

“ESTA MÚSICA LLEGO PARA QUEDARSE”:

Las Nuevas Músicas Colombianas como sistema de clasificación de una práctica social

María Camila Puentes Garzón

TRABAJO DE GRADO

**Presentado como requisito para optar al título de
Antropóloga**

Jairo Clavijo Poveda

Director

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**

BOGOTÁ D.C Mayo de 2018

AGRADECIMIENTOS

Las paginas a continuación son el resultado de un camino transitado junto a muchos, muchas, y mis tantas otras.

A mis padres y hermana, por acompañar, apoyar y llenar de entusiasmo cada día. Por la confianza, el aguante y sobre todo tanta paciencia. Así mismo, al profesor Jairo Clavijo, a quien admiro y agradezco cada clase, cada reflexión y confrontación suscitada allí acerca del quehacer antropológico. Mis más sinceros agradecimientos por acompañar y contribuir considerablemente en la construcción de este trabajo.

A las flores de mi ciudad; las mujeres con quien construí vínculos de increíble reciprocidad, y que me acompañaron en este gran ciclo de la vida con toda complicidad, libertad y amor, hasta el último momento. A mis compañeros y compañeras de carrera por las sonrisas, y a cada uno de los profesores que hicieron parte de mi formación, toda mi admiración por su trabajo, su entusiasmo y pasión en la enseñanza.

Igualmente, a los músicos que se tomaron un tiempo para escucharme y dialogar sobre mi trabajo. A los nuevos amigos y amigas en este proceso. Y finalmente a esas personas que en el anonimato de la cotidianidad contribuyeron a la construcción de este importante peldaño.

Contenido

1. Introducción	4
1.1 Marco teórico	6
1.2 Metodología y técnicas de recolección de la información	15
1.2.1 Observación participante	17
1.2.2 Entrevistas semiestructuradas	22
1.2.3 Historización de la práctica de las NMC	23
2. Las Nuevas Músicas Colombianas	25
2.1 Antecedentes de las NMC	25
2.2 Consolidación de la categoría	29
2.3 Conformación del sujeto musical: Motivaciones y lugares de encuentro	34
2.3.1 Escuelas y Maestros	42
2.3.2 Sellos discográficos y colectivos	43
3. Caracterización de la escena de las NMC	48
3.1 Lo espiritual y lo material	48
3.2 Los sonidos	52
3.3 La distribución del espacio social	54
3.4 La función social de los bares	59
3.4.1 Latino Power	61
3.4.2 Boogaloo Club	69
3.4.3 Matik – Matik	75
3.5 La próxemica y el espacio social	83
3.6 El Público	89
3.6.1 Multiplicidad de roles	94
3.6.2 ¿Consumos rebeldes o en rebelión?	96
4. Conclusiones	98
5. Bibliografía	101
6. Anexos	105
Tabla de figuras	105
Tabla de fotografías	105

1. Introducción

El presente trabajo busca entender cómo se construye un sistema¹ de clasificación asociado a la etiqueta comercial y del mercado musical denominada “Nuevas Músicas Colombianas” (NMC), desde las prácticas de los músicos y su público. La etiqueta NMC, fue fundamental para identificar una hirviente escena musical que tiene sus antecedentes a mediados de los noventa, principalmente en las urbes del país. Sin embargo, esta escena aparentemente consolidada como un estilo musical que se define por la música misma, es un producto de clasificación social construido por la relación de cuatro elementos: historización, actores, lugares y prácticas. Estos cuatro elementos dan cuenta de una relación social, que funciona a manera de ritual, por su función simbólica, a través del encuentro de los consumidores en los bares. La caracterización de la escena de las NMC consideró dos unidades de análisis complementarias: la negación como forma de identificación en los sistemas de clasificación, entendida a partir de Mary Douglas (2008), y la *Communitas* desde Víctor Turner (1988), como una modalidad de relación social antiestructural.

De esta manera, el propósito inicial de esta tesis estuvo centrado en buscar la esencia de la categoría de NMC, creyendo que era en la música donde se encontraría la respuesta a qué es lo que constituyen a las NMC. A medida que se avanzaba en el desarrollo del trabajo de campo y se atisbaban otros caminos, la categoría de NMC se presentaba como un significativo vacío², es decir una categoría que al poderse llenar de muchos y múltiples significados, no significaba nada en sí misma. Realmente lo importante no era el contenido mismo de ésta, pues la esencia no se habita en el objeto mismo, es decir en la música como tal, sino que está en la relación de los elementos que la construyen y le dan un sentido. Solo cuando las partes se unen en el contexto adquieren un significado que responde a un modelo lógico (Sontag. 1984). Llegar a este punto, implicó una conversión de las maneras más comunes de pensar y vivir la vida intelectual, y una renuncia de la *creencia*

¹ Entendimos la noción de sistema en su aserción más básica: como un conjunto de reglas sobre una materia en sí (RAE). Tomado de: <http://dle.rae.es/?id=Y2AFX5s>

² Como lo define desde el psicoanálisis Jacques Lacan, quien lo trae directamente desde el campo lingüístico, es una categoría que se refiere a que los significantes no tienen necesariamente un significado que se corresponda con la imagen acústica, el significado puede estar otros lugares.

comúnmente otorgada a los universos sociales que más rápido se asocian a la cultura y a las maneras legítimas de abordarlas, “La renuncia [...] del interés puro por la forma pura es el precio que hay que pagar para comprender la lógica de estos universos sociales [...] y ofrecer una visión más verdadera y, en definitiva, más tranquilizadora” (Bourdieu. 1995:15). Estas músicas, ya enmarcadas dentro de la etiqueta NMC, es decir como forma de clasificación, nos permite identificar que no es la música el interés central, sino que lo que hay ahí son; actores, prácticas, lugares y una historia.

