grupo de agentes, es necesario hacer las siguientes precisiones: es el público caracterizado y visto desde la perspectiva de los productores del bien cultural, es una alusión general al proceso de intercambio que apunta a la descripción de la homología mencionada por Bourdieu, se inscribe en muchos casos en las fronteras que son definidas por los subgéneros y más allá de la generalización, pretende captar algunos de sus rasgos.

Para entender el público del campo de producción del rock en los años noventa, es necesario retomar nuevamente las lógicas de difusión del género y los espacios en los cuales se empezaron a posibilitar las entradas para la práctica cultural. En los años noventa fueron visibilizadas diversas expresiones juveniles que posteriormente hicieron presencia masiva en los escenarios culturales de la ciudad, principalmente en el Festival de Rock al Parque. En este tránsito se pueden referenciar dos momentos claves, un primer momento en el que los conciertos de rock no se encontraban segmentados por los subgéneros (metal, punk, hardcore, etc) y otro en el cual estas distinciones entre los escenarios son fuertemente marcadas. Algo que se explica entre otros factores por el crecimiento del número de bandas de Bogotá en los años noventa, que facilitó que la oferta cultural de la ciudad generara públicos para cada uno de estos subgéneros, a diferencia de los primeros años de la década donde los pocos eventos realizados reunían públicos de todas las tendencias.



Imagen 14. Publicidad del evento de hardcore. 17 de julio de 1999. Bogotá



Imagen 15 y 16. Publicidad de festivales de punk y ska. Bogotá 1999

Hay una diferencia clave en las formas de relacionarse de los públicos. En un primer momento los procesos de distinción entre los públicos no estaban ligados al consumo de un bien cultural definido⁴², es el crecimiento y la circulación que se va dando en la década dentro de estos espacios lo que permite territorializar la apropiación de algunos escenarios de la ciudad y señalar algunas distinciones frente a los subgéneros.⁴³ A comienzos de los noventa fueron pocas bandas las que circularon en los escenarios, mientras que a finales de la década se produjo un crecimiento superlativo de agentes incluidos en el campo, ello dentro de otras explicaciones por la aparición de medios alternativos, creación de espacios para la oferta cultural, empoderamiento de los agentes en los medios de producción y por el efecto de la política pública como será abordado en el tercer capítulo. Todo esto estuvo en directa relación con la construcción de nuevos públicos en la ciudad y con la incursión de espacios de consumo para la juventud bogotana, lo cual no constituyó el objeto de la presente investigación, pero debe mencionarse con el fin de dar una caracterización de la relación que se establece dentro de los agentes.

⁴² “El público inicial era más abierto de mente frente a géneros musicales, el rock era uno solo y tocara ska, metal, punk, la gente iba a ver las bandas.” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

⁴³ “Es en ese momento que aparecen esos parches que empiezan a desarrollar prácticas comunes, que tienen su propio lenguaje, que generan una territorialización en áreas específicas de la ciudad, ya uno sabía dónde andaban los skinheads, los punketos, los fachos, los metaleros, los parches de raperos de Belén y las Cruces. Era interesante porque comienzan a aparecer esos grupos identitarios y también eso implica necesariamente la necesidad de concertar ciertos espacios en los que confluyen varios, de que se hicieran conciertos y de que no se fueran a romper la madre.” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

Lo que debe considerarse es que los públicos modificaron con su irrupción las reglas de juego existentes en los campos, donde en algunos casos van demarcando los destinos y tránsitos de los agentes de producción.⁴⁴ Para las bandas empezó a ser claro que la estrategia de circulación debía estar muy bien definida, en la medida que la variabilidad de los públicos, determinó la consecución o la pérdida de los capitales, simbólicos en este caso, involucrados en la práctica cultural. Ello estaba directamente relacionado con el *habitus* de los agentes en tanto constituye formas de percepción, evaluación, acción, y principalmente de aceptación de las circunstancias que se dan en el campo de producción cultural y que lo constituyen como es expuesto por Bourdieu (2005) en un mundo significativo, dotado de sentido y valor.

Al igual que las décadas de los sesentas, setentas y ochentas, el campo del rock siguió presentándose masculinizando⁴⁵, conflictivo⁴⁶ y como un negocio incierto.⁴⁷ Sin embargo existió un reconocimiento del público de aquellos años en la medida que se comenzaron a generar grupos de seguidores⁴⁸ y por medio de ello se establecieron diferencias generacionales⁴⁹ en los consumos de los públicos, que se gráfica en el testimonio de un entrevistado cuando reconoce al público de la época como “un público universitario, una clase media y media baja, un público entre los 16 y los 20 años, porque el público de 25 años para arriba era un público que escuchaba más

⁴⁴ “En esa época empezamos a atraer ese público que se llamaba alternativo, entonces eran metaleros, skinheads, punketos y alternativos, y a los metaleros les empezó a parecer muy caspa, un poco eso de tocar cumbia, de tocar funk, y llegó a un momento que ya no podíamos empezar a tocar con parche metalero, porque había una resistencia ante nosotros. Entonces empezamos a abrirnos campo con otro público.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

⁴⁵ “Cuando yo iba a los primeros conciertos de *La Pestilencia* y de *Darkness* y de todos ellos, cero nenas, eran solo manes y también me daba tristeza porque yo venía de Los Ángeles de ver todo lo contrario, venía de conciertos de *Ratt* viendo las re nenas, y llegar acá donde todo olía a feo y solo había manes, era otra película.” (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

⁴⁶ “Las dificultades, cuando habían toques y llegaban los skinheads se tiraban los toques, o llegaban los podridos y entonces la gente prefería no entrar porque se iba a armar el mierdero.” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

⁴⁷ “Convencer a la gente de que pagar una entrada no es malo, de que usted está apoyando la banda, esa parte es jodida y creo que ese es uno de los mayores problemas y lo será siempre.” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

⁴⁸ “Se disfrutaba mucho, era un cosa pequeña, pero al mismo tiempo era grande porque cualquier cosa que pasaba había mucha gente, era una vaina muy bonita, era como una familia, uno podía hacer un concierto cada ocho días y siempre era repleto, comenzaba a sudar el techo, unos conciertos mágicos.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

⁴⁹ Entendemos siguiendo a Mario Margullis y Marcelo Urresti que la generación “alude a la época en que cada individuo se socializa, y con ello a los cambios culturales acelerados que caracterizan nuestro tiempo. Cada generación puede ser considerada, hasta cierto punto, como perteneciente a una cultura diferente, en la medida en que incorpora en su socialización nuevos códigos y destrezas, lenguajes y formas de percibir, de apreciar, clasificar y distinguir” (Margullis, Urresti, 2008:18)

bandas de afuera y estaban conectados en otra onda”.(Daniel Aguilar, integrante de Sagrada Escritura, Bogotá).

Otro rasgo para caracterizar el público de los años noventa, radica en que se constituyeron en un agente activo con capacidad de elección frente al consumo cultural y que por la variada oferta de bandas que surgieron en la década tuvieron otro margen de decisión. Por tal motivo, los músicos asumen como una estrategia determinante en su posición la generación de públicos, porque más allá de los escasos capitales económicos que podía ofrecer la incipiente industria del rock bogotano, existía un interés por las legitimidades e incentivos ligados a los recursos simbólicos que se involucraban en el campo y a las pretensiones artísticas de los agentes con el desarrollo de sus prácticas. Dicho cambio es referenciado a través de la trayectoria de una de las bandas más reconocidas del campo del rock en Bogotá:

Usted debe generar su público, ¿porqué *1280 Almas* es el grupo que es?, no es porque tuvieron a Andrés Pastrana de alcalde, es porque esos manes cuando ponían bombas⁵⁰ y la vida nocturna de Bogotá estaba en cero, esos manes tocaban todas las hijueputas semanas y por lo menos todo el tiempo usted veía carteles de las *1280 Almas* en la ciudad. Nosotros, los del rock de los ochenta, del rock en tu idioma, no creamos público. (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

Las bandas referentes de la época fueron acumulando su capital simbólico a través de la generación de espacios, circulación permanente en estos escenarios, construcción de públicos, constitución de redes entre agentes y una evidente movilidad en el campo de producción.⁵¹ La construcción de un público exige el desarrollo de una serie de legitimidades pero ¿qué es lo que hace legítimo a una banda ante su público más allá del proceso de homología estructural entre la producción y consumo?. Para Hernando Sierra, guitarrista de la agrupación bogotana *1280 Almas*:

⁵⁰ Alusión al periodo de los atentados del narcotráfico que se perpetraron en Bogotá a comienzos de la década de los noventa.

⁵¹ El público no lo fuimos ganando a pulso, de tocar e ir a todo lado, tocar en bares súper pequeñitos donde no cabía la gente y la gente mirando por la ventana, pero eso es parte del rock n roll, porque fue ir a tocar donde el público quería que fuéramos, no esperar siempre el evento grande, ir a donde pudiéramos caber los que estábamos. A veces alternábamos con bandas locales, bandas de barrio, o íbamos solos, alternábamos con las bandas que estaban en el momento porque el cartel de varias bandas sumaba públicos y era chévere porque se compartían los públicos y cada uno se divertía con lo que les gustaba. (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

Todo lo que nos ha pasado a nosotros, no nos lo esperábamos. Pal lanzamiento de 'La 22', lo hicimos en el Parque de la Independencia, nosotros hicimos una invitación chiquita y fue muchísima gente, se tetió ese parque. Ahí fue tal vez que fuimos conscientes de que había unos fanes fuertes de la banda, que lo comprometen a uno verracamente. Son fanes de uno porque les gusta lo que uno hace y no puede ponerse uno a mariquear y ponerse como veleta con lo que está de moda. La gente era fan de la música que hacíamos nosotros que tenía mucha mezcla de vainas de diferentes cosas, pues nosotros nunca fuimos radicales con nada y nos gustaba oír mucha música, y parece que eso le caló a la gente. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

La legitimidad del agente no se define sólo desde la puesta en escena de la práctica cultural, está determinada por una serie de valores que se encuentran ligados a la constitución de los capitales en los campos. En esta perspectiva se han fundamentado como valores, la permanencia en el tiempo en los escenarios de la ciudad, apuestas por la independencia en la producción alejadas de la comercialización masiva del producto e identificaciones derivadas de los desarrollos líricos e iconográficos de algunos de los agentes y sus públicos, lo que se evidencia en una de las bandas más representativa en la ciudad en los años noventa: *1280 almas*.



Imagen 17 y 18. Publicidad de eventos de la banda 1280 almas. Bogotá 1995 - 1997

2.2.1.4. La llegada de la radio pública

La relación entre producción y consumo, siempre ha estado atravesada por la oportunidad de difusión de la obra, lo que para Bourdieu (1997) constituye el proceso de transmisión del objeto simbólico, que en esta perspectiva obtiene su valor desde la valoración de un público que finalmente establece una significación diferente a la que

produce el agente creador. Por ello, es indispensable sumar a la caracterización de este primer periodo, el papel de los canales de difusión que fueron surgiendo en esta época.

A comienzos de la década de los noventa se encontraba un canal de difusión para el rock como lo era la emisora 88.9, que por un lado, se arraigó al enfoque de la radio juvenil ofreciendo alguna información coyuntural sobre los agentes y escenarios de producción del rock en Bogotá⁵² y por el otro posibilitó la irrupción de programas especializados de rock, que establecen una fuente de acceso y conocimiento a este género musical más allá de los enfoques comerciales.⁵³ Sin embargo, es el surgimiento de la frecuencia rock de la Radiodifusora Nacional de Colombia la que posibilitó un espacio permanente para el género en la ciudad.

La Radio Difusora Nacional de Colombia, era conocida por tener una programación que dentro de sus franjas promovía programas educativos, entre otras apuestas de intervención para algunas poblaciones del país. Sin embargo, a mediados de los años noventa, se creó la frecuencia joven de la Radio Nacional de Colombia que se encargó de diseñar una programación de rock con un claro enfoque de difusión de las artes de la ciudad, en donde se difundió información de diversos campos de producción, dentro de ellos, todo lo referente al rock colombiano. Dicha coyuntura posibilitó el surgimiento de un programa de radio los domingos en las horas de la noche denominado “4 canales”, en cabeza de Héctor Mora, que cumplió un papel definitivo en la difusión y en la construcción de un espacio de información, difusión de contenidos y de generación de redes de músicos. Según Héctor Mora:

⁵² “La emisora tuvo un papel prioritario en la difusión del rock en Colombia en la primera mitad de la década del noventa, con el tiempo su rol pasaría a un segundo plano por la competencia y tendría su final en el año 2004. Sin embargo para el momento reseñado actúa como un intermediario esencial de difusión de los bienes culturales, así tuviera en un lugar secundario la programación de rock de la ciudad: “A nivel de referencias, tendría lo que escuchaba uno en la poca radio comercial que se le medía a colocar temas de rock colombiano, que la verdad se traduce en 88.9 que era la emisora fuerte, y no era muy fácil, no existía el internet, entonces no había posibilidades de tener más sonidos que consiguiendo en fuentes muy puntuales y una de esas era la única radio donde colocaban algo para jóvenes”. (Héctor Mora, locutor, Bogotá).

⁵³ El surgimiento de los programas especializados de rock, marca en primer lugar una distancia con la programación de la radio que programaba el género en la ciudad, y de otro lado generó una posibilidad de acceso a los bienes culturales para los diversos agentes del campo de producción: “en la radio comercial, alérgica a sonidos independientes, se colaron dos programas icónicos: ‘El Expreso del Rock’, conducido por Andrés Durán, y ‘Metal en Estéreo’, liderado por Lucho Barrera. Todos los domingos en la noche, este par de paladines del rock y el metal nos mantenían despiertos para escuchar y grabar en cassette los últimos lanzamientos y los sucesos de la escena nacional. De algún modo, era la única forma de enterarse” (Pinzón, 2014, en línea, consultado 25 de marzo de 2015)

Comenzamos a consolidar el proyecto un poquito, como a los dos meses de estar la emisora al aire, fue recién comenzando, y la propuesta la fuimos desarrollando y puliendo poco a poco. Empezaron a llegar más grupos, la premisa pues era muy básica y muy rockera, y era decir estamos al aire en un programa de rock colombiano quien nos esté escuchando en este momento y tenga una grabación, tráigala, porque no sabemos hasta cuándo vamos a estar al aire. Y llegaban los grupos nos llamaba de vigilancia, hubo problemas por eso, porque llegaban veinte o treinta personas en la noche y nadie los esperaba y el operativo de seguridad un domingo en la noche era relajado, y nos tocó comenzar a pulir la vaina y demás, pero era totalmente abierto, y la gente llegaba y dejaba sus casetes y los poníamos y toda la cosa, y ahí fue que el proyecto fue consolidándose. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

Para muchos de los entrevistados el papel de la radio pública, determinó un punto de inflexión en las estructuras del campo, toda vez que facilitó el acceso a la información por parte de todos los agentes⁵⁴. En este escenario se posibilitó la difusión de bienes culturales⁵⁵, los contactos entre los diversos agentes del campo de producción⁵⁶ la evolución en el tratamiento radial que se le podía dar al rock nacional⁵⁷ y esencialmente la constitución de una red que se organizó en torno a un eje de referencia⁵⁸.

De otro lado, es necesario reseñar como una de las características definitivas de la época, la exclusión de los espacios de la radio comercial para un altísimo porcentaje de bandas de rock bogotano⁵⁹ el surgimiento de revistas y periódicos con circulaciones diferentes pero que informaban sobre los eventos en la ciudad⁶⁰ y la creación de MTV

⁵⁴ “En ese sentido la agenda sirvió muchísimo porque era un punto de contacto, un referente informativo para muchos oyentes de dónde se hacían los conciertos, lo que no teníamos antes de información se lo estábamos dando a la gente, y por otro lado punto de contacto para músicos, llegaba muchos a traer los discos y se conocían ahí mismo en los pasillos, porque era un punto de encuentro donde por primera vez se veían la cara.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

⁵⁵ “La banda tiene una carrera gracias a la radio pública porque a nosotros jamás nos pusieron en las otras emisoras desde los primeros años. Para nosotros ‘cuatro canales’ y ‘Radionica’ han sido fundamental porque o sino no hubiéramos sonado en ningún lado.” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

⁵⁶ “En esa época estaba ‘cuatro canales’, a mi Héctor Mora me ayudó por que iba que me entrevistaran y decía lo de las clases, y al otro día tenía un montón de gente dándole clases y el man le daba a uno el espacio para poder mostrar la música, poder hacer la publicidad de los conciertos.” (Tom Abella, solista, Bogotá)

⁵⁷ “Aprendí mucho del 90 al 95, no existía Rock al Parque y llegaban muchísimos demos sin haber almacenes, ni cátedras, ni instrumentos. Del 96 al 2000, la cantidad ya es el triple con el Festival y con un programa especializado en rock colombiano”. (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

⁵⁸ “A la hora de la verdad el papel fue fundamental, surtíamos de información a la *Revista Shock*, y la página de *Rockombia* y así fuimos apoyando la red, luego aparece *Mucha Música* (City Tv), y nosotros también los apoyamos con información y con contactos, y ya luego cada medio fue desarrollando su cadena, pero nosotros sí fuimos un eje de consolidación de información muy importante para poder replicar todos esos datos.” (Héctor Mora, Bogotá)

⁵⁹ “Cuando uno llevaba la música de Morfonía a la radio, como *Radioactiva* y ese tipo de cosas, les parecía muy loco, nunca hubo un feedback.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

⁶⁰ “Hubo una coyuntura de muchas cosas en los noventas, a nivel de medios de comunicación, la creación de la ‘Radiodifusora Nacional de Colombia’, algunos medios independientes como ‘Shock’, como el mismo periódico ‘Suburbia’ que era gratuito y apoyaba el rock colombiano, entonces se juntan las vainas y se vuelve de moda, y yo creo que era de moda querer ir a conocer cosas nuevas, y dentro de eso nuevo una oferta cultural eran los conciertos del rock colombiano, porque era algo que la gente no estaba acostumbraba a ver.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

latino⁶¹ que viabilizó entre otras el conocimiento de bandas latinoamericanas y la posibilidad de un medio alternativo para la difusión de los agentes⁶².

FOQUES

Jueves 14 de mayo.
La Pestilencia y Sin Salida.
Endorfina. Cra 7 # 59-18. 8 p.m. \$10000.

Viernes 15 de mayo.
Homofonus y Los Felics. Loko's bar
Cra 14 # 82-38. 8 p.m. \$5000.

Sábado 16 de mayo.
La Ijuana. Auditorio Macondo
Cra 13 A #78-61. 8 p.m. \$5000.

Viernes 22 de mayo.
Básica uno y NO2. Auditorio
Macondo Cra 13 A #78-61. 8 p.m.
\$6000.

Sábado 23 de mayo.
Morfonía y La Topa Tolondra.
Auditorio Macondo Cra 13 A #78-61.
8 p.m. \$6000.

Jueves 28 de mayo.
*Pepa fresa, Morfonía, Vértigo,
Psicodelik y Charconautas.*
Michellangelo Cll 94 # 11-46. 8 p.m.
\$10000.

Aborigen y La Guardia. Acido Bar
Cll 80 # 14-33. 8 p.m. \$5000.

*Parte de la información fue proporcionada por 4
canales 99.1 fm.*

FOQUES

Jueves 28 de mayo
-La Guardia y El Indio Uribe. Acido Bar,
calle 80 # 14-33, 8 p.m., \$5,000.
*-Charconautas, Vértigo, Pepa Fresa y
Morfonía.* Michellangelo, calle 94 con
12, 7 p.m., \$10,000.

Sábado 30 de mayo
-Rock al parqueadero: *Militan, Cirrosis,
Torre B, Ultimo de su estirpe, Cuervo
Blanco, UPC, Ultrajeno y Sofrosina.*
Colegio San Carlos, calle 193 # 39-05, 10
a.m., \$5,000.

Sábado 6 de junio
-Aborigen, El Indio Uribe y Raíz.
Auditorio Macondo, cra. 13A # 78-61,
7 p.m., \$6,000.
-Síndrome, Ancestral y Dark Millenium.
Teatro Taller de Colombia, calle 10
0-19E, 7 p.m., \$5,000.

Domingo 7 de junio
*-Sin Salida, Exigencia, De frente,
Realidad interna y Ataque en contra.*
Auditorio Macondo, cra 13A # 78-61, 3
p.m., \$6,000.

Imagen 19 y 20. Reseña de los eventos publicados en el Periódico Suburbia. Mayo de 1997.

Vale la pena resaltar que este corte en los años noventa es significativo en la medida que estableció no sólo una referencia para los entrevistados sino para muchos de los agentes presentes en el campo de producción, tal como lo describe Alfonso Pinzón, baterista de la banda bogotana *Agony*:

Lastimosamente, el establecimiento encarnado principalmente en los sellos discográficos no supo qué hacer con el capital artístico, y en el mejor de los casos apostó tímidamente por él. Incompetencia, petulancia y corrupción mezclados con el miedo parroquial hacia el rock por parte de un amplio sector de los medios, impidieron que en Colombia se desarrollara una industria musical consistente en torno al

⁶¹ “Ya comenzaba uno a ver esa integración de que había una escena colombiana que podía ser y estar al mismo nivel de esa escena mexicana que uno veía por MTV que era como el primer referente del nivel comercial de lo que estaba pasando con las bandas afuera de Colombia, porque en esa época no había internet y era la televisión lo que le permitía ver que era lo que estaba saliendo. Y ya en esa época comenzaron a salir los primeros clips de bandas colombianas y entonces todo eso comenzó a generar el interés de que aquí estaban pasando algo y de que uno ya podía pensar de que había un espacio para mí y para lo que me gusta, veamos que se puede hacer.” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

⁶² “Era difícil generar público, porque no había tanto espacio para mostrar la música, y un elemento que nos ayudó a nosotros mucho fue el video de “ay que dolor” que nos ayudó a generar otros canales de difusión, donde se abrió un espacio diferente y comenzó a mostrar la música desde otro lado, un lado visual, entonces digamos que antes todo estaba delimitado a la radio y a la prensa escrita.” (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

género... pero que ello no nos haga olvidar que los 90 fueron los años maravillosos del rock colombiano, donde por primera vez las bandas nacionales lograron ser un fenómeno de masas, tocando la fibra de una generación que recuerda con melancolía una época en donde nos vimos verdaderamente reflejados en lo propio –en cuanto a rock se refiere–. Y si de algo sirve mirar atrás, que sea para inspirarnos a seguir adelante construyendo algo inspirador y sublime, como lo fueron los inolvidables 90. (Pinzón, 2014, en línea, consultado 25 de marzo de 2015)

Lejos de ser un fenómeno de masas por algunas de las causas que paradójicamente señala el testimonio, el rock en la ciudad para dicha década sí logró definir un lugar en el consumo de los bienes culturales de los bogotanos e instituir en algunos agentes un *habitus* que le diera un valor a una práctica cultural que se caracterizó por la intermitencias y los abandonos. A pesar de ello, el final de la década marcó un estancamiento de la frecuencia de los conciertos, el cierre definitivo de la precaria relación entre los sellos disqueros y las bandas bogotanas debido a las transformaciones en los modelos de distribución musical, y la masificación de campos de producción como el de la música electrónica, lo que generó una fuerte competencia por los públicos del rock, evidenciando las frágiles fronteras del rock bogotano.

2.2.2. El nuevo milenio del rock bogotano: de las transformaciones, desencuentros y nuevas perspectivas del campo de producción cultural

Como ha sido mencionado, las divisiones que marcan los dos sub periodos tienen que ver con los indiscutibles cambios que impedían realizar una caracterización global del campo de producción del rock desde el año 1992 hasta el año 2014. Este segundo subperiodo abarcó el estudio del año 2001 al año 2014, y en el mismo se observaron especialmente los tránsitos y las trayectorias de los agentes del campo de producción del rock, haciendo un énfasis especial en la estructuración de la práctica y la configuración de un rol particular para el músico del rock bogotano. Los antecedentes han permitido caracterizar la manera como se fue constituyendo el campo de producción del rock en la ciudad, establecer algunas de sus fronteras y conocer algunas de las estrategias de sus agentes.

Para adentrarse a los cambios más relevantes del periodo se debe destacar que se dieron transformaciones en la distribución de la industria musical a nivel mundial, la llegada del formato digital mp3 y su impacto en términos de acceso y alcance, la creación de redes de contacto y comercialización de músicas de todo el mundo, y la

consecuente sobre información que redundó en la conformación del campo de producción. Además para el segundo subperiodo estudiado, Rock al Parque hace parte de una política pública del sector cultural que se fortaleció y donde fueron ampliadas las discusiones referentes a los procesos de creación y circulación en la ciudad. Es en este escenario que se deben leer las trayectorias en las posiciones de los agentes y éste apartado pretende caracterizar sus cambios más evidentes y las nuevas reglas que han definido las transiciones para los músicos.

Uno de los primeros cambios que los entrevistados referenciaron a la hora de describir las variaciones entre las décadas, tiene que ver con las modificaciones que se dieron a nivel de la relación entre consumo y producción, y lo que también podríamos denominar las competencias que se dan entre algunos campos de producción en la ciudad. Cambios que podrían explicar, por un lado, las disposiciones y regulaciones de las autoridades de la ciudad⁶³ y por otro, las estrategias de la novedad, el mercado y la aparición de nuevos bienes culturales de consumo⁶⁴, y las lógicas de las industrias de entretenimiento en Bogotá:

La industria es muy joven, esa época donde se puso de moda el rock en español sirvió para que empezara un movimiento, pero cuando eso se empezó a crecer la moda pasó y llegó otra moda o varias modas, la música electrónica, el reggaetón. La pequeña industria que hay se centra en la moda del momento y con esa moda que se paró sobre el rock un rato, logró generar que nacieran un montón de cosas, pero cuando ya estaba naciendo, la industria se enfocó en otro lugar y al final de los noventas empezó la música electrónica por todo el mundo, los bares del rock se acabaron y acá se empezó a despertar una cosa nacionalista, de retomar el folklore y mezclarlo. Entonces muchos de los músicos agarraron esa onda y está bueno, y es que Colombia siempre exportó música tropical, las orquestas de salsa, y para mí eso es una continuación de esa rama, pero el rock es otra cosa. (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

Las transiciones entre las décadas trae sin lugar a dudas algunos cambios en los procesos de difusión y las estrategias que manejan los intermediarios. En las

⁶³ Como sucedió con la hora zanahoria que surgió en la administración de Antanas Mockus se prolongó en la ciudad desde este periodo de gobierno (1995 – 1997) y limitó el expendio y el horario de atención de los establecimientos comerciales dedicados a la venta de licor “La hora zanahoria cortó la vuelta y lo que generó fue que puso de moda los *after partys* y todo el mundo se volvió electrónico y en ese momento pegó mucho esta música y el rock se volvió como maluco y bajo un poco la vuelta ahí”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

⁶⁴ Hubo bares de rock, pero se ha ido acabando, de pronto han montado otro tipo de bares. Hubo un boom del rock en los noventas, y ya después empezaron a llegar otros ritmos, otras cosas y empezaron a poner bares de otras cosas, como el reggaetón. (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

entrevistas se referencia que en los años noventa se produjo un nuevo “boom” como ocurrió en los años ochenta, pero esta vez desde unas condiciones que posibilitaban un crecimiento de los límites del campo de producción que no se logaron concretar. Este apartado pretende dar algunas respuestas sobre los alcances de este planteamiento ya que para algunos de los músicos no se facilitaron algunas de estas condiciones:

Era interesante, creo que había un movimiento, en esa época creo que había una movida, pero pues faltaba ya que eso explotara, pues fue lo que nunca pasó, no explotó como de pronto pasó en Argentina o pasa en otros lugares donde la escena empieza *underground* y la gente de voz en voz se cuenta lo que está pasando con la música y la movida y de pronto eso como que se vuelve máximo. Eso fue lo que aquí nos hizo falta para que esas bandas pudieran continuar y se generara realmente un movimiento musical sólido, que es lo que aquí nos falta (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

2.2.2.1 Los cambios en el esquema de producción: grabaciones y circulación

Una de las principales modificaciones en la estructura interna del campo tiene que ver con el proceso de grabación y registro de las obras de cada uno de los agentes. Los cambios en las reglas de juego posibilitaron que se pasara de un periodo donde la grabación era la principal limitante en el proceso de producción del campo a un punto en el cual las facilidades para adelantar esta labor se flexibilizaron. Para George Yudice (2007) las nuevas tecnologías facilitaron varios modos de grabación y producción de la música donde se prescindieron de los estudios fonográficos y se fueron sofisticando los estudios de grabación caseros.

Este proceso permitió eliminar algunos intermediarios existentes en el campo como las disqueras y abaratar los costos de grabación que antes existían, regulaban el mercado y establecieron un papel prioritario para el capital económico en el campo, además de garantizar posiciones favorables en la estructura a aquellos que pudieron acceder a una grabación. Ello implicó transiciones en los procesos de distribución⁶⁵, modificaciones en las fronteras de distribución que ofrecía el campo de producción⁶⁶

⁶⁵ “Sacar un disco en los noventas era sólo con disquera, o lo que uno pudiera hacer a nivel underground, de resto eran los grandes grupos, pero ya eso cambio con la era digital y la posibilidad de subir la música.” (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

⁶⁶ “Hoy ya todas las redes, y todo el manejo del internet hace que la música se conozca en otras partes donde uno pensaría que no llegaría y a otro público que realmente es diverso.” (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

cambios en los formatos de distribución⁶⁷ y esencialmente facilidades a la hora de registrar las grabaciones y garantizar su circulación:

Hoy incluso es algo que se puede hacer con una aplicación de un celular y una cantidad de programas. Usted ahora para hacer un demo, se va a Unilago, compra un computador y consigue cinco o seis programas de audio que le pueden funcionar y arma el demo en la sala de la casa. En esa época era muy complicado, entonces sacar los discos, sacar la música y divulgarla era muy complicado, porque la única opción era la radio, y ahora, aunque yo no sé qué tanto se divulgue porque con ese universo tan atomizado de cosas que hay. Sin embargo usted puede subir una canción y eso no existía en esa época. (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

Una transición adicional vinculada al proceso de grabación y en directa relación con los escenarios, tuvo que ver con el cambio del lugar de las reglas de juego y de las disputas entre agentes al interior del campo, que según los testimonios pasan de desarrollarse de los escenarios físicos a escenarios virtuales.⁶⁸ Para Yúdice (2007), la creación de nuevos sitios de circulación y distribución van creando una mayor diversidad de mercados, por lo cual los agentes entran en nuevos circuitos de circulación y distribución posibilitando un cambio en el modelo de negocio.

Lo que puede debatirse es hasta dónde esa virtualidad disminuyó las posibilidades de acumulación de capital por parte de los agentes o si por el contrario se amplió la circulación de algunos de los músicos vinculados al campo, estableciendo nuevas condiciones de juego. Uno de los problemas que tuvieron los músicos en la década de los noventa estuvo relacionado con las posibilidades de circulación y sin lugar a dudas para este segundo periodo las oportunidades de distribución se hicieron evidentes, sin embargo en el marco del juego aceptado por los músicos en el campo y en las condiciones de igualdad en que se puede dar en la promoción de contenidos, son otras las tácticas que deben tener las bandas para ocupar posiciones favorables en el trabajo de producción, reproducción y de difusión de los bienes culturales: “hoy

⁶⁷ “Los discos no son negocio, por eso las disqueras empezaron a cerrar, a reducir personal, a centrarse en ciertos grupos y artistas. El disco se volvió como un capricho, a nosotros nos gustan los discos, tener el objeto y ponerlo en la casa y decir esto es nuestro trabajo no decir busque en internet. Digamos que las dos cosas hay que tenerlas, nuestra música está en internet, pero también nos gusta tener el disco en físico.” (Pablo Miranda, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

⁶⁸ “En esa época todo era más lento y más costoso, por eso también se generó una escena muy fuerte, porque uno se hacía nombre a punta de toques cada 8 días y a veces dos toques por día. Hoy en día uno graba en la sala de su casa con el computador, y puede mandar viral 3000 vistas en un día fácilmente.” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

en día la competencia tiene que ver más con músculos y no solo de marketing, sino de fusión de estrategias, antes tocaba pelear a punta de música, nadie tenía página de internet ni club de fans en Facebook, entonces tocaba defenderse a punta de tocar y tocar en tarima, porque no había de otra, grabar ya era un lujo” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

2.2.2.2 Los nuevos escenarios

La mirada a las transiciones de los escenarios en los periodos señalados, no se puede limitar a la caracterización de los mismos, sino al reconocimiento que hacen de ellos los agentes y el lugar que adquieren para el desarrollo de la circulación. Para este periodo encontramos que los bares siguen constituyendo una referencia inherente a la circulación del rock en la ciudad y que los lugares para el desarrollo de la práctica no son homogéneos y son determinados en gran medida por los subgéneros que componen el campo de producción. Sobresale una continuidad en la caracterización, pero también debe reconocerse la irrupción y consolidación de nuevas oportunidades de interacción en los espacios, sea de uso público o privado.⁶⁹

Los escenarios que fueron referentes de la ciudad en los años noventa desaparecieron, y al igual que muchos de las agrupaciones de la época reconocieron que su lugar en la estructura del campo de la industria en el campo de producción del rock, ya no tenía posibilidades⁷⁰. Aunque deben mencionarse que en la ciudad se han realizado eventos en todas las localidades, especialmente en lo que tiene que ver con subgénero como el punk y el metal, los escenarios privados del rock en la ciudad no han diversificado su oferta en términos geográficos⁷¹, y siguen concentrándose en la localidad de Chapinero y en el centro.

⁶⁹ “Hoy en día ya hay personal de apoyo, ya el sonido es mucho más óptimo, hay espacios para tocar, y gracias a esa labor y esa gestión se puede tocar y hay una comodidad para ejecutar, pero hay cosas que siguen siendo recurrentes como los costos, lo que implica todo el movimiento, pero si no existiera eso tampoco habría emoción en cada show que uno fuera a hacer.” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

⁷⁰ “Eso también va mutando, los lugares van y vienen, uno va viendo que van naciendo y muriendo los lugares.” (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

⁷¹ “Si ustedes toman un mapa de Bogotá y observan donde se realizan cotidianamente los conciertos, verán que no salen de una zona que ocupa menos del 10% de la ciudad. Además, si observan más detalladamente, verán que la mayoría de estos sitios son locales nocturnos, destinados a mayores de edad, porque se consume alcohol.” (Gandour, 2014, en línea, consultado el 12 de marzo de 2015)

De otro lado, es relevante mencionar que los requerimientos de la oferta y el acceso cultural, han permitido cualificar las dotaciones de los espacios y superar algunas limitaciones que se tuvieron en los periodos pasados del campo de producción⁷², por lo que ingresan otro tipo de variables y elementos que establecen relaciones directas con los públicos:

Yo creo que el rock colombiano si se ha estancado un poco y en esa medida la gente ya no va a ver algo que no le apasione tanto o no le parezca tan raro. Y cuando va a verlo quiere verlo en buenas condiciones. Ya comienzas a pelear con elementos de mercados, y es que como se volvieron tan común los toques, cuando va a un concierto la gente quiere un lugar donde esté cómodo, donde no le toque sufrir, donde no le tiren desde afuera las botellas para colarse los manes por el techo, la gente ya no quiere eso, que suene bien. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

Es la recursividad lo que exige nuevas estrategias, ya que a diferencia de lo ocurrido en la década del noventa, existen pugnas entre los diversos campos de producción cultural y se genera una competencia por los públicos a través de las diferentes instancias de difusión del campo. Este asunto se percibe claramente desde los tránsitos mencionados por los entrevistados que vienen desde décadas pasadas, que plantean en sus testimonios las limitantes sobre los espacios especialmente privados, con los que cuenta la ciudad para el desarrollo del género. Para los músicos las condiciones actuales de los escenarios establecen dificultades en términos de distribución de capitales con otros agentes del campo⁷³, crecimiento de agrupaciones que no es proporcional con las oportunidades de producción, inconvenientes para rentabilizar la práctica⁷⁴, regulación de las condiciones en que se desarrollan algunos de los eventos masivos en la ciudad⁷⁵ y reducción de algunos espacios de interacción⁷⁶.