A partir de la idea de que debe de haber una renuncia y conversión de las formas más comunes para entender los universos sociales que se asocian a la cultura, este trabajo parte por analizar los cuerpos de literatura que se destacan por la mirada ortodoxa hacia los temas relacionados a la música. La mayor parte de trabajos revisados se inscriben en el lugar de los estudios culturales (Rojas, 2001; Ochoa, 2003a, 2013b; Ochoa, Botero, 2008; Stokes, 2004; Hernández, 2004; Rojas, 2009; Solórzano, 2010; Gómez, 2015) donde se problematiza principalmente las implicaciones de hacer músicas “no occidentales” en un contexto global que se encuentra inmerso en las lógicas de la *World Music*. Lo que los lleva a poner especial atención sobre las dinámicas identitarias entorno a los nuevos fenómenos musicales en el mundo, y en Colombia, especialmente en la ciudad de Bogotá. Los otros trabajos consultados se mantienen en la línea investigativa de la musicología, en donde se destacan los trabajos de (Bermúdez, 1999a, 2010b; Miñana, 2000; Cifuentes, 2009; Wade, 2009; Sevilla, Santa-María, Ochoa, Cataño 2014) que se preocupan por describir prácticas musicales concretas, fiestas y carnavales del país. La descripción de estas prácticas han sido fundamentales para el análisis y desarrollo de estrategias de patrimonialización y los planes de salvaguardia de las músicas tradicionales del país.

Las estrategias de patrimonialización, no podrían ser posibles sin trabajos como los anteriormente mencionados. Puesto que estos, han sido un fundamento para la construcción de una identidad nacional multicultural y pluriétnica, en el marco de políticas patrimoniales, que refuerzan los ideales de la constitución del 1991. Es así, que los trabajos en torno a la categoría de las NMC, han sido orientados alrededor de las tensiones identitarias y a la producción de nuevas subjetividades y estructuras de la industria y el mercado musical. A partir de la identificación de estos dos cuerpos de literatura y sus

propuestas, es que este trabajo se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se construye un sistema de clasificación de las NMC desde las relaciones sociales de sus consumidores?.

Con el tiempo, el centro de interés dejó de estar en la música, debido a que las observaciones en campo no permitían vislumbrar unas características fijas de la escena. En las entrevistas, la respuesta a la pregunta, ¿Qué saben del origen de las NMC?, indico que más que, ser un género musical consolidado era una invención del mercado, que para algunos los músicos resulta inoperable para definir sus producciones musicales. Para otros, resulta ser una especie de movimiento social, encabezado por unos músicos específicos, y que tiene lugar en los noventas, especialmente en Bogotá. Y entre los asistentes a los eventos, al preguntarles por el motivo de su visita, las respuestas en el sentido común y consiente, afirmaban que lo que estaba en el centro de su encuentro era la música en vivo. Sin embargo, inconscientemente lo que hay es una búsqueda de un lugar en donde se recrea una identidad común a través de consumos culturales similares.

1.1 Marco teórico

Como nuestro interés se centra en la producción de una categoría social llamada NMC, este trabajo apunta al problema de los sistemas clasificatorios. En este sentido, este trabajo se remite a Douglas (2008) quien explica que la construcción de sistemas de clasificación es un proceso cognitivo. El pensamiento humano se ha preocupado por poner en estructura al mundo, a través de categorías de pensamiento, que pretenden poner en orden el caos del mundo sensible. Estos procesos cognitivos, sirven para oponer, clasificar, jerarquizar y unir los elementos, y por tanto establecer sistemas de clasificación que permiten que estos sean conjuntos reconocibles y manejables. Para la autora, la cultura es esta actividad cognitiva característica del ser humano, por organizar el entorno en sistemas y subsistemas que se encuentran en constante cambio.