⁷² “Hoy ya sé que hay lugares donde no hay guerra, bares que huelen bien, buenos baños, buenas pantallas, la gente no sufre tanto y eso me agrada mucho, hay bares que lo han hecho muy bien.” (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

⁷³ “Creo que faltan más sitios para poder tocar, a las bandas les toca autogestionarse mucho, conseguir los espacios, antes uno ganaba plata tocando en los bares, ahorita uno tiene que pagarle a los bares para que lo dejen tocar a uno y eso no está bien, las banda se tienen que regalar o ir por un cover. Era como otra forma de pensar, ahorita han pordebajado mucho al artista, a los grupos, muchos grupos se regalan y perjudican a otros grupos y a otros no les importa y hacen contratos para vender boletas y beneficiar a los bares, obviamente ellos son siempre los que van a ganar.” (Hugo Álvarez, integrante *Hades*, Bogotá)

⁷⁴ “Tampoco es que haya ahora buenos espacios para tocar, o si hay ,pero el problema es que ya la cosa pasó a otro nivel y todo es muy caro. Entonces hacer un concierto es difícil, hacer que sea rentable es difícil.” (Jota García, integrante *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

⁷⁵ “Cuando uno se mete a eso tiene que aprender a hacer las cosas, meterse con cosas que no quiere meterse, planes y permisos por ejemplo, esas son cosas que se van aprendiendo en el camino y es también una lotería por que los eventos pueden salir bien o pueden salir mal.” (Darío Bernal, integrante *Defenza*, Bogotá)

⁷⁶ “Siento que el rock muere cada vez más en Colombia, menos sellos disqueros, menos espacios de encuentro, la escena es más pequeña y creo que casi todas las escenas . Recuerdo que cuando era más joven la escena era

Con los escenarios se perciben las posiciones que se ocupan en los campos, desde el nivel de la competencia en la cual algunos agentes no han logrado una posesión de capital y compiten en las mismas condiciones⁷⁷ y otras situaciones en las cuales las trayectorias evidencian capitales simbólicos y legitimidades culturales diversas que determinan algunas distinciones:

Hay bares donde cada vez tocamos menos, es más difícil. Cuando usted tiene una banda el primer circuito es el de los bares, está a la mano, después cuando gana algo de nombre entra en un rango difícil, que no es tan popular como para estar en los grandes festivales y sonando en todo lado, pero ya es un poco popular para los bares, y ahí es donde muchas bandas naufragan. Hay que hacerse un nombre primero en los bares, empezar a sonar y hacer carrera, hacer tablas para después subirse en una tarima más grande de un festival, yo he visto muchas bandas que la suben de una y usted las ve fracasar en el escenario, una cosa es saber tocar y otra cosa es saber performar. (Jota García, integrante *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

Las regulaciones existentes para la programación de eventos, los controles a los ingresos de menores de edad en los eventos al igual que la apertura de franjas especiales para este tipo de población, la visibilidad del rock en el espacio público a través de diferentes iniciativas institucionales y la diversificación en procesos de consumo cultural derivado de la multiplicidad de subgéneros del rock en la ciudad, han obligado a la búsqueda de otras estrategias a los agentes.

Por ello, los escenarios al aire libre tienen en este periodo un papel fundamental, como será reseñado en el próximo capítulo, especialmente en referencia a la evolución del Festival Rock al Parque y la irrupción de festivales gratuitos que se circunscriben a diversas localidades de la ciudad⁷⁸ y que han establecido lugares alternativos para el desempeño de un grupo de bandas, de ahí que sean referenciados desde los accesos y las legitimidades de la práctica cultural que se establecen desde allí.

más grande y siente uno como eso, pero bueno, tocaría mirarlo detalladamente, hasta qué punto es real o no." (Lisandro Silva, integrante *Round Up Ultra*, Bogotá)

⁷⁷ "Para mi primero es coger a los bares que es donde nosotros nos deberíamos estar presentando continuamente, y tener una tarifa por trayectoria, no competir con los peladitos que tocan gratis, y como hay tantos y todos se quieren mostrar y solo hay tres bares, entonces ¿en dónde más va a tocar uno?" (Tom Abella, solista, Bogotá)

⁷⁸ "Esos espacios son bacanos, porque le abren a uno mucho la perspectiva en el público, ya que no es solo solamente el público del bar, sino que uno va a ver mucha más gente y a mí en lo personal si me gusta como banda probar diferentes públicos, porque si la música transmite algo, sea música andina o sea grindcore, la gente se mueve, sea lo que sea no importa. Cuando uno está con un público que no es el de uno, uno pilla realmente si está haciendo las cosas bien, y eso es bien interesante." (Lisandro Silva, integrante *Round Up Ultra*, Bogotá)



Imagen 21 y 22. Festivales locales de metal y rock en la ciudad de las localidades de Bosa y Usme. Bogotá 2014 - 2011

Finalmente, se debe mencionar la aparición del formato de festivales privados, en los últimos años, y que desde el 2012 han venido haciendo su aparición en el panorama bogotano. Un primer grupo de festivales que construye su programación alternando artistas internacionales y nacionales tales como el *Stereo Picnic*, el *Jamming Festival*, el *Festival Bogotrash*, el *Festival del Diablo* como los más reconocidos y un segundo grupo de iniciativas de carácter local como el festival *Colombia Hardcore*, el *Festival Anti roscas*, y el promovido por la banda *1280 Almas*, denominado *La Coneja Ciega*, que se encuentra enfocado en concreto a la programación de bandas bogotanas y apuesta por la circulación de nuevos agentes en la ciudad:

La actitud conservadora hace que muchas expresiones musicales no sean bien vistas dentro de la cultura bogotana, y la actitud conservadora como ciudadanos genera que lo que podamos ver en los festivales distritales sea muy reducido y repetitivo. Y nos damos cuenta que se segmenta mucho la selección y se dejan afuera muchas cosas que son supremamente interesantes porque no tiene la calidad técnica, porque los temas son demasiado escabrosos, o porque no se pertenece al círculo de personas que están jalando el carro de los festivales, y entonces esa es la motivación principal. Después de aprender que esa actitud envidiosa no lleva a nada, pensamos que sería lindo poder tener a los amigos y conocer más amigos y generar una red en la que el que quiera ayudar ayude en la manera que pueda ayudar, aprovechando sitios que no son clásicos para tocar, para que toda la ciudad sienta que pueden organizar algo. (Hernando Sierra, integrante *1280 Almas*, Bogotá)



Imagen 23 y 24. Publicidad del festival la Coneja Ciega 2013 Bogotá.
Publicidad Festival Colombia Hardcore 2013 Bogotá.

2.2.2.3 Reunión de generaciones: los nuevos públicos del rock en Bogotá

Para abordar el lugar del público en el campo del rock en la ciudad, es necesario retomar nuevamente la lógica de la homología expuesta por Pierre Bourdieu. Es indiscutible el desarrollo de escenarios de mercado para el rock en la ciudad, una demanda y una producción cada vez más especializada debido a la diversificación de la producción y unos cambios en los consumos presentados por la aparición de un nuevo sector del público, aspectos que se pretenden clarificar en este apartado en su justa proporción. Como ha sido mencionado, para Bourdieu (2012) el ajuste entre la oferta y la demanda es el resultado del encuentro de dos lógicas independientes, mediante las cuales se determinan los gustos, la demanda, y especialmente las luchas que operan en la producción de bienes de consumo materiales o culturales, donde el concierto objetivo entre producción y consumo lo que se encarga de regular la circulación de los agentes.

Ante este aumento de las bandas y su producción, se presenta un proceso de especialización en las condiciones de consumo de los públicos, que se consolidó a través de la diversificación de múltiples subgéneros de rock en la ciudad que marca diversas tendencias y escenarios para el punk, hardcore, blues, gótico, psychobilly,

metal y un universo de fusiones que se desarrollan en el campo de producción afectando los límites en el nivel de producción y circulación.⁷⁹

Atendiendo a las restricciones sociales mencionadas por Bourdieu (2012) en la relación entre agente productor y público se deben considerar las siguientes situaciones para el campo de la producción del rock en la ciudad: los públicos cuentan con un mercado cultural más variado que el del primer periodo de referencia que da cuenta de otras posiciones para las instancias y los intermediarios, los agentes se han hecho conscientes de que los bienes culturales que distribuyen a sus públicos no son la única posibilidad para cimentar sus legitimidades, y los canales de distribución tradicionales como la radio ya no determinan las elecciones y los consumos de los públicos⁸⁰.

Para algunos músicos los escenarios actuales han permitido modificar los consumos de los públicos, generando cambios en los comportamientos y en la relación con los escenarios de desarrollo de la práctica musical: “el público hoy en día es muy diferente, hoy en día está más abierto a escuchar, a participar, a asistir, las dinámicas han cambiado por el Rock al Parque y otras gentes que traen eventos.” (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá) En contraste, otros consideran que los públicos han sido afectados por la constitución de estos escenarios dentro del campo⁸¹ y que los nuevos flujos de información y de bienes culturales producto de la transformación de la industria musical ha afectado negativamente el producto nacional⁸².

⁷⁹ “Hay músicos de todo en Colombia y cuando usted se dedica a la música tropical le va bien, pero hablando particularmente del segmento rockero hay una visión muy errada y es decir que el rock es popular en Colombia, y el rock no es para nada popular, es música de minoría que a uno le gustaría que fuese muy popular, pero la gente que oye rock es una minoría.” (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

⁸⁰ “La gente oye de todo un poco, y ya no es tan de moda, le gusta porque le gusta y no porque se la están poniendo en radio, de pronto talvez por el mismo internet y la posibilidad de abrirse y oír cosas y aprender.” (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

⁸¹ “El público es falso, un público que usted no puede contar con él. En esa época, el apoyo, o no el apoyo, era porque queríamos que esto fuera diferente, pero se convirtió en eso, la gente no paga porque hay un festival gratuito en donde se van a dar un banquete de rock. Entonces si acá la gente tampoco empuja que sus bandas nacionales estén con el estatus de las bandas de afuera, pues va a ser muy verraco, y uno puede lucharla solo, ¿pero hasta qué punto?, ¿en dónde estamos todos los que empezamos Rock al Parque después de veinte años?. (Tom Abella, solista, Bogotá)

⁸² “La gente aquí no valora la expresión propia, como es posible que los conciertos de las bandas de afuera si le pagan más porque viene de afuera, y a las bandas de acá no le pagan. Es extraño que pase eso, hay mucha saturación de información, hay muchos eventos, y hay que ser algunas veces más estratégicos a la hora de organizar un evento, cosas de mercadeo que se tienen que ir aprendiendo y arriesgarse a hacer cosas grandes.” (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

Algunos músicos no han podido adecuar sus estrategias a los cambios de las reglas del juego del campo de producción, lo que se traduce en las dificultades en la relación con los intermediarios y en particular la ausencia de una homología entre la oferta y la demanda de bienes culturales del campo, caso contrario a las trayectorias de otras agrupaciones que sobreviven aún por la distinción y el capital acumulado durante los años noventa, que como en el caso de la banda *La Derecha*, permitió un retorno activo a los escenarios después de más de diez años fuera de la actividad⁸³, lo que se puede explicar en su lugar de referencia en la consolidación del campo en los años noventa y en su asociación con la génesis del Festival de Rock al Parque.



Imagen 25. Publicidad evento banda "La Derecha" . 3 de octubre de 2011.

Por ello, es válido preguntarse en términos de las transiciones del campo cómo se sostiene este capital, entendiendo que las legitimidades para los agentes entre los periodos está directamente circunscrito a las estrategias y posicionamientos que puedan o logren adquirir. Como se ha expuesto, aparte de las condiciones de competencia entre los campos de producción cultural, existen otro tipo de variables que han tenido que considerar las bandas bogotanas para poder responder ante la diversificación del público consumidor. Hace parte del *habitus* del campo de producción dotar de valor al capital acumulado y al que se encuentra en disputa, y en

⁸³ "Volvimos porque el público mantuvo las canciones vivas, los videos que no hicimos nosotros los fans los hicieron, y la gente siempre nos pedía y tuvimos la oportunidad de hacerlo y fue chévere y ahí nos dimos cuenta que valía la pena porque ha sido un esfuerzo de sacar tiempo de las ocupaciones de cada uno pero ha sido gratificante, se encuentra un aprecio del público y eso no se paga con nada, y la única manera que lo podemos pagar es siguiendo y tocando juntos." (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

esta perspectiva los públicos se convierten en una parte eficaz del juego de los agentes.

Por tal motivo, los músicos son conscientes de que en las condiciones actuales de los públicos, deben asumir otros posicionamientos para poder modificar las situaciones de mercado⁸⁴, y de otro lado apostarle a la construcción de nuevas relaciones desde el proceso de producción. En el manejo de la oferta y la demanda, el gusto del público es un elemento que exige un trabajo permanente por parte del músico, y según uno de los entrevistados se puede estructurar de la siguiente manera: “uno tiene una responsabilidad pedagógica, y la gente tiene que aprender a recibir lo que tiene el artista local, pero uno no obliga a nadie, la gente se puede ir, está en uno hacerse gustar, porque para que haya una relación se necesitan dos y el público y las bandas tiene que generar relación, porque cuando no hay esa relación la cosa se muere” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

Otra de las diferencias fundamentales que existen entre los periodos reseñados es el aumento de los intermediarios. Ante la escasez del primer periodo, en el segundo se presenta una marcada saturación de instancias de exposición y difusión de las agrupaciones sin que ello implique mejoras sustanciales en la acumulación de capitales. Dentro de las causas expuestas, se puede encontrar la rápida circulación de los productos⁸⁵, la irrupción de la virtualidad como el espacio principal de interacción⁸⁶, las prácticas de consumo que ha asumido el público⁸⁷ y la manipulación de nuevas herramientas de comunicación que han modificado las condiciones de acceso donde “ahora si alguien intenta hacer un concierto y tener público, hay que tener Facebook y un montón de cosas, y una rapidez particular entonces esas dos

⁸⁴ “Nosotros no tenemos algo que nos conecte con la gente, hay que buscar algo que conecte a la gente, formas de volvernos a unir entre los grupos y hacer una escena y darle a la gente lugares más centrales, horarios más asequibles, buscar mecanismos para que la gente vuelva a escuchar los grupos. Siento que hace parte de un problema de las bandas, porque nos falta buscar nuevas formas de mostrar nuestra música, nos falta encontrar un nuevo camino para encontrar cómo mostrarle la música a la gente otra vez, porque público hay y rockeros también.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

⁸⁵ “Yo pienso que muy poca gente le escucha el disco completo a uno como hay tanta inmediatez, la gente necesita rapidez y no tiempo de escucharle a uno las canciones, ni mucho menos de analizarle los cambios y las letras, y se queda con uno o dos temas” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

⁸⁶ “Hay mucha más información, más corrientes, no tanto espacios físicos, sino espacios virtuales y espacios mentales, y eso también es importante.” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

⁸⁷ “Como hay tanta oferta hoy en día, se ha perdido el deseo, todo lo consigues fácil, el muchacho que quiere conocer de un grupo se mete a internet y en cinco minutos ya sabe cómo toca, y como fue criado en ese entorno, no sabe que existen cosas mejores, y que es mejor ir a verlo tocar en vivo, porque lo va a escuchar mejor, entonces son un poco más apáticos a los conciertos, porque como ya pueden ver y ya no existe la mística de que te gustaba una canción y decías estos manes quienes serán.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

velocidades son la gran diferencia entre los noventa y los dos miles.” (Amos Piñeros, integrante de *Ultrageno*, Foro 20 años de Rock al Parque, Bogotá).

Ello debe entenderse bajo las posibilidades de la circulación de bienes culturales, los nuevos usos de las tecnologías y el procesamiento que se da de las mismas, ya que exponen la tensión entre las ventajas de acceso para los agentes consumidores y la multiplicación que se produce en los bienes culturales de los diversos campos de producción. Lo que se compagina con lo que Jesús Martín Barbero denomina la convergencia de las oralidades culturales de la mayorías con las nuevas visualidades y escrituras cibernéticas donde:

“La larga subordinación de las oralidades, sonoridades y visualidades de las mayorías al orden excluyente de la letra sufre actualmente una erosión creciente e imprevista. Erosión que se origina, de un lado, en la des-localización y diseminación de los “tradicionalmente modernos” circuitos del conocimiento, y de otro lado, en la aparición de nuevos modos de producción y circulación de lenguajes y escrituras que emergen de la tecnicidad electrónica, y especialmente de internet. (Martín Barbero, 2009: 27)

Para entender el impacto de estos cambios en las prácticas, es importante mencionar que la circulación masiva de contenidos fue transversal a los diversos campos de producción cultural y artística, que las fronteras entre dichos campos se han venido modificando y han producido una serie de fusiones que se traducen en tensiones y acomodamientos al interior del campo, y que en este marco las estrategias de los agentes están enfocadas a sostener o modificar la influencia en el campo a través de la visibilidad y la permanencia. Es oportuno reiterar que son las trayectorias de las bandas las que determinan su posición, toda vez que los músicos que se integran recientemente al campo a pesar de manejar las mismas plataformas de difusión virtual, no cuentan con los capitales acumulados, aunque pueden aprovechar los caminos de estas nuevas estrategias.

Finalmente, es necesario remarcar que los cambios generacionales ofrecen algunas pistas para entender los tránsitos y las formas de acceder a los consumos de los públicos del rock en Bogotá, si se entiende, siguiendo a Mario Margulis (1998) que ello hace referencia a la circunstancia cultural que emana de ser socializado con códigos diferentes, de incorporar nuevos modos de percibir y de apreciar, de ser competente en nuevos hábitos y destrezas, elementos que distancian a los recién

llegados del mundo de las generaciones anteriores. A diferencia de las décadas que anteceden el último periodo estudiado, se puede percibir que la tensión en relación con la estigmatización ha disminuido gracias a la visibilidad del género⁸⁸. Son las nuevas generaciones las que en este marco han podido tener apoyos inmediatos en relación con el desarrollo de la práctica y con una progresiva oferta académica, lo que pone en discusión, como se presentará al final del capítulo, las discusiones sobre los nuevos roles del músico del rock bogotano.

Algunos sectores del público que se acercaron al rock desde los años noventa siguen siendo habituales consumidores del género en la ciudad, mientras que otros han dejado de circular en el campo por causas que implicarían la elaboración de otro trabajo de tesis por las diversas interpretaciones y argumentaciones que se agregan a la discusión⁸⁹. Como fue mencionado algunas agrupaciones han apostado estratégicamente por la constitución de públicos, mientras que otras al ser intermitentes en esta apuesta han sido desconocidas para nuevos sectores del público⁹⁰, y como ha sido mencionado, la permanencia y la producción constituye un pilar fundamental en el proceso de construcción de legitimidad. En esta dirección, a diferencia de los públicos de los años noventa, el público del segundo periodo tiene más referentes de las legitimidades y los capitales acumulados en el campo.

Otro de los puntos fundamentales en la relación entre los públicos y los agentes, tiene que ver con el relevo generacional que se ha dado en el campo. En este periodo, la constitución de los públicos demostró que el género avanzó y su composición no derivó sólo de la presencia de los sectores juveniles de la ciudad.⁹¹ La visibilización

⁸⁸ “Hay algo interesante y es que comienza a ver uno que hay renovaciones de público generacionalmente, y la gente está mucho más abierta al rock. Hoy en día los papás son felices en las salas de la casa diciendo que su hijo toca en *Rock al Parque*, antes eso era de persignación, hoy ya sacan el pecho. Hoy en día el nivel de los muchachos es más alto porque han podido ver más grupos y como hay un poquito más de circuito, se toca en más lugares, pueda que no tan presentes ni tan fuertes como había antes, pero si están tocando.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

⁸⁹ Dentro de estas discusiones se pueden referenciar el énfasis del rock como un fenómeno puramente comercial que analizado desde una perspectiva economicista de cuenta de los desencuentros entre oferta y demanda o la asociación del rock como un fenómeno netamente. “Yo recuerdo hace muchos años que una amiga me decía que uno conoce los rockeros a los 23 años, porque están cerca de acabar la carrera, de pronto comienzan a camellar, tienen plata en el bolsillo, consiguen novia y hasta ahí les llega la cosa, solamente a los que les gusta en serio siguen, y creo que en eso tiene razón en muchas cosas”. (Lisandro Silva, integrante de *Round Up Ultra*, Bogotá)

⁹⁰ “Lo que aquí tenemos son cambios generacionales, no alimentamos el público, los que crecieron no se quedaron con las bandas. No se siguió jalando la gente que desde antes estaba y tendría que estar ahora, y la gente crece y se pone a escuchar otro tipo de música. Eso dejamos de cultivarlo y eso toca retomarlo.” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

⁹¹ “He empezado a ver público que cuando me vieron por primera vez eran adolescentes y ahorita son ya adultos. Cada vez que toco y vea a un niño y el niño se sorprende, sé que en el futuro queda marcado, como me pasó a

de la práctica y por ende algún grado de renovación de escenarios, ha impactado en que las fronteras del campo de producción se hayan ampliado, generando otro tipo de tensiones frente a lo que es o no el rock, una tensión que ha definido en últimas los intereses y apuestas de los agentes involucrados y en un orden mayor el de los intermediarios, y será presentado al final del capítulo.

2.2.2.4 Entre la oportunidad, la necesidad y el desprecio: el papel de los medios

Retomando algunas de las situaciones expuestas en relación con los procesos de distribución, grabación y los quiebres entre los periodos elegidos es pertinente enfatizar en la evolución de las reglas de juego de la industria. Como ha sido reseñado los canales de distribución se han ampliado por las posibilidades de las redes y la virtualidad, especialmente a través del desarrollo de nuevas plataformas de distribución para los músicos que van desde *PureVolume*, *MySpace*, *Facebook*, *ReverbNation*, *Twitter*, *Bandcamp*, *SoundCloud*, *YouTube*, facilitando otros niveles de interacción entre usuarios y sobre todo en los cambios en el proceso de intermediación para los agentes.

Así pues se presenta un doble movimiento en el proceso de distribución en el campo de producción, por un lado, la exclusión de múltiples intermediarios en la cadena de distribución del campo de la industria de la música, que incluye la desaparición de los sellos discográficos e incluso lentamente el cierre de muchos de los negocios de distribución de la música en la avenida 19; y por el otro, el surgimiento de medios independientes, revistas virtuales, blogs, fanzines, emisoras virtuales, y todo un entramado cultural alrededor de la producción del rock, que ha repercutido favorablemente en el surgimiento y difusión de medios en el campo de producción y también ha generado una saturación de la oferta y la imposibilidad de que muchos de las agrupaciones trasladen su público a los escenarios físicos.

Esto ha posibilitado el fortalecimiento de nichos especializados en el rock bogotano, especialmente en lo que tiene que ver con subgéneros como el metal, el hardcore y el punk, lo que no desconoce que la gran variedad de ramificaciones del rock tengan

mí que cuando tenía 11 años y vi por primera vez una banda en vivo y me cambió la vida.” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

sus propios canales de producción y que se haya generado un gran mercado para las fusiones del rock con la música colombiana. Ello da cuenta de una reconfiguración al interior del campo de producción del rock en la ciudad que ilustra los posicionamientos de los agentes y los imprecisos límites en la configuración de los subgéneros que como menciona Bourdieu (2005) obliga a los agentes a establecer fronteras que les permitan establecer un monopolio en sus propios escenarios de circulación.



Imagen 26 y 27. Publicidad evento de metal en Bogotá 2011
Publicidad de evento de punk en Bogotá 2013.

A pesar de estas circunstancias la radio y la televisión siguen teniendo, desde la perspectiva de los entrevistados, un papel central como institución de mediación en el campo de producción del rock en la ciudad. La radio se constituye en un espacio prioritario para seguir articulando las reflexiones del campo y sobre todo para realizar una lectura de las relaciones que se dan entre los grupos de músicos. Para los músicos, la lógica de rentabilizar la cultura se ha encargado de cerrar los espacios para la circulación del rock en las emisoras de la ciudad⁹², ya que aparte de la Radiofusora Nacional de Colombia, hoy Radionica, no se referencia en el campo de producción una emisora que programe rock bogotano⁹³ sino los monopolios de

⁹² “En el 2002 había cuatro emisoras que nos estaban programando, y en ese momento la cosa se movía a otro precio, pero esas emisoras se dieron cuenta de que el rock no funcionaba, y se volvieron emisoras tropicales, de balada pop y otra que programaba los hits de moda, solo Radionica fue la única que tomó esa bandera y así es difícil mantener la movida.” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

⁹³ “Si uno ve las emisoras encuentra una que pone solo los hits de todos los tiempos y el apoyo al rock nacional es a lo que es supremamente comercial y por el otro lado es la emisora estatal que apoya sin condiciones y le ha

empresas del entretenimiento y manejo radial⁹⁴. Aun así, algunos consideran insuficiente la franja ofrecida en la radio pública ya que consideran que:

Falta una emisora que programe solo rock nacional todo el día, no la hay y no la va a haber y eso es algo muy grave, porque si existiera, las bandas se darían a conocer, pero como en la difusión está el poder, y pues internet no es suficiente, para que estos procesos cojan fuerza y se industrialicen como debe ser, y esa es una de las cosas por las cuales el movimiento está muerto. Si no hay mercado para la música comercial, y esa gente está muerta de hambre, pues mucho menos para la música contracultural. Es necesario una emisora sin artistas internacionales donde se apoyen solo los artistas locales, y que sea limpiada de todos esos procesos de payola⁹⁵ y esa emisora centrarla para la difusión de los eventos. (Darío Bernal, integrante Defenza, Bogotá)

Radionica es una emisora pública que ha venido apostando por una política de atracción de audiencias y de expansión en el territorio nacional, con una programación de rock y pop nacional e internacional que se ha consolidado como referente del campo de producción en la ciudad, tanto por los espacios generados, su trayectoria y por ser la única posibilidad en la radio donde pueden llegar a sonar algunas de las bandas de la ciudad. Para Héctor Mora, la discusión entre la relación de la radio pública y las producciones musicales ha llevado también a una clasificación que deja un lugar para el artista consagrado y otro para el emergente, y que se explica en los siguientes términos:

En cuanto al énfasis del rock colombiano, si bien ha habido un estancamiento del rock colombiano, si ha habido un interés por mantenerlo muy presente en la programación, porque hay rock, hay pop, hay rap, hay de todo, el artista nacional está muy presente como política de Estado en las prioridades de programación en sus emisoras, eso es claro. El volumen de material que llega ha obligado a dividir mucho más y a crear nuevos espacios, lo que tampoco es malo. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

El juego de los músicos en el campo debe verse desde las representaciones que tiene de su posición, situación que no siempre corresponden a lo que Bourdieu ha denominado las homologías estructurales. Por ejemplo, para el caso de la radio, los

dado apertura a la música colombiana, pero no es la emisora que la masividad escuche, y ahí paremos de contar". (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

⁹⁴ "A RCN y a Caracol no les interesa ni el rock, ni el jazz ni lo clásico, ni nada cultural, y eso lo han firmado por diez años, ellos se apropiaron del espectro electro magnético, visual, auditivo los últimos 11 años y le volvieron a dar contrato por diez, a corto ni a largo plazo va a haber cultura visual y auditiva para un país de 40 millones, grave. Y fíjate que estás hablando con nosotros, la parte del Estado, todo está al revés, el Estado es el que pone Rock n Roll." (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

⁹⁵ Término con el que se denomina a la práctica de pagar por la programación de un artista en la radio. Derivado del "pay" pagar en inglés.

accesos de algunos no se encuentran garantizados por la trayectoria⁹⁶ y en este juego del campo otras bandas han optado por estrategias acordes a sus posibilidades⁹⁷, sumando a que hoy en día todos los públicos no acceden a las propuestas musicales por medio de la radio y que la industria musical del país sectoriza, elige, promociona y difunde de acuerdo a una rentabilidad cada vez más esquivada al negocio de la música que confirma el control de la radio por el mercado, como lo confirman los siguientes planteamientos:

Los grandes grupos multimedia globales están comprando cadenas y emisoras en toda Latinoamérica, y Colombia no ha sido la excepción. El grupo español Prisa ha comprado o alquilado frecuencias por todo el país y se ha convertido, de lejos en la mayor empresa radial en Colombia. Este proceso de concentración está alterando de manera drástica el paisaje radial y está creando la posibilidad de economías de escala nunca antes vistas en el país y la región. La irrupción de estos grandes grupos cambia las condiciones de los mercados de publicidad en detrimento de las cadenas pequeñas y las emisoras independientes”. (Valencia, 2008: 93)

La oferta radial de la ciudad en frecuencia modulada está integrada por 37 emisoras, de las cuales el 64% son estrictamente musicales. Los géneros predominantes son tropical, vallenato y pop/rock. La gran mayoría de la música programada por las radioemisoras de Bogotá es producida por los sellos multinacionales y nacionales. La música independiente ocupa una fracción mínima de la oferta radial en la ciudad. Sólo una emisora incluye en su programación regular material independiente producido en Bogotá: Radiónica; sin embargo, programa únicamente los géneros rock, rap y electrónica popular. Las demás emisoras lo hacen sólo ocasionalmente, cuando algún material ha demostrado éxito en su circuito local, como ha ocurrido recientemente con las orquestas de salsa capitalinas. (Goubert, Zapata, Monsalve, Morales, 2009: 143)

2.3 Las tensiones y el estado de las reglas del campo

Realizada la presentación de los dos subperiodos elegidos para abordar el campo de producción y las principales dinámicas que han influido en su consolidación, es oportuno referenciar algunas de las tensiones que sirven para caracterizar la manera como han sido establecidos los posicionamientos de los agentes y dar algunas discusiones sobre el *habitus* como categoría conclusiva de cierre del presente

⁹⁶ “Ya no hay nada, ahorita que voy a sacar dos temas, un material a nivel internacional con toda, masterizado y mezclado como es, pero ¿a dónde voy llevarlo? ¿A los de Radionica? Ya no hay formas, yo por derecho propio debería tener la entrada propia a esos medios, pero eso es una rogadera. El panorama es triste, está muy mal.” (Tom Abella, solista, Bogotá)

⁹⁷ “Nosotros nos podemos quejar que los medios no apoyan, que no ponen, que no hacen, que no dicen, pero creo que eso también es culpa de las bandas, ya que no se han dedicado a golpear las puertas como debe ser, y empezamos a hablar que hay roscas, y en cualquier tipo del negocio hay roscas y no pasa solo en la música o sólo en Colombia. Las bandas que son independientes tienen que empezar a buscar o generar sus espacios y pensar cómo se cultivan y se jala a la gente y las bandas se desmotivan y dejan de botarle corriente a eso y no cultivan nada, no graban discos y no se mueven” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

capítulo. El oficio del músico, constituye el *habitus*, que como sistema de esquemas compone la interiorización de los principios básicos de las reglas del campo de producción.

Como ha sido señalado, este campo es un espacio estructurado y estructurante que se compone de instituciones, agentes y prácticas. En esta perspectiva, se establecen esquemas de reproducción de sentido que en la forma de normas y reglas, muchas de ellas no explícitas, generan mecanismos de relación entre los diversos agentes. Por ello, fue apropiado considerar algunas tensiones del campo, que superan las particularidades de los periodos estudiados, y han definido los principios de consolidación del campo de producción del género.

La constitución del campo de producción cultural ha estado abocado a una serie de encuentros con agentes externos que han determinado algunas trayectorias y espacios para el desarrollo de la práctica cultural. Por ello, una de las tensiones inherentes al campo, tiene que ver con las relaciones que han generado agentes externos mediante posturas y lecturas conservadoras ante los nuevos campos de prácticas culturales, que para el caso del rock, ha sido referenciado brevemente en los estudios realizados por Carlos Reina (2004), en los que da cuenta de los problemas de difusión del género desde sus inicios y las críticas provenientes de sectores tradicionales de la sociedad, y de Hernando Cepeda (2012), cuando enumera una serie de dificultades en su desarrollo que entre otras causas han apuntado a la represión por parte de las autoridades civiles.

En esta misma dirección, Simon Frith anota que la música rock ha estado relacionada con problemas, marginalidades y transgresiones y estas lecturas han sido construidas por agentes externos a los campos de producción cultural, por lo cual “estos debates, a diferencia de los debates creativos, suelen ser muy efectivos a nivel material en términos de encasillamientos, prohibiciones y censura. La crítica de los efectos tiene mucha influencia sobre lo que la música es y lo que puede tocarse y escucharse” (Frith,2014:137) El sistema de valoración social, no privilegia los sentidos de producción, sino los efectos en relación con las situaciones y convenciones existentes en otros campos.

Uno de los principales debates del análisis de la inserción de los campos de producción cultural en la sociedad, tienen que ver con el posicionamiento de las obras que circulan y algunos quiebres que se presentan frente a las representaciones dominantes, algo que Bourdieu referencia de la siguiente manera:

Los conservadores de la cultura, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los creadores de cultura, actores capaces de imponer su auctoritas en materia artística o científica (como otros lo hacen en materia ética, religiosa o política), de la misma manera que la permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de legitimación. (Bourdieu 2002: 39)

Para Bourdieu (1997), el orden simbólico se asienta sobre la imposición al conjunto de los agentes de estructuras cognitivas que deben una parte de su consistencia y de su resistencia al hecho de ser, por lo menos en apariencia, coherentes y sistemáticas y de estar objetivamente en consonancia con las estructuras objetivas del mundo social. Esta relación demarca algunas interpretaciones que pueden llegar a existir entre el campo y algunos agentes sociales e institucionales que no reconocen los sentidos, los intereses y los capitales que circulan en relación con el campo, de ahí que sean ajenos al *habitus* que estructura y da valor a las relaciones.

En este sentido, han existido representaciones con la práctica cultural del rock que han venido siendo modificadas con el paso del tiempo, dentro de ellas la relación de los espacios de desarrollo de la práctica cultural y el consumo de drogas⁹⁸, que dejaron en un segundo lugar los debates en relación con la salud pública e hicieron asociaciones desfavorables para el desarrollo de la práctica cultural principalmente en la década de los sesentas y los setentas.⁹⁹ Vale la pena aclarar que la persistencia de estos estigmas ha sido ampliamente matizada, como será explicado posteriormente, por los nuevos espacios de circulación del género después de los años noventa y la política pública ligada a la atención de los agentes de producción. Menciona Pierre

⁹⁸ “El estigma de las drogas era un estigma de los años sesenta, setentas y ochenta, yo creo que ahora, pues seguramente habrá papás que los sigan pensando, procuradores generales de la nación que lo sigan pensando, pero en esa época era más fuerte, al igual que el estigma del futbolista que son los vagos que no pudieron hacer nada en la vida, son estigmas de época, ahora estudiar música por ejemplo, es bien visto” (Eduardo Arias, integrante *Hora Local*, Bogotá)

⁹⁹ Sin embargo en la actualidad permanecen las lecturas conservadoras ante el género en la ciudad, por ejemplo: “Rock al Parque, lenguaje vulgar, cantantes del averno ,muchachos trabados, alabanza satánica, mensajes siniestros y todo X el CANAL CAPITAL”. Marco Fidel Ramírez. 17 de Agosto de 2014. Tweet (En línea) “El Concejal de la Familia.

Bourdieu que cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio, algo que en relación con el campo de producción cultural ha estado ligado a lo que algunos de los agentes perciben como las resistencias presentes ante las nuevas manifestaciones artísticas¹⁰⁰ y ante los límites que se han forjado en relación con las posibilidades de la práctica cultural dentro del mismo campo de producción¹⁰¹, y ello debe entenderse como las discrepancias presentes entre campo y *habitus*.

Para adelantar la presentación se identificaron dos órdenes de las tensiones del campo que se organizan desde direcciones diferentes pero complementarias: la primera, en relación con la definición del oficio del músico y del desarrollo de la práctica cultural y artística en la ciudad; la segunda, anclada a la definición de las fronteras del campo, la circulación de bienes culturales nacionales e internacionales y los purismos internos a la hora de entender el rock y las fusiones que se han realizado con la música colombiana.

2.3.1 El oficio del músico o pautas de sobrevivencia

La aceptación de unas reglas en el campo de producción del rock, exigen al músico unas estrategias y delimitan su posición. El siguiente apartado pretende dar cuenta de esta situación y mencionar de qué manera las situaciones expuestas han impactado directamente en las posibilidades del juego del agente en el campo, especialmente cuando es el *habitus* el que según Bourdieu (2005), contribuye a constituir el campo como un mundo significativo, dotado de sentido y valor, donde vale la pena invertir la propia energía. La significación de la práctica y los capitales del campo de producción, constituyen un rasgo de distinción de los músicos de rock en Bogotá, y debe verse desde la constitución del campo:

De ello se deriva que el grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide según el grado en el cual puede funcionar como un mercado específico, generador de un tipo de rareza y de valor irreductibles, entre otras cosas, a la rareza

¹⁰⁰ “Colombia ha tenido control de la educación y de la comunicación con una tendencia conservadora, y una censura grande y agresiva a cualquier persona que trate de hacer cosas que rompan y que se exprese libremente política y artísticamente, ha sido un país conservador por la falta de educación, de comunicación y la represión velada” (Hernando Sierra, integrante *1280 almas*, Bogotá)

¹⁰¹ “Uno de los problemas también es que aquí han querido encasillar al rock and roll dentro de algo formalito, porque como son godos, una cultura conservadora, quieren que sean una banda de rock que toque de determinado modo y a veces la música se queda atrás”. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

y al valor económico de los bienes considerados, a saber, la rareza y el valor propiamente culturales. Dicho de otro modo, mientras el campo esté en mejores condiciones de funcionar como el lugar de una competencia por la legitimidad cultural, la producción puede y debe orientarse, en mayor medida, hacia la búsqueda de las distinciones culturalmente pertinentes en un estado dado de un campo determinado, es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de valor en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un valor (una existencia) propiamente cultural, afectándolos con marcas de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) que el campo reconoce como culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidas. (Bourdieu, 2010: 93)

En este orden de ideas, es pertinente aludir a la categoría de profesión en el campo y a la existencia de algunas instancias de legitimación de la práctica, toda vez que determinan las expectativas del agente. Para Bourdieu (2012), al designar a un grupo de agentes por un nombre de profesión, no se hace otra cosa que manifestar que la posición en las relaciones de producción impone las prácticas, especialmente por conducto de los mecanismos que rigen el acceso a las distintas posiciones y que producen o selecciona una clase determinada de *habitus*. Ahora bien, pueden existir referencias claras en las constitución del rol de músico que se hacen transversales a diversos campos de producción (más si se considera la diversidad de géneros que constituyen el campo de la música en la ciudad, por no hablar del país), pero son las propiedades definidas en el campo de producción del rock en la ciudad lo que posibilita fortalecer el modelo explicativo de esta categoría socioprofesional.

Como bien lo dice Bourdieu (2010) la posibilidad analítica del *habitus* es lo que permite valorar a las prácticas en términos de estrategias y explicar cómo sin ser racionales, los agentes sociales son razonables y actúan ante determinadas situaciones, lo que se puede analizar desde la constitución del oficio del músico para responder estas preguntas ¿Y después de dos décadas, qué es aquello que ha cambiado para el músico de rock en Bogotá? ¿Cuáles son las nuevas estrategias a seguir por parte de dichos agentes? ¿Qué caracteriza y diferencia este oficio en la ciudad?

Así pues, dicha categoría socioprofesional se encuentra referenciada de la siguiente manera por parte de algunos de los agentes entrevistados: es un gremio indefinido en el cual los parámetros de referencia y de asociación no son claramente

identificables¹⁰², se presentan distancias en la valoración del músico del rock con músicos de otros géneros¹⁰³, y en el campo de producción la profesionalización no es una condición de ingreso y de circulación.¹⁰⁴

La profesionalización no determina las fronteras del músico en la práctica del campo, y ello tiene que ver con que en el campo se encuentran otro tipo de legitimidades (autenticidad, permanencia, trayectoria) que no tienen que ver con la acumulación del capital cultural que constituye la práctica. En esta circunstancia encontramos que para algunos de los entrevistados la definición de lo que es ser músico no está determinado por las legitimidades académicas¹⁰⁵ y que la profesionalización como se ha mencionado no constituye una ventaja comparativa para ocupar mejores posiciones en el campo.¹⁰⁶ Ello puede dar cuenta a su vez de los alcances que tiene el mercado en el campo, tanto desde las posibilidades de intercambio y remuneración que generan las relaciones entre agentes, como desde los condicionamientos de índole simbólica y no económica que puede haber en la relación con la producción y el consumo.

Otro de los frentes desde los que se pueden asumir algunas tensiones y luchas al interior del campo de producción musical es el lugar de la institución académica que retoma las discusiones entre “lo culto” y “lo popular”, que como se ha visto es uno de los condicionamientos en las discusiones al interior de los campos de producción cultural, ampliamente desarrollado por Pierre Bourdieu. La categoría de lo musical ha

¹⁰² “Aquí todavía no hay un gremio fuerte como para exigir eso y pues la gente está cada uno por su lado, entonces es muy difícil unirlos y que la gente demande sus derechos como los tienen muchas otras profesiones, hasta los taxistas yo creo que tienen más derechos y más ventajas que cualquier músico, entonces ahí si nos falta todavía como todo lo que es la legislación o lo que tiene que ver ya con la parte institucional que apoye al músico.” (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

¹⁰³ “Por eso mismo está esa barrera con el rockero y el músico. El que hace música colombiana, jazz, vallenato se le dice músico, el que hace rock se le dice rockero.” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

¹⁰⁴ “El ambiente de la época en donde el músico no era tan profesional, como ahora, hizo que muchos de esos grupos fueran creados por gente que no fuera profesional en música y que no pensara serlo y que teniendo otras actividades más viables económicamente y más individuales, es más fácil pensar en el tema de la estabilidad laboral.” (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

¹⁰⁵ “Ahora usted puede encontrar músicos de medio pelo pero si tienen ya el cartón están dictando clases, pero a qué nivel, para mi ser docente me ha permitido aprender a cómo enseñar, porque yo he tenido muchísimos problemas en mi aprendizaje y yo siempre he sido un estudiante, de esto no me voy a graduar nunca porque es imposible, y es que la gente se conforma con un cartón y con la formula repetitiva.” (Tom Abella, solista, Bogotá)

¹⁰⁶ “Un man que se profesionalizó en música y que se rompió para aprender música que no es nada fácil, no tiene gran ventaja de más frente a alguien como uno que no estudio. Y vuelve el juego que no depende que tan teso sea uno y que tan bien haga las vainas, sino de las oportunidades y otros factores sobre los cuales uno no tiene control. Al músico en general, así sea un mariachi, un rapero o un rockero, no es opción de vida, la gente lo hace porque lo ama y es una pasión por que si nosotros hiciéramos esto por plata no lo haríamos porque no nos daría un peso.” (Santiago Botero, integrante de *Aire como plomo*, Bogotá)

estado demarcada tanto por su función de entretenimiento como por los procesos inherentes a la formación académica¹⁰⁷ y las segmentaciones en los accesos del rock al entorno institucional de la música.¹⁰⁸ La institucionalidad académica es reconocida por algunos de los entrevistados, como tradicional, jerárquica y excluyente¹⁰⁹, pero también adaptable a los tránsitos¹¹⁰ operados por el mercado, que pueden reconocerse a la luz de las tensiones mencionadas al comienzo del capítulo, y a las condiciones de la demanda en el escenario cultural y académico de la ciudad. Este avance ha sido uno de los principales logros en relación con la configuración del músico en el campo de producción, y es haberle dado una posición al oficio en algunos espacios de la institución académica, reservados previamente para una determinada manera de entender el arte y su enseñanza.

Como ha sido mencionado el reconocimiento del músico de rock por fuera del campo está acompañado de una serie de valoraciones sociales, donde no le son reconocidas las mismas virtudes que a los músicos de otros géneros. Más allá de ello, lo que marca la diferencia en la valoración del músico de rock se encuentra en el interior del campo, cuando en una muy alta proporción se encuentra la limitación para que sea un oficio permanente, por cuanto se ha instituido para muchos de los agentes en una actividad complementaria, un rol en la sombra, que puede debatirse tanto desde las lógicas de

¹⁰⁷ Que como es señalado por Simon Frith “se encuentra organizado alrededor de una noción particular de formación musical, un concepto particular de talento musical y un tipo particular de acontecimiento musical, en el que el valor esencial de la música es proporcionar una experiencia trascendente que, por un lado, es inefable y extática pero, por otro, solo es accesible para aquellos que disponen del saber y la capacidad interpretativa apropiada. En síntesis, solo las personas adecuadas con la formación adecuada serán capaces de experimentar la significación real de la “gran música.” (Frith, 2014, 85)

¹⁰⁸ Yo no me gradué de música porque le cogí literalmente asco a la academia, comencé a tocar batería, y lo mío era el rock n roll, y en el conservatorio no se podía hablar de rock en roll en esa época. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

¹⁰⁹ Según Bertha Quintero de IDARTES: “[Se] desconoció la importancia que las artes populares estuvieran presentes en su formación. En Colombia el rock entra a la Javeriana hace 10 años, entonces no es solamente el factor que IDARTES lidere, sino que no hay otra opción porque el arte sigue estando por fuera de la academia, del empleo, de la formalidad, por fuera de una estructura política y mental de un país como Colombia” (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

¹¹⁰ “El aumento de la oferta académica en programas de educación musical en los últimos 15 años que, coincidiendo con fenómenos como la apertura económica, ha abierto —gracias en parte a las nuevas posibilidades tecnológicas que circulan en el mercado— la posibilidad de autoproducción, promoción y distribución de música, cambiando el panorama musical de la ciudad de un modo drástico. Estos factores aunados han sido fundamentales —pero no necesariamente son la causa— para el advenimiento del escenario pujante que se evidencia en la actualidad”. (Goubert, Zapata, Monsalve, Morales 2009:25)

subsistencia como desde la coherencia con el mismo rol. Sumado a ello, el estigma de la “chisga”¹¹¹ determina las posibilidades e inestabilidades de un oficio.¹¹²

Para Alicia Gutiérrez (2005) las prácticas sociales de un grupo de agentes dependen de las posibilidades objetivas que poseen, posibilidades que se relacionan especialmente con el volumen y la estructura de su capital. Para la autora el capital objetivado y las disposiciones incorporadas constituyen así, los instrumentos de apropiación de esas posibilidades objetivas. En el campo de producción del rock los capitales son escasos, por ende paradójicamente constituyen un bien limitado y apreciado, que permite validar las diferenciaciones básicas de los agentes, muchas de ellas ya explicitadas en el capítulo.

Por ello en las trayectorias está la valoración que con el tiempo se la ha dado al oficio, a la puesta en escena de la práctica y a las falencias a la hora de consolidarse en el campo de producción. Los tránsitos entre los periodos y que son identificables frente al oficio tiene que ver con la profesionalización de la práctica¹¹³, la contraposición entre las limitaciones y las oportunidades que se presentan¹¹⁴, y finalmente los diversos ámbitos que atienden los agentes que tienen como propósito hacer de la música un oficio sostenible económicamente¹¹⁵.

¹¹¹ “El servicio musical performativo independiente e informal constituye un espectro de gran amplitud. En la ciudad, la llamada “chisga” es la manifestación laboral de retribución de corto plazo más importante en la actividad del instrumentista promedio. Cada género implica una lógica propia de procesos de contratación verbal, aceptación y comunicación, pero en general se entiende necesaria la retribución inmediata o de corto plazo, normalmente en efectivo y por fuera de compromisos parafiscales” (Goubert, Zapata, Monsalve, Morales, 2009: 141)

¹¹² “Ser chisguero es agotador y de alguna manera uno está prostituyendo lo que quería hacer para conseguir plata y aun así es algo complicado. Muchos músicos profesionales de acá lo que buscan es otras salidas distintas donde puedan pagar bien los espectáculos”. (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

¹¹³ “Creo que uno de los cambios es la actitud de los grupos frente a la música, es darse cuenta de que pueda llegar a ser una forma de vida, un oficio, una profesión y no solamente el grupo de garaje de los amigos, y eso pasaba mucho antes, ahora cada vez más, hay grupos que piensan que eso es lo que quieren hacer en la vida y lo han logrado, y eso hace que cambien su actitud frente al trabajo mismo, la música, la puesta en escena, rigurosidad y seriedad, asumiendo cosas que antes no se asumían.” (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

¹¹⁴ “Yo creo que igual que antes, ser artista, ser músico, sigue siendo todavía una profesión un poco paria acá en Colombia, aunque no tanto como antes, porque ya pasa que hay gente que apoya a sus hijos a que estudien música, composición, arte, diseño, porque se han dado cuenta que también hay un camino donde se gana una plata de a poquitos, porque son muy poquitos los que le pegan al perro y se ganan las tulas, como en cualquier profesión.” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

¹¹⁵ “Hoy en día no es que vivamos de ser integrantes de la banda, sí vivimos de la música en muchos aspectos, en dictar clases, en dar talleres, sonidos en vivo, en dar conferencias, en muchas cosas, pero la banda no nos aporta el sustento diario a cada uno de los integrantes. A pesar de todo, llevamos 18 años y seguimos en la lucha persiguiendo esto, no riqueza y fama, sino estar tranquilos y vivir de la música que hacemos y nos gusta, la música que queremos mostrar, y seguir viajando y tocando y pasándola bien. Haciendo buena música sobre todo. (Alex Arce, integrante de la *Severa Matacera*, Bogotá)

Se puede observar que las principales luchas para los entrevistados tienen que ver con una serie de prioridades que se pueden enunciar de la siguiente manera: asegurar la vigencia en el campo de rock en la ciudad, la conservación de los capitales simbólicos adquiridos mediante los años del oficio, la sostenibilidad del proceso productivo¹¹⁶, y la búsqueda del capital económico que pueda asegurar el sustento de los integrantes de las bandas.

En términos generales la discusión sobre el estado actual de la producción en el campo, problematiza desde los entrevistados las maneras de ocupar un espacio y da cuenta a su vez de las valoraciones en las posiciones ocupadas respectivamente. Los testimonios referencian que el abandono y la renuncia del campo proviene muchas veces de las afectaciones personales de los agentes¹¹⁷, las pretensiones simbólicas que se frustran¹¹⁸, las expectativas económicas relegadas¹¹⁹, el reducido mercado de producción del rock a nivel nacional¹²⁰ y en últimas que las apuestas artísticas no siempre redundan en la acumulación de algún tipo de capital¹²¹.

Otra de las dificultades latentes tiene que ver con la desproporción entre el desarrollo de la demanda y las dificultades para generar nuevos escenarios¹²², especialmente

¹¹⁶ “Se pueden realizar algunas cosas pero es muy inestable, hay momentos en que hay manera de que el grupo pague algunas cosas y hay momentos en que no, no es un sueldo, son etapas y entonces hay picos y valles, pero digamos que el grupo se sostiene por lo menos en sus propios gastos de grabación, video y personal. (Pablo Miranda, integrante de *Los Elefantes*, Bogotá)

¹¹⁷ “Del bus de la Severa Maticera se ha bajado mucha gente, muchos músicos que le han aportado a la banda, pero que han decidido seguir su camino por razones familiares, profesionales o musicales. Son cosas en la medida que va pasado el tiempo y cambian las prioridades”. (Alex Arce, integrante de la *Severa Maticera*, Bogotá)

¹¹⁸ “Se está viendo mucho la falta de plata que motive a que los pelados a seguir estando en una banda seriamente y yo he visto generación tras generación que hay bandas que tienen su disco, se ilusionan porque quieren ser famosos, pero se van y empiezan a hacer otras cosas, mucha gente que se sale de la senda del rock n roll. La vida les da duro y cuando tienen hijos, pailas, pierden mucha fuerza, y se dedican a otras cosas.” (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

¹¹⁹ “Es que es difícil, porque toca ganar plata, usted puede ser rockero cuando tiene veinte años, vive donde su mamá, se emborracha, se toma una cerveza y tiene pal bus y ya, pero cuando usted tiene 27 años deja embarazada a la novia, le toca llevar pañales, comida, conseguir un arriendo, esa banda que le dejaba la chisga el fin de semana ya no sirve, entonces muchos desertan y se convierten en trabajadores regulares de otra cosa.” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

¹²⁰ “Yo no he visto que una banda de rock vaya por Magdalena, por Santander, por Vaupés, porque no ha llegado ese día que la gente se lucre de eso y que ser músico del rock sea como ser un odontólogo o ser un carpintero.” (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

¹²¹ “En otros lugares hay quienes se convierten en gurús, y aquí muy poca gente lo hace y entonces hay como un quiebre generacional. La gente se mama de luchar por algo que termina siendo tan duro y uno lo entiende, porque es que no hay posibilidades de nada y aquí llega un punto donde la cosa se trunca, por ello uno termina admirando la gente que vive del cuento.” (Lisandro Silva, integrante de *Round Up Ultra*, Bogotá)

¹²² “Pues yo creo que ha habido un crecimiento desproporcional, ha crecido mucho la oferta de música y hay muchas bandas, hay muchos “pelados” estudiando música. Es decir, esa parte académica y el gusto por la música sí ha crecido muchísimo, la gente tiene mucha inquietud con eso. Ahora ¿qué pasa? está bien que esas personas terminen sus estudios o hagan proyectos y quieran acceder al mercado de la música y vivir de eso, y ahí es donde no ha crecido realmente la cosa, siguen siendo pocos los bares donde uno puede mostrarse y tocar, y tocar música original.” (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

para las nuevas generaciones de músicos de la ciudad. Los agentes con trayectoria tienen la posibilidad y el margen de buscar otras opciones, caminos y escenarios más allá de los lugares de referencia habituales en el género¹²³, además cuentan con la experticia y los contactos los que les da un margen de maniobra diferente¹²⁴. Son distancias que confirman que las estrategias y las prioridades de los músicos en Bogotá derivan de sus trayectorias y la interiorización del *habitus* del campo, frente a las dificultades y limitaciones que otros miembros de agrupaciones no han podido sobrellevar en la práctica, y que han hecho que sea imposible encontrar su valor agregado.

Las distancias entre las expectativas de producción y las realidades en el campo han sido un rasgo distintivo para los caminos de las bandas de rock de la ciudad. Sin embargo, los tránsitos entre las décadas han demarcado la necesidad de que el músico asuma las labores y las banderas de la autogestión como una estrategia obligada en la práctica, de ahí que aparte de que el músico tenga la obligación de satisfacer las exigencias del mercado de bienes culturales, interiorice y maneje adecuadamente el capital económico que se obtiene en el desarrollo del oficio:

A medida que uno madura empieza a analizar la cosa como un negocio y no para volverse a millonario, porque los que se vuelven ricos con la música son pocos. Yo creo que si se pueden hacer cosas, educarse, y no pensar que sólo es montarse a tocar, detrás de eso hay que hacer mercadeos y contactos. La experiencia le enseñó a uno que hay que meterle la ficha y creer que se puede, no es fácil, pero es preferible morir en el intento a quedarse pensando que nunca se hizo, y esa mentalidad la teníamos en los años noventa, pero nadie nos guiaba a seguir haciendo eso y en creer que se podía hacer, porque en ese tiempo el músico era el muerto de hambre y nadie le dijo a uno que podía generar empresa. No es difícil, lo que pasa es que toca ser decidido y toca tener mucha iniciativa en hacerlo, a pesar de que se puedan cometer muchos errores. En ese proceso la autogestión es indispensable y primordial, y ya una gente tiene la visión más empresarial de lo que se tiene que hacer y si las bandas entienden lo que tienen que aportar, seguramente algunas cosas pueden salir bien. (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

¹²³ “Dar el paso de fe, yo he sido profesor y este año dije que le voy apostar a lo que estoy haciendo y cogí mi guitarra y me fui a girar solo a Boyacá, y es apostarle a eso, vendiendo mi música y viviendo de eso, yo no estoy haciendo nada más, y se le puede venir el mundo a uno pero si usted está agarrado de su instrumento no le va a pasar nada. Yo le diría a los músicos colombianos que hagan lo posible por salir, eso le da unas experiencias a uno que ninguna academia se las da y lanzarse, dar el paso de fe, y eso es re jodido.” (Tom Abella, solista, Bogotá)

¹²⁴ “El trabajo de manager y lo que necesito lo hago yo, quisiera igual que lo hiciera otra persona, pero lo hago yo. Yo sé a dónde hay que ir, cómo hay que pedir, cuánto hay que pedir, a dónde hay que inscribirse, a dónde hay que apuntar, con quien hay que hablar. Consigo el lugar, negocio el precio del alquiler, el sonido y hasta he vendido boletas. Es una alternativa, y en la música hay diferentes líneas de negocio, tocar, enseñar, alquilar sonido, grabar, organizar eventos, y en todas esas uno se puede mover si es organizado.” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

Cada campo de producción genera sus fronteras, sus legitimidades e instancias que son propias y demarcan los tránsitos en su interior. Aun así los cambios en los procesos de producción en la ciudad, tienen que verse en la perspectiva de la consolidación de los oficios del sector cultural de la ciudad, que han tenido algunos avances transversales en los procesos de circulación y difusión que serán expuestos en el tercer capítulo. La evolución del macro campo de la cultura en Bogotá deberá analizarse en su justa proporción y una buena manera es evidenciar los cambios que se han producido en las últimas décadas en el campo del rock. Algo que expone de la siguiente manera Jesús Martín Barbero:

“La profesionalización de los oficios y consolidación de un mercado del arte es el cambio más densamente caracterizador del movimiento artístico que atraviesa el país estos últimos años. Aunque en muchos campos estéticos esa profesionalización sea incipiente y precaria –como en el caso de la danza– lo que se relleva es la creciente conciencia de la necesidad de una formación especializada y el crecimiento tanto de las instituciones que se hacen cargo de esa formación como de los grupos que han empezado a tener estatus profesional. De otro lado, y con todas las diferencias que hay entre la plástica y la música, o entre la literatura y el teatro, es manifiesta la expansión y consolidación de públicos, de espectadores, de aficionados, de lectores y también de las instituciones de intermediación que gestionan profesionalmente los procesos de producción, de circulación y difusión, etc. El crecimiento de galerías de artes plásticas, la envergadura de los festivales de teatro, la creciente organización de conciertos con presencia internacional tanto de música clásica como de rock y pop, el volumen de la producción editorial de autores nacionales y de traducciones hechas en el país, hablan de un proceso con vaivenes y precariedades, lento pero de un innegable despliegue de la creatividad artística, de claros avances en su reconocimiento y legitimación cultural y social, de modo que, con todas las contradicciones que sin duda ello implica, el país de halla en un proceso de consolidación de la estructura tanto empresarial, como independiente de sus industrias culturales.” (Barbero, 2009: 29)

Por último, y ello ubicado claramente en las fronteras del género, señalar el estado de muchas de las nuevas tensiones del campo de producción del rock en la ciudad, el primero las evidentes diferencias que surgen entre los agentes de la generación surgida en los noventa y la generación del segundo periodo, vista desde la perspectiva de los músicos entrevistados. Desde los testimonios se sugieren las diferencias en las posiciones ocupadas en el campo, lo que es valorado desde dos lugares distintos, desde la idea de las trayectorias¹²⁵, o desde las condiciones favorables con que los

¹²⁵ “La última vez que toque en Ozzy Bar, eso estaba lleno de los mismos pelados que estaban en las bandas, y todos se creen músicos pero no están en la música tampoco, porque trabajan en otras mierdas porque no pueden vivir de la música, si no puedo vivir yo, o sólo sobrevivo.” (Tom Abella, solista, Bogotá)

nuevos agentes inician su práctica¹²⁶, que a la vez se sugiere desde la paradoja de un campo en el que se han posibilitado mejores condiciones de producción, pero se han afectado los alcances de las relaciones de los agentes con sus públicos.¹²⁷

De otro lado se demarcan diferencias de los lugares y las formas como las bandas generan sus públicos y fijan sus capitales¹²⁸ y se marcan algunas distancias en relación con el oficio del músico, que no se constituye sólo por referencia a un ejercicio de ejecución sino desde las diversas experiencias de todos los procesos de producción¹²⁹. Es evidente que la valoración de la práctica de los nuevos agentes de producción por parte de algunos de los entrevistados, debe leerse desde la perspectiva del conflicto, la lucha por los limitados espacios de circulación que incluyen ámbitos privados y los del Festival de Rock al Parque, los esfuerzos por la imposición de la legitimidad de la trayectoria y los criterios de competencia, todo ello en la medida que “los agentes sociales son el producto de la historia, de la historia del campo social en su conjunto y de la experiencia acumulada por un trayecto dentro de un subcampo específico” (Bourdieu, Wacquant, 2005, 199)

Finalmente es necesario mencionar cómo los testimonios, aluden a los procesos de reconocimiento y de los lugares en la constitución de un campo del rock en la ciudad que ha ido consolidando a su modo (incluso desde el mismo olvido) las referencias de

¹²⁶ “El nivel ha mejorado, los músicos éramos malísimos, ya usted hoy en día ve unos chinos de 20 años, con equipo, con software, con papá que paga la carrera de música, porque ya no es una cosa tan loca que el hijo sea un artista, a mí me tocó estudiar Ingeniería industrial.” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

¹²⁷ “Eso se ve en todos los aspectos, también se ve en los tatuadores, hace unos quince años había en Bogotá tres tatuadores y digamos que no eran los mejores ni los más éticos como artistas, pero eran los que tatuaban y la gente iba y se tatuaba con ellos cosas que no tenían la calidad. Actualmente uno ve cada cuadra un chino que tatúa muy bien, y es igual con la música. Actualmente usted ya ve una cantidad de bandas con muy buen material y suena mucho mejor que hace 10 años, tienen sus redes sociales, tienen su estrategia y nadie va a los toques y nadie escucha su música. Hace 10 años podía ser material más guerreado, lo ponían en la radio, pero la gente lo compraba e iba a los toques a ver a la banda.” (José Luis Giménez, integrante *Aire Como Plomo*, Bogotá)

¹²⁸ “Hay mucha gente que en serio piensa que tiene una banda porque tiene una página de Facebook con 500 likes y porque tienen un disco hecho, cuando una banda es la que se sube al escenario y toca las canciones de “pe a pa” y mira al público de frente, entonces esa es la diferencia básica y claro, hay cosas que se añoran y hay cosas que me parecen que ahora van mejor.” (Amos Piñeros, integrante de *Ultrageno*, Foro veinte años de Rock al Parque)

¹²⁹ “De 10 años para acá empezaron a surgir escuelas por todos lados y ahorita hay una cantidad de muchachos que tocan muy bien, pero son fríos, no tienen esa sinceridad o calor de alguna banda bogotana “mala” de antes, pero que transmitía ideas importantes, que a la final estaban contando la historia de la ciudad, con canciones regularmente tocadas pero se estaban viviendo un momento histórico importante. Hoy en día se le pone más atención a la calidad de ejecución que a la misma banda como narrador artístico e histórico de la ciudad. También hay mucho más acceso a la información y la gente aprende a tocar más fácil por *Youtube* que con un profesor, y cómo les queda más fácil, valoran un poco menos el oficio”. (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

los agentes pioneros¹³⁰. A pesar de los quiebres del campo, algunos tienen claro el papel de las generaciones que instauraron los primeros avances para consolidar la práctica cultural en la ciudad:

Ahorita las bandas tienen más oportunidades y está un poco más abierto el camino, ahorita tienen una autopista nosotros encontramos el camino todavía con maleza y tuvimos que abrirlo poco a poco pero también hay que valorar la gente que estuvo antes que nosotros, porque si ellos no hubieran hecho esa labor y no hubieran abierto esos espacios, digamos que nada de esto que está pasando con nuestra música estaría pasando. (Juan Carlos Rivas, *La Derecha*, Bogotá)

2.3.2 Las fronteras invisibles del campo de producción: sobre la consolidación de un rock colombiano.

Otro eje de las tensiones existentes en el campo tiene que verse desde la constitución del lugar de un rock colombiano¹³¹, en la medida que fue una referencia reiterativa en las entrevistas y se entendió como un claro indicador de la necesidad de fijar fronteras y autonomía por parte del campo de producción del rock en la ciudad, lo que permitió preguntarse a su vez acerca de ¿cuál tipo de rock se está hablando? y como era mencionado por Bourdieu (2010) determinar cuál era el valor cultural que se generaba en la economía propia del campo.

Es importante partir de un principio básico del campo de producción del rock en Bogotá: el origen transnacional del género obligó a que los músicos empezaran a establecer algunos límites para el campo, que se ven condicionados por los márgenes que surgen entre las lógicas de circulación del bien cultural, por ello el énfasis que se realiza en lo nacional. La referencia internacional del rock no sólo actúa como un generador de las reglas estéticas que han determinado las características básicas del género, sus correspondiente subgéneros y vanguardias, sino como un referente de los límites, las posibilidades y las adaptaciones que surgen principalmente desde las posibilidades de creación y ejecución.

¹³⁰ "Al principio comenzamos nosotros con ganas y sin nada abrimos camino y por eso la gente nos tiene buena onda, somos poquitos los que seguimos y nos vamos a ganar nuestro lugar en la historia." (Jota García, integrante de Ciegos Sordomudos, Bogotá)

¹³¹ Si bien la investigación hace énfasis en la caracterización del rock bogotano, la mayoría de los agentes entrevistados hacen referencia a la idea de un rock nacional y la discusión en este apartado se inscribe desde esta perspectiva.

Así pues, la dinámica de interacción, se debate entre la imitación, la adaptación, y el posicionamiento del bien cultural en el contexto en que se desarrolla. El género posibilitó inicialmente el desarrollo de una práctica cultural para distintas agrupaciones que fue transitando a la constitución de un campo de producción cultural que exigía la definición de unas fronteras. Siendo un género que encuentra algunas de sus reglas básicas en los referentes internacionales, desde sus orígenes en la ciudad, por efecto del tránsito de los bienes culturales promovidos por la gran industria del rock, y por toda una serie de imaginarios creados en torno a la práctica cultural, ha llevado a preguntarse por las fronteras que puedan existir frente al rock nacional y en esencia responder cómo se estructura el rock colombiano, algo que los agentes detallan de la siguiente manera:

Cuando nosotros sacamos por ejemplo el disco "Mujer Sola" queríamos tirárnosla de *La Polla Records*, pero ya al final no, nos dimos el lujo de jugar con cosas, eso quiere decir que deja de ser una reproducción de un elemento cultural externo que se adapta y adopta, se traduce en términos del contexto, y se convierte ya en una producción cultural, por eso yo puedo decir que hoy en día hay un rock en Colombia y tiene un sonido diferente al rock argentino y el rock mexicano. No es sólo decir que el rock existe, está presente, existe la gente que le gusta el rock, sino que el rock es parte de nuestra cultura también. (Daniel Aguilar, integrante de Sagrada Escritura, Bogotá)

Yo no creo que la música colombiana sea la música que nace en Colombia, sino la que se interpreta en Colombia, y creo que nosotros tocamos una música que si bien viene originalmente de otro país, la tocamos siendo colombianos, bogotanos y chapinerunos, y eso la hace colombiana. Digamos que en cuanto al género no sea música colombiana, no quiere decir que en cuanto estética no lo sea, porque hay muchos más elementos que son los elementos propiamente musicales de ritmo y de estilo que hacen que una música sea lo que es ¿Qué es lo nacional?. (Pablo Miranda, integrante de Los Elefantes, Bogotá)

Son estas trayectorias y prácticas en el proceso de producción, las que determinan desde la perspectiva de los entrevistados la configuración de un rock nacional, por el hecho de su territorialización y porque se alimenta del contexto para constituir sus líricas. El recurso de la letra y la composición, puede considerarse como uno de los ejes de consecución de capital simbólico en el campo de producción cultural. El rock tradicionalmente ligado al idioma inglés, generó distancias y adhesiones en el espacio social, por ello el llamado rock en español de los años ochenta, generó un proceso de transición de un bien cultural que ajustó por esta vía el proceso entre la oferta y la demanda. Ya para la década del noventa, surgen bandas por fuera del formato comercial del pop y el rock en español, que se encargan de utilizar el idioma español

como mecanismo ideal para cimentar una relación entre productores y consumidores y esto fue un proceso clave para las bandas bogotanas de inicio de los noventas:

Se ha abierto la posibilidad de que la gente sienta afecto por el producto nacional que le guste lo que se hace aquí, que se sienta identificada con lo que se canta. Los compositores de letras de rock se separaron del paradigma de la letra de rock norteamericana, pues que habla de una cosa que viven ellos allá, y se acercaron más a los paradigmas nacionales para hacer sus letras, que pueden ser desde las más políticas hasta las más sentimentales pero que son construidas desde su punto de vista. Igual el público sigue siendo el mismo porcentaje, pero los que no escuchan Rock n Roll ya saben que eso existe, que está ahí que es bueno y es respetable y ya no lo ven con los malos ojos con que lo veían anteriormente, y eso ha cambiado completamente la visión de lo que puede ser un rockero nacional” (Hernando Sierra, integrante *1280 almas*, Bogotá)

De hecho, la composición permite enmarcar la práctica en un contexto, que posibilita desde lo argumentado en las entrevistas, caracterizar los acontecimientos del país¹³², la difusión de posicionamientos políticos y culturales¹³³, la búsqueda de alianzas para el movimiento cultural¹³⁴ o simplemente una oportunidad de posicionamiento donde “hay un aporte cultural que es importante y se debe rescatar, y es el estar cuestionando y poniendo una cuota de inconformidad ante el status quo, así no haya esa industria” (Darío Bernal, integrante *Defenza*, Bogotá) En este proceso, los públicos de las bandas, tienen un papel prioritario en la interpretación de las pretensiones de las prácticas.

De otro lado, el proceso de producción ofrece un debate en relación con la autenticidad en el campo. En esta dirección, algunos consideran que a pesar las dificultades a nivel de producción y circulación, ello no impacta en la definición de fronteras del campo¹³⁵

¹³² “Si tenemos una banda buena o mala, y nos ponemos a hablar de princesas y dragones, no estamos haciendo nada, y así el rock se constituye en algo banal, algo sin profundidad. Pero si vos estás hablando acerca del paro agrario u otra situación, así sea coyuntural, que el presidente de turno, que los Tratados de Libre Comercio, que los maricas, que los travestis, que el procurador, así estás cumpliendo con denunciar a través del arte y es algo que ya es importante.” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

¹³³ “La intención era llegar siempre a las personas, no ser un líder sino abrirlas los ojos a muchas personas, así sea uno, sean cinco, sean diez, pero en general son personas que se identifican con uno, con las letras en contra de la violencia, de la guerra, de la corrupción, de la miseria, de la ignorancia. La intención es hacer pensar a los jóvenes, hoy en día piensan solo en cosas muy superficiales como la moda y el dinero, en las drogas también, tratábamos de llevar esos mensajes para compartir el pensamiento” (Carlos Ultimátum, integrante de *Anarka*, Bogotá)

¹³⁴ “El rock es más que música, es un movimiento social y cultural que no tiene por qué cambiar el mundo pero siempre lo va a intentar hacer, a pesar de que el fin último siempre va a ser la música, pero si uno puede aportar, generar un grado de conciencia, preguntas en la gente” (Alex Arce, integrante de la *Severa Matacera*, Bogotá)

¹³⁵ “Hoy hay más grupos, acceso a escuelas e instrumentos, pero como que la mayoría del movimiento es muy estándar, como que todos tratan de sonar a grupo mexicano, inglés o gringo” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

o en lo que algunos entrevistados denominan la constitución de un sonido propio¹³⁶, mientras que otros consideran que la posibilidad se encuentra definida per se por el ejercicio mismo que posibilita la práctica cultural¹³⁷. En esta medida es necesario señalar la pretensión de los músicos por definir la constitución de un rock nacional y ello se puede interpretar desde la necesidad de diferenciación del campo de producción local que opera en el marco de la búsqueda de legitimidades para la práctica cultural, donde se intenta presentar el campo como un mercado alejado de la lectura extranjerizante.

Sin embargo, como los mismos entrevistados lo han manifestado, los desequilibrios del mercado actúan negativamente como herencia de las dinámicas desde las cuales se constituyó el campo de producción¹³⁸, las limitantes para generar públicos masivos y la imposibilidad de generar una fuerte industria local que no garantiza un acceso a la radio comercial, y en la cual los consumos de los públicos mayoritarios se encuentran claramente definidos:

La gente si cree y apoya la música y el rock colombiano, lo que pasa es que no le invierten, no le apuestan a invertirle, si hay un concierto de 400 mil pesos prefieren ver esa banda y no pagar 20 0 30 mil pesos semanales en ir a conciertos locales, porque después los pueden ver o los vieron gratis en Rock al Parque. Si el precio de un disco nacional está al mismo precio de un producto internacional, la gente evalúa, no porque el producto sea menos, sino porque es idiosincrasia, es cultural, ya que uno sabe que lo que está acá lo consigue más breve con el amigo a la vuelta de la esquina, pirata. (Alex Arce, entrevista personal)

2.3.3 Los dilemas de las fronteras del rock

Otra manera de presentar las tensiones en las fronteras del campo, tiene que ver con las fronteras del rock en un país con una diversa producción musical donde el género se encuentra en una posición secundaria, y donde se han presentado claras

¹³⁶ “Algunas bandas quieren ir a grabar a Londres o a Estados Unidos y contratan a un productor de allá y no es que esté mal, pero ponen a sonar a las bandas de aquí como bandas de allá. Nosotros con lo que tenemos acá, podemos desarrollar el sonido propio, nuestro lenguaje” (Jorge Luis Vanegas, integrante de *Vulgarxito*, Bogotá)

¹³⁷ “La posibilidad de generar un sonido propio hace que el rock deje de ser una reproducción de lo que viene de afuera, nosotros como músicos rockeros no estábamos imitando lo que viene de afuera” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

¹³⁸ “A nivel de rock colombiano, del público y de los medios, lo que si nos afectó fue creernos que nuestro rock y el imaginario incluso del *rockstar*, lo calcamos de estereotipos extranjeros y en esa medida limitamos y no disfrutamos también, ni apreciamos lo que estamos haciendo” (Héctor Mora, entrevista personal)

estrategias de subversión por parte de músicos que al interior del campo han pretendido darle variaciones al formato tradicional del rock, con la inclusión de ritmos colombianos e instrumentos que a juicio de algunos se distancian de la ejecución del género. Hay que señalar que las fronteras del campo de producción musical no son definidas institucionalmente sino que son flexibles, lo que para este caso permite que se den discusiones sobre qué es lo que es legítimo e ilegítimo en su interior.