Sin embargo, no basta con que determinadas sociedades establezcan valores sobre el mundo y los distinguan y clasifiquen. Para que se sostengan y consoliden es necesario reforzarlos a través de las prácticas sociales de cada sociedad, que se dan en diferentes

ámbitos de la vida. Douglas ubica a la clasificación, en un universo simbólico cognitivo, y no material. Pues realmente, no importa el contenido mismo de las cosas del mundo, sino que lo fundamental es la relación social. La función simbólica tiene sentido en la acción, (Douglas, 2007) la cual se da a partir de los esquemas clasificatorios establecidos. Estos esquemas son interiorizados por los individuos –pasando por el cuerpo- funcionando como criterios específicos para la acción. Ligado a ello, está el hecho de que el cuerpo es tanto un lugar político, como un lugar de análisis, de ahí que la interacción en los bares donde se desarrolló el trabajo de campo, permita identificar esa manera en la que se dan las relaciones sociales y por ende, conocer la forma bajo la cual funciona una sociedad, pues como bien lo sostiene Douglas, “los ritos actúan sobre el cuerpo político mediante el instrumento simbólico del cuerpo físico”. (Douglas, 1973: 173)

La propuesta central de la autora, consiste en que la elección por ciertos bienes de consumo, muchas veces se hace a partir de la negación hacia un sistema de clasificación, que se opone necesariamente a un tipo de cultura. Douglas, se aparta de la teoría de la elección racional, la cual afirma que la elección es una cuestión individual que surge al interior de la psique del individuo, para satisfacer únicamente necesidades individuales. Y, por el contrario, afirma que toda elección es un acto de adhesión y una negación contra un modelo de sociedad no deseado, que se rechaza constantemente a través de sistemas de consumos culturales.

El consumo de cualquier tipo de mercancía, -en este caso de unas músicas específicas-, además de sus usos prácticos, sirven para “[h]acer visibles y estables las categorías de una cultura” (Douglas e Isherwood, 1990:74), pero también para establecer y mantener relaciones sociales. Todo bien de consumo, está dotado de un valor el cual es acordado entre sus consumidores, quienes, asociados, determinan la importancia del bien en el desarrollo de algún acontecimiento social. La construcción cognitiva que debe hacer el consumidor, es una construcción de un universo social coherente a través de los bienes de consumo que elija.

Esta aproximación, establece al consumo como una práctica cultural, donde las mercancías no se definen solo por su uso, sino que sirven para pensar la asociación de individuos – en el marco de un contexto social- por compartir un tipo de tendencia cultural, que los guía al

consumo de determinadas mercancías. Todo bien por sí mismo no tiene significado, sino que este se encuentra en las relaciones entre todos los bienes, “[j]ustamente en la misma forma en que la música se encuentra en las relaciones establecidas entre los sonidos y de ningún modo en cualquier nota en particular” (pg.88). Dentro de un sistema estructurado de significados, los bienes de consumo sirven para comunicarse con otros hombres y para dar sentido a lo que sucede a su alrededor.

Este acercamiento a la cultura afirma que, el mundo social se expresa como un sistema de elecciones, las cuales se rigen por sistemas de clasificación los cuales ayudan a que la gente tome decisiones. Todo acto de elección es entonces, un acto de adhesión a un modelo de sociedad en el que creen un grupo de individuos y a su vez, un acto de protesta contra un modelo de sociedad que rechazan. Esto permite plantear que, en realidad, no existe ninguna sociedad en el mundo que sea homogénea. Pues, las elecciones, difícilmente, pueden conciliarse con preferencias opuestas, “la formalidad no puede practicarse al tiempo que la informalidad” (Douglas, 2008:59), una persona no puede ser ambas cosas al tiempo en un contexto determinado. No se puede ser ortodoxo y heterodoxo a la vez. En toda sociedad siempre van a existir partidarios y detractores, pues ambos son necesarios para construir la sociedad.

La decisión por cierto tipo de cultura, tiene implícita una protesta latente en contra de otras. La elección de las personas involucradas en la escena de las NMC, de crear, producir y poner a circular sus productos sonoros desde lo independiente, *indie*³, pone de manifiesto su rechazo por los valores de lo *mainstream*⁴. Ambos universos, se necesitan el uno al otro para existir. Detrás de esto, hay un acto de protesta en contra un modelo de sociedad con valores materialistas⁵, que se opone a valores espirituales. Los valores comerciales del *mainstream* se consideran más materialistas, en comparación con la lo *indie*, que es

³ Término para referirse a la música *independiente*. En el sentido en que no cuentan con grandes medios para su producción y comercialización, y por lo tanto no llegan con mucha facilidad al público en general.

⁴ Se refiere a aquellas producciones artísticas que cuentan con grandes medios para su producción, comercialización y difusión. También es un término para referirse a gustos o preferencias hacia un bien de consumo, que, en momento determinado, son la tendencia más común entre los consumidores de una sociedad.

⁵ Aquí se tiene en cuenta la oposición que hace Douglas, en su libro *Estilos de pensar* (2008), entre material/espiritual, para explicar cómo se dan algunas elecciones en un contexto médico. Se entiende por materialista, una actitud hacia la vida con principios basados en la acumulación del poder y de riquezas, la cual se corresponde con un modelo de cultura específico al cual se opone la escena de las NMC.

asociado a las manifestaciones más espirituales⁶ del ser, en donde la música representa para el artista como un fin en sí, es decir su máximo objetivo, por encima del dinero y la circulación masiva de sus productos sonoros.