Las posibilidades de ejercer la práctica cultural, no están sometidas a criterios rígidos desde la producción y la técnica utilizada, más si consideramos que en el campo de producción “unos profesionales de la producción simbólica se enfrentan, en unas luchas cuya apuesta es la imposición de los principios legítimos de visión y de división” (Bourdieu, 1997:84). En este marco, las tensiones que se pueden dar en el proceso de dicha producción, se encuentran arraigadas al formato de ejecución, los desplazamientos en los capitales en juego, la discusión en relación con la autenticidad de la producción y los temores en que sean afectadas las referencias simbólicas que han constituido las fronteras del género.

Recuerdan Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa (2001) que la historia del rock ha estado ligada al tema de la autenticidad y ello está relacionado al hecho de que la música crea una comunidad que comparte gustos y sensibilidades, y que alude a experiencias de lo “verdadero” en relación con la manera en que se conciben sentimientos de afirmación en la relación artista y público, frente a la falsedad de géneros como el pop. Los autores reconocen que históricamente el rock ha convivido entre la dicotomía de un “movimiento contestatario” y su integración a las lógicas comerciales mediante las dinámicas de las transnacionales, lo que constituye un conflictivo lugar de reconocimiento.

Y es así que se ubica la discusión, entre lo que se considera la transgresión de la fusión y la influencia de la dinámica comercial. Aquí la definición de lo que es o no rock, genera una interesante disputa y muestra la aparición de nuevas transgresiones en relación con los límites del campo. Lo que se considera legítimo en el campo del rock es una permanente tensión en relación con algunos beneficios simbólicos y materiales que se incluyen en el espectro de la producción y circulación, además de un posicionamiento frente a otros campos de producción cultural.

Ya desde los años setenta bandas como *Génesis* y *La Columna de Fuego*, y en los ochenta *Distrito Especial* venían involucrando ritmos de la costa caribe y de la zona andina, que posibilitaron algunos quiebres en la estructura tradicional de ejecución de las banda de rock, y fusiones entre la cumbia y el rock que fueron pioneras en su momento: “por el lado del folklore y por el lado del rock había tensiones, intentábamos hacer una música vanguardista pero sin ninguna pretensión, buscábamos una naturalidad al unir una música con otra, entonces hubo elementos que ayudaron mucho a entender e interiorizar la música, como tocar con *Totó la Momposina*.” (Juan Carlos Rivas, integrante La Derecha, Bogotá)

Para entender un poco las relaciones de confrontación entre diversos campos de producción musical, se debe ubicar claramente el contexto de circulación y consumo de la música. Los agentes referencian que la constitución de un campo de producción alrededor del género, ha establecido formas de relación que difieren de las habituales formas de acercamiento de la música tradicional del país. Por ello, las formas de relación en términos de producción y circulación se han encontrado en contravía no sólo con las referencias técnicas y comerciales de asumir la música en el país, sino con las mismas formas de socialización que posibilita la cultura, lo que han llevado al rock a ubicarse desde la perspectiva de los agentes en un lugar secundario:

Colombia al tener todas esas diferentes influencias y al estar ubicada en un punto tan tropical, pues esto es parranda, es reggaetón, vallenato, cumbia. La gente quiere bailar y sabe bailar, entonces quiere pareja y el rock n roll no es nada de eso. El rock n roll es bailar pero no es tan de pareja y de fiesta, y el asunto es que si es fiesta, pero aquí el rock n rollero ve la rumba y no. Como que se separó mucho la música, se fragmentó y pusieron al rock en un punto dónde es el desadaptado. (Gregorio Merchán, integrante de Morfonia, Bogotá)

Este planteamiento puede discutirse cuando han existido posiciones encontradas sobre el lugar del género en el mercado musical del país y esencialmente en los espacios de socialización que brinda la música, lo que impacta en las estrategias para difundir los bienes culturales. Lo que tiene relación, en primer lugar, con el posicionamiento que ubica el lugar secundario del rock en el país justificado en el lugar

del consumo¹³⁹, y el segundo, que explica ese lugar secundario por las estrategias utilizadas para cautivar nuevos públicos y abrir nuevos espacios¹⁴⁰. El campo no es una estructura muerta, y como juego posibilita algunas posibilidades y luchas, que en muchos casos han definido la búsqueda de estrategias para cautivar el mercado de otros sectores y llevar el rock a otros espacios culturales, y ello es lo que define al interior del campo la tensión existente entre las estrategias que se denominan comerciales y las que no salen de los tradicionales circuitos de distribución del rock en la ciudad. El juego en el cual se desenvuelve el campo ha posibilitado quebrar muchas de esas resistencias y por el contrario ha definido unas importantes transiciones por las cuales:

Se comenzaron a abrir más músicas y más espacios y a partir de eso se abren muchos mercados, música del mundo que la gente viene a sentir como una música, no como una fusión, entonces que tenga fusión con vallenato u otra cosa es importante porque la gente se va a involucrar y va a investigar de donde viene. Hay elementos que se involucran en la música porque es parte de lo que uno vive, *La Derecha*, tiene un sonido latino porque nosotros vivimos en un país donde tenemos salsa, folklore, tantas cosas y diversidad que en algún momento hace que uno se involucre con esas músicas y la pueda interpretar de manera fluida. (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

Aquí que se pueden ubicar dos posiciones opuestas frente a la inclusión de las variantes en el proceso de producción. Un grupo de agentes que consideran que las fronteras del campo no deben ser incuestionables y un segundo grupo que sugieren que en el marco de estas fronteras se encuentra la identidad y sobrevivencia del género. Para Bourdieu, ello tiene que ver con la estructura de relaciones objetivas entre posiciones que definen las estrategias mediante las cuales los ocupantes de dichas posiciones buscan, individual o colectivamente, “salvaguardar o mejorar su posición e imponer los principios de jerarquización más favorables para sus propios productos. Las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, esto es, en la distribución del capital específico y de la percepción que tengan del campo según el punto de vista que adopten sobre el campo como una visión desde un punto en el campo” (Bourdieu, Wacquant, 2005, 157)

¹³⁹ “El rock en Colombia no es el género más popular, aquí es una cosa especializada, aquí somos muy tropicales, entonces acá es el vallenato y pues ahora el reggaetón. Digamos todos estos géneros que son más tropicales, la gente como que está más asociada a eso culturalmente.” (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

¹⁴⁰ “Toca pelear con la música tropical y diferentes culturas, pues sí, pero ese no es el único caso de Colombia, es que en todos los lugares del mundo hay música diferente y las bandas de rock logran salir adelante. A la gente si le gusta el rock en Colombia, lo que pasa es que si nosotros como rockeros no sacamos nuestra propuesta, como una propuesta válida dentro de los diferentes ambientes culturales que hay en el país, la gente hoy se acuerda y mañana se le olvida.” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

Estas perspectivas de posición en el campo se ven claramente establecidas desde los siguientes dos testimonios:

La gente que quiere hacer del rock n roll una cosa que sea batería, bajo, guitarra, voz, y cuatro cuartos, está jodida, porque no está tocando Rock n roll sino música de iglesia, el Rock n roll es transgredir en todo momento lo que está haciendo otra persona o lo que se considera que es correcto y que incluso uno piensa que es correcto, para hacer algo completamente diferente. Y el hecho que la gente esté haciendo fusiones y que una cosa que surgió en un país anglosajón, haya variado hasta convertirse en lo que puede oírle uno a Choc Quib Town, a Aterciopelados, incluso a nosotros [1280 Almas], es una cosa que tiene mucho que decir del rock n roll. Lo más bonito de Rock n roll y lo que más le llama la atención a la gente joven es que el Rock n roll no lo va a amarrar como la orquesta sinfónica. (Hernando Sierra, integrante *1280 almas*, Bogotá)

El rock colombiano tienen que tener una particularidad y no hay necesidad de meterle un tambor, una gaita, una quena o un acordeón para decir que es rock colombiano. Cantándolo en castellano y hablando de historias sencillas y cotidianas, ya se cumple, sin entrar en chauvinismos y patrioterismos que no es el punto. Cualquiera man con un acordeón le mete una guitarra eléctrica y cree que está haciendo una fusión y empiezan a decir que eso es el sonido del rock nacional y eso es mentira. Yo no puede tener la última palabra en eso, porque no soy nadie, pero Bogotá es una ciudad en muchos puntos esnobistas, porque sale un man con una gaita y todos quieren tocar una gaita. El rock lo vivís o no lo vivís, hay mucha gente que entra y sale, pero un rockero escucha y vive el rock. ¿Para qué voy a tocar salsa, si no me gusta la salsa? (Jorge Luis Vanegas, integrante *Vulgarxito*, Bogotá)

Y bajo esta perspectiva se divide la manera de entender como un criterio de legitimidad del campo de producción, el énfasis en su carácter “nacional”, ya que paradójicamente se enraiza en la inclusión o no de instrumentos y ritmos ligados a la “tradicción” de la “música popular” del país. Por tal motivo se ha visto, cómo la producción dentro del campo ha tenido transiciones en las cuales se puede percibir que “hay una identidad y un trabajo que se ve con el paso de los años, dónde se van depurando estilos, se van depurando sonidos, de pronto hoy no tenemos tantas bandas de rock colombiano dentro de un margen de rock, como lo que había hace 20 años, y las propuestas son más variadas, algunas menos cercanas al purismo del rock”.(Héctor Mora, Bogotá) Si bien se encuentran antecedentes de fusiones en el campo del rock, se percibe una transición en los dos subperiodos del campo del rock abordado, la primera en la cual se realizaron incipientes intentos de fusión con algún tipo de impacto en la constitución de un sonido de rock bogotano y otra en la cual se

constituyó un mercado definido que posibilitó el espacio de comercialización de dichos bienes culturales.

Y es frente a esta comercialización que se encuentran lo que anteriormente Jesús Martín Barbero señalaba como lo “verdadero” y se ajusta a la perspectiva de que la consagración comercial mediada por el mercado es una perspectiva discutible para algunos de los agentes entrevistados en el marco de la práctica cultural¹⁴¹, que es necesario poseer algún tipo de capital cultural para proponer algunas transgresiones en el campo del rock¹⁴² y que en el marco de la conocida “world music” este tipo de fusiones tienen posibilidades a nivel internacional, sin que estén enmarcadas en representación del género del rock.¹⁴³

Cada músico desarrolla su práctica desde sus categorías de percepción y valoración cuando ellas se encuentran inscritas en el *habitus*, de frente al juego y en función de su trayectoria. Las tensiones que sugieren los procesos de fusión en el campo de producción se relacionan con las transformaciones del campo de producción que favorecieron las posiciones de algunos, y permiten el surgimiento de las homologías que se presentan con sectores del público en la ciudad.

Este proceso, soportado claramente en los dos subperiodos, demuestra una obvia separación de ámbitos en el campo del rock que se presenta en un mercado especializado más cercano a las estructuras tradicionales del género y por ende en un esquema donde los diversos subgéneros crean sus propios nichos comerciales y de distribución y otra de un ámbito en el cual se posibilita la difusión de propuestas alternativas tanto desde la perspectiva experimental de la música, como desde los

¹⁴¹ “No quiero demeritar el trabajo de nadie, pero a veces es como buscar la fórmula fácil de vivir de la música, de saber por dónde pega y repetir esa fórmula todo el tiempo, y como esa fórmula funcionó todos empiezan a copiarla, que es lo que pasa con el reggaetón por ejemplo. Esas propuestas si se venden en el exterior pero no aportan mucho a nivel artístico y a nivel cultural, no le suman mucho a la escena musical, a pesar de que le pueden sumar mucho a la escena del espectáculo, pero la música es lo más importante y lo que más respetamos sea en el formato que sea.” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

¹⁴² “Si se hace solamente desde una perspectiva comercial y sin conocer, sin que los manes hayan tocado un tambor, haber ido a un festival de gaiteros o una chirimía. Esas fusiones si los manes no se van a los pueblos a estudiar a sentir la vaina, suenan de mentiras, eso pasa mucho, hay muchas que suenan re tibias” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

¹⁴³ “Si los que saltan al camión van a hacer “chucu chucu” electrónico pues de pronto van a tener mucho éxito porque los que compran y contratan esos conciertos en su mayoría son festivales en Europa que ya están mamados de ver a los *Rolling Stones*, entonces buscan algo exótico, para ellos es una maravilla, esas fusiones han tenido bastante éxito afuera, aquí adentro pueda que guste, pero yo no veo que vendan discos y con lo que vendan en discos y conciertos en Colombia puedan vivir de eso.” (Andrés Durán, locutor, Bogotá)

usos y etiquetas que posibilita el mercado. De ahí que la tensión permanente sea el uso de la palabra rock y ello plantee el debate desde la lectura sugerida para Eduardo Arias cuando menciona que:

Esas fusiones no se las inventó Carlos Vives, pero digamos que con ellos, en esa cosa grandota que no se sabe cuáles son los límites del rock y el pop, donde cabe algo de Choc Quib Town y Bomba Estéreo, que algo de rockero tienen en su actitud, pero la música es folclórica. Pero yo sí creo que es el reflejo, y aquí si me pongo a especular como un irresponsable, de la Colombia posterior al año 1991, que nos declara biodiversos, pluriétnicos y multiculturales. (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)



Imagen 28 y 29. Publicidad evento de la banda Bomba Stereo 2010 Bogotá.
Publicidad evento banda Choc Quib Town 2013 Bogotá.

CAPITULO III

“Rock al Parque empezó siendo el parque del barrio, pero ya se convirtió en el parque del barrio grande de la ciudad”¹⁴⁴

Las periodizaciones señaladas en el anterior capítulo son útiles para referenciar la relación con los agentes y los contextos que han influido en las trayectorias del campo, sin embargo el Festival de Rock al Parque tiene dinámicas propias que permiten ubicar los tránsitos en la política pública que serán señalados progresivamente en la exposición. De esta manera, se espera cumplir con uno de los objetivos de la investigación que enfatiza en el análisis del impacto de la política pública ligada al género en la ciudad de Bogotá en el campo de producción del rock.

En primer lugar nos referiremos a la política pública y lo que hace que pueda ser identificada como una *instancia de consagración* en la ciudad en los términos sugeridos por Pierre Bourdieu. En el marco de las relaciones sociales, culturales y simbólicas que son constitutivas de la conformación del campo y las tensiones expuestas en el segundo capítulo, es ineludible reflexionar sobre el papel del Festival del Rock al Parque como escenario privilegiado de circulación de la práctica cultural desarrollada por los músicos bogotanos y las posiciones que ocupan en el campo del rock bogotano.

Uno de las relaciones fundamentales que se establece entre la figura institucional del Festival de Rock al Parque y el campo de producción cultural, es la manera como se erige en una referencia que determina y administra capitales entre los agentes, lo que Alicia Gutiérrez, desde la perspectiva de Bourdieu, explica de la siguiente manera:

El mencionar al capital cultural institucionalizado como forma específica del capital cultural, nos lleva a señalar la existencia de instituciones sociales a las que se les reconoce capacidad legítima para administrar ese bien. Se trata de instituciones de consagración y legitimación específicas del campo, cuya aparición y permanencia están estrechamente relacionadas con la existencia misma del campo y con su autonomía relativa. (Gutiérrez, 2005: 37)

La discusión presentada en este capítulo, estará centrada en la política pública que en algunas de sus líneas ha impactado al campo de producción del rock bogotano,

¹⁴⁴ Rodrigo Vargas, integrante de *Darknees*, Bogotá.

constituyendo instancias que han diversificado la relación que se establece entre las instituciones de la administración cultural y distintos sectores artísticos de la ciudad. Esta dinámica, como ha sido señalado en los anteriores capítulos, ha impactado en la generación de públicos, medios de comunicación, productores, gestores culturales, y músicos quienes han sido tomados como los agentes principales en el desarrollo del trabajo y la caracterización de la política pública.

Es necesario indicar los puentes que se definieron para llevar a cabo la discusión entre el campo de producción y la política pública. El primero, que constituye una interesante fuente de contrastación en relación con lo señalado en el anterior capítulo a nivel de circulación, distribución, escenarios, medios, públicos e industria en la ciudad; el segundo, que la consolidación de las intervenciones institucionales en la ciudad impactan en diversos campos de producción cultural, entre ellos el rock. El tercero, que la definición de la población objeto ha tenido en cuenta tanto a los agentes de producción como a los sectores de la población que acceden al bien cultural, y por último, que la política pública tiene agentes que se hacen visibles en el campo de producción.

Las lógicas de acceso a los equipamientos culturales al aire libre, sin lugar a dudas marcan un quiebre en el uso de los espacios públicos y el acceso a la cultura. En estas proporciones tanto el Festival de Rock al Parque como el Festival Iberoamericano del Teatro se han constituido en referentes de los consumos culturales de la ciudad. Ahora bien, más allá de la masividad es importante entender que el Festival de Rock al Parque constituye un ámbito de tensión, y desde la perspectiva de los entrevistados ha estructurado posiciones para los músicos del género en la ciudad, que serán abordadas en el presente capítulo.

Las instituciones de administración distrital ligadas a la implementación de la política pública, se constituyeron en agentes con incidencia en el campo de producción cultural. El sector cultural de la ciudad adquirió un lugar central para los agentes, principalmente para los músicos, en la medida que posibilitó distinciones, estableció capitales y generó posiciones al interior del campo, y desde la administración del Festival de Rock al Parque y de otras líneas de política pública, posibilitó la irrupción de agentes que diseñaron, concertaron y desarrollaron iniciativas para fortalecer la

práctica cultural. La política pública distrital no sólo establece unas condiciones reales en la trayectoria de los agentes sino que ha delimitado la noción misma de intervención estatal para muchos de los músicos en la ciudad. Y en esta perspectiva, considerando el planteamiento de Pierre Bourdieu, el Estado se presenta como:

un conjunto de campos administrativos o burocráticos (a menudo bajo la forma empírica de comisiones, oficinas y consejos) dentro de los cuales agentes y categorías de agentes, gubernamentales y no gubernamentales, luchan por esta forma peculiar de autoridad que consiste en el poder de mandar por medio de la legislación, regulaciones, medidas administrativas (subsidios, autorizaciones, restricciones, etc.), en suma, todo lo que normalmente ponemos bajo el rubro de las políticas de Estado como esfera particular de prácticas relacionadas. (Bourdieu, Wacquant: 2005, 168)

André Noel Roth (2014) ampliando la perspectiva de Pierre Bourdieu, expone que la política pública hace parte de la definición de las estrategias estatales como resultado de la movilización de ciertos actores, públicos y privados, colectivos e individuales, con ideas e intereses contradictorios. Las políticas públicas representan, de manera siempre provisoria, la concreción material y simbólica, la oficialización y legitimación de estas estrategias. Encontramos que la política pública posibilita un espacio de movilización, y ello aplica tanto para los músicos, como para los diversos agentes que constituyen el campo, que sin ser la población objeto definida por la política pública alcanzan a ser impactados por ella.

Por ende se llevará a cabo la lectura de la relación entre el campo de producción del rock desde la perspectiva de lo que André Noel Roth define como política pública y tiene que ver con la existencia de un “conjunto conformado por uno o varios objetivos colectivos considerados necesarios o deseables, de medios y acciones que son tratados, por lo menos parcialmente, por una institución y organización gubernamental con la finalidad de orientar el comportamiento de actores individuales o colectivos para modificar una situación percibida como insatisfactoria o problemática.” (Roth, 2014:38)

El capítulo presentará la relación entre la política pública distrital y el campo de producción de la siguiente manera: desde los antecedentes y orígenes que anteceden la llegada del Festival de Rock al Parque al escenario distrital, desde la consolidación y evolución de la política pública que estableció las trayectorias y momentos de inserción del evento en el campo, desde las relaciones que dan cuenta de los impactos

de la política pública y por último desde la reflexión del lugar del rock en el escenario cultural de la ciudad. Por ello se abordará la relación desde los antecedentes en los escenarios al aire libre para el rock en la ciudad, el festival CREA rock al inicio de la década del noventa, y las circunstancias para la formación del Festival de Rock al Parque en la ciudad.

3.1 Los antecedentes del Festival de Rock al Parque

En primer lugar, y ello tiene que ver con lo señalado previamente, la visibilización desde los años sesenta del rock en Bogotá se dio a través de la irrupción del género en incipientes apariciones en el espacio público. En el año 1971 se celebró el paradigmático Festival de Ancón en las cercanías a la ciudad de Medellín, y al Festival de la Vida, el Festival de la Amistad y el Festival de la Primavera en Bogotá que instauraron la presencia masiva del género en la ciudad (Goubert, Niño, Monsalve, 2011). Estas iniciativas no lograron generar una continuidad en las manifestaciones del género en la ciudad, y como fue evidenciado en el anterior capítulo, volvieron a irrumpir en la década de los ochenta a través de escenarios públicos de la ciudad como la *Media Torta*¹⁴⁵ o a las iniciativas promovidas comercialmente por la época¹⁴⁶ o a los incipientes espacios que se promovieron desde iniciativas gubernamentales a comienzos de los años noventa¹⁴⁷.

En este contexto, la Constitución Nacional de 1991 debe citarse a partir de las discusiones que empieza a tomar la “cultura” en la agenda pública del país y desde la lectura de las prácticas culturales y artísticas en su relación con las instituciones.¹⁴⁸

¹⁴⁵ “En los ochentas yo me acuerdo de un concierto en la *Media Torta*, y siempre eran así, que los grupos que se subían a tocar recibían un baño de botella, el deporte era tirarle botellas a los músicos en la tarima. Y pasó desde el 86 hasta Rock al Parque todo un proceso para que se pudiese hacer Rock al Parque, porque lo que existía era una dinámica agresiva en los conciertos al aire libre y gratuitos, porque la gente iba, se metía pepas, guaro, alcohol mezclado con colombiana y la gente se enloquecía, entonces siempre terminaba alguien reventado, apuñalado, con el brazo roto, y la gente empezó a excluir al rock, cada vez más y más”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

¹⁴⁶ “Desde antes de Rock al Parque ya se habían hecho algunas cosas, digamos que las emisoras comenzaron a abrir espacios para mostrar las bandas y a partir de esos espacios es que se empieza a crear esa curiosidad y ese cuento de que se pudiera llevar a un estado más tranquilo y más abierto como un parque”. (Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

¹⁴⁷ “Colcultura sacaba unos escenarios a las localidades y montaban gente que tocaba música folclórica, tropical y rock, y nosotros antes de Rock al Parque alcanzamos a participar en un par de estos eventos, que eran más verbenas populares en los barrios que no tenían un público objetivo, donde no se invitaba a los jóvenes rockeros, sino que iban la mamá, la abuela, el tío, el vecino, el rockero, pero era una cosa más chiquita.” (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

¹⁴⁸ “No todos los actos culturales y artísticos tienen que ver con un sistema educativo que está limitado, eso llevó a que desde los años sesenta, setenta, ochentas, noventa incluso, se presentara una confusión muy grande en el

Estas valoraciones posibilitaron la mirada a las instancias, enfoques y programas de las administraciones distritales y nacionales que se encargaban de orientar la política pública de la cultura, estableciendo un punto de quiebre para la intervención estatal en el sector cultural¹⁴⁹. Es pertinente enfatizar que en este marco confluye una apertura por parte de algunas entidades y una diversificación de la producción de diversos bienes culturales, además de la coyuntura de la época:

Con el proceso de transición política ocurrido con la expedición de la nueva Constitución Nacional de 1991, se promovió un nuevo concepto de la actividad cultural acorde con los aspectos fundamentales de la evolución de la sociedad colombiana. Bajo el paradigma de una apertura económica, se apostó por el doble reto de conservar la identidad cultural y de asimilar las diferentes manifestaciones de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, como fundamento de la nacionalidad. Con esta nueva concepción, la cultura sufrió una redefinición en torno a su accionar social. De la simple divulgación de las Bellas Artes se transitaría hacia una búsqueda sistemática de apoyo a las formas de expresión y de creación ciudadanas. (Pecha, 2006: 65)

De otro lado, debe señalarse la importancia de la mirada en la juventud, toda vez que constituyó una referencia fundamental para delimitar, por un lado, el contexto que relaciona al joven con los procesos de violencia y conflicto de la época¹⁵⁰, y de otro lado la población adecuada para focalizar políticas públicas en los más diversos sectores. Así pues, emerge una población que se reconoce como protagonista de procesos de relevancia social y como “objeto” de atención de la época.

En este escenario se ubicó la emergencia de un agente que gestionó espacios para el desarrollo de las prácticas culturales, y donde una de las posibilidades se encuentra en el acercamiento a la institucionalidad y sus incipientes espacios¹⁵¹. Una de las

país, además que era un país pensado más para una sola lengua y una sola religión, hasta la Constitución del 91 no se empieza a romper esa hegemonía ideológica y filosófica que se pretendía imponer en el país” (Bertha Quintero, IDARTES)

¹⁴⁹ “Los procesos de reorganización del sentido de la diversidad a los que llevó la reescritura de la Constitución en 1991, se han traducido en tensiones profundas sobre el modo de valorar tanto el texto como los procesos culturales. Una de esas esferas es la de inversión de dineros del Estado en cultura. Las prácticas culturales adquieren valor según cómo se despliegue la noción de política cultural en la esfera pública. Ese valor simbólico se traduce en valor económico, según se ubiquen en este debate los que tienen el poder de definir la inversión económica en la esfera cultural” (Ochoa, 2002: 268)

¹⁵⁰ “La juventud emergió como actor básico de la vida nacional a lo largo de la década de los ochenta, particularmente asociada a procesos de violencia, circunstancia que marcó la primera y más extendida mirada: la realidad de los que viven en los márgenes culturales, legales y sociales” (Salazar, 1999:370)

¹⁵¹ “Ahí empezamos a hacer los primeros conciertos en la Media Torta y en el Planetario, y ahí fue que fue surgiendo la idea de Rock al Parque, y la idea de hacerlo en parques, pero primero hicimos muchos festivales en el Planetario y en la *Media Torta*, y escenarios como el Parque de la Independencia, o escenarios de Coldeportes y del Instituto de Recreación y Deporte. Nosotros gestionábamos esos espacios porque ellos nunca antes habían presentado rock, eran ideas que nosotros pasábamos para tocar en el planetario, para tocar en la *Media Torta*, en

características esenciales de las dinámicas de los campos, son las relaciones que se establecen entre diversos tipos de agentes, y una de las diferencias de la época de los noventa con respecto las décadas anteriores, tiene que ver con la interlocución entre músicos e instituciones que comienza a dar cuenta de los tránsitos del campo en la ciudad, a partir de esta década, en la medida que plantea otras posibilidades a nivel de circulación de los bienes culturales.

Para entender el antecedente en la relación entre los músicos de comienzos de la década de los noventa y los programas de la administración distrital, hay que remitirse a los espacios que establecieron algunos parámetros básicos de la demanda del género en la ciudad. Los primeros festivales de rock organizados por instituciones distritales fueron las dos ediciones de los Festivales de Música Joven celebrados en 1992 y 1993 en el Planetario Distrital de Bogotá, y el Festival CREA Rock realizado en 1994 en la *Media Torta*, los cuales se constituyeron en los antecedentes para el desarrollo del Festival de Rock al Parque, como lo menciona la Subdirectora de las Artes, del Instituto Distrital de las Artes, IDARTES, Bertha Quintero:

“Es importante tener en cuenta el antecedente y es cuando empezamos a formar parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo un equipo de artistas, la mayoría que teníamos relación con las artes, pero veíamos que la institución ni siquiera tenía memoria, antecedentes, estadísticas, ni investigaciones y nos dimos a la tarea de hacer las primeras investigaciones del estado del arte de las artes en la ciudad. Esa primera investigación no nos arrojó cuáles eran las tendencias y los gustos, entonces hicimos unas convocatorias públicas [...] porque había proyectos para los artistas profesionales pero no para los jóvenes, y al hacer esa convocatoria pública para el año 92 nos damos cuenta muy sorpresivamente que los grupos que más se presentan son de rock, no son de música andina, ni música tropical, ni música ranchera, sino que son de rock y eso es un primer llamado de atención. Hicimos un primer encuentro, Música Joven Santa Fe de Bogotá, en la sala Oriol del Planetario Distrital que tenía un espacio que ya había tomado una galería y decidimos mantener este espacio para los primeros conciertos y ahí es donde se hacen los primeros eventos para este género y para estos jóvenes y es en ese primer encuentro que la prensa se acerca y registra. Lo interesante es que estos encuentros realizados en los años 1992 y 1993 la afluencia de público fue exagerada y se tuvo mucho temor en el planetario de que le rompieran los vidrios, porque la gente que se acercaba eran muy peludos, con una ropa que no era muy convencional y entonces llamamos por primera vez a la policía, porque en esa época no existía una logística en la ciudad, siempre venían a ayudarnos jovencitos que estaban alrededor de las bandas, y esos jovencitos que no siempre tenían trabajo y habían terminado de estudiar, nos dijeron que querían trabajar y entonces ahí nace la idea muy interesante de formar la primera empresa de jóvenes que se denominó Fuerza de Paz, que ayudaron porque éramos solo los

esa época no había IDARTES, abriendo espacios también en el Parque el Salitre en los festivales que hacían” (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

coordinadores de las áreas artísticas y no teníamos gente, el instituto no tenía mucha gente, a pesar de que tenía muchos escenarios.” (Bertha Quintero, Subdirectora de la Artes, IDARTES)



Imagen 30 y 31. Publicidad II Encuentro de música joven 1993 Bogotá.
Publicidad Festival CREA 1994 Bogotá.

De esta manera, se comenzó a perfilar un grupo de agentes que se consolidaron alrededor del campo de producción del rock, y que van desde los músicos (muchos de los cuales fueron entrevistados), los funcionarios de las instituciones distritales ligadas al sector cultural, los primeros públicos de la época, hasta aquellos que formaron el entramado primario de logística e infraestructura de estos eventos. Como parte de esta experiencia previa se identificó que en estos primeros encuentros la apuesta era por la visibilidad más que por el intercambio de un bien cultural¹⁵² y que para la administración cultural fue conveniente, por la notoriedad que fueron adquiriendo estos escenarios.¹⁵³

La génesis del festival de Rock al Parque está claramente inscrita en la relación que establecen tres protagonistas en la configuración del nuevo campo del rock en la

¹⁵² “Yo toque en uno de los festivales de rock CREA y cuando llegamos una banda estaba tocando *Knockin' on Heaven's Door* de *Guns n Roses*, nosotros también la tocamos y cuando nos íbamos otra banda la estaba tocando” (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

¹⁵³ “Hicimos como tres festivales en el Planetario y era tanta la acogida porque éramos como 6 y 7 grupos haciendo los festivales y no cabía la gente y ahí se acordó lo de pasar esa idea y de hacerlo en un parque” (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

ciudad en los años noventa¹⁵⁴. En primer lugar por el papel desempeñado por Bertha Quintero funcionaria en su momento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo,¹⁵⁵ Mario Duarte cantante de la agrupación bogotana *La Derecha*¹⁵⁶, y el empresario y promotor de eventos Julio Correal. Es a partir de las posiciones que ocupan cada uno de ellos, que se puede entender la estrategia de construcción y diseño de la primera edición de Rock al Parque en el año 1995. La concepción del festival está directamente ligada a una necesidad, a unos intereses y a una oportunidad por parte de algunas instituciones distritales que como parte de sus intervenciones posibilitó la irrupción de algunas iniciativas, lo que es expuesto de la siguiente manera por Bertha Quintero:

Las instituciones abren la mente a solicitudes externas, cuando nace un festival como Rock al Parque no es que se lo haya inventado la institucionalidad, fueron los músicos que se encontraron con unos equipos de personas, una institución que estaba en construcción y que abrió su puerta para decir que allí había una solicitud de la sociedad civil, una necesidad, entender cómo se construye la política, porque la política se construye cuando uno da respuesta a una necesidad de un grupo de la población y yo creo que eso fue lo positivo que sucedió en los años noventa, y era que personas que veníamos veinte años trabajando por las expresiones de la cultura popular en el país, donde se entendió que Bogotá tenía unas formas propias, unas necesidades, grupos poblacionales propios, donde se miró cómo se construía y se abría no solo para la música y el rock sino para todas las artes ... Cuando ya vienen los mismos músicos y nos dicen queremos hacer un evento más grande, mire la cantidad de gente que vino, nosotros seguimos tocando en los bares y allá no cabe la gente, no tenemos condiciones de sonido, ni de tarima ni de nada, por qué no nos ayudan y dijimos listo que íbamos a asignar un recurso. Y empezamos a buscar donde, y ahí nace la idea del parque, vamos a buscar donde se pueden hacer esos conciertos y resulta que eran en los parques.”(Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

¹⁵⁴ “Antes de *Rock al Parque* quizá hubo un evento en el Planetario en el que tocamos varios grupos y eso fue la semilla, fue organizado por Bertha Quintero que trabajaba con la alcaldía, a Julio Correal que podía gestionar el lado de la infraestructura y Mario Duarte que tenía el contacto con los grupos y entre los tres pensaron una cosa que se pudiese manejar y tuviera una conexión con la cultura ciudadana” (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

¹⁵⁵ “Mario de *La Derecha* con su manager Julio Correal se acercan a la oficina pequeña del Planetario Distrital, en la Subdirección y nos dicen, las personas que estamos haciendo este género musical necesitamos un espacio más grande, necesitamos sonido que no tenemos, necesitamos apoyo en tarima, necesitamos apoyo en la organización, por favor ayúdenos y pues como ya veníamos como de tres años hacía atrás se piensa entonces, hagamos un gran evento, pongámosle un nombre, de donde va a salir, hagámoslo en un espacio abierto, en un espacio público y ahí aparece el nombre del festival de Rock Al Parque y se hace el primer festival en 1995.”(Bertha Quintero, IDARTES, Foro 20 años de Rock al Parque)

¹⁵⁶ “Para nosotros siempre fue como un reto, todo salió de esto de buscar los espacios y comenzar a mirar otras alternativas porque no había en donde tocar y ya el público crecía, entonces sacarlo al parque fue una idea y gestión que partió de la unión y gestión de Mario Duarte que le propone la idea a Bertha Quintero, y Julio Correal que después entra a trabajar en esa parte. Se crea ese espacio un poco más recreativo y artístico de un evento rockero, porque antes los escenarios eran complejos y todo el mundo pensaba que si había concierto de rock algo iba a pasar por el pogo y esas cosas y tenían un miedo a todo eso”. (Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

Y es aquí que se presenta un campo con autonomía relativa, que desarrolla sus lógicas internas, pero donde las luchas externas van teniendo un efecto sobre las fuerzas internas, más cuando miramos la incidencia de los enfoques del sector cultural de la ciudad y sus diversos ámbitos de intervención, y el punto de inflexión que se presentó en los años noventa, como es expresado por Bertha Quintero:

Y se creó el premio Luis Caballero para las artes plásticas, se abrieron concursos de cuento y poesía para todas las expresiones literarias, se consolidó el programa de salas concertadas de las salas de teatro, se pensó en la danza, y especialmente en la importancia de la política pública, de que aquí no había escenarios para las artes, y que tampoco la gente tenía la costumbre y la cultura de la asistencia a eventos, por lo que había que pensar en unos espacios donde pudiera asistir masivamente la gente, y en esa época se abrió no solamente Rock al Parque, sino danza y poesía al parque. La idea era pensar en unos espacios abiertos no convencionales que permitieran un primer acercamiento de la ciudadanía al arte, que pensábamos que era realmente dinamizador, educador y movilizador de pensamientos. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

3.2 Consolidación y evolución de la política pública

Analíticamente la división realizada en el primer capítulo sigue resultando útil para referenciar la consolidación y evolución de la política pública ligada al género en la ciudad. Un primer momento, ubicable en la década de los noventa en la que se presenta la génesis, los primeros enfoques del sector y las primeras relaciones con el campo de producción cultural que fueron fundamentales para su crecimiento y para establecer una clara correspondencia con el campo. Un segundo momento, que será retomado desde la administración de Luis Eduardo Garzón (2004 – 2007), unido a las transformaciones presentes en las industrias culturales, las variaciones y tránsitos expuestos en el segundo capítulo y esencialmente la configuración de nuevas reglas de circulación para los agentes que gravitan alrededor de la política pública, que permite establecer un debate en relación con la consolidación de la política y la agudización de las tensiones presentes en el campo. Por tal motivo, para conocer de la consolidación y evolución de la política pública, se expondrán los principales énfasis de la política pública del sector, los sucesivos periodos de gobierno en las administraciones distritales, las entidades del sector cultural que tuvieron a su cargo la implementación de las directrices del gobierno para el sector y algunas de las impresiones de los entrevistados.