Los que pertenecen a esta esta escena, reprochan desde su elección musical y estética principalmente la desvalorización del otro por parte de occidente. Esto por el olvido y negación la tradición musical de algunos de los territorios del país, por parte de algunas élites y de la industria. Por tanto, los individuos que se encuentran y reúnen en esta escena, añoran formas sociales más igualitarias, y dan bombo a las tradiciones culturales de las minorías. Estas actitudes hablan de una lógica moral del mundo, de lo que significa ser un buen humano. “No es necesario que se dé una protesta abiertamente política, ni que la persona que adopta aquella posición se exprese claramente en relación con la política” (Douglas. 2008:57). Basta con que disfrute de esa música, que lleve en su cuerpo símbolos como las mochilas hechas por indígenas, tenis en lugar de zapatos de cuero, gafas redondas y no cuadradas, que prefieran licores tradicionales, como el *Viche*⁷,etc. No solo sus preferencias y elección por unos sonidos y no otros, revelan el tipo de cultura, sino que sus otros consumos permiten identificar los orígenes y principios de su cohesión.

Todos estos aspectos de la vida, representan un sistema de consumo que tiene sentido en el marco de una estructura espacial y temporal. “La elección de mercancías crea incesantemente ciertos modelos de discriminación, desplaza unos y refuerza otros. Los bienes son entonces la parte visible de una cultura. Están ordenados en panoramas y jerarquías que ponen en juego toda la escala de discriminaciones de la que es capaz la inteligencia humana” (Douglas e Isherwood. 1990:81) Por esta razón, lo que realmente importa y cobra sentido, es el consumo de los tenis, con el de la mochila, junto al de las gafas redondas y al disfrute de las músicas de esta escena, y no del consumo aislado de cada aspecto. Si los bienes de consumo, permiten entonces la comunicación entre hombres y mujeres, y por tanto darle sentido a su universo de sentido, el consumo funciona como un ritual. Con sus respectivos consumidores y accesorios rituales: los bienes. Cada objeto

⁶ Se entiende por espirituales, las actitudes que rechazan el deseo materialista de acumular poder y riqueza. Asociado también, a una actitud hacia la vida con principios basados en la acumulación de experiencias y cultivar el espíritu.

⁷ Bebida alcohólica artesanal típica del pacífico colombiano.

significa más de lo que aparenta, los símbolos, son los componentes básicos del ritual y tienen una función expresiva y simbólica importante. El ritual entonces, tiene como objetivo dotar de sentido el flujo de acontecimientos de un grupo determinado. Para esto necesitara una dimensión temporal que este ceñida en periodicidades (mensuales, semanales, diarias, etc), de esta forma el universo social se carga de significado. En este caso, en encuentro de los consumidores en los bares, cada ocho días sin falta.

Ya que el conflicto cultural forma parte de la explicación de las elecciones, y de la consolidación de un grupo social, la idea de la *communitas*, propuesta por Turner (1988) permite comprender cómo los individuos que conforman la escena musical de las NMC, tiene una modalidad de relación social como la que se sostiene en ésta. Para entender cómo se construye la articulación entre Douglas y Turner, es preciso clarificar algunos conceptos centrales en el trabajo de Turner, fundamentalmente en su libro: *El proceso ritual*. Los cuales sirvieron para entender las reglas al interior de esta escena musical.

Para el autor, toda situación social interviene en las formas de clasificación de un grupo social. Y en el contexto ritual, se aplican unas formas de clasificar específicas. Puesto que, lo que es favorable y esta legítimamente permitido en alguno de los bares, puede pasar a ser desfavorable en otro espacio, por ejemplo, en un teatro. Con esto se pretende establecer que no hay clasificaciones que se puedan aplicar a cualquier tipo de situación, sino que “[e]s una tipología de situaciones culturalmente reconocidas y estereotipadas, en la que los símbolos utilizados se clasifiquen según la estructura final de cada situación específica” (Turner. 1988:51) Lo que quiere decir, que no existe una jerarquía clasificatoria dada en el mundo, que sea aplicable a cualquier tipo de contexto y/o situación. Más bien, lo que hay es diferentes niveles de clasificación que se entrecruzan y asocian temporalmente, al interior de una situación, en un grupo social específico.

Las clasificaciones cognitivas no solo sirven para ordenar el universo sensible, sino que “[c]ada elemento simbólico guarda relación con algún elemento empírico de la experiencia” (pg.53) Cada simbolismo tiene un por qué, no está allí por casualidad. Los símbolos se deben contemplar en su totalidad, en la función de las clasificaciones que estructuran la semántica del rito. Se debe tener en cuenta, que un único símbolo ritual, es multivocal puesto que puede representar muchas cosas a la vez y, puede proceder de

diversos dominios de la experiencia social. Pues no todos sus referentes proceden del mismo orden lógico.

Víctor Turner (1988), pone especial atención a los ritos de transición, analizados por Arnold van Gennep, por la condición liminal de estos. Los ritos de transición, o *ritos de paso*, son aquellos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad. Y sirven para referirse al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito, compuesto por tres fases: preliminar, liminal y posliminal. Al pasar por los tres pasos, el sujeto ritual que puede ser individual o colectivo, vuelve a un estado relativamente estable.

La liminalidad se caracteriza por tener atributos son necesariamente ambiguos. Las personas en esta condición, se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Y en tanto son seres liminales, no tienen acceso a un status, ni propiedades distintivas que indiquen el rol o función, ni posición dentro de un sistema social. Se encuentran en un limbo carente de status. Entre las personas que se encuentran en este estado liminal, se suele desarrollar sentimientos intensos de camaradería e igualitarismo, y las distinciones entre posiciones y status desaparecen, o por lo general, terminan homogeneizándose.

Lo que interesa a este trabajo de los fenómenos liminales, es la mezcla en ellos de la homogeneidad y el compañerismo, que evidencian un vínculo social generalizado. Por esta razón, el autor propone dos modelos de interacción humana adyacentes y alternativos:

- a) La *estructura*: que presenta a la sociedad como un modelo diferenciado y jerárquico. Con posiciones político, jurídico y económicas, que se encargan de separar a los hombres a partir de criterios determinados por quien es más o menos.
- b) La *communitas*: En su voz latina, como la prefiere el autor, es una forma de relación reconocible durante el periodo liminal. Estas representan a la sociedad en cuanto comunidad, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada. Las *communitas* no son grupos sociales permanentes con estructuras institucionalizadas, sino que surgen de la reciprocidad inmediata.

La primera afirmativa es que toda circunstancia, incluidos los sujetos, que están en el momento liminal se encuentran en la *communitas*, puesto que en situaciones de liminalidad los status no son del todo claros. El modelo de interacción que suele desprenderse de procesos liminales, y el que le interesa a ese trabajo es el de la *communitas*. Ya que sirve “[p]ara distinguir esta modalidad de relación social de un «ámbito de vida en común» [...] que otorga reconocimiento a un vínculo humano esencial y genérico, sin el que *no* podría existir ninguna sociedad” (Turner. 1988:104). Este modelo representa la anti-estructura, por transgredir las normas que rigen la relaciones estructuradas e institucionalizadas, contrario a la estructura; “[q]ue presenta a la sociedad como un sistema segmentado, diferenciado y a menudo jerárquico” (pg.103). Las *communitas*, pueden ser manifestaciones al margen o contra de la ley, y suelen representar las relaciones entre seres concretos e históricos, sin necesariamente estar segmentados en roles o status, sino más bien enfrentados entre sí. Sin embargo, Turner, amplía el lugar de la *communitas*, al afirmar que se encuentra en otros lugares del espacio social, no solo en el ritual, (tradicionalmente asociado a las sociedades primitivas), pues las dimensiones colectivas (*communitas* y *estructura*) se pueden encontrar en todas las fases y niveles de la cultura y sociedad.

Por lo general los roles liminales se corresponden, casi en todas partes, con propiedades mágicoreligiosas, peligrosas, desfavorables, contaminadoras de personas y/o objetos, acontecimientos, o relaciones que han sido incorporadas ritualmente al contexto liminal. Desde la perspectiva de la estructura, todas las manifestaciones prolongadas de las *communitas* deben parecer peligrosas y anárquicas. Por lo que han de ser acotadas por medio de prescripciones, prohibiciones y condiciones. Como sostiene Douglas en Turner (1988), aquello que está en los límites clasificatorios, es considerado por regla general contaminante y peligroso. Lo que habita en los límites clasificatorios, es como una *communita*. De esta forma a este tipo de grupos sociales la componen lo(s) raro(s), lo(s) extraño(s), lo inusual, simbolizando entonces “(...) los valores morales de la *communitas* en contraposición al poder coercitivo de los máximos representantes del poder político” (Turner. 1988:116). En este caso los parámetros homogeneizantes de lo *mainstream*, con jerarquías y límites claros y usuales.

Lo anterior permite considerar, a las músicas que hacen parte de esta escena liminales, pues en el relato de su origen, escaparon en un primer momento al sistema de clasificación utilizado en la industria musical. Pero que finalmente termina consolidándose como una escena musical, tras el nombre de NMC, y como una *communitas*. En donde la relación entre los individuos que la conforman permite que se generen símbolos, metáforas y comparaciones que organizan el mundo. Para este caso, “la idea es que, en todos sus comportamientos, las personas están continuamente intentando crear una forma de vida comunitaria y tratando de persuadirse recíprocamente para hacerla realidad. Por minúscula que sea la participación de los que se haga o diga, cada aspecto de la forma de vivir y cada elección se pone a prueba en la lucha por hacer realidad un ideal cultural” (Douglas. 2008:57) El ideal de la *communitas*, usualmente es el ideal de la homogeneidad, el de actuar en pro de la comunidad, el que no se alinea con ningún segmento político tradicional. Es el ideal que busca la reducción de los sujetos a niveles análogos de status, el de la abolición de la jerarquía, rechazando por igual status y contrato.