3.2.1 La primera década de la cultura para el rock

En la década de los noventa la implementación de la política pública para la cultura en la ciudad, fue responsabilidad del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), y se extendió en los periodos de gobierno de Jaime Castro (1992 – 1994), Antanas Mockus (1995 – 1997) y Enrique Peñalosa (1998 – 2000), donde una de las principales características del accionar de la institución distrital estuvo marcada por la reestructuración y el cambio misional, cuyo énfasis de intervención estuvo principalmente ligado al:

Desarrollo de actividades que involucraban las artes plásticas, la literatura, la música y demás expresiones artísticas, mediante la definición de unas políticas y estrategias de fomento, investigación, divulgación, formación y preservación de la acción cultural en Bogotá [...] Bajo esa dinámica se pretendió darle prioridad a la investigación y al fomento de los diversos procesos y expresiones culturales, propiciando el acceso de los ciudadanos a los beneficios de la producción y el disfrute cultural en los ámbitos local y metropolitano (Pecha, 2006: 81)

La administración de Antanas Mockus en los años 1995 - 1997, articuló la realización del Festival de Rock al Parque al desarrollo de la estrategia de cultura ciudadana que delimitó las diversas políticas del Plan de Desarrollo Económico Social y de Obras Públicas para Santa Fe de Bogotá, D.C., 1995 - 1998 - Formar Ciudad, lo que sin lugar a dudas marcó la memoria de algunos de los agentes.¹⁵⁷ Dos proyectos de inversión estuvieron involucrados en el desarrollo de la política pública para el campo de producción del rock en Bogotá en esta administración, el primero tuvo que ver con el fomento al arte y la cultura, en la línea de enriquecimiento a la expresión de la comunicación e interpretación, cuyo principal objetivo estuvo relacionado con “promover el desarrollo artístico y cultural a través del fomento a la actividad creadora y de la gestión artística y cultural en Santa Fe De Bogotá” (Departamento Administrativo de Planeación Distrital, 1998: 20.6) lo que se articuló al desarrollo de las primeras ediciones del Festival de Rock al Parque. El segundo proyecto, se arraigó al fomento artístico en el escenario de la Media Torta y otros espacios abiertos de la ciudad, lo que estuvo involucrado con la generación de equipamientos adicionales

¹⁵⁷ “Cuando llegó Mockus a la alcaldía, las presentaciones seguían siendo en sitios controlados y chiquitos y Mockus venía con la idea que la gente no había recibido una pedagogía de lo que significaba vivir en sociedad. Entonces era una dinámica agresiva de la gente del público que iba a los toques, en los toques de salsa eran agresivos, los de rock también, la gente siempre terminaba rascada y dándose”. (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

para el rock en la ciudad y cuyo objetivo era “potenciar como hitos urbanos los espacios abiertos de la ciudad de tal forma que convoquen tanto a los artistas, al público e industria cultural, descentralizando su oferta y permitiendo apropiarse de los espacios de la ciudad de acuerdo al rol que desempeñe cada uno.”(Departamento Administrativo de Planeación Distrital,1998:20.17)

En este contexto se deben integrar dos énfasis de la génesis de Rock al Parque que se inscriben en las discusiones de la política pública de la cultura de la ciudad, en la medida que tienen un efecto directo sobre el campo de producción. El primero, las reflexiones sobre la naturaleza de las prácticas artísticas de diversos campos de producción cultural y sus efectos sobre los agentes¹⁵⁸ y por el otro, lo que Jesús Martín Barbero denomina la significación del espacio público que se produce en la articulación entre políticas sobre cultura ciudadana y sobre culturas especializadas donde se es “a la vez objeto de una política en torno a los derechos y los deberes de los ciudadanos para con ese espacio y de políticas tendientes al uso y dotación en infraestructuras de espacios abiertos para la presentación de conciertos, teatro, recitales, etc.” (Barbero, 1999: 10)

La primera edición del Festival fue realizada en el año 1995¹⁵⁹ y estuvo enfocada en atender las demandas de agentes incipientes en el campo, posibilitando una entrada para dinámicas de producción y consumo cultural por parte de algunos sectores de la población bogotana. A su vez el Festival permitió que se cumpliera con algunos de los objetivos específicos de los proyectos de inversión diseñados que contemplaron el disfrute y producción del arte y la cultura en su dimensión estético expresiva, así como la generación de espacios de convivencia ciudadana en la ciudad (Departamento Administrativo de Planeación Distrital,1998:20.6) donde “en el marco de la política se encontró pertinente que el IDCT desarrollara un proyecto destinado al incremento y fortalecimiento de las propuestas musicales del género Rock gestadas en la ciudad, y al fomento de mecanismos de tolerancia y convivencia en sectores urbanos a través de la participación juvenil” (Goubert, Monsalve, Arenas, 2011: 78)

¹⁵⁸ “Hay gente que empieza a reflexionar y a proponer, incluso con el mismo Antanas se abre un debate, del arte por el arte o el arte instrumentalizador, para manipular conciencia, o el arte como un lenguaje de libre expresión”. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

¹⁵⁹ “Sus creadores diseñaron y organizaron un festival dedicado exclusivamente a la música joven, tan marginal en Bogotá en ese momento como lo había sido en las décadas anteriores. A pesar de sus opositores, el festival se consolidó como un espacio de participación de los jóvenes” (Pérez, 2012)



Imagen 32 Cartel I edición de Rock al parque (1995)

En esta perspectiva se debe resaltar que en términos de dotación e infraestructura el Festival constituyó un antes y un después para los músicos de la ciudad. En este marco, sin que las primeras ediciones de Rock al Parque constituyeran un complejo entramado de infraestructura¹⁶⁰, sí establecieron un salto cualitativo en la manera como venían desarrollándose los espacios del género en la ciudad, impactando fuertemente en los agentes del campo¹⁶¹. Y dentro de otra serie de características que podemos ubicar en este tránsito es fundamental señalar el cambio de perspectiva del rock en el espacio público¹⁶², una posibilidad para el reconocimiento de los agentes en el campo de producción¹⁶³, la conciencia de que se estaba conformado un campo

¹⁶⁰ “Fuimos a los parques y en esa época no estaba el decreto de aglomeraciones, ni había la obligación de llevar la policía, ni de llevar bomberos, no había nada, funcionamos en ese primer concierto con vallas prestadas, el diseño del evento lo hizo un músico, la impresión la conseguimos regalada, no teníamos baños, la tarima era bajita, no había camerinos y en esas condiciones se hizo la primera edición del Festival y fue un total éxito porque asistieron no solamente los jóvenes, sino los padres de esos jóvenes, era totalmente abierto sin ningún tipo de restricción y la gente estaba tan contenta y tan feliz que no hubo ningún problema” (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

¹⁶¹ “Y llegó Rock al Parque y empezó a crecer la vaina de un momento a otro, y fue montarse en un escenario, pegarle al bombo y sentir el bombo detrás con un parlante súper gigante atrás, por primera vez tocar con monitores, eso fue un momento loco y después ver al frente a toda la gente. Uno empezó a decir sí se puede, podemos tener un público más grande, se empezó a soñar un resto y pues obviamente gracias a Rock al Parque se integró mucho más el movimiento, conocimos a un montón de gente que no hubiéramos conocido si hubiéramos seguido tocando con los mismos. Se creó una red muy bacana, con los que empezamos a hacer conciertos y cambio un poco la conciencia de la gente” (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

¹⁶² “La alcaldía montó la vuelta, le hicieron muy buena propaganda, todos los grupos que estaban tocando en ese tiempo fueron a tocar, invitaron grupos de afuera, y fue mucha gente y no pasó nada, los chinos fueron, y aunque no eran esos llenos de 150.000 personas que hubo después, pero el día que más hubo en el Simón Bolívar fueron 25.000 personas pero eso era mucho para lo que se vivía aquí en los conciertos de rock n roll. Y por supuesto cuando no vieron a la policía y solo vieron a unos manes con camiseta blanca que decía “Fuerza de paz” que estaban en la reja del escenario, y todo estaba dispuesto para que usted la pasara bueno, la gente se relajó y no hubo ni un solo tropel” (Hernando Sierra, integrante de *1280 Almas*, Bogotá)

¹⁶³ “Y las bandas estábamos en ese momento creando trayectoria entonces cuando se organizó el primer Rock al Parque fue una felicidad inmensa, tanto para bandas, público y organizadores, poder garantizar que un día tocaran 20 bandas y poder traer desde el comienzo bandas internacionales. Una verriquera porque cada grupo tocaba 40

de producción del rock en la ciudad¹⁶⁴ y que involucraba un cierto grado de reconocimiento respecto a la existencia del género¹⁶⁵.

La administración de los capitales que circulaban en el campo por parte de las entidades distritales, tiene unas dinámicas de aprendizaje, ya que los puntos de acceso no estaban claramente definidos en un comienzo para las agrupaciones¹⁶⁶, la construcción de las reglas que regían éste proceso se fueron dando con la evolución del Festival, debido al crecimiento de las propuestas y la aparición de intermediarios para la valoración de las mismas ¹⁶⁷ y toda esta dinámica trajo un cambio relativo en las condiciones de la puesta en escena y en los requerimientos técnicos que se impusieron e influyeron claramente en los modos de proceder en las prácticas de los músicos bogotanos¹⁶⁸.

A su vez las relaciones de la institución con otros agentes, tuvieron en la radio pública, un importante aliado en la difusión de este nuevo espacio, en la medida que la visibilización progresiva del Festival exigía de un medio que fortaleciera la posibilidad de complementar los lugares de transmisión de las propuestas musicales. El nacimiento de Rock al Parque confluyó con el nacimiento de la Frecuencia Joven de la Radiodifusora Nacional, lo que también marcó la importancia de las iniciativas

minutos en el formato de festival. Para Rock al Parque 2 pudimos tocar en la Media Torta, ya había más bandas ,la gente quería tener su oportunidad". (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

¹⁶⁴ "Fue increíble, había muchas bandas nacionales muy buenas, que nadie tenía idea que existían, como no había internet, todavía no se había abierto la caja de pandora y pues darse cuenta de eso fue muy chévere, saber que uno estaba haciendo participe de un evento tan grande, porque se sabía que iba a ser un evento grandísimo, era un CREA mejorado, y pues ya CREA había hecho cosas chéveres y me gustó mucho el cierre del festival que cobraban mil pesos por entrar a la plaza de toros y todos los músicos nos subimos y fue chévere, y hubo un *jam* por la noche, algo muy diferente a lo de hoy que es un negocio" (Tom Abella, solista, Bogotá)

¹⁶⁵ "Yo creo que ahí fue donde nació eso, realmente, con Rock al Parque porque antes la gente identificaba eso como una movida semi cultural en la ciudad o algo así, la gente como que sencillamente eran grupos tocando" (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

¹⁶⁶ "Recuerdo que en esa época todo estaba muy en construcción, hoy ya tienen parámetros más definidos, filtros, convocatorias, requisitos, y en esa época no era así, había alguien allá que conocía al grupo y que lo oyó y dijo este grupo es chévere invitémoslo a tocar. No había un proceso de selección tan riguroso en parte también porque no había tantos grupos como ahora, era como una política en desarrollo todavía." (Pablo Miranda, integrante Los *Elefantes*, Bogotá)

¹⁶⁷ "Antes los filtros eran más fáciles, no había tanta banda buena y los jurados eran un poquito más relajados que ahora y todo era más desordenado, se podía repetir año tras año, las reglas no eran tan claras y se fueron depurando mucho en la cosa de la producción y de la organización de eso". (Darío Bernal, integrante de *Defenza*, Bogotá)

¹⁶⁸ "Podemos decir que estuvimos en el rock bogotano sin Rock al Parque y con Rock al Parque. Sentimos la diferencia y el cambio, porque antes todo era con una producción mínima, sin monitoreo, cero cosas y se guerreaba mucho en su momento" (Gregorio Merchán, integrante de *Morfonía*, Bogotá)

estatales en el campo¹⁶⁹ y la relación que comenzaron a tener los agentes con algunas instituciones y sus respectivas acciones y programas.

Otra de las pautas de la intervención de la administración del gobierno de Antanas Mockus en el campo de producción del rock en la ciudad, tiene que ver con el surgimiento de otros escenarios que se inscribieron fuera de los procesos y la temporalidad del Festival de Rock al Parque, y que como fue mencionado, estuvieron articulados al fomento de equipamientos culturales alternativos en la ciudad y en sus metas contemplaron la realización de 540 programas artísticos en la Media Torta, los sótanos de la Avenida Jiménez y en diversos centros comunitarios en la ciudad (Departamento Administrativo de Planeación Distrital, 1998:20.6). Algo para señalar dentro de la periodización sugerida y para llevar a cabo los análisis en los cambios de enfoque entre los periodos, si es considerado que:

En los primeros años la misma entidad que llevaba a cabo el Festival, organizaba otras actividades musicales a lo largo de los meses a través de la geografía bogotana. Teníamos eventos como “Las noches de paz”, “noche de Rapanrol”, donde, en temporadas navideñas, se ponía en el mismo escenario a una agrupación de rock con un proyecto de rap distrital y se montaban conciertos de convivencia de tribus urbanas. Existían los conciertos de los sótanos de la Avenida Jiménez, lugar en el centro de Bogotá, donde cada viernes por la noche al menos dos agrupaciones presentaban su trabajo. Bajo el nombre “Tomas de Miedo”, se organizaban presentaciones en sectores de alta inseguridad para que la cultura diera batalla a la violencia cotidiana. Eso, por alguna razón u otra (quizás falta de tiempo, pereza, falta de espectacularidad frente a los medios, no sabemos) se dejó de hacer y todo se redujo al Festival propiamente dicho”. (Gandour, 2014, en línea, consultado 12 de marzo de 2015)

En estos espacios aparecieron nuevas bandas que aprovecharon los ámbitos adicionales para el rock en la ciudad, que redundaron en la conformación de un campo más dinámico, donde los músicos a través de espacios como el rap and roll¹⁷⁰ y los

¹⁶⁹ “Se habían hecho eventos en el techo del planetario, pero era la primera vez que se iba a hacer el festival, entonces en quien buscaron eco los del distrito, pues en la única emisora juvenil que les iba a poner atención, que era del Estado y tenía ese compromiso y donde había incluso programas de rock colombiano y esos éramos nosotros. Comenzamos a apoyar con transmisiones, mandando allá unidad móvil, grabando, haciendo especiales y por eso mismo se ligaban muchas cosas, nosotros contábamos que había pasado en rock al parque, éramos el único medio de radio que transmitía eso y de esa manera se crea un nexo muy importante” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

¹⁷⁰ “Ya después fue que empezamos a tocar con cosas del distrito, en un festival que había antes que se llamaba rap and roll que lo hacían en navidad en el año 96 y eran varios días donde se alternaba un grupo de rap y un grupo de rock” (Alex Arce, integrante de *La Severa Matacera*, Bogotá)

tortazos¹⁷¹, diversificaron las prácticas culturales en la ciudad en relación con el género, por lo cual para algunos de los entrevistados, el impacto de la política pública de la cultura y el rock en esta década determinó innovaciones para las formas de proceder:

Yo creo que Rock al Parque, “los tortazos”, “las navidades rockeras”, los circuitos que hacía el distrito poniendo camiones con sonido y bandas tocando ayudaron a la profesionalización del sonido y a hacer que uno se empezara a formar más en ese sentido, eso ayudó a crear escena. La consolidación de espacios como Rock al Parque, “los tortazos”, “el rap n roll”, empezaron a generar una escena que devino en una industria incipiente que le falta mucho, pero ahí está. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

Ahora bien, para referenciar la naturaleza de la consolidación de la política pública en este periodo, será mencionado un acontecimiento fundamental para exponer los obstáculos y la manera como la política pública se fortaleció¹⁷² alrededor de la manifestación de sectores del campo, lo que sin lugar a dudas aseguró su espacio en las futuras administraciones distritales y delegó un lugar en la intervención del Estado en la cultura. La administración del sector cultural del gobierno de Enrique Peñalosa (1998 – 2000) no consideró inicialmente darle recursos al evento¹⁷³, lo que movilizó a músicos, públicos y medios independientes para impedir la desaparición del evento. Ya el Festival del Rock al Parque había tenido contradictores en algunos sectores del Concejo de Bogotá¹⁷⁴, por lo que no eran desconocidas las críticas a la relación entre el campo de producción del rock en la ciudad y la inversión de los recursos públicos.

¹⁷¹ “Nosotros nos inventamos el “*Tortazo*”, porque yo fui allá al Distrito y hablé con la gente, les dije oiga présteme un espacio y me prestaron la Media Torta, entonces nos inventamos ese concierto y “Morocho” el baterista, le puso el nombre “*El Tortazo*” que todavía los hay”. (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

¹⁷² “El comienzo fue también muy inocente, se comenzó y no se sabía si iba a haber el otro año y en segundo año se preguntaba si iba a hacer el tercero, ya después del quinto se comenzó a pensar que realmente iba a continuar. Pero fue muy tímida la cosa, no fue todo planeado sino algo que fue surgiendo y fue cogiendo fuerza”. (Andrés Durán, locutor)

¹⁷³ En las memorias de la página Web del Festival de Rock al Parque para el año 1998, se detalla el asunto de la siguiente manera “Para Rock al Parque de 1998, Catalina Meza, entonces directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, planteó la necesidad de invertir los recursos destinados al festival en otros proyectos, al considerar que este espacio no era prioritario para el desarrollo de la cultura en Bogotá. Miles de jóvenes se opusieron a la idea y dejaron en claro que Rock al Parque era ya un proyecto cultural con inmensa representatividad en el mundo juvenil y era parte de la identidad bogotana” (IDARTES, en línea, consultado el 15 de abril de 2015)

¹⁷⁴ “En aquella época el haberle dado un recurso a las salas de teatro, el haber convocado concursos abiertos para las artes a través de los medios de comunicación, el entregarle premio a la gente en el arte y muchos menos gastarnos un recurso, que no era mucho pero era importante en un festival, a unos muchachos que se consideraban delincuentes y locos, y fuimos citados para dar respuesta tanto por el recurso invertido como por estar fomentando un género musical que no era colombiano. Allí se genera un debate y se le da respuesta, fue difícil pero pasamos por esa situación y pasan muchos años, donde ya la movilización y el gusto la importancia de un evento de estos, para que pueda ser considerado un evento de interés público por parte del Concejo de Bogotá”. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

Para el año 1998, el Festival de Rock al Parque llevaba tres ediciones que habían logrado posicionar al rock en la agenda cultural de la ciudad, distribuyendo las posiciones de muchos de los agentes, y creando nuevas relaciones a partir del manejo del capital cultural que se establecía en la posibilidad de circulación y permanencia en los carteles definidos por el Festival. Un corto periodo que logró definir algunos roles en el campo de producción, que es lo que finalmente permite estructurar una confrontación entre los agentes y los responsables de la política pública, lo que en este marco se convirtió en la concreción material y simbólica de muchos de los intereses acumulados en el campo de producción en estos primeros años. El tránsito de un agente como Héctor Mora, que pasó de trabajar en el programa bandera del rock colombiano en la radio (4 canales) a la coordinación del Festival de Rock al Parque, detalla un poco las redes y las legitimidades que se fueron constituyendo en este campo:

Yo llego a Rock al Parque porque en el año 1998 la administración del alcalde Enrique Peñalosa, decide que no es una prioridad para ellos el Festival. De alguna manera el Festival en los años que llevaba había logrado convencer a mucha gente y ser muy fuerte para el colectivo de ciudad que se quería, venía mucho de Mockus, estaba calando dentro de un programa de educación ciudadana con unos objetivos más allá de solamente el espacio de difusión musical y las propuestas culturales. Entonces cuando se dice que no va a haber Festival de Rock al Parque, muchos medios de comunicación protestan y los músicos y la gente, la radiodifusora tenía autoridad para hablar del tema y decir que eso estaba mal y debían reevaluarlo y tenerlo ahí. Hubo recolección de firmas, como 20 mil firmas en 15 días, que se dejaban en la emisora y en revistas independientes. (Héctor Mora, locutor)

Fueron principalmente los medios de comunicación independientes de la época como el periódico *Suburbia*, la revista *el Gato Araña* y la *Frecuencia Joven de la Radiodifusora Nacional* los que abanderaron el proceso de movilización de los jóvenes, ya que en los medios masivos no se le dio trascendencia a la discusión¹⁷⁵. Y

¹⁷⁵ “No salió ninguna noticia en los periódicos, ni en la radio, ni en la televisión. Pero el runrún corrió, entre marzo y abril del año pasado, llegó a oídos de Silvy Motta, la directora de 99.1, la emisora joven de la Radiodifusora Nacional, y el fuego se prendió en cuestión de dos semanas, sin mayor organización, sin líderes ni nada, se recogieron 35 mil firmas. Lo que yo sí vi claro recuerda Silvy Motta fue que el día que llegué con las firmas a la Alcaldía, ahí mismo dijeron que se hacía rock al parque. Porque antes se daba casi por descontado que si a la altura de abril no anunciaban nada, era porque estaba cancelado. Tal vez el alcalde Peñalosa y sus asesores no se habían dado cuenta del significado de ese evento: usted cómo controla doscientas treinta mil personas en el Parque Simón Bolívar? . Claro, nosotros preparamos un operativo, pero en realidad los sentidos de tolerancia y de convivencia se gestan dentro del público y cada persona está encargada de que ese objetivo se cumpla. (...) Luchar para que no se acabara Rock al Parque fue un triunfo político de los jóvenes de los noventa, que no se registró en la prensa, a pesar de su trascendencia nacional. En estos años de final de siglo, la política, para la juventud colombiana, es un sentimiento más que una ideología, suena a rock, es un ruido que sale de su tristeza y su desesperanza. (Montenegro, 1999)

es este proceso de presión, el que hace que la administración de Enrique Peñalosa reconsidere su decisión y genere mesas de concertación en las que participaron algunos agentes, entre ellos el propio Héctor Mora como representante de la Radiodifusora Nacional. Estas tensiones por la permanencia del Festival posibilitaron entender la conformación de una política pública por las siguientes razones: surgió una discusión sobre las prioridades de la agenda pública cultural de la ciudad, se definieron agentes que se involucraron en el proceso de negociación¹⁷⁶, fue creada por la administración de Enrique Peñalosa un comité de concertación con agentes del campo de producción cultural que incluyeron representantes de la Frecuencia Joven de la Radiodifusora Nacional y de la administración distrital que derivaron en la llegada de Héctor Mora a la dirección del Festival de Rock al Parque, el impulso de los festivales al parque¹⁷⁷ y la permanencia del Festival de Rock al Parque:

En su momento la decisión y la voluntad popular de miles y miles de ciudadanos, le hicieron saber al burgomaestre de turno que Rock al Parque le pertenecía a los bogotanos, y a través de la recolección de firmas consiguieron que el festival no sólo se mantuviera sino se convirtiera en un evento del gobierno de la ciudad; casi como una consecuencia de lo anterior, Rock al Parque pasó a ser una política pública en la que, a día de hoy, incluso se mide el prestigio de la administración del momento. De otra parte, pero como consecuencia de un crecimiento impensado en sus orígenes, Rock al Parque también se ha convertido en una marca exitosa sobre la que danzan muchísimos millones de pesos, y ese aspecto la da una connotación diferente a un evento querido por todos en algún momento de su historia” (Pérez, 2013, en línea, consultado el 5 de abril de 2015)

¹⁷⁶ Héctor Mora es delegado por la Radiodifusora al Comité de conciliación en relación con el Festival de Rock al Parque “dentro de él se determinó que si era necesario hacer el Festival que si era importante y todas esas cosas, y también se determinó que la cabeza del Festival no podía ser el alcalde, además porque no le interesaba, entonces se construye un perfil en conjunto de las características y me candidatiza el mismo comité .. ahí es cuando entro al Festival como coordinador general de Rock al Parque, pero me permite desarrollar el proyecto con todas las áreas implicadas y con el respaldo de ese mismo comité, áreas jurídicas, de producción de programación. Yo fui coordinador y luego director y luego lo cambiaron a coordinador, yo estuve seis años dirigiendo el festival” (Héctor Mora, locutor)

¹⁷⁷ Una nota de prensa publicada en el diario EL TIEMPO el 23 de mayo de 1998, fecha posterior al proceso de recolección de firmas adelantando en el mes de abril, registra la intervención de la siguiente manera “El rock, el jazz, la salsa y ahora el rap estarán en los parques de la ciudad según el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), que anunció que estos eventos se realizarán nuevamente teniendo en cuenta su arraigo para los habitantes de la capital. Según el IDCT, la Alcaldía Mayor ha dispuesto un presupuesto superior a los 700 millones de pesos, no solo para Rock al Parque, sino también para Jazz al Parque, Salsa al Parque y ahora una nueva versión con Rap al Parque. Todos los eventos estarán enmarcados dentro del tema de Rumba Sana , como un programa que se trabajará con los jóvenes para que se acostumbren a divertirse sin drogas ni alcohol, sino con adrenalina pura”(El Tiempo,1998)



Imagen 33 Cartel V edición de Rock al parque (1998)

Realizada esta precisión es necesario establecer cuáles fueron los programas de intervención que finalmente se concretaron en la administración 1998 – 2000 y las modificaciones en las orientaciones que se dieron para el periodo. El Plan de Desarrollo estableció que la política de la cultura de la ciudad estuviese articulada a los propósitos y directrices nacionales¹⁷⁸, algo que tiene que ver con las discusiones generales que se dieron alrededor de la cultura en el país y que impactaron en la generación de una normatividad. En relación con el campo de producción del rock en la ciudad, la inversión se ligó a la realización de los Festivales al Parque y a la continuidad en la celebración de los “tortazos” en la ciudad, mediante el impulso del proyecto “Fomento al arte y la cultura en el umbral” que tuvo como objeto promover, estimular, fomentar, difundir y apoyar el desarrollo de las diversas manifestaciones artísticas y culturales en la ciudad, mediante procesos formativos y de participación, dentro de una estrategia de articulación del sector público y privado en beneficio de la comunidad en general.” (Departamento Administrativo de Planeación Distrital,2001:331) De esta manera fueron realizados los eventos al parque, además de encuentros para presentaciones artística y cultural, donde se ubican los eventos celebrados en la *Media Torta*.

¹⁷⁸ En el Artículo 32 del Plan de Desarrollo “Por la Bogotá que queremos”, se establece que el sector de cultura, recreación, deporte y comunicación tiene como propósito “Articular las políticas culturales del Distrito Capital con el Sistema Nacional de Cultura y con la Ley General de la Cultura, estableciéndose criterios claros para el desarrollo de un papel protagónico de la cultura en el Distrito Capital que se armonice con las experiencias y expresiones culturales regionales” (Acuerdo 06 de junio 8 de 1998)

La política pública que impactó al campo de producción del rock en la ciudad en la década del noventa se consolidó a través de la realización exclusiva del Festival. Así pues, para esta primera década y después de la discusión presentada en la administración de Enrique Peñalosa, la permanencia del Festival Rock al Parque no volvió a ser discutida desde las administraciones distritales, por el contrario ha sido realizada continuamente desde el año 1995 sin puntos de quiebre más allá de los cambios de enfoque que se produjeron con los cambios de gobierno y la discusión en relación con los montos presupuestales destinados para su realización.

Para la segunda administración de Antanas Mockus (2001 – 2004), los objetivos del sector cultural se articularon al desarrollo de la estrategia de la cultura ciudadana, donde se pretende potenciar las contribuciones del arte, la recreación, el deporte, la comunicación y a la convivencia. Bajo el eje “Comunicar vida y jugar limpio” la administración apostó por “Fomentar arte, cultura y esparcimiento en espacios públicos para potenciar las capacidades creativas y comunicativas de los actores culturales y de los ciudadanos y aumentar el disfrute colectivo de la ciudad” (Decreto 440 de 2001) lo que tuvo como meta la ampliación de la oferta cultural a través del proyecto “Cultura local y metropolitana”, que apuntó a la realización de los festivales al parque por año, el mantenimiento de casas de la cultura, la realización de concursos artísticos, otorgamiento de premios y becas y la realización de actividades de educación no formal en artes musicales, plásticas y escénicas. (Departamento Administrativo de Planeación Distrital, 2004: 47)

Aquí es fundamental señalar que se generaron acuerdos entre músicos, los públicos y especialmente los representantes de las administraciones en el sector cultural para lograr institucionalizar la realización del Festival de Rock al Parque, y por esta vía diseñar toda una intervención de otros campos de producción musical a través de la celebración de eventos en la capital¹⁷⁹ ligados a la realización de los Festivales al

¹⁷⁹ “De igual manera tocaría preguntarse por el entramado de la política cultural de los festivales al parque y sus relaciones, transiciones de los agentes. Según Bertha Quintero: “La política de Festivales al parque, desarrolla actividades paralelas a los conciertos en relación con la investigación y la formación, promoviendo la creatividad y la circulación de las bandas, así como alianzas público-privadas con academias, universidades, entidades públicas y empresas privadas que propongan proyectos para mejoramiento y preservación del medio ambiente o que promuevan actitudes de respeto entre los diferentes grupos sociales” (Quintero, 2013, en línea, consultado el 15 de marzo de 2015)

Parque¹⁸⁰. Como fue reseñado en los antecedentes una de las tensiones del campo de producción fue la irrupción del rock como un escenario válido de socialización de la práctica cultural, legitimidad que fue ganada con el avance del rock en el espacio público a través de las intervenciones de las administraciones distritales y un crecimiento de agrupaciones con propuestas diversas que recabó en un exponencial fortalecimiento de la política pública de apoyo y difusión a las prácticas de producción musical.

Por lo cual resulta llamativo que el campo de producción cultural del rock en la ciudad, considerado en sus primeras décadas como extranjerizante, haya sido pionero en la configuración de políticas públicas de la cultura que han tenido un evidente impacto en los agentes de producción, donde eventos como Rock al Parque y Salsa al Parque “que pudieran clasificarse en primera instancia como música masiva comercial (rock, salsa), han sido enfocados de tal manera que realmente pueden entenderse como formas de dar a apoyo a géneros musicales que en general han estado ausentes en las políticas culturales del país —por ejemplo, el rock nacional, y más específicamente el bogotano” (Goubert, Zapata, Arenas, Niños, 2009: 26)

Algunos puntos que deben reseñarse de la administración de Antanas Mockus, y que deben ser vistos desde la consolidación de la gestión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y el cambio en los procesos de formulación de la política pública, tienen que ver con la Reforma al Sistema Distrital de Cultura que se produjo tras la expedición del Decreto 221 de 2002 y que impactó en las discusiones de los presupuestos de inversión del IDCT y el desarrollo de los Consejos Distritales y Locales de Cultura, y por último la discusión y formulación sobre la política cultural de la ciudad forjadas desde la entidad “en cumplimiento de su función de secretaría técnica del Consejo Distrital de Cultura y de coordinador del Comité Sectorial de Cultura” (DAPD, 2003: 402)

¹⁸⁰ “Los eventos al parque, realizados en este período en espacios no tradicionales tales como los parques, plazas, centros comunitarios, bibliotecas y la Cárcel Distrital, reunieron en un mismo espacio a grandes multitudes en experiencias de convivencia exitosas. Un componente adicional es que los eventos se ampliaron en más cantidad de géneros. Por ejemplo, se pasó de seis festivales al parque en 2001 a nueve en 2002. Entre los nuevos festivales se encuentran: música colombiana, salsa, mariachi y música norteña, bolero y balada y nueva canción, ballet, *pop-dance*, danza infantil, danza mayor y danza contemporánea.” (Departamento Administrativo de Planeación Distrital, 2003: 401)

Este primer periodo explica la consolidación de la gestión de la administración del sector cultural de la ciudad y su lugar en el campo de producción por los siguientes factores: se perfila claramente la intención de la política pública de posibilitar el desarrollo de los agentes de producción musical y artística en la ciudad, se va definiendo la apuesta de las administraciones por realizar intervenciones en el espacio público a través de la cultura y en esta dirección los festivales al parque y escenarios alternativos constituyen una herramienta fundamental para asegurar esta circulación. Además se generó una normatividad en el sector que influyó a su vez en instancias de interlocución para que algunos agentes del campo, principalmente gestores culturales de la ciudad, tuvieran acceso a la discusión de la formulación. Así pues, el papel del IDCT “estuvo vinculado directamente con los programas y políticas del gobierno distrital de las administraciones Mockus - Bromberg – Peñalosa – Mockus, que insistieron en la ampliación de la oferta cultural y en la participación ciudadana para la orientación de diversos eventos artísticos, dirigidos a un público amplio y diverso.” (Pecha, 2006: 114)

3.2.2 El periodo de la consolidación

Son dos situaciones fundamentales que se deben citar para reconocer la evolución y consolidación de la política pública del sector cultural en este segundo periodo y la influencia en el campo de producción del rock en la ciudad. La primera, la declaración del Festival de Rock al Parque como patrimonio cultural de la ciudad; y la segunda, los cambios en el diseño institucional del sector cultura que da paso a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, creada mediante Acuerdo 257 de 2006 de Concejo de Bogotá, que asume en la formulación de la política pública las lógicas y las discusiones de las prácticas sociales y los campos desarrollada por Pierre Bourdieu.

A través del Acuerdo 120 de 2004 del Consejo de Bogotá, se declaró el Festival Rock al Parque como un evento de interés cultural, justificando la multitudinaria participación de la ciudadanía en sus primeras nueve ediciones y los propósitos de la administración distrital, que en cabeza del IDCT, tiene como deber la participación de las personas en general y los artistas en particular en los procesos democráticos de la ciudad. En esta dirección se acordó que la administración distrital debería generar

las condiciones para el fomento y la realización anual del Festival de Rock al Parque, que instancias como las alcaldías locales y los Concejos Locales de Cultura y Juventud pudiesen convocar organizaciones para el apoyo de iniciativas presentadas en los procesos de selección, que fuese promovida la participación de agentes de la industria cultural, que la participación de grupos nacionales tuviese prelación en el desarrollo del festival, y principalmente, que fuesen beneficiados los agentes de producción y los públicos, ya que uno de los objetos transversales a la política pública debe ser: “integrar la población joven de la ciudad en los programas institucionales de cultura, fomentar, dar participación y visibilidad a los mejores creadores distritales de música popular urbana contemporánea” (Acuerdo 120 de 2004)

La llegada a la administración de Luis Eduardo Garzón, (2004 – 2007) permitió profundizar los cambios en el diseño institucional del sector, mediante la creación de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, y como ha sido mencionado, implementar un entorno conceptual en relación con la reflexión acerca del campo cultural, artístico y del patrimonio. Ello marcó un rasgo definitivo en la evolución de la política pública, en la medida que los instrumentos de política pública, fueron pensados por las entidades del sector como prácticas sociales, lo que difería, desde la perspectiva de los formuladores de la política pública, de la definición del arte y la cultura como objetos de consumo, toda vez que consideran que:

La cultura y el arte son un campo que articula instituciones, profesiones, disciplinas académicas y públicos en torno a prácticas de formación, investigación, creación, circulación, así como de apropiación. El análisis contemporáneo aborda el campo como una red de significados en conflicto que al nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos o no artísticos, culturales o no culturales, da lugar a dinámicas sociales y políticas que movilizan relaciones de poder. El campo del arte y la cultura es un territorio de conflicto social donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores sociales. (Alcaldía Mayor de Bogotá, 36: 2005)

El campo cultural, artístico y del patrimonio se organizó en espacios de concertación¹⁸¹, los cuales cuentan con procesos de organización, planificación, fomento e información, donde la política pública se representó como un campo en tensión, desde las distinciones y las posibilidades que se dan “mediante prácticas de formación, investigación, creación, circulación y apropiación, donde cada una se

¹⁸¹ Son definidos a través de las siguientes instancias: Consejo Distrital de Cultura, Consejos Locales de Cultura, Consejo de Áreas artísticas y Comité Sectorial de Cultura, Recreación y Deporte.

articula en torno a instancias, espacios y actores que las movilizan y negocian” (Alcaldía Mayor de Bogotá. 41.2005)

Así pues, la política pública apostó por la diversificación de sus ámbitos de intervención en relación con la multiplicidad de agentes presentes en el campo de producción cultural. Por todo esto se debe referenciar que, “un avance notable para la política cultural de la ciudad y para el Festival en particular ha sido la conceptualización de despliegue de los procesos culturales en cuatro dimensiones constitutivas: circulación, investigación, creación y formación.” (Goubert, Arenas, Niño, 2011: 135) Los agentes involucrados establecen desde esta perspectiva un acercamiento diferente con la política pública, y como ha sido remarcado, dependiendo de sus posicionamientos en el campo establecen accesos y adquieren capitales.