La *estructura* y las *communitas*, son dos fuerzas opuestas, pero complementarias, que se encuentran en tensión constantemente. Así como lo *indie* no puede existir sin su opuesto el *mainstream*, la *estructura* y la *communitas* tampoco. Por un lado, la estructura establece múltiples formas de organización, pues ésta se encuentra definida por un sistema de relaciones y status sociales que tienen continuidad, lo que les permite perdurar en el tiempo a modo de institución. Similar al *mainstream*, el cual se funda en la competencia y bajo parámetros de producción musical que den uniformidad, y puedan reproducirse y perdurar en el tiempo. Mientras que la *communitas*, noción que Turner retoma de Martin Buber, surge a modo de anti-estructura, que se define por la espontaneidad en las relaciones sociales que se fundan en la colaboración y la camaradería. Lo que hace corresponderse con las *indies*, las cuales se oponen a la competencia, y resaltan la particularidad e independencia en la creación, producción y difusión de la música. Pero no hay que perder de vista, que en la práctica las *communitas* suelen acabar convirtiéndose en instituciones, “(...) con frecuencia más militantes y fanática que las demás, debido a que llega a creerse el depositario único de las verdades humanas universales” (Turner. 1988:118), aunque suelen ser estructuralmente más pequeñas, generan una maximización de la estructura. Lo que plantea un proceso dialectico, es decir, un ciclo donde los individuos se liberan de la

estructura para pasar a la *communitas* y luego, volver a una estructura revitalizada a través de su experiencia en esta.

Ya que la *communitas* surge donde no hay una estructura social, su naturaleza es espontánea, concreta e inmediata, mientras que la naturaleza de la estructura es la norma, lo institucional y lo abstracto. La primera, por su carácter desestructurado, representa lo inmediato de las interacciones humanas. Este tipo de interacción, tiene un aspecto existencial ya que implica al ser humano en su totalidad en su relación con otros. La inferioridad estructural es una condición “[e]n donde con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales y obras de arte, y donde [...] todas estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura” (Turner. 1988:38).

Para comprender mejor el lugar y las reglas al interior de ésta escena, se hace pertinente mencionar los tres tipos de *communitas* que menciona el autor: existencial o espontánea, normativa e ideológica. Tanto la *communitas* existencial e ideológica, se encuentran ya dentro del dominio de la estructura, pues a través del tiempo, surge la necesidad de ejercer un control social y movilizar los recursos entre los miembros del grupo, para así asegurar la realización de los fines propuestos. Mientras que la *communitas* existencial, no puede enunciarse nunca adecuadamente desde lo estructural, porque puede surgir en cualquier momento de manera imprevista entre “[s]eres humanos a los que se considera o define institucionalmente como miembros de cualquiera, de todas o ninguna clase de agrupación social” (pg.143). Aquí los status, los roles y las funciones no son fijos, por tanto, son transferibles y menos rígidos que en la estructura.

De aquí el paralelo que propone el autor entre existencia y éxtasis, para hacer énfasis en el carácter existencial de la *communitas*, el cual puede ser visto como un estar afuera. De esta manera, si existir supone un *estar* fuera de todas las posiciones estructurales que los individuos ocupan normalmente en un sistema social: existir es estar en el éxtasis de la *communitas* espontánea. Aquí los sentimientos y experiencias agradables se incrementan, mientras que en la estructura no dejan de presentarse dificultades objetivas. Es en la estructura que los individuos han de tomar decisiones, los placeres individuales han de

sacrificarse a los deseos y necesidades del grupo, y los obstáculos físicos y sociales deben superarse con un cierto sacrificio personal. La *communitas* existencial, como espacio sociológico, comparte las anteriores características con la escena musical de las NMC. Y también con el movimiento *hippie*, al cual Turner (1988) hace alusión, por ser un ejemplo de *communitas* existencial de la sociedad occidental contemporánea. Estos junto a quienes conforman la escena que aquí concierne, se marginan del orden social basado en el status, y ponen especial relieve al presente, pues pertenecen al ahora. “La *communitas* espontánea es una fase, un momento, y no una condición permanente, de ahí su carácter de fantasía edénica” (Turner. 1988:145). Contrario a la *estructura*, la cual se halla enraizada en el pasado y proyectada al futuro, a través del lenguaje, la ley y la costumbre.

Teniendo en cuenta las diferencias entre *estructura* y *communitas*, y los datos arrojados por las entrevistas realizadas a los músicos se elaboraron dos conceptos: el del artista y el oficinista. Esto con el fin de construir el tipo de sujeto que conforma y habita esta especie de *communitas existencial*. El sujeto que nos concierne aquí, es el artista, quien se opone al oficinista, por las formas simbólicas (tipo de cultura) en las que cree. La figura de oficinista responde al imaginario que tienen estos artistas de aquellas personas que no sobreviven a través de la producción artística y creativa, en cualquiera de sus ramas, y que para el presente trabajo se sintetizó en el concepto de oficinista. El artista se encuentra en la búsqueda constante del placer y las experiencias, contrario al oficinista que define su vida por la búsqueda del dinero y la estabilidad. Para los individuos de esta escena es vital someterse constantemente a experiencias que les permita sentir que habitan en el presente, y no en el futuro. Mientras que, para el oficinista, lo vital es la búsqueda de certezas y la planificación del futuro.