Así, el giro que se da en la política pública puede encontrarse en la orientación ofrecida por el gobierno de Luis Eduardo Garzón, donde uno de los programas del eje social de la administración del Plan de Desarrollo “Bogotá sin Indiferencia” se denominó cultura para la inclusión social y apostó por “la formación, la cualificación de públicos y el acceso a bienes y servicios culturales; a fomentar la creación y la circulación del arte, mediante la educación formal, no formal e informal, la investigación, los estímulos a las prácticas artísticas y la circulación de los productos; a estimular el desarrollo profesional y laboral de los diferentes agentes culturales y artísticos.” (Acuerdo 119 de 2014) Por ello se desarrollaron programas que apostaron por la intervención en la formación de músicos, la organización de procesos de formación artística, desarrollo de eventos artísticos y culturales, convocatorias para el otorgamiento de becas, un programas de estímulos para diversos agentes del campo, y el proceso de organización para el emprendimiento que tiene una representación concreta en la denominada carpa Distrito Rock del Festival, que abre un espacios para la comercialización de bienes y servicios durante la celebración del evento.

Durante el gobierno de Samuel Moreno (2008 – 2011) el Festival de Rock al Parque fue manejado por dos entidades: la Orquesta Filarmónica y el Instituto Distrital de las Artes creado para este periodo. Es precisamente la creación de IDARTES lo que permitió consolidar una entidad que logró reunir las áreas artísticas de intervención de la ciudad: Audiovisuales, Arte Dramático, Literatura, Danza, Música y Artes Plásticas,

con la infraestructura pública cultural asociada, lo que facilitó desde la perspectiva de la administración distrital el “diseño de estrategias para fortalecer los procesos y dimensiones de las prácticas artísticas de Bogotá, de acuerdo con las Políticas Culturales Distritales 2004-2016, en un marco intercultural, incluyente, equitativo y diverso, desarrollando planes, programas y proyectos de construcción participativa, con actividades de planeación, fomento, organización, información y regulación” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011:10); además de resolver las divisiones administrativas que afectaban la formulación de la política pública y que desde la perspectiva de agentes de las entidades tenía dificultades, pues:

La política cultural en Colombia ha sido un sector, primero no reconocido socialmente, nunca se le dio la importancia y mucho menos los recursos y ha habido toda una confusión que viene desde los años sesenta, setenta, frente a lo que significa la cultura, lo que significa la educación y lo que significa el arte. Esta confusión conceptual se expresa también en la manera como se establecen las entidades y las políticas, al no entender el significado de la cultura y siempre confundirla con el arte, pues llevó a que un país entero no tuviera claro durante muchos años, ya que no tenía ninguna entidad encargada, ni de la cultura, ni del arte, ni del patrimonio, ni del deporte. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES)

Como ha sido advertido, una de las particularidades en la consolidación de la política pública tiene que ver con sus tránsitos a nivel institucional. Diversas entidades del sector público han asegurado la ejecución permanente de la política pública, algo inherente a cualquier intervención estatal sostenida en el tiempo y que para el sector cultural tiene algunas particularidades en la evolución de los énfasis de intervención. Una instancia regulatoria en el campo de producción del rock en la ciudad, no escapa al énfasis de la política pública donde cada una de ellas “tiene su campo de intervención reservado que puede ser objeto de varios subterritorios y subdivisiones para los cuales se fijan objetivos más específicos. Por lo general, las instituciones políticas y los organigramas de los ministerios y de las administraciones reflejan la concepción prevaleciente en torno a la división tanto sectorial como espacial de la realidad.” (Roth, 2014:38) El sector de la cultura y las artes en Bogotá ha tenido directa relación con la música, el teatro, la danza, lo audiovisual, el turismo, el patrimonio, el espacio público, la ciencia, la comunicación, la convivencia, entre otras apuestas y todo ello transversal a diversas grupos poblaciones de la ciudad.

En el caso del sector cultural y del fomento de las artes, se pueden entender cambios de enfoques a partir de la llegada de distintas administraciones y en este proceso

podemos contrastar que los cambios de prioridades han demostrado transiciones de periodos que asociaban al sector con la estrategia de la “cultura ciudadana” de Antanas Mockus, la prioridad en la relación con los programas de seguridad y convivencia del periodo de Enrique Peñalosa, el enfoque de cultura para la inclusión social del periodo de Luis Eduardo Garzón, la pretensión de continuar con la relación de inclusión y las prácticas culturales del programa “Bogotá Viva” del periodo de Samuel Moreno y la lectura de intervención cultural bajo los criterios del enfoque diferencial y de respeto por la diversidad enunciados por la administración de Gustavo Petro.

En este orden de ideas podemos entender la especificidad de la creación de IDARTES mediante el Acuerdo 440 de 2010 del Concejo de Bogotá que determinó como objeto de la entidad: “la ejecución de políticas, planes, programas y proyectos para el ejercicio efectivo de los derechos culturales de los habitantes del Distrito Capital, en lo relacionado con la formación, creación, investigación, circulación y apropiación de las áreas artísticas de literatura, artes plásticas, artes audiovisuales, arte dramático, danza y música, a excepción de la música sinfónica, académica y el canto lírico” (Acuerdo 440 de 2010). Las funciones que asume la entidad están encaminadas a la formulación de las políticas distritales en el campo de las artes y a la ejecución de políticas, planes, programas y proyectos dirigidos a los campos de producción cultural, entre ellos el de la música, motivo por el cual en su organigrama cuenta con una gerencia de la música, al igual que las otras áreas artísticas. El Instituto ha profundizado la implementación de programas dirigidos al campo de producción cultural más allá de los Festivales al parque, por ello se siguen presentando las carpas distrito rock que apunta al fortalecimiento de los agentes que ofertan bienes y servicios en torno al género, además de los apoyos concertados que han posibilitado que organizaciones realicen intervenciones en las localidades¹⁸² y de las alianzas estratégicas que viene realizando el festival con agentes del sector público y del sector privado¹⁸³.

¹⁸² Algunas escuelas de rock en las localidades se han posibilitado en este proceso, como el caso de la organización “Metalmorfosis” de Rafael Uribe Uribe. , como se puede ver en el marco de los procesos de una convocatoria realizada por IDARTES para los apoyos concertados en el año 2013. (IDARTES, 2013, en línea, consultado el 20 de mayo de 2015)

¹⁸³ De acuerdo al informe de resultados de la Edición XX del Festival de Rock al Parque, IDARTES informó haber realizado un total de 77 alianzas estratégicas: 64 con el sector privado y 13 con el sector público. (IDARTES, 2014, en línea, consultado el 20 de mayo de 2015)

Finalmente, en relación con la administración de Gustavo Petro (2012 – 2015), es necesario mencionar que existe una continuidad en la política dirigida a los agentes del campo de producción, en la medida que se espera fomentar las prácticas profesionales de los sectores y fortalecer las organizaciones y agentes del sector profesional y de las instituciones públicas de la cultura y del deporte. Otro de los referentes que se deben tener en cuenta, y ello desde la relación de la administración distrital con el género en la ciudad, es el proyecto “Bogotá Ciudad Creativa de la Música” que dentro de sus objetivos en el desarrollo artístico contempló “generar un impacto en la calidad y diversidad de las prácticas musicales de la ciudad, a través de la cualificación de los agentes de la creación, la investigación y la crítica musical, del fomento a la innovación y la creatividad como factores distintivos de la práctica musical en la ciudad, y de la preservación y divulgación de su patrimonio musical” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012: 12)

Como ha sido mencionado, el sector cultural en la ciudad ha trabajado en la generación de espacios de interlocución donde tengan cabida músicos, gestores culturales y procesos productivos, posibilitando que en el campo de producción se vinculen y visibilicen algunos procesos locales e iniciativas colectivas ligadas al género en la ciudad. En este contexto han surgido diversos Festivales de rock en las localidades de Bogotá que han probado capacidad de construcción, movilización y convocatoria constituyéndose en una extensión del evento de Rock al Parque, al contar con capacidad potencial para vincularse como asociados.(Goubert, Arenas y Niño)

Fueron identificadas las siguientes iniciativas en las localidades de la ciudad, las cuales no son homogéneas en su estructura, en su mayoría están vinculadas al subgénero del metal, ligadas en unos casos a procesos organizacionales y en la búsqueda de financiación de proyectos alrededor del género con las administraciones locales. Muchos de estos casos se circunscriben a la realización de un evento en un espacio de la localidad o en el desarrollo de varios frentes de intervención y trabajo con los agentes locales como en el caso de las iniciativas de Ciudad Bolívar y de Bosa:

Tabla 2. Festivales de rock en las localidades de Bogotá.

Elaboración propia

	Localidad	Organización/Festival
1	Usaquén	No encontrada
2	Chapinero	No encontrada
3	Santa Fe	No encontrada
4	San Cristóbal	Metal 4ta
5	Usme	Usmetal
6	Tunjuelito	No encontrada
7	Bosa	La Escena Rock - Funvirock
8	Kennedy	Festival Cultural Metal Castilla
9	Fontibón	Rock Hyntiba
10	Engativá	Tiva Rock
11	Suba	Súbase al Metal
12	Barrios Unidos	Metal unidos
13	Teusaquillo	No encontrada
14	Los Mártires	No encontrada
15	Antonio Nariño	No encontrada
16	Puente Aranda	Rock Metal Puente Aranda
17	La Candelaria	No encontrada
18	Rafael Uribe Uribe	Metalmorfosis Social Rafael Uribe
19	Ciudad Bolívar	Movimiento Rock Ciudad Bolívar por los Derechos Humanos
20	Sumapaz	No encontrada



Imagen 34 y 35 Publicidad Festival Movimiento Rock Ciudad Bolívar por los Derechos Humanos (2013)
Publicidad Festival Súbase al Metal (2014)

Esta permanente interlocución con las autoridades locales y con los referentes de la administración de la cultura en la ciudad, permitió la conformación de la Mesa Sectorial de Metal de Bogotá en el año 2011 que tiene interlocución con IDARTES, lo cual permitió por ejemplo, que en la última versión del Festival de Rock al Parque celebrada

en el año 2014, se garantizara la presencia de algunas bandas que circulan anualmente por estos festivales locales. Esto no estuvo exento de críticas¹⁸⁴ en el campo de producción y demuestra los alcances de la organización en torno al género del metal¹⁸⁵, en relación con la poca actividad asociativa de otros subgéneros que no han tenido la vocación por la participación y generación de espacios de interlocución. Algo que resulta paradójico en la medida que existe un fuerte movimiento cultural en relación con el subgénero del metal en la ciudad, pero que desde la perspectiva de uno de los entrevistados no ha impactado en las condiciones de desarrollo de la práctica cultural por parte de los músicos del género en la ciudad:

Bandas nacionales como Neurosis y como Killcrops que han tocado tantas veces ahí [Rock al Parque], solo tocan una vez o dos veces al año, porque solamente se puede cobrar 5 mil pesos por entrada, ¿usted puede creer que todavía en el Restrepo estén cobrando Killcrops 5 mil pesos?, que desgracia tan increíble la de este país, que una banda de culto como esa, que tiene más de veinte años, y todavía cobra semejante chichipatada, siendo una banda tan increíble. (Tom Abella, solista, Bogotá)

De esta manera, se va definiendo el lugar de la política pública en la administración de los capitales de los agentes del campo de producción, considerando la progresiva legitimación de la esfera pública a través de la interlocución y los accesos posibilitados, desde las distribuciones de capital económico, el sostenimiento de un espacio de circulación para el grupo de agentes de producción y la constitución de una instancia de consumo que garantiza la creación y flujos de públicos. Ahora bien, es claro que las entidades distritales del sector cultural no son homogéneas, se encuentran atravesadas por los cambios en los gobiernos de la ciudad, que como se ha mencionado, establecen el lugar de la política, y dependen en gran medida de lo que Bourdieu (2005) denomina los agentes burocráticos ya que hacen parte del diseño y formulación de las mismas.

¹⁸⁴ “Estoy en contra de que esos festivales metan bandas en Rock al Parque, porque es algo público y todos nos tenemos que beneficiar de eso. Meten a las bandas y quitan cupos que se ofrecen por convocatoria abierta, que es un proceso limpio, con jurados serios que escogen. Además esos festivales meten bandas de metal y ¿los otros géneros dónde quedan? (Andrés Moscoso, integrante de *Terminal War*, Bogotá)

¹⁸⁵ “Pero el noviazgo entre Rock al Parque y los metaleros bogotanos es apenas la punta de un gigante iceberg que se nutre y crece durante los doce meses del año. El vallenato, la salsa, el reguetón, el pop y la balada podrán ser los reyes de la radio comercial, pero a nivel de organización interna y de creación de un circuito independiente y auto sostenible con sus propios medios de comunicación, escenarios, festivales y gestores, ni les tocan la punta a las melenas de los metaleros.”(Castiblanco, 2014, en línea, consultado 10 de mayo de 2015)

Esto demuestra una progresiva evolución de las iniciativas del sector cultural, y de los lugares de las prácticas culturales en la intervención en el sector. En esta evolución las entidades del sector público han venido cumpliendo diversos roles y definiendo su lugar en relación con el campo de producción cultural. En un primer momento cumplían con la expectativa de celebración del evento organizando la inversión y depurando los procesos de selección en el Festival de Rock al Parque, en un segundo momento se establece como una referencia clara para la regulación del campo y del mercado¹⁸⁶, y por último se erige en un sector con agentes definidos y enfocados al sostenimiento de un sistema alrededor de la cultura y de las artes en Bogotá, como parte de una política pública consolidada y reconocida¹⁸⁷, que presenta tensiones y contradicciones que serán presentadas en el siguiente apartado, desde las valoraciones de los agentes entrevistados.

3.3 Relaciones, tensiones e influencias entre la política pública y los agentes en el campo

Es importante señalar que el lugar de los entrevistados, debe entenderse, en la mayoría de los casos, desde el tránsito de músicos que fueron parte de la primera población objeto del Festival que se convirtieron en su mayoría como agentes consolidados de producción en el campo. Esto delimita el testimonio en relación con los desplazamientos en estas posiciones, la aparición de nuevas agrupaciones en la producción, además de los reconocimientos y críticas que se tiene frente al impacto de la política pública en el campo. Los entrevistados pueden dar cuenta de su percepción en las transiciones de la política pública, pero no pueden dar cuenta de

¹⁸⁶ “El Instituto (IDCT), visto a través de sus acciones, se revela como un organismo nivelador de las deficiencias del mercado musical de la ciudad. Ante la evidencia de dificultades en la oferta y demanda de ciertas clases de música, el Instituto se ocupa de regular, mediante distintas acciones específicas, las carencias que tiene el mercado con relación a las escasas oportunidades que brinda para la producción, distribución y consumo de prácticas musicales minoritarias y/o alejadas por cualquier razón de los impactos masivos. Su campo de influencia, hablando de la trascendencia que eventualmente puedan llegar a tener esos esfuerzos sobre la ciudadanía bogotana, se circunscribe fundamentalmente a los públicos que tienen previamente un nivel de relación fuerte con ciertos tipos de música en particular. Es decir, el IDCT atiende las necesidades de públicos especializados; a diferencia de las industrias culturales masivas, no llega a “los grandes públicos” y mucho menos los forma, ya que éstos son formados fundamentalmente por las industrias culturales. Las acciones del Instituto, al no hacer parte del engranaje de las industrias culturales, cumplen un papel regulatorio dentro de los límites impuestos por su estructura y funcionamiento. (Goubert, Zapata, Arenas, Niño, 2009:71)

¹⁸⁷ “En 20 años se ha demostrado que si una entidad pública, la que sea, responde a las necesidades de un sector, el sector empieza a responder también con comportamientos, con acercamientos, con propuestas, con mesas de trabajo para ayudar a construir la política, lo que demuestra el sostenimiento de una política. No hay ni una política en Bogotá, en ninguno de los otros sectores, que se haya mantenido veinte años con un proyecto, eso hay algo que hay que abonarle a los diferentes alcaldes y a los directores de la entidad” (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

todos los ámbitos de intervención de la misma, ello como precisión para ahondar en uno de los objetivos de la investigación que más que describir y delimitar la política pública, pretendió analizar su impacto en el campo de producción del rock.

Las distancias y reconocimientos que se hacen de la política pública, permite ubicar las nociones básicas que tienen los músicos sobre la intervención del Estado en la cultura y su lugar como gran fuente de poder simbólico que realiza actos de consagración. (Bourdieu, 2005) La política pública ha constituido un punto de enormes tensiones cuando son interpretados sus efectos en el campo de producción de rock en la ciudad. Por ello a continuación se presentará el reconocimiento, las críticas y las tensiones del campo de producción y la política pública.

3.3.1 El reconocimiento del Festival desde los agentes

La aparición del Festival de Rock al Parque y de los otros espacios institucionales mencionados anteriormente, posibilitaron que estos escenarios acogieran a las bandas existentes y generaran una irrupción sostenida de músicos que se sigue manteniendo y que ha permitido el impacto sobre las valoraciones de las prácticas adelantadas por los músicos de rock en la ciudad, toda vez que:

Generó espacios que son importantes en el sentido que permitieron abrir la escena, decir el rock existe, hay muchas bandas, hay muchas buenas, y visibilizar eso. Dio el acceso a esos sonidos, a esas tarimas, a pensar que no es solo la música sino una puesta en escena, a coger escenario, esa clase de cosas las fuimos aprendiendo. Fue una vitrina indiscutible para las bandas que empezaron a surgir en ese momento, para todos nosotros llegar a Rock al Parque era volverse famoso en esa época. Para mí el poder decir que el rock existe, existen los rockeros, y hay cosas lo suficientemente buenas para darles visibilidad y darles un espacio en la ciudad, reconocer que existen, involucrarlos, no negarles su esencia, sino incorporarlos, eso es lo importante de Rock al Parque. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

De este modo es posible señalar que la búsqueda de legitimidad en el campo de producción, es un referente de la relación entre los agentes y la política pública, ya que establece posicionamientos especiales para las bandas que logran ingresar a la programación del Festival, ya sea a partir de los procesos de convocatoria inherentes a la selección del cartel o al de las invitaciones distritales que obran como distinción

frente a los demás agentes del campo¹⁸⁸. A causa de ello se generan espacios que permitieron identificar el lugar del rock en relación con otros campos de producción cultural e insertar en los espacios físicos y virtuales la información sobre el género durante los tiempos de realización del festival¹⁸⁹.

A esto se añade, que con el Festival comenzó a ser recurrente la inversión destinada al campo de producción del rock en la ciudad, desde el énfasis en la promoción de las prácticas culturales y no sólo desde la promoción de industrias culturales en la ciudad¹⁹⁰. La inversión para la cultura es reconocida por los entrevistados como una destinación favorable que impacta al público del campo¹⁹¹ y en el marco de las relaciones entre las instituciones y los agentes, estos recursos simbólicos y económicos se perfilan como uno de los incentivos que motivan competencias alrededor de la realización de los eventos¹⁹².

De otro lado, las directrices del Festival han apuntado a un proceso de profesionalización de la práctica en contraste con las limitaciones y condiciones de los espacios privados en que se desarrollaba la práctica en la ciudad¹⁹³, y ello se dio de la mano con el avance de la infraestructura del mismo Festival posibilitando el acceso

¹⁸⁸ “La mirada de Bogotá hizo que aparecieran nuevos grupos, que sí se ganaron los públicos en la calle y eso ha permitido que grupos como *La Pestilencia* y las *1280 Almas*, así dejen de sacar discos, tengan el grado de “leyendas”. Rock al Parque ha ayudado mucho en ese sentido, en darle un estatus de presencia a los grupos, por ello la escena de ahora me parece más viva y más auténtica en ese sentido, a pesar de que muchos dicen que Rock al Parque es una mierda porque los grupos solo se preparan para ir a rock al parque y eso ha evitado que se genere una escena más sólida, pero bueno eso son los debates que hay alrededor” (Eduardo Arias, integrante *Hora Local*, Bogotá)

¹⁸⁹ “Rock al Parque ha demostrado que es un evento importante para la gente, porque es una semana que la gente habla de rock, en los medios de comunicación que nunca hablan de rock nacional, en los pasacalles, en los periódicos que nunca hay información del rock nacional. Y entonces, es decir que el rock sí es importante y hay mucha gente trabajando en ello, y por eso hay que buscar las formas para que estas personas tengan oportunidades, y las administraciones distritales sí se han preocupado por ello” (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

¹⁹⁰ “Uno no puede ver solamente la cultura en términos de rentabilidad [...] muchas de estas expresiones culturales no tienen cabida en el esquema comercial salvaje de las ventas de discos, y menos ahora, y es bien importante que una entidad pública patrocine un evento como Rock al Parque” (Eduardo Arias, integrante *Hora Local*, Bogotá)

¹⁹¹ “A mí me parece bien que la ciudad tenga un presupuesto para eso, porque hay muchos jóvenes que es el festival más grande que van a ver en su vida, porque es público y gratuito, y hay ciudades que también reciben impuestos pero no están haciendo un festival para los jóvenes, además ya hace parte del patrimonio cultural de la ciudad” (Juan Franco, integrante de *Aire Como Plomo*, Bogotá)

¹⁹² “El Estado como en cualquier lugar del mundo, va a dar plata para la cultura, está es en las bandas saber cómo buscarla y ganársela, que toca pelear con unos perros viejos, sí, pero sí se puede y toca que las bandas se sientan conscientes que pueden pelear con productos de calidad y eso no es sólo la técnica, es la propuesta, la puesta en escena, las líricas, los videos, la prensa, moverse para ser una banda integral” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

¹⁹³ “Rock al Parque tiene sus pros y sus contras, los pros, fue permitir que las bandas se profesionalizaran, es decir, se puede tocar bien, se puede sonar bien y hay que sonar bien, no importa la música que usted haga, hay que sonar con claridad” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

a equipamientos culturales para el desarrollo de los eventos masivos¹⁹⁴, lo que evidentemente es una de las razones para el progresivo aumento de los agentes de producción en la ciudad¹⁹⁵ y el cambio en las representaciones que tienen los agentes sobre su práctica¹⁹⁶

Otro testimonio ilustrativo sobre el posicionamiento en relación con la instancia institucional, lo ofrece Hernando Sierra guitarrista de la banda bogotana *1280 almas*:

Yo me siento profundamente agradecido porque Rock al Parque tiene 20 años y nosotros hemos tenido ires y venires con el Festival y nos ha tocado vivir todos los momentos y la gente ha respondido, ha ido y el público se ha gozado Rock al Parque. Nosotros estamos agradecidos porque facilitó que pudiésemos hacer toques, porque le facilitó al rockero bogotano tener la oportunidad de ir a un evento grande, bien montado, con un sonido decente, donde ve buenas bandas nacionales e internacionales, porque le dio otra cara a la ciudad. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

De otro lado es interesante mencionar cómo el mensaje de la convivencia y la ciudadanía articulado desde los orígenes del Festival ha tenido un impacto en la percepción del género para las mismas bandas. No se debe desligar que desde los años sesenta el rock se presentó como un género musical conflictivo y de difícil manejo en el espacio público, por lo que la relación del rock y la ciudadanía mediada por la institución es una propuesta que es reconocida favorablemente:

A partir de Rock al Parque la mentalidad de la gente cambió mucho, ya usted podía arrumarse con una cantidad de gente en un escenario sin sentirse fastidiado, que empezaran a darle codo en el tumulto, que se armara la pelea por esto o lo otro. Rock al Parque cambió las dinámicas de las presentaciones al aire libre gratuito en Bogotá que era muy agresivas, uno siempre tenía que estar pendiente de no salir mal, y pasó a ser una cosa tranquila y relajada donde todo mundo va fresco. Eso también hizo que cambiara la percepción sobre el rock, que empezara a crecer la gente que quería subirse a los escenarios vieron un sitio donde se podía subir y entonces empezaron a hacer bandas, la gente que quería ir a conciertos se dieron cuenta que ir a conciertos era una cosa más bien fácil, donde solo tenían que hacer una fila y una requisita para entrar, pero no era una vaina terrorífica. Eso generó una dinámica donde muchos más

¹⁹⁴ “El desarrollo de las agrupaciones en tarima, incluso la banda más nueva que llega al Festival tiene una idea más clara de qué es lo que va hacer, está más organizada que lo que estaban las bandas hace veinte años cuando no estaba Rock al Parque, entonces yo creo que por todos lados se ha fortalecido el proyecto” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

¹⁹⁵ “La proporción de cantidad de bandas bogotanas que aparecieron en Rock al Parque 1 y 2, en comparación con las bandas que se presentan hoy en día (2014) es enorme, un crecimiento del 200% o más, entonces esa clase de cosas son bien interesantes”. (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

¹⁹⁶ “La banda después de haber tocado tres veces en Rock al Parque sí cambió la manera de ver las cosas, porque pasamos de ser esta banda que no le importaba lo que pensarán de ella o que no le importará que no le gustara, a tener cierta responsabilidad con las pocas personas que les importa y que les gusta” (José Luis Jiménez, integrante *Aire Como Plomo*, Bogotá)

grupos empezaron a tocar y empezó a ir gente a los conciertos, y se empezaron a hacer conciertos al aire libre o guardados y ya la cosa cambió. Antes de Rock al Parque había unas 8 o 10 bandas en Bogotá, que tocaban y se conocían, porque había bandas de amigos de colegio que nunca tocaban, pero después de Rock al Parque esa vaina explotó, después del cuarto Rock al Parque había miles de bandas en Bogotá, y ya todo el mundo tiene una banda de rock. (Hernando Sierra, integrante de *1280 almas*, Bogotá)

Merece también examinarse que los públicos empezaron a modificar sus comportamientos y relaciones, y ello es algo que los entrevistados perciben desde los cambios que se dieron en el desarrollo de la práctica cultural¹⁹⁷, y los propósitos de las iniciativas que las administraciones distritales tuvieron en su momento para modificar algunas tensiones que se venían presentando en el desarrollo de los eventos al aire libre. A causa de ello, los públicos provenientes de los diversos subgéneros han concebido sus prácticas culturales de otra manera, pues como lo explica Héctor Mora permiten que los asistentes asuman otra idea de circulación en el espacio público donde “entras a un festival donde nadie te va a prohibir el ingreso, si eres metalero nadie te va a sacar, es una sociedad donde se está respetando y en el fondo es la sociedad que te gustaría tener fuera del parque, en donde pudieras compartir y disfrutar la ciudad por igual.” (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

Si bien los escenarios del rock en la ciudad evolucionaron progresivamente a la conformación de sectores cada vez más especializados, la experiencia del Festival de Rock al Parque posibilitó mermar las dinámicas conflictivas, especialmente de agresión física que se presentaron en algunos espacios de la ciudad¹⁹⁸, a pesar de que se sigan exteriorizando algunas posiciones radicales, muchas de ellas ligadas a

¹⁹⁷ “Se convirtió en un lugar donde asistían 50 mil personas y no habían ningún altercado, porque la gente comenzó a tener una convivencia y aprendió a asistir a los conciertos y eso era algo difícil porque cuando había un concierto masivo el miedo era la seguridad, lo que iba a pasar y para donde se podía enfocar todo, pero digamos que en algunas cosas lo chévere fue que pudimos reunir gente de diversos estilos musicales, reunir gente que le gustaba el metal con gente que le gustaba el punk y compartir escenario y esa fue una de las facetas importantes en esa transición, que se pudiera tener un poquito de tolerancia y que la gente pudiera abrir sus oídos y su corazón a escuchar otra música y dejar a un lado esos tabúes de que el que escuchaba cierto tipo de música no pudiera estar al lado ni divertirse con otra persona de un gusto musical distinto.” (Juan Carlos Rivas, integrante de *La Derecha*, Bogotá)

¹⁹⁸ “Otra cosa chévere es que ayudó con el tiempo a acabar con esa cosa tan nociva de los guetos y las tribus, de que si usted oye no sé qué música le meto una puñalada porque usted es un plástico y un gomelo. Ha sido un escenario para limar las asperezas militantes de la música, ya que cuando se llevan al extremo la violencia y la agresión, me parecen tenaces, y yo creo que también en eso pues uno compara al Rock al Parque de antes y ahora, y también ha sido un ejercicio de tolerancia en ese micro mundo de los géneros musicales que si uno lo extrapola a lo que es esta ciudad se convierte en un ejercicio de tolerancia, que no ha arreglado ningún problema de inseguridad o de violencia en Bogotá, pero por lo menos ha cumplido con esa cuota. (Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

los *habitus* de los públicos, en la conformación de los carteles del Festival¹⁹⁹ y comportamientos represivos por parte de representantes de la fuerza pública²⁰⁰. La publicidad del evento remarca el propósito de las administraciones de hacer vinculante en el desarrollo del Festival las relaciones de disfrute entre los asistentes, como la de los “Días de extrema convivencia” de la XII edición:



Imagen 36 Cartel XII edición de Rock al parque (2006)

Todo esto en conjunto expone los avances que repercuten en la modificación de las posibilidades de las prácticas, donde el rock sale de los espacios marginales y ofrece otro tipo de oferta cultural para la ciudad e invita a la apropiación de los espacios públicos de la ciudad, ya que como lo indica el músico Eduardo Arias los “conciertos al aire libre, por ejemplo en la Plaza de Bolívar son super importantes, y eso no va a salvar la música, ni va a hacer que Bogotá se vuelva una ciudad de músicos, pero hacen que los ciudadanos vean la ciudad como algo más que el sitio por donde tiene que pasar para hacer una diligencia, y para ir de la casa al trabajo, y quieran más a la ciudad. (Eduardo Arias, integrante de Hora Local, Bogotá) Y ello facilita que Rock al

¹⁹⁹ “Yo siento que tenemos la ventaja de ser una de las pocas capitales del mundo que tiene un festival dedicado a cada sector de la música y eso es muy bueno, sin embargo, creo que esto ha sectorizado a la gente, gente que sale a defender lo que considera su terreno. A veces pensar que en el rock continuamos con unas líneas tan conservadoras me pone a pensar cuál es esa libertad de la que tanto se habla en las canciones de rock” (García, 2014, en línea, consultado el 7 de marzo de 2015)

²⁰⁰ “Sin embargo hay un problema muy grande de la institucionalidad y es que la institucionalidad es muy provocadora, a mí me sigue pareciendo una humillación que me hagan quitar los zapatos para entrar a Rock al Parque. En ningún otro lugar que he estado en conciertos me han hecho quitar los zapatos y no creo que siquiera lo piensen. Entonces se sigue teniendo la etiqueta que el metalero y el rockero es un tipo peligroso, y eso es complicado mirarlo y tiene que ver con una mentalidad profundamente goda” (Lisandro Silva, integrante de *Round Up Ultra*, Bogotá)

Parque siga siendo ese espacio donde no sólo circulan bienes culturales, los capitales que hacen que la presencia en el Festival sea un espacio obligado para los tránsitos de los agentes²⁰¹, sino un mediador de las prácticas culturales de algunos sectores de la ciudadanía.

3.3.2 La crítica y la dependencia de la institución

Las críticas al festival de Rock al Parque deben verse a través de las valoraciones a los impactos de las disposiciones de la política pública en la producción del campo cultural, y desde las posiciones actuales que ocupan cada uno de los músicos. Por ello se encuentran algunas distancias con los direccionamientos de la política pública, dudas sobre las posibilidades de influencia en campo de producción y críticas frente a nuevos enfoques de inclusión en el sector cultural.

Estas críticas pueden ser ubicadas desde dos perspectivas: la primera en el contexto de un festival con veinte años de trayectoria que como se ha presentado tiene unas relaciones con los agentes que han cambiado paulatinamente, y la segunda, que la mayoría de las críticas pasan a ser realizadas por algunos de los agentes que componen el campo de producción, (músicos, medios y públicos) y no por agentes externos como sucedía en la década del noventa.

El primer debate tiene que ver con la intervención del Estado en el campo del rock en la ciudad, y ello explica las percepciones de autonomía, así como las limitantes y posibilidades que ven en el desarrollo de la práctica. Por un lado están quienes consideran que las instituciones del sector cultural no focalizan los distintos recursos financieros y simbólicos en correspondencia con las trayectorias y legitimidades de los músicos:

¿En qué invierten el billete? ¿cómo lo están enfocando?, es decir hacen Rock al Parque y les sirve más a las bandas internacionales, ¿dónde está el seguirle la trayectoria a los que estamos vivos después de 20 años? ¿dónde está la salud de los músicos? se murió un músico como el “*chato*” Latorre, baterista de *Génesis* y el man

²⁰¹ “Hay un hilo conductor que ha permanecido veinte años, ya que han cambiado las relaciones entre los músicos, entre los públicos, el sonido, las industrias, pero el elemento que continua es el comportamiento de grandes grupos de personas en espacios públicos y eso es muy interesante porque se mantiene, y fue ese espacio ganado por los músicos y sus públicos que no tenían más a donde ir” (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES)

con un cáncer en la inmunda y a nadie le importó. Se supone que IDARTES debe apoyar a los artistas, pero si no saben quiénes son los que están haciendo las cosas, si desconocen eso. A mí nunca me han invitado y yo no estoy diciendo que soy el más putas, pero si he logrado un estatus entre toda esta gente. (Tom Abella, solista, Bogotá)

Por otro lado, quienes debaten la centralidad de las intervenciones de las administraciones distritales en el campo, como lo hace Chucky García, coordinador artístico de la edición 2014 del Festival de Rock al Parque, quien expone una posición opuesta cuando considera:

Yo siempre dije que antes de Rock Al Parque existía más eso que llaman escena. Para mí había más movida. Había un circuito que era independiente y que se movía por sí solo. Existía toda una movida de bares *underground* de música alternativa. Chapinero era mata de todos esos lugares en los que siempre había bandas. Es más, en la 116 era muy común ir los fines de semana a ver conciertos de bandas en casas abandonadas. Nadie estaba pendiente de la carreta de 'necesitamos apoyo del gobierno', eso no existía. También había sellos independientes y lugares increíbles para ir a buscar música. (García, 2014a)

Por tal motivo las tensiones en relación con la dependencia estatal son ubicadas desde la concepción de que el Festival se ha convertido en un fin mismo para muchas de las bandas de la ciudad²⁰², que la posibilidad de acceso a estos escenarios se convierte en el objetivo anual de los músicos²⁰³ y que los escenarios distritales son los únicos que legitiman la práctica cultural en la ciudad en desmedro de los escenarios gestionados por las bandas en la ciudad²⁰⁴. En esta dirección resulta ilustrativa la afirmación de Bertha Quintero, cuando expresa que:

Desde un principio ha habido oposiciones y por la ausencia en la ciudad de normas, leyes y políticas que fomenten las prácticas artísticas como un oficio y una profesión válida, donde a la gente se le pague lo que tiene que pagar, eso también empieza a verse como la única opción que se tiene al año y tocar en un festival. Eso no se desprende de la idea de un festival, sino de la usencia paralela de otras acciones de la empresa privada y otras entidades públicas, de la misma academia, que desconoció la importancia que las artes populares estuvieran presentes en su formación. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES)

²⁰² "Mientras el grupo organizador comienza a planear la siguiente edición de Rock al Parque o a preparar otros festivales musicales en la ciudad, algunas de las agrupaciones musicales de Bogotá solo aguardan que se les pague para desaparecer, porque ya han alcanzado lo que consideran su máximo logro" (Pérez, 2012, en línea, 12 de marzo de 2015)

²⁰³ "Desde que existe Rock Al Parque hay una 'Rock al Parque dependencia', no por culpa del festival, sino por culpa de las mismas bandas. Ahora todas esperan es pasar al festival y ese es su show del año. Aparte tocan ahí y se acaban. No puede ser que el único objetivo de un grupo ahora sea tocar en Rock Al Parque y esperar a que sea el festival el que las apoye. Si bien el festival tiene una misión de apoyo al tema distrital, no puede ser eso lo único que se espere en las cabezas de las bandas" (García, 2014a)

²⁰⁴ La parte mala es que Rock Al Parque y otros eventos han generado una visión errónea de tener una banda en cuanto a que esa se vuelve la meta, de que la única manera de tocar es con algo del distrito. (Carlos Montoya, integrante *Desorden Social*, Bogotá)

Y entonces surge la pregunta de las responsabilidades y las expectativas frente a la generación de los espacios, el aprovechamiento de los mismos y las estrategias que puedan utilizar los agentes. Para algunos de los entrevistados, Rock al Parque no genera redes y dividendos que puedan aprovechar los músicos²⁰⁵, sino que afecta el trabajo de la generación de públicos²⁰⁶, por lo que uno de los retos, como lo menciona Umberto Pérez, tiene que ver con el esfuerzo “para conseguir que al menos una pequeña parte de los 300.000 asistentes al Festival gratuito más grande de Latinoamérica se anime a comprarles un disco o a pagar una entrada para un concierto en una sala con aforo máximo para 500 personas” (Pérez, 2012, en línea, consultado el 12 de marzo de 2015)

Sumado a esto, la cuestión entre el manejo público y privado de esta instancia de desarrollo cultural ha pasado a ser uno de los debates adicionales en relación con el futuro del Festival. Se encuentran por un lado las opiniones que insisten en que el manejo público es inconveniente por lo cual una de las soluciones sería dejar en manos del sector privado el manejo del Festival²⁰⁷, y por el otro quienes reivindican el manejo del Festival en cuanto política pública relevante del sector cultural de la ciudad²⁰⁸. Posturas que dejan entrever algunas distancias frente a la administración

²⁰⁵ “Es decir, es una cosa muy chiflada a la larga, es un festival fenomenal, un festival que se compara con cualquiera del mundo pero uno va un poco más a fondo y como que no hay fondo, es decir, es solo un festival ahí suelto como para que la gente desfogue, como para que los músicos aprovechen ese momento, pero no es que se está formando una cultura colectiva musical ni nada de eso. Es una apreciación, siempre es lo mismo, muy divertido, uno va, toca, celebra la música, pero se acaba y ya, no es que vienen la otra semana a algo que quedó, y que después lo llaman a uno y que venga es que toque en Cali, que venga aquí y tocamos en la fiesta privada, esas cosas no pasan, ahí se acaba mejor dicho. (José Fernando Cortes, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

²⁰⁶ “Rock al Parque es un festival que es único en su forma y en su esencia y creo que eso es valioso porque somos el único país que tiene algo de ese estilo. Y realmente a la escena local le ha generado más daño que beneficio, pero no por el hecho de que tener un festival gratis dañe la escena, es más porque las bandas que tocan ahí no se preocupan por amarrar las personas que ven a la gente para que vayan a ver después las bandas, el que toca en Rock al Parque cree que ya la hizo o muchas bandas vuelven a Rock Al Parque, como la meta del rock colombiano. Y Rock al Parque es un concierto más, uno como banda solo va toca, se lo goza y gritó todo mundo, y ya, siga derecho jalando lo suyo, porque Rock al Parque ni te hace famoso, te paga, pero no te paga lo del año, no genera esa base de fans que después van a estar ahí.” (Carlos Montoya, integrante de *Desorden Social*, Bogotá)

²⁰⁷ Algo que llama la atención siendo una opinión de un ex director del Festival “Este evento en el futuro se debería hacer bajo la responsabilidad de la entidad privada, porque en el ámbito público es muy desgastante hacer un Festival como este que implica dejar a un lado otras actividades públicas. Entonces esto se podría hacer estableciendo unas normas para así garantizar que el evento tenga un buen desarrollo, además el gobierno se encargaría de entregarle el presupuesto a la empresa privada y esta solo debería hacer efectivo el Festival” (Casas, 2013, en línea, consultado el 16 de abril de 2015)

²⁰⁸ “Siempre he creído (y creeré) que el festival no puede salir de las manos de las instituciones públicas y tampoco dejar de ser gratuito. Rock al Parque es política cultural inclusiva, no puede ser nunca el negocio particular de nadie, y debe incluir siempre a la sociedad en su proceso. Se hace con dineros del Estado y cuenta, si puede, con patrocinios provenientes de estamentos públicos y privados, pero está claro que sus recursos no serán los que tienen los festivales famosos de otras latitudes. El objetivo del festival no es mercantil, no es competir con la empresa privada y no se trata de vender a como dé lugar boletas a precios exorbitantes, sino, más bien, atraer al

del evento y el manejo que implica en el sector cultura de la ciudad, y que traen argumentos adicionales sobre la accesibilidad, los impactos en los agentes, montos de inversión y en últimas del manejo de la instancia como lugar referencial en el campo de producción.

En este marco la discusión sobre la gratuidad permite reflexionar acerca de la autonomía del campo de producción del rock en la ciudad y esencialmente sobre las posiciones de los agentes en el campo ya que son divergentes las opiniones que tienen algunos músicos con las posiciones que pueden llegar a tener los públicos. Desde la mirada de la administración del sector cultural encontramos que la gratuidad es apreciada de la siguiente manera:

Hay todo un debate, ya que se pretende que se cobre, porque dicen que no hay recursos que alcancen, porque la empresa privada tiene que apoyar, entonces a los que no les gusta la empresa privada empiezan a pelear porque la empresa privada está apoyando, pero los recursos distritales no son suficientes, si más recursos se tuvieran pues más cosas se ofrecerían. Es muy importante mantener la gratuidad y mucha gente que asiste al festival ni siquiera tiene como llegar en un bus al festival, entonces hay que pensar que esta ciudad no son los 500 mil que tienen un recurso más, sino que son los 7 millones de personas y jóvenes que no tienen nada y que pueden ver en una opción de tres días al año, la opción de organizarse en una banda, que puede haber algo que pueda transformar un poco lo que está imperando en un país como este, que es más fácil matar a alguien y quitarle los tenis que trabajar seis meses para comprárselos. (Bertha Quintero, Subdirectora las artes, IDARTES)

El debate sobre la gratuidad del evento no sólo tiene que ver con la mirada que se tenga sobre el consumo cultural en el espacio público²⁰⁹, sino que debe entenderse directamente en relación con las repercusiones que tienen en los espacios privados del campo de producción del rock en Bogotá, ya que algunos consideran que la gratuidad repercute negativamente en la oferta y el pago de los eventos locales²¹⁰. Para ahondar éste debate, sería ideal considerar otro tipo de variables que no hacen parte de los propósitos de la investigación, pero es importante enunciar que la tensión fundamental se establece entre la accesibilidad de los públicos del Festival y las

público de todos los estratos sociales a asistir y participar.” (Gandour, 2013, en línea, consultado el 12 de marzo de 2015)

²⁰⁹ “A mí me parece que es bien importante que una ciudad como Bogotá, tenga un evento como rock al parque y otros eventos al parque. Y yo no creo que sea malo que haya un concierto gratis, que la cultura esté en los espacios públicos y que la gente valore los espacios públicos por estos eventos. El festival Iberoamericano de Teatro hizo mucho por la ciudad, ya que sigue habiendo unos eventos al aire libre y públicos que permiten que la gente vea la ciudad con otros ojos.”(Eduardo Arias, integrante de *Hora Local*, Bogotá)

²¹⁰ “En esa época, el apoyo, o no el apoyo, era porque queríamos que esto fuera diferente, pero se convirtió en eso, la gente no paga porque hay un festival gratuito en donde se van a dar un banquete de rock”. (Tom Abella, solista, Bogotá)

dificultades para jalonar estos públicos en los eventos privados, lo que para algunos entrevistados debería tener la intermediación de las administraciones distritales²¹¹, la paradoja de las distancias de los capitales simbólicos y los económicos.

De otro lado, se debe poner de presente las distancias que existen entre las demandas, las posibilidades de la política pública y las limitantes de la industria cultural del rock en la ciudad. Por tal motivo nos centraremos en la discusión de las posibilidades de acceso de las bandas, en la medida que desde la lectura del campo de producción del rock en la ciudad, la participación en el Festival confiere un estatus, ya que el espacio institucional otorga legitimidad (el acto de consagración por parte del poder simbólico del Estado), por ende la capacidad de administrar el capital que está en juego y que tiene que ver con la posibilidad de circular los bienes culturales que producen los músicos y que por efecto de la coyuntura mediática posibilita relaciones con otros agentes del campo, principalmente con públicos y medios especializados.

Otras de críticas realizadas, se relacionan con la percepción de los procesos de selección del festival²¹², la evidente sensación de que el número de plazas anuales para los músicos no es suficiente para cumplir con las expectativas de las agrupaciones que integran el campo de producción²¹³ y frente a las pocas expectativas económicas de otros escenarios²¹⁴. La institución establece los filtros exigidos para otorgar los diversos incentivos, por ello los manejos que se haga de los mismos hacen parte de las críticas en los procesos de selección del Festival:

²¹¹ “Después de rock al parque no queda un legado, no quedan abiertos espacios, que el distrito apoye a las bandas en los sitios, que el distrito apoye a los artistas, falta eso, esa continuidad”. (Hugo Álvarez, integrante de *Hades*, Bogotá)

²¹² “Muchos tienen esa sabor amargo de que el festival se asemeja a la política y las estructuras del poder del país. Esa sensación de que todo es una “rosca”, un club privado que privilegia a los amigos y alimenta los intereses de unos pocos, desde contratistas y “lagartos” que buscan cada año sacar su tajada, hasta las bandas escogidas por convocatoria” (Pinzón, 2014^a, en línea, consultado el 25 de marzo de 2015)

²¹³ “Es mucho más lo que la gente está ofreciendo que lo que el mercado está demandando musicalmente ¿Cuántos grupos se pueden presentar a Rock Al Parque? Antes casi todos pasaban porque no habían tantos, se quedaban por fuera algunos, ahora es al revés, ahora se quedan muchos por fuera y tocan algunos y pues volvemos a lo mismo, es frustrante porque pues la gente ha trabajado, le ha invertido, la gente le ha dedicado tiempo a todo esto y pues de pronto no han encontrado la forma para mostrarla” José Fernando Cortés, integrante de *Vértigo*, Bogotá)

²¹⁴ “Entonces es apenas natural que se empiecen a presentar este tipo de cosas, frente a un festival que se volvía, no siempre, pero si muchas veces en la única opción para muchos grupos que sin ser muy profesionales encontraban en un espacio abierto, la única opción de trabajo”. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

Yo creo que cuando se propone que debe haber una política pública que fomente las prácticas artísticas en todas las artes y a todos los niveles es un avance, luego cuando se dice que en la política pública las entidades no pueden convocar a dedo a quienes participan en un evento, ahí comienzan los problemas porque quienes no quedan seleccionados nunca están contentos. Entonces desde el segundo año que se empieza con la convocatoria y la selección de jurados, se empieza con el cuestionamiento y el ataque de Rock al Parque y de todos los festivales, pero es una política pública con recursos públicos y tiene que tener esto. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES, Bogotá)

La celebración anual del Festival de Rock al Parque es el punto relevante de la intervención de la política pública, la cara visible de la estrategia pública en relación con todos los agentes que circulan en el campo y por ende el punto de referencia, crítica y tensión de la institución. Por ello, otro punto de discusión recurrente está relacionado con las dificultades de acceso que tienen las nuevas bandas (o el abandono mismo de la práctica cultural después de acceder al Festival), según las siguientes cifras:

885 es el total de actos nacionales en 20 años de rock al parque. 327 es el número de actos únicos. Esto es un 36.9% de actos nuevos en los 20 años de Rock al Parque. 558 proyectos han repetido esto es el 63.05% en los 20 años de Rock al Parque, la prioridad para el festival no ha sido ser una plataforma para nuevos artistas pero gracias a su "insistencia" ha logrado que bandas como *La Pestilencia*, *Pornomotora*, *Ultrageno* entre otras hayan tenido una gran exposición al público y se consolidaran. (Zsarruk, 2014, en línea, consultado el 14 de marzo de 2015)

Otra de las críticas, y que contrasta con lo formulado en la política pública, tienen que ver con la percepción de los agentes, frente a las acciones de política pública ejecutadas antes y después del festival²¹⁵. La magnitud de Rock al Parque opaca las otras apuestas del sector y desde la perspectiva de algunos de los músicos, atomiza las posibilidades para generar nuevas relaciones entre los públicos y las bandas, de ahí la pregunta de la estrategias para posibilitar dichos cambios:

Hay inversión a nivel distrital, pero falta que sea bien planeada, no invertirle todo a Rock al Parque sino a un plan a través del año donde Rock al Parque sea el que condensa el esfuerzo de todo el año. Nosotros hemos pasado proyectos al distrito donde les decimos que el rock está cerrado solamente a *Chapinero* y al centro de la ciudad, por lo que necesitamos abrirle los espacios a la gente que no tiene la oportunidad de oír la música, y la idea es llevar la música a los barrios donde no está llegando, porque la idea es que la gente pueda abrir su mente y darse cuenta de que

²¹⁵ "Todo esto se ha perdido o se ha transformado en algo que no deja de ser un simple trámite burocrático, camino a Rock al Parque. Al no haber una oficina permanente del festival durante todo el año, la posibilidad de extender la actividad del talento local a través de la ciudad y usando los recursos de la alcaldía para ello se ha perdido." (Gandour, 2014^a, en línea, consultado 12 de marzo de 2015)

hay bandas de rock nacional y que también pueden hacerlo. Es apostarle a que no solamente tenemos que esperar que nos den todo y nos pongan las tarimas y los escenarios, sino uno mismo generar las propuestas para poder llevar la música, no solamente esperar la plata por tocar, sino tener los motivos muy claros de porque está haciendo unos conciertos en las localidades y sabiendo que va a decir. (Alex Arce, integrante de la *Severa Matacera*, Bogotá)

A Rock al Parque hay que mantenerlo, pero hay que darle un nuevo aire, pero no hay que enfocar todo en Rock al Parque, todo eso de concentrar todo en un solo lugar y un espectáculo, no está bien, sobre todo en una ciudad tan grande como Bogotá. (Pablo Miranda, integrante *Los Elefantes*, Bogotá)

Por último es imprescindible resaltar la existencia dentro del campo de un grupo de agentes que no compiten por los incentivos de la política pública, y se encuentran por fuera de los capitales que buscan muchos de los agentes del campo de producción “porque hay gente que se niega a tocar en esos eventos y a participar en las convocatorias, entonces sigue tocando en los bares, en el taller, en el potrero, en la cancha de futbol, en el salón comunal y eso también es válido e importante, porque es congruente con todo el discurso de heterogeneidad que tiene que manejar el rock, el rock debe ser diverso” (Daniel Aguilar, integrante de *Sagrada Escritura*, Bogotá)

3.3.3 La continuación de las tensiones por otros medios

En el anterior capítulo fueron enunciadas algunas de las tensiones que se presentaban en el campo de producción, y que habían evolucionado y consolidado una referencia de las posiciones de los diversos agentes al interior del campo. Algunas de estas tensiones se prolongan por las relaciones y posiciones dentro de la estructura del Festival de Rock al Parque, toda vez que como instancia de máxima consagración del campo, agudiza las perspectivas en relación con el capital que circula en el escenario.

Para entender este planteamiento es necesario presentar el panorama desde tres perspectivas: la relación de públicos y los agentes de producción, las tensiones entre las perspectivas de bandas nacionales e internacionales en el festival y por último el asunto de las fusiones de la música colombiana con el rock producido en la ciudad, sobre lo cual ya se había realizado una exposición en el anterior capítulo, pero que es

propicio retomar desde éste ámbito. Se prolongan de este modo, y bajo otro escenario, el de la política pública en este caso, las tensiones al interior del campo en la ciudad.

La relación entre los públicos y los agentes en el marco del Festival de Rock al Parque establece una de las paradojas del campo de producción, en la medida que establece dinámicas diametralmente opuestas entre lo que se evidencia en el Festival y en los lugares de socialización del rock en la ciudad. Dinámica que, a mi juicio, plantean acertadamente Goubert, Arenas y Niño, desde la siguiente reflexión:

En efecto, contradicciones importantes se hacen evidentes al cruzar los datos de asistencia de un festival tan importante como Rock al Parque, sin duda el logro más sobresaliente de la gestión del IDCT, con el escaso aumento del consumo del mercado fonográfico local. Tal desconexión es más que interesante, sobre todo porque nos pone ante preguntas incómodas: ¿educa públicos el Festival?: y si la respuesta es afirmativa, ¿qué pasa con el consumo?: ¿por qué cada vez más gente acude al Festival pero esa misma gente no consume rock bogotano?: ¿es acaso el Festival un mero escenario de entretenimiento, o un modo apreciado de “turismo cultural”?(Goubert, Arenas, Niño, 2009:26)

Para algunos el problema del festival de Rock al Parque tiene que ver con el antes y después del evento, las cambiantes condiciones que se presentan a nivel de circulación²¹⁶ y las diferencias que se establecen entre los espacios de circulación²¹⁷. Sin embargo también se encuentra la perspectiva de que el escenario sea visto como una oportunidad para que los agentes consoliden su capital y por ende sus públicos fuera del escenario²¹⁸. Adicionalmente la valoración del público tendría que ver con la evolución y las formas del consumo, dadas las circunstancias cambiantes que se

²¹⁶ “Había picos bacanos que eran los Rock al Parque, era chistoso, hubo un rock al parque que tocamos después de Julieta Venegas y antes de Ilia Kuriaki, y eso estaba lleno, y mucha gente también quería ver a Morfonia. Ese concierto como fue tan arriba y sonó tan bacano, permitió reactivar un poco la vaina, pero después de Rock al Parque, la gente piensa que no hay más, e hicimos un concierto a los quince días y otra vez 10 personas, es un fenómeno ahí raro”. (Gregorio Merchán, integrante *Morfonia*, Bogotá)

²¹⁷ “Rock al parque es una ilusión, y es bonito estar en esa ilusión porque el día del toque, hay entrevistas, hay público y gente, pero inmediatamente al otro día uno no es nadie. Mientras que en el bar uno sigue siendo antes y después del bar. Hay una desigualdad entre estos escenarios. Estar en Rock al Parque se siente muy bien, pero es una vez, cada no sé cuánto, mientras que la construcción real de tu público, está en lo íntimo, en los bares”. (Jorge Luis Vanegas, integrante *Vulgarxito*, Bogotá)

²¹⁸ “Abrimos el camino para mucha gente, pero a nosotros nos permitió también entrar en un terreno un poco más abierto y estar ahí ha significado mucha para nosotros porque la cantidad de público que nos ha visto y el cambio generacional ha sido importante, porque nosotros tocábamos para cierto público y ahora tenemos un público también nuevo y eso no los ha permitido no solo tocar afuera sino tocar en el festival, porque nos ha mantenido vigentes. Que nos inviten a celebrar los 20 años es importante, porque es saber que hemos sido parte de algo, y en el momento que lo comenzamos lo hicimos sin ninguna pretensión, más allá de estar, componer y alternar con bandas importantes. Hace pocos días miraba el cartel y había una cantidad de bandas que uno valoraba, unas siguen, otras por diferentes razones se han tenido que terminar, pero lo importante es estar todavía”. (Hernando Sierra, integrante *1280 almas*, Bogotá)

pueden encontrar desde el primer al segundo periodo estudiado²¹⁹. Y ello se encuentra enmarcado con el consumo diversificado de los bienes culturales a través de la red, y que en el caso de la música ha reducido su valor comercial a la música sin que ello implique alguna afectación en su circulación, paradoja que expone George Yúdice cuando menciona:

Los pronósticos para la supervivencia de la industria musical en su forma actual no son optimistas. Ello no quiere que se esté produciendo menos música. Si se calcula cuántos fonogramas circulan en Internet, combinando lo que se canjea en P2P más lo que se sube a YouTube, MySpace y sitios parecidos, se está produciendo, consumiendo y comentando más música que nunca. (Yudice, 2007: 50)

De otro lado, es claro que la valoración del público, incluso a nivel de enfoque de política pública, ya no tiene ese marcado reconocimiento de lo juvenil, y ello se puede percibir en los cambios de énfasis que ha tenido la política pública en la última década en comparación con los del primer subperiodo estudiado, algo que se explica desde la heterogeneidad del público, que se aleja del enfoque juvenil de las primeras ediciones y que se suma a la reducción de la investigación académica ligada a los jóvenes que dominó algunos sectores académicos y algunos énfasis de política pública para la década del noventa.

Otra discusión abordada parcialmente, tiene que ver con el tema del pago de los eventos privados por parte de los públicos del rock en la ciudad, en directa relación con la generación de estructuras de seguidores como con el desarrollo de otras iniciativas de sectores privados en el campo²²⁰. Para algunos de los entrevistados ésta dificultad se deriva de la costumbre de acceder a los eventos gratuitamente²²¹, que como se establecía en el debate de la gratuidad del evento ha generado desde la perspectiva de algunos entrevistados una dinámica de subvaloración del producto nacional. Otros consideran que la dificultad va más allá de los límites del campo y

²¹⁹ “A mí siempre se ha hecho que Rock al Parque es como un masificador de cierto tipo de fenómenos que están escondidos, la banda agarró mucha fuerza en esos festivales, pero antes la gente apreciaba más ese tipo de movimientos, era más abierta y entusiasta. Decir que eso se haya cagado o mejorado el movimiento es relativo, eso es más de generaciones, porque hoy la manera como se percibe la información, porque antes no había internet, entonces antes la gente era más apasionada.” (Darío Bernal, integrante *Defenza*, Bogotá)

²²⁰ “Rock al Parque si tiene una cosa que si es muy negativo y es que el público no solo se ha acostumbrado a ver un concierto de una categoría gigante y gratis, pero hay toques privados que se están buscando crear y que se ven afectados gravemente por Rock al Parque”. (José Luis Jiménez, integrante *Aire Como Plomo*, Bogotá)

²²¹ “Lo del distrito es bueno pero ha degenerado la escena, porque ya lo que pasó con que el público no se acostumbró a ver las bandas pagando, el público se acostumbró a esperar el evento gratis, y espera el evento gratis y no le importan que bandas le pongan, así le pongan bandas que no le gustan a ninguno, igual van así sea para criticar y a joder” (Carlos Montoya, integrante *Desorden Social*, Bogotá)

tiene que ver con las formas tradicionales de relación con la cultura²²², y con el tipo de consumo que se desarrolla en los diversos campos de producción cultural presentes en el país²²³.

Un planteamiento adicional en relación con el evento tiene que ver con “una suerte de sobrevaloración por parte de los organizadores y artistas, y de paradójica subvaloración por parte del público, esta última estaría originada en que el festival está inmerso en la inmediatez, la fugacidad y la gratuidad que inducen en el público actitudes de superficialidad y ligereza que forman hábito pero que no construyen audiencia.” (Goubert, Niño, Monsalve, 2011: 102) Como bien ha sido reseñado, la subvaloración también proviene por parte de un grupo de agentes que desde su trayectoria, ven la imposibilidad de capitalizar más recursos del campo por vía del Festival y que esperan que la política pública pueda ser replicada en espacios alternativos donde los públicos establezcan otro tipo de consumo frente al bien cultural, lo que se sugiere como solución pero prolonga la dependencia frente al Estado.

Una de las tensiones más relevantes que se prolonga en el Festival de Rock al Parque está relacionada con la legitimidad de los usos del término rock. En esta dirección, el evento se constituye en un escenario de confrontación entre los agentes para definir las nuevas legitimidades del género en la ciudad, toda vez que está en directo conflicto con la pretensión de visibilizar las nuevas formas de desarrollo de la práctica cultural.

²²² “En Colombia hay una cosa muy verraca que es super negativa, es que no se considera que la cultura sea valiosa y eso tiene que cambiar, los artistas plásticos se ven mal, los músicos solo sirven para entretener, no son como una radiografía de lo que está sucediendo, es difícil ser escritor, las novelas de la televisión son de un nivel estético muy bajo visual, narrativa y actoralmente y eso todo se debe a que la cultura no se ve como algo valioso sino se ve como algo pasajero y banal, la gente no entiende que la cultura es la expresión de la existencia misma y la cultura genera nación, la nación genera respeto y eso genera progreso y el progreso genera un mejor estatus de vida en todos los niveles sociales” (Hernando Sierra, integrante *1280 almas*, Bogotá)

²²³ “Yo no estoy de acuerdo con la gente que dice que eso es solo culpa de Rock al Parque, eso es algo más cultural, porque Rock al Parque es un evento que tiene que hacerse, es un patrimonio de la ciudad, y tiene que ser gratuito, para mí eso no tiene vuelta de hoja. Pero a la gente le falta la cultura del pago por el arte que se hace acá, por apreciar que una banda se guerrea por poder sacar un disco y montar un concierto, a la gente no le gusta pagar y eso es muy distinto que cuando hemos tocado en Estados Unidos, Canadá y Europa y claro que eso tiene que ver con el valor adquisitivo que la gente tiene allá. (Alex Arce, integrante de la *Severa Matacera*, Bogotá)

En primer lugar, el debate debe estar ubicado desde la relación entre los agentes y la administración distrital, lo que desde sus orígenes tiene un evidente impacto en la formulación que se hace de la política pública:

Lo que se ha logrado mantener y también por presión de afuera, es tratar de organizar y ganar un espacio en la política pública de la importancia de responder a una necesidad de un sector de la población, para lo cual nace la política, y es mantenernos en que esa es la política, porque Rock al Parque recoge todas las críticas del sector, tiene el punto de vista de la institución y es que un evento público debe dar, responder y mostrar las tendencias generales del sector musical, lo mismo que se hace en un festival de danza, donde se muestran todas las tendencias de la danza en la ciudad. (Bertha Quintero, Subdirectora de las Artes, IDARTES)

Distinta opinión tienen algunos cuando consideran que las fronteras del rock no sólo deben estar claramente delimitadas en la programación del festival, sino que los márgenes establecidos por la institución para los diversos campos de producción cultural de la ciudad no deben permitir la inclusión de agrupaciones que podrían recibir estímulos en otros de los festivales organizados por la administración distrital, tal como lo manifestó el cantante de *La Pestilencia*, Dilson Díaz en el foro de los veinte años de Rock al Parque:

Una cosa es música joven y otra cosa es un festival que se llama Rock al Parque, si yo toco algo de salsa ¿por qué llevo mi grupo a una convocatoria de rock? Yo estuve de jurado en el 2012 y me entregaron 400 grabaciones y empiezo a escuchar un montón de fusiones que digo porque no fueron a “salsa al parque”, también hay que ubicar un poco esas cosas, pues si es música joven, entonces hagan un festival de la música joven. Eso es una cosa que yo si le critico al festival, me parece que la fusión y todo ese rollo, pues muy bacano, lo respeto, pero hermano es Rock al Parque, es un festival de rock, porque hay que llevar una maraca. (Dilson Díaz, integrante de *La Pestilencia*, Foro Rock al Parque 20 años)

Estos posicionamientos han demarcado recientemente las controversias relacionadas con el desarrollo del Festival en la ciudad, incluyendo los rechazos así como la inclusión de nuevos sectores de públicos en la ciudad²²⁴. Algunos agentes controvierten el posicionamiento excluyente de un grupo de músicos²²⁵, resaltando que la idea del Festival de Rock al Parque en la ciudad es potenciar su carácter

²²⁴ “La otra cuestión es lo relacionado con la construcción de públicos, algo que es objetivo del festival y que tiene que ser uno de sus mayores retos a futuro. Lo que pasa es que la gente no deja que esos procesos se den. Hubo algunas ediciones en que se vio que había una apuesta por los nuevos sonidos para que las mismas se vieran actualizadas, pero creo que hay que empezar a hacer un trabajo pedagógico en la audiencia para que se abra a los cambios naturales en Rock Al Parque. Es algo complejo porque el festival es de todos y todos pueden opinar, pero lo que lo hace más difícil es que es un tema emocional”. (García, 2014a)

²²⁵ “La diversidad es buena, y suena absurdo pensar que el rock se vuelva tan conservador donde casi no permitiera lo que supuestamente está comulgando, una libertad de expresión y muchas cosas” (Héctor Mora, Foro veinte años de Rock al Parque)

público²²⁶, donde la discusión de las fronteras del género son cada vez más confusas, y donde la producción de muchas de las bandas de la ciudad ha estado influenciada por otros campos de producción musical, como lo referencian los siguientes testimonios:

Esa discusión manida sobre el rock y su pureza es un invento nuevo, nacido de la ignorancia que generan tantos años repitiendo las mismas cosas y las mismas frases en los medios de comunicación. Como nadie escribe realmente nada sobre Rock al Parque entonces nadie lee nada sobre él y no saben que desde hace mucho tiempo el rock colombiano se nutre de la diversidad y que gracias a esa gama amplia de conceptos y sonidos nacieron *1280 Almas y Aterciopelados, La Derecha, Danny Dodge, Catedral, Ultrágono, Pornomotora, Morfonia, Superlitio* y todos los grupos que dieron vida al rock colombiano en la prolífica década de los noventa. (Rivas, 2012, en línea, consultado el 12 de marzo de 2015)

Rock terminó siendo un término muy general y uno puede poner cosas tremendamente distantes y decir que son rock, constituyendo una etiqueta que cubre una cantidad de cosas impresionante. ¿Qué tenga una distorsión significa que sea rock? Creo que hay que dar esa discusión, y por eso frente a Rock al Parque, he llegado a pensar que sería bueno cambiar el nombre del festival. (Lisandro Silva, integrante de *Round Up Ultra*, Bogotá)

Los distanciamientos frente a la programación del Festival de Rock al Parque, se encuentran relacionados con una divergencia adicional que tiene que ver con la disputa entre un ámbito proclive a lo comercial, que reanima constantemente la reflexión sobre lo que es o no rock²²⁷, y otro con canales de distribución más limitados pero arraigados en la ciudad como el metal, el punk y el hardcore. Ello es inherente con la conformación de dos tendencias que priman a la hora de adelantar la programación del festival: “un tipo de selección que destaca la producción del rock underground de cierta elaboración, especialmente dirigido a un público conocedor y bajo un criterio predominante de calidad musical; y, una segunda tendencia proclive a la inclusión de bandas de relativo éxito pop, con una reconocida influencia en el público masivo y que prueban calidad de producción escénica”. (Goubert, Niño, Monsalve, 2011:88).

²²⁶ “Tampoco tenemos que estar tan cerrados, al final lo bonito sería que tuviéramos festivales plurales. Es un festival público y entre más abierto mejor, no sé si la palabra rock tenga tanta importancia” (Amos Piñeros, Foro veinte años de Rock al Parque)

²²⁷ “El Festival no puede ser el Festival que antes era, de contracultura, de *underground*, porque ya se creció, el festival ya está jugando en las ligas grandes. El Festival tiene que mirar al presente, no estar mirando para atrás y el presente es traer a las bandas como las que ponen en los demás festivales del mundo, y a veces esas bandas no son de rock” (Jota García, integrante de *Ciegos Sordomudos*, Bogotá)

La última tensión a mencionar, se encuentra definida por la influencia externa al campo de producción del rock en la ciudad, por parte de los músicos extranjeros que vienen a hacer parte del festival de Rock al Parque. Vale la pena recordar que las programaciones del evento desde sus orígenes han tenido presencia de bandas internacionales, pero recientemente desde la perspectiva de los agentes entrevistados, han situado los énfasis de los carteles en la aparición de las bandas extranjeras²²⁸. Algo que debe valorarse desde la relación que se establece con los públicos, y por ende algunas asimetrías que se evidencia a nivel de cubrimiento de medios y de infraestructura.

En resumidas cuentas el debate ha llevado a algunos de los agentes a proponer que las bandas bogotanas recuperen el protagonismo y la presencia en los carteles del festival²²⁹, para que la inversión de la política pública, privilegie el espacio para las bandas de la ciudad y no las expectativas que tiene los públicos y la industria cultural que se encuentra ligada en su mayoría al cartel internacional. En segundo lugar, las asimetrías en el campo de producción cultural exponen las dificultades a la hora de capitalizar algunos esfuerzos a través del Festival²³⁰, por ello el análisis sobre las oportunidades debe verse sobre las reales expectativas que se tienen en estos escenarios, las distorsiones que en el campo causan las agrupaciones internacionales y la dependencia que han venido generando en las estrategias de los agentes.

Para ofrecer una proporción acertada de la manera como han incidido las bandas internacionales en la conformación del Festival de Rock al Parque, se exponen las siguientes cifras de conformación del evento en la siguiente tabla:

²²⁸ “Sin embargo, y a diferencia de las primeras versiones del festival — donde los artistas nacionales actuaban a la par de los invitados extranjeros y eran considerados igual de importantes — desde 2004, rápidamente, el componente internacional se impuso sobre el local. La atención del público ya no se centraba en las bandas de su ciudad ni del país, ahora estaba puesta en los invitados extranjeros. De igual manera, la atención y el impacto mediático y comercial se enfocaban en lo foráneo” (Pérez, 2013b, en línea, 12 de marzo de 2015)

²²⁹ “Primero en un país como este donde se le da prelación a las bandas internacionales en todo sentido, en donde no se puede hacer un festival solo con bandas nacionales, un festival como Rock al Parque debería ser solo con bandas nacionales y si acaso al final de cada noche una banda internacional, para que la gente haga como en México, en Argentina o en Brasil”. (Tom Abella, Solista, Bogotá)

²³⁰ “Es una cosas bien jodida, porque se siente que el festival creció tanto que seguir con un cartel distrital es una obligación institucional, porque están trayendo unas bandas tan hijueputas que todo el mundo quiere ver, pero las bandas distritales no pueden competir ante eso, cuando antes Rock al Parque era una plataforma para esa banda bogotana o colombiana que necesitaba catapultarse”. (Miguel Jiménez, integrante de *Aire como Plomo*, Bogotá)

Tabla N° 3
 Porcentajes de bandas nacionales y extranjeras participantes en el Festival
 Elaboración propia

Año	Total bandas	Bandas Latinoamericanas	Bandas Estados Unidos y Europa	Porcentaje Bandas internacionales
1995	45	1	1	4,4%
1996	70	10	0	14,3%
1997	92	10	0	10,9%
1998	63	10	1	17,5%
1999	63	13	2	23,8%
2000	61	11	1	19,7%
2001	60	18	1	31,7%
2002	24	4	0	16,7%
2003	26	6	1	26,9%
2004	46	14	0	30,4%
2005	37	11	4	40,5%
2006	43	4	3	16,3%
2007	51	11	4	29,4%
2008	45	8	5	17,8%
2009	68	11	5	23,5%
2010	56	5	10	26,8%
2011	89	4	12	18,0%
2012	67	5	10	22,4%
2013	66	4	13	25,8%
2014	75	5	15	26,7%

El porcentaje de bandas internacionales en el Festival ha tenido desde sus inicios una representación significativa, con sus picos más altos en los años 2001 y 2005, y con una participación que se muestra estable en un 25% para las últimas 6 ediciones. Lo que se puede considerar representativo y que marca una clara tendencia, es que para los primeros diez años del festival era representativa la muestra de bandas latinoamericanas mientras que en este mismo periodo sólo siete bandas europeas y norteamericanas se había presentado en el Festival. Tendencia que se invierte para las últimas diez ediciones que deja observar una caída en la participación de las bandas latinoamericanas, para un crecimiento y representación de ochenta y uno

agrupaciones provenientes de Estados Unidos y Europa. Dato llamativo por que las bandas internacionales aseguran una aparición significativa en todas las franjas del festival, sin que ello signifique una reducción en la circulación en las bandas nacionales por un lado, y por el otro da cuenta de la influencia de las bandas internacionales en el campo de producción bogotano, lo que establece una lucha adicional para los bienes culturales de los agentes de la ciudad.