1.2 Metodología y técnicas de recolección de la información

Si en el campo musical no existe objetivamente un segmento que se llame NMC como concepto, y la razón y el sentido no esté en la música en sí, fue necesario observar en campo la base empírica, en otras palabras, lo que la gente hace. Por tal motivo el terreno donde se adelantó el trabajo de campo es el perímetro urbano de la ciudad de Bogotá, donde se encuentran ubicados los tres bares que se eligieron para desarrollar el trabajo de

campo: Latino Power, Boogaloo Club y Matik-Matik. El criterio de selección se estableció por la oferta de eventos y su estrecha relación con las agrupaciones asociadas a la categoría NMC. La observación, se llevó a cabo durante todo el 2017 y parte del 2018, fundamentalmente en los bares mencionados. Sin embargo, se asistió a otros eventos relacionados a ésta categoría realizados en otros bares y tipos de espacios como teatros y auditorios universitarios.

Para llevar a cabo este trabajo, fue necesario implementar una metodología que fuera acorde y suficiente para dar respuesta al “cómo” se iba a lograr el desarrollo de este. Ya que, como bien lo sostiene Rosana Guber (2008), el proceso de recolección de información implica preguntarse, en primera instancia, “a qué campo nos dirigimos, cómo lo concebiremos y cuáles son sus límites, nos referimos a dos cuestiones fundamentales: el ámbito físico o “unidad de estudio” y los sujetos de estudio o “unidades de análisis.” (Guber, 2008:58) El ejercicio anterior es fundamental no sólo para hacer explícitos los límites conceptuales como los empíricos del trabajo de campo, sino también para tener cierto grado de flexibilidad una vez se está realizando la recolección de datos. Pues, lo más seguro, es que durante el trabajo de campo sea necesario reformular o modificar los límites previamente establecidos.

De ahí que sea importante resaltar que haber asistido a los bares fue posible gracias a que se contó con un poder adquisitivo suficiente para costear las entradas a los eventos. El cual, con el paso del tiempo, al generar amistad con algunos de los músicos, permitió acceder a estos espacios sin tener que cancelar en valor de la entrada. Así mismo, vale mencionar que además de tener un conocimiento previo sobre estas músicas y bares, la asistencia frecuente a los eventos durante todo el 2017, facilitó el acceso a los músicos y al público, con los que se logró entablar conversaciones significativas. A través de estas se indagó por algunos de los razonamientos por asistir a los bares, por los oficios e intereses de los asistentes y concretar las entrevistas con los músicos. Siguiendo a Guber, “es conveniente que la información se recoja en distintos momentos y de fuentes diversas es que ésta debe ser lo más completa posible, excediendo incluso los primeros intereses del investigador, evidenciados en el momento de sentar las bases de su objeto de conocimiento” (Guber,

2008:59). De ahí que el investigador debe activar la mirada y los sentidos para poder articular aspectos que no hayan sido contemplados previamente.

Otro aspecto importante del proceso investigativo, fue visitar otras escenas musicales. Esto fortaleció y nutrió el proceso del trabajo de campo puesto que el conocer otras experiencias entorno a lo musical, se pudo comprender en qué lugar respecto a esas otras escenas se encuentra la que concierne a este trabajo. Sin duda hay estilos musicales que se encuentran más hacia la periferia, y otros más hacia el centro de la industria discográfica, del entretenimiento y del mercado de los bares. Más bien distante a la escena del rock y del metal, las NMC se ubican en un lugar social privilegiado del mercado. Por un lado, porque su aparente novedad y los sonidos con que experimenta, son más inteligibles para cualquier individuo. Por otro, debido a que los lugares donde circulan estas músicas están ubicados más hacia el centro de la ciudad y no hacia las periferias.

Después de las aclaraciones anteriores, para el desarrollo de la investigación se decidió abordar métodos y técnicas de carácter cualitativo, específicamente desde una perspectiva etnográfica. Esta última, entendida como: “una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros”. (Guber, 2008:13) La metodología que se propuso se articula fundamentalmente en:

1. Trabajo de campo (Observación participante).
2. Entrevistas semiestructuradas.
3. Historización de la práctica de las NMC.

1.2.1 Observación participante

Esta técnica consiste en dos actividades, por un lado, la observación y por el otro, la participación. Ambas son “[d]os vías específicas y complementarias de acceso a lo real” (pg.177). Por tanto, la observación en los bares permitió registrar sistemáticamente todo lo que aconteció en cada uno de los eventos a los que se asistió. La participación, dio la posibilidad de tomar parte en las actividades que realizan las personas que se reúnen en los

bares, lo cual hace énfasis en la experiencia vivida y elaborada en las situaciones en las que se intervino.

Esta técnica de investigación, permite recordar que estas dos actividades no se oponen sino que son complementarias., Debido a que se participa para poder tener acceso a un lugar concreto y así observarlo, dando paso a una observación que permite la participación. De esta forma, la observación participante es el medio ideal para examinar los conceptos teóricos y a su vez anclarlos a contextos y realidades concretas. Este proceso estuvo acompañado, aproximadamente hacia la mitad del trabajo de campo, de clases y talleres musicales con varios de los músicos entrevistados. Hecho que me permitió conocer más acerca la cotidianidad de los músicos fuera del contexto de la fiesta, y a consolidar vínculos de amistad con ellos.