Esta dinámica tiene que ver con el cambio de objetivos del Festival, y ello se deriva del aumento de los recursos para la realización del evento y la posibilidad de fortalecer otro tipo de oferta cultural por parte de la administración distrital y que como se ha mencionado, se encuentra diseñada para que los públicos que asisten al evento accedan a una oferta internacional variada, donde los capitales resultan más esquivos para los artistas nacionales, y el algo que desde la perspectiva de algunos, tienen un rol cada vez más secundario:

El día que podamos hablar y que la prioridad para el público, los medios, la administración distrital alrededor de Rock al Parque no sea la pregunta de quién viene, ese día estaremos construyendo de verdad el nuevo Rock al Parque, porque creo que por ese lado y por las presiones del movimiento de la música y el entretenimiento se dejaron jalar de un lado y se la tiene montada, el Festival tiene un peso encima que no se sabe en qué momento se las dejaron acomodar y es muy difícil salir de ese círculo vicioso, entonces es fundamental analizar el Festival como una evolución que tiene a veces sus cosas buenas y sus tropiezos pero que tiene que seguir. (Héctor Mora, locutor, Bogotá)

3.3.4 A modo de cierre de un Festival

El Festival Rock al Parque es un campo de tensiones para los agentes que conviven en el campo, y en esta perspectiva la frase de Héctor Mora en relación con la conformación de las programaciones del festival de Rock al Parque es ilustrativa considerada en sus justas proporciones, si es relacionada con el tipo de *habitus* que rige el campo y que le otorga un sentido y valor, y si se aplica exclusivamente para cada uno de los agentes que lo componen: “siento que en cada colombiano, hay un presidente, un técnico de fútbol y un director de Rock al Parque” (Héctor Mora, coordinador y ex director de Rock al Parque)

Es innegable la consolidación que ha tenido la política pública del sector cultural en la ciudad de Bogotá en los últimos veinte años y los impactos que ha tenido en el tratamiento y diversificación de las prácticas culturales de un amplio grupo de agentes en la ciudad. En esta perspectiva, la política pública se perfiló en un lugar central en el campo de producción, ya que no sólo dirime algunas tensiones que se presentan en términos de acceso a infraestructura, sino que se encarga de organizar toda una serie de incentivos alrededor de la práctica cultural, que han generado toda una suerte de jerarquización de las posiciones de los agentes en los últimos veinte años.

Los entrevistados reconocen la política pública desde Rock al Parque por las siguientes razones, han sido objeto de intervención de la política pública en su mayoría, fueron testigos de la intervención del campo de producción entre un antes y un después del festival, es la instancia que congrega a todos los agentes del campo y permite adelantar las pertinentes asignaciones de capital, es un espacio para el despliegue de estrategias, no se configura como un proyecto ajeno porque el festival tiene todas sus reglas definidas, y sin lugar a dudas es la cara visible de la política pública donde se apuntan los reconocimientos y las críticas.

La concepción de la política pública por parte de los entrevistados permite ver que el grado de movilización frente a la misma es reducido y que son otro tipo de agentes los que adelantan aquel proceso de organización e interlocución con la administración del sector cultura de la ciudad. La percepción que tienen los músicos del sector cultural de la administración distrital, explica que algunos de ellos no reconocen o identifican favorablemente los otros ámbitos de intervención de la política distrital más allá de Rock al Parque, y que incluso algunos los desconocen.

La política pública ha servido para regular algunos temas de circulación al interior del campo de producción, mientras que los procesos de formación impactan en nuevos sectores como sucede en el marco de las escuelas de rock y otro tipo de iniciativas académicas. De igual manera se ha visto un crecimiento de gestores culturales ligados al género que buscan acceder a los recursos de inversión destinados en diversos proyectos locales, a través de otras iniciativas de

emprendimiento del sector. Muchas de estas iniciativas son desconocidas por algunos músicos de la ciudad, toda vez que los representantes de estos festivales se convierten en nuevos reguladores y manejadores de las instancias de consagración de la ciudad y administran las fronteras de los mismos.

A pesar de las críticas que recibe la política pública a través de Rock al Parque, las cifras de asistencia y la realización del evento son indiscutibles²³¹. Se tienen distancias y desencuentros con el evento, pero se reconoce la necesidad de su existencia, mientras que otros ya se acostumbraron a él porque finalmente es la primera referencia que tienen muchos de los agentes que se encuentran por fuera del campo de producción del rock, la misma referencia con la que no contaron los músicos que ejercieron el oficio en los años sesenta y setenta.

²³¹ “En sus 20 años, Rock al Parque rompió sus propios récords de asistencia durante los tres días de programación, y les recordó a todos los invitados internacionales, colombianos y bogotanos (artistas y espectadores) que no sólo es su casa durante tres días sino que es una comunidad y red de eventos adicionales y en permanente movimiento durante el resto del año. Entre estos se encuentran Arte Conexión, Cultura en Común, Tortazos y Rock en el Jorge Eliécer Gaitán y Giras de Conciertos por Bogotá” (García, 2014b, en línea, consultado 25 de mayo de 2015)

CONCLUSIONES

El periodo 1992 – 2014, constituyó un espacio adecuado para abordar la estructuración de la práctica de un grupo de músicos de rock de la ciudad, toda vez que permitió contextualizar los referentes de la misma en la ciudad en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, establecer las rupturas con las formas como se venía adelantando y relacionando el rock en la ciudad, y ubicar claramente cuáles fueron los acontecimientos, condiciones y relaciones que permitieron variaciones en las dinámicas de producción y circulación de los bienes culturales ligados al rock bogotano.

La estructuración de la práctica cultural se adelantó desde la definición de capitales e interés en mediación, por ello el estudio del campo de producción exigía ubicar cuál era el capital en disputa cuya acumulación era desarrollada por parte de los agentes. Se encontró que lo que sustenta el crecimiento del capital está ligado al proceso de generación de los públicos y ello se confirmó en las siguientes razones: constituyen un sector escaso del campo que debe ser apropiado, establecen el reconocimiento de la práctica cultural dotándola de capital simbólico, garantizan la permanencia de las bandas en la medida que posibilitan la concreción entre la oferta y la demanda del bien cultural, y además delimitan las estrategias de los agentes para asegurar su continuidad. En esta medida, el capital simbólico estructura las apuestas de los agentes del campo de producción y evidencia por ejemplo que bandas consagradas de la época de los noventa tengan un regreso exitoso después del abandono de la práctica por muchos años, como en el caso de la agrupación *La Derecha*.

Otra de las características que estructuró el campo de producción, tiene que ver con la escasez del capital económico derivado de la ausencia de un mercado alrededor del campo que garantice un sustento sostenido y articule las estrategias de los agentes en torno a su acumulación. De ahí que muchos de los testimonios, y ello hace parte de las disposiciones derivadas del habitus, establezcan que no se adelanta la práctica cultural por la búsqueda de un capital económico. Los incentivos materiales no constituyen los fines de la práctica cultural, y no han sido determinantes a la hora de estructurar las posiciones del campo de producción bogotano.

Los intereses claramente se han modificado al interior del campo de producción, ya que inicialmente estaba priorizada la necesidad de asegurar un lugar para el desarrollo de la práctica que garantizara los accesos a los espacios que venían siendo limitados por las estructuras sociales que históricamente determinaron la existencia del campo. Solucionada esta situación, los intereses de los músicos, pasaron por asegurar su lugar en la estructura del campo, donde la oferta sobrepasó la capacidad de demanda de los públicos existentes, por ello factores de distinción como las trayectorias, la difusión de bienes simbólicos, el establecimiento de relaciones con otros agentes, dentro y fuera del campo, han sido determinantes para apostar por el reconocimiento del oficio, como garantía de legitimación de la práctica.

Otra de las conclusiones de esta investigación refiere a la manera como la política pública ha normalizado la práctica social de los músicos en la ciudad y ha sido determinante para dar conocer agentes interesados en la difusión del género y públicos interesados en el bien cultural, situación que entre otras cosas, impactó en la consolidación del Festival de Rock al Parque, como el principal eje de la intervención de la administración. La política pública logró fortalecer los procesos de creación y circulación del género, constituyéndose en la única opción de apropiación de beneficios materiales y simbólicos donde pueden intentar participar todos los agentes del campo de producción.

La principal paradoja de la política tiene que ver con la desproporción entre las cifras de asistencia y el precario desarrollo del mercado local del rock en la ciudad. Dentro de otras causas se pueden mencionar que las estrategias de producción de los músicos no han sido efectivas en el desarrollo de una oferta atractiva en los espacios privados, que existe una limitada infraestructura para el sector, que el rock para muchos de los públicos está demarcado institucionalmente en un fin de semana, que se produce una subvaloración del producto nacional en relación con la gran industria del rock y que los capitales simbólicos que otorga el campo sólo pueden arrojar dividendos dentro de las fronteras del campo, algo que dista del reconocimiento que en otros campos de producción pueden tener los músicos.

La mirada que tienen los agentes de la evolución y consolidación de la política pública, está relacionada principalmente con la realización del Festival de Rock al Parque, y

no con los otros frentes de intervención caracterizados en el último capítulo, lo que demuestra a su vez que la política pública atiende las inconformidades de un sector de los agentes, pero no puede entrar a regular las limitaciones de la industria que se generan en el campo que afectan directamente en el oficio del músico bogotano. El marco ideal de formulación de una política pública exigiría un sector de músicos capaz de realizar una interlocución organizada con el Estado, por lo que se debe hacer el énfasis en que estos agentes tienen una débil organización gremial que no les ha permitido conformarse como un grupo de presión con relativa capacidad de negociación.

Se concluyó que la política pública no logrará conciliar todas las expectativas de los músicos tanto por los criterios de formulación existentes en el sector de la cultura de la ciudad, como por el hecho de que existen múltiples espacios de intervención y agentes en consideración. Finalmente es evidente que existe una subordinación estructural de los agentes de producción al escenario constituido desde Rock al Parque, y ello está directamente relacionado con que se ha instituido como un acuerdo tácito entre los músicos, los públicos y las instituciones distritales, que a pesar de criticado, es necesario y determinante para la sobrevivencia de la práctica cultural en la ciudad.

De otro lado, frente a las relaciones, luchas y tensiones que se presentan en el proceso de producción, se encontró que muchas de ellas se pueden entender desde la discusión de la autonomía del campo de producción. El campo de producción del rock a pesar de los evidentes avances en su consolidación ha presentado un proceso inverso para la definición de sus fronteras por dos factores, el primero, señalado previamente y tiene que ver con la progresiva dependencia de la política pública como fuente de legitimación en la distribución de capitales al interior del campo de producción, el segundo, la imposibilidad de constituir un público masivo de consumidores en los espacios privados del género, capaz de asegurar a los músicos una sostenibilidad para el acceso permanente a los capitales económicos del campo.

Algo que se evidenció, en el estado del mercado de bienes culturales de producción de rock que no ha permitido generar una industria consolidada, sino unas condiciones básicas de producción y circulación. Adicionalmente fue encontrado que los

intermediarios en el campo de producción no han estado claramente definidos en el proceso de circulación, y las condiciones de esta intermediación se ha venido modificando a través de la aparición y desaparición progresiva de medios o espacios de difusión, lo que ha impedido la consolidación de instancias alternativas de consagración.

Muchas de las interpretaciones de las falencias del campo de producción señalan que el comportamiento de los públicos está directamente relacionado con la imposibilidad para generar un mercado estable. Lo que debe considerarse es que los públicos para el rock en la ciudad difícilmente pueden entenderse desde la lógica del mercado sino que están mediados por procesos identitarios, e incluso organizativos, alrededor de la música y el género, que impide verlos solo en su relación de apropiación de los bienes culturales. A su vez, se confirmó que la lectura de los públicos del rock, ya no puede estar circunscrita a los sectores juveniles sino que ha transferido la referencia generacional con la que se construyó inicialmente el género.

La evolución del campo ha posibilitado el reconocimiento del oficio del músico del rock en la ciudad de Bogotá, pero dista de las condiciones de accesibilidad a los capitales económicos que pueden tener otros oficios y campos de producción en la ciudad. Es indiscutible que se trata de un campo con limitados capitales, donde el valor principal que se da a la práctica musical sólo puede ser entendida en el marco de la interiorización de las disposiciones básicas del oficio y donde la legitimación simbólica prima sobre la material, de ahí que se produzcan una serie de tensiones que no se agotan en el interior del campo sino que encierran toda una serie de contradicciones, impedimentos y discrepancias, que incluso se trasladan a disputas con otros campos.

El *habitus* es estructurado bajo la limitación de los espacios que han restringido social y económicamente la práctica, y explica ese particular interés, que se configura entre aquellos que entienden el juego, en desmedro de aquellos que no logran posicionar sus estrategias y desaparecen del campo de producción. Se evidenció que las fronteras existentes entre músicos profesionales y músicos amateurs no son claras, lo que afecta los mecanismos de distinción al interior del campo, que algunos músicos por la misma inestabilidad de la práctica se ven forzados a transitar, en otros campos de producción cultural, o en el desarrollo de otro tipo de oficios para asegurar la

independencia económica que no entrega el campo del rock, y que existe otro sector de músicos cuyo interés se articula exclusivamente a la acumulación del capital simbólico y/o en el desarrollo de estrategias y alianzas con otros sectores culturales u organizacionales.

Hay otros factores que explican las estructuras que han determinado las prácticas y que como se ha mencionado, caracterizan las relaciones objetivas que han determinado los lugares de los agentes, los lugares de los músicos. Sin embargo se evidenció que en algunas de las prácticas, que han moldeados el *habitus* y sus espacios de significación, los agentes sin ser conscientes de ello, activan sus estrategias, lo que produce algunas de las tensiones constitutivas del campo de producción. Situación que se relaciona directamente con la distribución de los capitales al interior del campo y exigen un espacio de maniobra para que los agentes no sean vistos solamente como reproductores de prácticas a pesar de que el *habitus* sea entendido como un sistema de disposiciones duraderas, históricas y transferibles. Si bien los *habitus* son disposiciones que generan prácticas, la explicación de las mismas no se agota en el marco de propósitos racionales o conscientes, lo que no implica que dejen ser razonables.

Para el campo de producción estudiado se evidencia en el posicionamiento conservador a la hora de definir los límites y de buscar una autonomía en el campo de producción del rock que se manifiesta muchas veces de manera excluyente con otras de las tendencias, lo que se encuentra en contravía con las posibilidades de experimentación que se encuentran inscritas en la génesis del género, pero se explica desde las lógicas de conservación. En segundo lugar, en la aceptación tácita del lugar central de la política pública y del incipiente mercado que existe en el campo de producción, en un espacio de producción cultural que muchas veces se enuncia como contracultural e independiente. Ahora bien, ello también valorado desde las distancias en las condiciones objetivas del desarrollo de la práctica, que han alternado la marginación con la visibilidad y desde el tránsito de un fenómeno leído en clave juvenil a las disposiciones duraderas de una práctica que atraviesa varias generaciones.

En términos generales podría considerarse que la práctica del rock en Bogotá ha constituido un manual de sobrevivencia frente a la adversidad pero también en el diseño de estrategias para la permanencia. Los testimonios apuntaron a conocer las percepciones y representaciones del campo, así como la reflexión que tenían los músicos en relación con su propia práctica en la ciudad, lo que posibilitó una reflexión sobre las categorías teóricas elegidas. Es complejo aprehender cómo percibe, evalúa y actúa un músico en el marco de las estructuras objetivas que regulan una práctica social, como en el caso del rock bogotano, a pesar de ello fue posible referenciar la valoración de los espacios de juego y las leyes de funcionamiento que han determinado su lugar en el campo.

La limitada circulación de los bienes simbólicos ha impedido que el género encuentre en este espacio una oportunidad para la caracterización y consolidación del oficio. El rock en Bogotá difícilmente puede asumirse y leerse como una industria cultural por muchos de los motivos expuestos y por el hecho de que el género no se cimentó sobre el intercambio comercial sino desde las expectativas de desarrollo cultural por parte de unos agentes y del disfrute de los espacios posibilitados por la práctica en la ciudad. Por ello uno de los retos que tiene el campo de producción, está ligado a la posibilidad de constituir un movimiento cultural que establezca redes sostenibles entre los agentes y entre otros movimientos culturales y sociales de la ciudad.

El campo de producción se encuentra en una fase donde es necesario que discuta su autonomía y marque distancia de las instituciones del campo, y en estos tránsitos pueda constituir un espacio que reivindique las legitimidades y los capitales por sí mismo. El futuro del campo depende de esta autonomía y más allá de la misma definición de sus límites, debe cimentarse desde los subgéneros que manifiestan una permanencia sostenida en el tiempo que no puede obviarse y que actúan como la principal expresión de la vitalidad del rock en la ciudad, especialmente en sub géneros como el metal y el punk.

Sin lugar a dudas el campo de producción del rock en la ciudad ofrece caminos de abordaje que no se limitan a los músicos, a sus públicos y a la política pública. Un campo tan variable puede posibilitar otro tipo de énfasis que no necesariamente aludan al de un dificultoso campo de producción y de tránsito para los agentes, sino

el de un espacio de encuentro, como el que posibilitan los últimos subgéneros mencionados. De igual manera, una investigación pendiente por realizar en el campo de producción en la ciudad, debería considerar el hecho paradójico que la marginación del rock bogotano de los medios es una de las principales características del campo y denota claramente la exclusión cultural donde prima el mercado sobre la cultura.

BIBLIOGRAFIA

- Alabarces, P. (1993), *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Arias, E. (2006) *Surfin Chapinero*, en Revista la Tadeo. Número 72, 2006, Bogotá, pp, 200 - 211
- Arias, E. (2009) *Reflexiones y lamentos de un músico bogotano anterior a rock al parque*, en: Posada j. (coord.), *Rock al parque: 15 años guapeando*. Bogotá. Orquesta Filarmónica de Bogotá. Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura.
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Editorial Anagrama,
- Bourdieu, P. (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama,
- Bourdieu, P. (1999), *La miseria del mundo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P.(2002), *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán, Editorial Montessor.
- Bourdieu, P.(2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2012), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ciudad de México, Editorial Taurus.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J. y Passeron, J., (2012) *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005) *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Cepeda, H. (2012) *Imaginario social, política y resistencias. Las culturas juveniles de la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario.
- Cepeda, H. (2009) *“Industria, política y movimientos culturales: una lectura desde el fenómeno comercial del rock y el pop”* en: *Época* II. Vol. XV. Núm. 30, Colima, diciembre 2009, pp. 85-104
- Cubides, J.(2011) *Jóvenes y política ¿de objetos a sujetos de política?* en: Galindo, L. y Acosta. F.(edit. acads.) *Sentidos y prácticas políticas en el mundo juvenil universitario*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar, A; Álvarez, S y Dagnino, E. (2001) *Lo cultural y lo político en los movimientos sociales Latinoamericanos*. En: *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, TAURUS-ICANH. Bogotá. pp. 17-44.
- Escobar, M.; Quintero F.; Arango, A. (2008) *Nos miran pero ¿ven más allá? La construcción del sujeto joven desde las investigaciones de juventud*, en: Pinzón, M.; Garay, G. y Suárez, J.(comps.) *Para cartografiar la diversidad de I@s jóvenes*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Espinel, M. (1999) *¿Y la cultura ciudadana qué?* en: Campos, Y. Ortiz, M. (comps.) *La ciudad observada. Violencia, cultura y política*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- García, David. (2008) *El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock*, en: *Revista Nómadas*, No. 29. IESCO-Universidad Central; pp, 187-199
- García, David. (2008) *Rock en Bogotá: La música que busca y que se resiste a ser industria* (Tesis de Maestría) Bogotá, Universidad Nacional, Maestría en estudios culturales.

- Frith, Simon (1996) *Música e Identidad*, en: Hall, S. Gay, P. (comps.) "Cuestiones de identidad cultural", Madrid, Amorrostu Editores.
- Frith, Simon.(2014) *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- García Canclini, N. (1990) *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu* (prólogo) en: Bourdieu, P Sociología y cultura. México,Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México. D.F., Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Gómez, S. Jaramillo Marín, J. (2013) *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Goubert B; Zapata, G.; Arenas, E; y Niño, S. (2009) *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C*. Bogotá. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas.
- Goubert, B; Arenas, E. y Niño, S. (2011) *Festival Rock al parque. Memoria Social 1995 – 2007*. Bogotá. Orquesta Filarmónica de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Gutiérrez, Alicia (1997), *Investigar las prácticas y practicar la investigación. Algunos aportes desde la sociología de Bourdieu*, en: Revista Kairos, San Luis. vol. - p. 118 – 132
- Gutiérrez, Alicia. (2005) *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- Gutiérrez, Alicia. (2010) A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (prologo) en: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Hopenhayn, Martín (2001) *¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura*, en: Mato, D.(comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial.
- Keightley, Keir (2006), *Reconsiderar el rock*, en: Frith, S; Straw, W. y Street, J. *La otra historia del Rock*, Barcelona, Editorial Manontropo.
- Margulis, M. Y Urresti, M. (1998) *La juventud es más que una palabra*, en: Margulis, M (comp.) *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Marín, M. y Muñoz, G, (2012) *Secretos de mutantes*, Bogotá. Universidad Central.
- Martín Barbero, J. (1996) *Comunicación y Ciudad: Sensibilidades, paradigmas, escenarios*, en: Giraldo, F. y Viviescas, F. (comps.), *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Martín Barbero, J.(1997) *Investigar la ciudad: una propuesta de agenda*, en: Red de investigadores de cultura urbana sobre Bogotá. Bogotá, Fondo mixto para la promoción de la cultura y de las artes de Santa Fe de Bogotá.
- Martín Barbero, J. (1999) *Un nuevo mapa cultural* en: Campos, Y. y Ortiz, M (comps.), *La ciudad observada. Violencia, cultura y política*. Bogotá, Tercer Mundo editores.
- Martín Barbero, J. (2002) *La educación desde la comunicación*, Bogotá, Editorial Norma.
- Martín Barbero, J. y Ochoa Gautier, A. *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*. en Mato, D. (comp.) "Estudios latinoamericanos sobre cultura y

- transformaciones sociales en tiempos de globalización*". Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
- Martín Barbero, J. (2009) *Colombia: una agenda de país de Comunicación*, en: Martín Barbero, J. (coord.) *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. (agendas de país dese la comunicación), Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Mato, D. "Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder". en : Mato, D. (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
- Mockus, A.(1996) *Bogotá: ¿Indicios de una ciudad con vocación posmoderna o síntomas de una ciudad que descuida su función recontextualizadora?* en: Giraldo, F. Viviescas, F. (comps.) *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Mora, Daniel. *Apreciaciones sobre las posibilidades de la política de juventud en Bogotá*. en: Pinzón, M.; Garay, G. y Suárez, J.(comps.) *Para cartografiar la diversidad de I@s jóvenes*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Narváez, A. (2000) *El concepto de industria cultural. Una aproximación desde la economía política*. en: Pereira, M; Villadiego, M. y Sierra, Luis. (comps.) *Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ochoa , A. (2002)*Políticas culturales, academia y sociedad*, en: Mato, D. (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
- Pecha, P. (2006) *Historia Institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1978 – 2003*. Bogotá. Secretaría General Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Pérez, U. (2007) *Bogotá, Epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte – Observatorio de cultura.
- Plata, J. (2006)*De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre medios y el espíritu gratuito*. en Revista la Tadeo. Número 72, 2006, Bogotá, pp, 212 - 221
- Reina, C. (2004) *Cuando el rock iza la bandera en Colombia. Aproximaciones a los imaginarios de jóvenes a través de 40 años de música*. Bogotá.
- Reina, C. (2009) *Bogotá: Más que pesado, Metal con Historia*. Bogotá, Letra Oculta editores
- Reina, C. (2011) *Memoria y manifestaciones identitarias*, en: Reina C. (coord.) *Historia, Memoria y Jóvenes en Bogotá: de las culturas juveniles urbanas de finales del siglo XX a las manifestaciones identitarias juveniles del siglo XXI*, Bogotá, Secretaría Distrital de Cultura, recreación y Deporte.
- Salazar, A.(1999) *Una mirada a la juventud de Bogotá* en: Campos, Y. y Ortiz, M (comps.), *La ciudad observada. Violencia, cultura y política*, Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Sánchez, D. (2013) *Música para oídos zurdos. Rock y rap de resistencia en Bogotá*. Ediciones desde abajo.
- Serrano, J. (1996) *Observaciones sobre el consumo de rock entre jóvenes urbanos* ,en: Nómadas (Col), núm. 4, marzo, 1996. Universidad Central
- Serrano, J (1996) "Somos el extremos de las cosas o pistas para comprender las culturas juveniles" en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

- Valencia, J (2008). "Qué está pasando con la radio colombiana?" en: Pereira, M; Villadiego, M. y Sierra, Luis. (comps.) *Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Villadiego, M. (2009) Globalización, mercado e industrias culturales: ¿resistencia o simulacro? en: Pereira, M; Villadiego, M. y Sierra, Luis. (comps.) *Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Yudice, G. *Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización*, en: Mato, D, Agudo, X, y García I (coord.) *América Latina en tiempos de globalización II. Cultura y transformaciones sociales*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
- Yudice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona. Gedisa Editorial.
- Yudice G. (2007) *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona. Gedisa Editorial.

DOCUMENTOS EN LINEA

- Casas, Daniel. (junio 17 de 2013) Entrevista a Daniel Casas. El rock es un estilo de vida, de pensamientos y si dejas que fluya encontrarás infinidad de tonaciones. (En línea) disponible en: <http://www.librosyletras.com/2013/06/entrevista-con-daniel-casas.html>, recuperado: 16 de abril de 2105.
- Castiblanco, Juan. (16 de agosto de 2014) ¿Por qué Bogotá es tan metalera? (En línea) disponible en <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/bogota-tan-metalera-articulo-510976> , recuperado: 10 de mayo de 2015.
- El Tiempo (1992, 7 de abril) Descentralizar, plan de Colcultura 1991-1994 (En línea) disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-86959>, recuperado: 14 de marzo de 2015.
- El Tiempo, (1998. 23 de mayo) Darán nueva vida a eventos al parque con rumba sana (En línea) disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-750774>, recuperado: 18 de marzo de 2015.
- Gandour, José. (2014) "¿Y ahora qué?. (En línea) En: <http://www.zonagirante.com/rockalparque2014/yahoraque.html#.VP89HvmG9z4> recuperado, 12 de marzo de 2015.
- Gandour, José. (2014a) "Todo por la arenga"?. (En línea) En: <http://www.zonagirante.com/rockalparque2014/todoporlaarenga.html#.VP89DmG9z4> recuperado, 12 de marzo de 2015.
- Gandour, José (2013) "Rock al Parque 2013" (en línea) disponible en: <http://www.zonagirante.com/rockalparque2013/futuro.html#.VP88RvmG9z4>, recuperado 12 de marzo de 2015.
- García, Chuky.(1 de mayo de 2014) Entrevista a Chucky García: "en Bogotá hemos sectorizado la música" (en línea) disponible en: <http://entretenimiento.terra.com.co/musica/,90297ee3468b5410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>, recuperado, 7 de marzo de 2015.

- García, Chuky.(12 de agosto de 2014a) Entrevista a Chuky García. Curador Rock al Parque. Edición 20" (en línea) disponible en <http://www.revistametronomo.com/los-festivales-musicales-son-como-una-telenovela/>, recuperado: 7 de marzo de 2015.
- García, Chuky (2014, 19 de agosto de 2014b) Opinión: respuesta a 'Metalazo al Parque',(en línea) disponible en <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/chucky-garcia-responde-a-daniel-casas-por-su-columna-sobre-rock-al-parque/14405169>, recuperado: 25 de mayo de 2015.
- IDARTES, (2013) Resultados convocatoria de apoyos concertados. (en línea) http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/IDARTES-ARTE_EN_%20LAS_%20LOCALIDADES.pdf, recuperado, 20 de mayo de 2015.
- IDARTES, (2014) Los 20 años de rock al parque en 20 resultados, (en línea) <http://www.rockalparque.gov.co/los-20-os-de-rock-al-parque-en-20-resultados> recuperado, 20 de mayo de 2015.
- IDARTES, (1998) Rock al Parque 1998, (en línea), <http://www.rockalparque.gov.co/1998>, recuperado, 15 de abril de 2015.
- Montenegro, Sergio. (1999, 3 de mayo) “El mundo invisible de los hijos del 60.” En, El Tiempo, (en línea) <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-900359>recuperado, 10 de mayo de 2015
- Pérez, Umberto. (2012, 18 de junio) Rock al Parque: para salir de la adolescencia. (En línea) disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/3031-rock-al-parque-para-salir-de-la-adolescencia.html>, recuperado, 12 de marzo de 2015.
- Pérez, Umberto. (2013, 4 de julio) Nimiedades Estructurales. (En línea) disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12908924>, recuperado, 5 de abril de 2015.
- Pérez, Umberto. (2013b, 1 de julio) Rock al Parque: misiones y mutaciones. (En línea) disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/6921-rock-al-parque-misiones-y-mutaciones.html>, recuperado, 12 de marzo de 2015.
- Pinzón, Alfonso.(2014) “Del Tibet a Pogotá. Los 90 narrados por Alfonso Pinzón”. En Revista Rolling Stone. (En línea) disponible en http://www.rollingstone.com.co/del_tibet_a_pogota.html, recuperado: 25 de marzo de 2015.
- Pinzón, Alfonso.(2014a) “Rock al Parque – Quo vadis?”. En Revista Rolling Stone. (En línea) disponible en http://www.rollingstone.com.co/opinion_rock_al_parque.html, recuperado: 25 de marzo de 2015.
- Quintero, Bertha (2013, 24 de junio) “Del Rock and roll, a Rock al Parque. 19 años de una política pública exitosa en Bogotá” (En línea) http://bogota.revistadc.com.co/?os_dc_rock=historia-de-rock-al-parque recuperado, 15 de marzo de 2015.
- Rivas, Santiago (2012) “Rock al parque 2012. Conclusiones” (En línea) disponible en: <http://www.zonagirante.com/rockalparque2012/conclusiones.html#.VP8-PvmG9z4>, recuperado, 12 de marzo de 2015.
- Revista Rolling Stone. (2013, 7 de enero) La 33, salsa colombiana para el verano porteño. (En línea) disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/1543607-la>

[33-salsa-colombiana-para-el-verano-porteno](#), recuperado, 28 de marzo de 2015.

Solano, Carlos (2014, 3 de noviembre) "La Pestilencia, 25 años de un hito del 'punk' (En línea) disponible en: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/la-pestilencia-cumple-25-anos/14781156>, recuperado, 24 de marzo de 2015.

Zsarruk, Felipe. (2014) Los porcentajes de bandas nuevas en 20 años de rock al parque. (En línea) disponible en: <http://www.subterranea.com/2014/06/los-porcentajes-de-bandas-nuevas-en-20.html#.VW0o0s9NHw>, recuperado, 14 de marzo de 2015.

Wacquant, Loic.(2012) Adentrarse en el campo con Bourdieu. Círculo de Bellas Artes de Madrid 2012 disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oiart?codigo=4197595>, recuperado, 5 de marzo de 2015.

DOCUMENTOS OFICIALES

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2003) Documentos distritales de política cultural. Serie Políticas Culturales. Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2005) Políticas culturales distritales 2004 – 2016. Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Alcaldía Mayor de Bogotá (2011) Balance de Gestión, Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá.

Departamento Administrativo de Planeación Distrital (1998), Formar Ciudad. Informe de avance del Plan de Acción 1998 . Tomo III. Bogotá, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.

Departamento Administrativo de Planeación Distrital (1998). Avance de proyectos 2001. Informe final de seguimiento a la fecha de proceso de armonización. Tomo III. Bogotá, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.

Departamento Administrativo de Planeación Distrital (2004). 2001 – 2004. Bogotá todos para el mismo lago. Seguimiento 1. Bogotá, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.

Departamento Administrativo de Planeación Distrital (2003). 2001 – 2004. Informe de gestión de las entidades distritales. Bogotá para vivir 2001 – 2003. Bogotá, Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.

Ministerio de Cultura (2010) "Compendio de Políticas culturales" . Colombia.

NORMAS CONSULTADAS

Bogotá, Concejo de Bogotá (1998, 8 de junio) Acuerdo N° 06 de 1998 "Por el cual se adopta el Plan de Desarrollo Económico, social y de obras públicas para Santa fe de Bogotá D.C. 1998 – 2001 – Por la Bogotá que queremos", (en línea) disponible en: http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/ciudadania/PlanesDesarrollo/PortalBogotaqueQueremos/1998_2001_PorlaBogotaqueQueremos_a_Plan_Acuerdo06_1998.pdf, recuperado 10 de junio de 2015.

Bogotá, Alcaldía de Bogotá (2001, 1 de junio) Decreto 440 de 2001 "Por el cual se adopta el Plan de Desarrollo económico, social y de obras públicas para Bogotá

D.C. 2001 – 2004 “Bogotá para vivir todos del mismo lado”, (en línea) disponible en:

http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/ciudadania/PlanesDesarrollo/Bogotaparavivirtodosdelmismolado/2001_2004_BogotaparavivirtodosdelmismoLado_a_Plan_Decret.pdf, recuperado 10 de junio de 2015

Bogotá, Concejo de Bogotá (2004, 24 de junio) Acuerdo 120 de 2014 “Por el cual se declara el Festival de Rock al Parque de Bogotá, D.C., como un evento de interés cultural”, (en línea) disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=14041>, recuperado 11 de junio de 2015

Bogotá, Concejo de Bogotá (2004, 3 de junio) Acuerdo 119 de 2014 "Por el cual se adopta el Plan de desarrollo económico, social y de obras públicas para Bogotá D.C. 2004-2008 Bogotá sin indiferencia un compromiso social contra la pobreza y la exclusión", (en línea) disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=13607>, recuperado 12 de junio de 2015

Bogotá, Concejo de Bogotá (2010, 24 de junio) Acuerdo 440 de 2010 "Por el cual se crea el Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-" (en línea) disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=39887>, recuperado 12 de junio de 2015

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. <http://estroncio90.typepad.com/blog/2013/05/los-flippers.html>

Imagen 2. <http://digilander.libero.it/rockolombia/ultima%20speakers.html>

Imagen 3. <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/2012/12/10/los-4-crickets-en-colombia-1966/recorte-de-periodico/>

Imagen 4. <http://prontuariomedellin.blogspot.com/2011/06/la-pestilencia-u-javeriana-1987.html>

Imagen 5. <https://myspace.com/agonyreborn/mixes/classic-posters-flyers-363732>

Imagen 6. https://www.flickr.com/photos/owai/304495622/in/pool-escena_colombiana

Imagen 7. Archivo personal

Imagen 8. Archivo personal

Imagen 9. Archivo personal

Imagen 10. Archivo personal

Imagen 11. Archivo personal

Imagen 12. <https://aryphzine.wordpress.com/2015/01/30/el-mitico-concierto-de-metal-en-servita-1er-encuentro-de-bandas-por-la-naturaleza/>

Imagen 13. https://www.flickr.com/photos/owai/304495622/in/pool-escena_colombiana

Imagen 14. Archivo personal

Imagen 15. Archivo personal

Imagen 16. Archivo personal

Imagen 17. https://www.flickr.com/photos/owai/304495622/in/pool-escena_colombiana

Imagen 18. Archivo personal

Imagen 19. Periódico Suburbia. Mayo de 1997.

Imagen 20. Periódico Suburbia. Mayo de 1997.

Imagen 21. http://funvirock.blogspot.com/2014/05/blog-post_5.html

Imagen 22. http://musicformad.blogspot.com/2011_09_01_archive.html

Imagen 23. <http://www.sonisfera.com/2013/02/primer-festival-de-la-coneja-ciega.html>
Imagen 24. <http://www.enorbita.tv/colombiahxc>
Imagen 25. <https://www.facebook.com/laderechaoficial/photos>
Imagen 26. <https://www.facebook.com/fedrafemaleblackmetaloficial/photos>
Imagen 27. <http://kiriuis19.blogspot.com/2013/01/punk-al-sur-v.html>
Imagen 28. anotacionesrusticas.blogspot.com
Imagen 29. <http://www.publimetro.co/concursos/concurso-lo-invitamos-al-concierto-de-chocquibtown-y-mc-klopedia/lmkmhq!qv01VAd2bTPo/>

CAPITULO III

Imagen 30. <https://www.youtube.com/watch?v=AYxhytaEHZE&feature=share>
Imagen 31. <https://www.youtube.com/watch?v=wcjr9KdQex4>
Imagen 32. <http://www.rockalparque.gov.co/1995>
Imagen 33. <http://www.rockalparque.gov.co/1998>
Imagen 34. <http://www.metallivecolombia.com/metall/index.php/eventos/444-festival-metal-de-las-montanas-2013>
Imagen 35. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/eventos/subase-al-metal-2014-0>
Imagen 36. <http://www.rockalparque.gov.co/2006>