El trabajo de campo se sistematizo a través de la siguiente matriz, donde se registraron los eventos asociados a la escena de las NMC, a los que se asistió durante todo el 2017 y parte del 2018.

Fecha	Lugar	Nombre del Evento	Agrupación	Valor entrada	Link del evento
Enero 28 de 2017	Quiebra canto		La Revuelta	10k	https://www.facebook.com/revueltademarimba/photos/a.448923724874.248050.42869319874/10150663912969875/?type=3&theater
Febrero 4 de 2017	Quiebra canto		Salsangroove	10k	https://www.facebook.com/salsangroove/photos/a.537756289685026.1073741829.532810360179619/1060641587396491/?type=3&theater
Febrero 10 de 2017	Casa Kilele	Concierto en la casa, noche Pacífica	La Chirrimia Balsámica	10k	
Marzo 10 de 2017	Auditorio Lumiere	Viche por la Paz	Bahia trio + La Mojarra Electrica	25k	https://www.facebook.com/events/1732852860359321/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Marzo 18 de 2017	Latino Power		La BOA y Romperayo.	20k	https://www.facebook.com/events/1814988318717998/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Marzo 28 de 2017	Auditorio Luis Carlos Galán - Universidad Javeriana		Pambil	Entrada libre	
Abril 6 de 2017	El Goce Pagano	Todos somos Mocoa: concierto por el Putumayo	Chongo de Colombia, Salsangroove, La sonora brstol, Lo ke diga el dedo, Marabunta, The Kitsch, Payambo, Palenke Blues, La Merken Van, David Kawooq.	Aporte voluntario	https://www.facebook.com/events/416157705412717/
Abril 8 de 2017	Quiebra canto	Rumba en casa Quiebra Canto	La Phonoclorica	10k	https://www.facebook.com/events/276587099430810/
Abril 13 de 2017	Facultad de artes de la Universidad Javeriana		Curupira	Entrada libre	
Abril 19 de 2017	Teatro Jorge Eliecer Gaitán	Concierto maratón de Musica Francia- Colombia	Pixvae, Mazalda, Kaumwald, Direction Survet, Curupira, Ensemble triptico, Redil cuarteto, El ombligo	Entrada libre	https://www.facebook.com/events/1919843821577583/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Abril 20 de 2017	Matik-matik	Jam de músicas Hibridas	Curupira	10K	https://www.facebook.com/events/1762267760769662/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Abril 22 de 2017	Latino Power		Curupira, Pixvae y Mafalda	10k	https://www.facebook.com/events/1653731124641593/
Abril 27 de 2017	Auditorio Leon de Greiff U. Nacional de Colombia	Concierto de cierre de la exposición El origen de la noche.	Mucho Indio	30k	
Abril 29 de 2017	Matik-Matik	Fiestas curenta	Los piranas y Bandejas espaciales	20k	https://www.facebook.com/events/435762923450749/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Mayo 4 de 2017	Galeria café y libro		La mambanegra	20 k	https://www.facebook.com/events/403655103339107/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%2C%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Mayo 5 de 2017	Bogalooop	Arullo en Chapinero	Canalon de Timbiqui y La Revuelta	25k	https://www.facebook.com/search/str/la%2Brevuelta%2B%2Bcanalon/keywords/blended_posts?filters_rp_author=%7B%22name%22%3A%22author_friends%22%2C%22args%22%3A%22%22%7D&esd=eyJlc2lkIjoIUpzFStc0ODk1NzczOTxMDE1NDgzODgzODgzNz
Junio 2 de 2017	Dos carreras	Ciclo de musica y pintura Sangre de la tierra	La Phonoclorica	15k mas pola	https://www.facebook.com/events/182327338954061/
Junio 10 de 2017	Bamboleo Bar	Jam de músicas de músicas del mundo	Rafa Lozina, Lucho Gaitan, Miguel Guerrero, Luisa Caceres, Andres Molina, Jhon Eduard Arrechea, Leonel Merchan, Maria Barreiro.	10k	https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2429899990369391&set=a.189459514413461.56732.100000482427091&type=3&theater

Junio 17 de 2017	Boogaloo Club	Mision Europa	Romperayo y Cero39	20k	https://www.facebook.com/events/130089297551379/
Julio 22 de 2017	Matik-Matik	Taller de musicas del pacifico + concierto	Los alegres de Telembí	20k	https://www.facebook.com/events/1318448124870687/
Julio 29 de 2017	Boogaloo Club	La Revuelta 15 anos de marimba urbana	La Revuelta	15k	https://www.facebook.com/events/565397367184116/
Agosto 4 de 2017	Latino Power	Septimo aniversario de Latino Power	La Sonora Mazuren y Tumbacatre	20k	https://www.facebook.com/events/644504359088865/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%22%22%22ref_newsfeed_story_type%22%3A%22regular%22%22%22%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Agosto 12 de 2017	Boogaloo Club		Curupira y cuatro espantos	20k	https://www.facebook.com/events/667128716831401/
Agosto 18 de 2017	Matik-matik	Festival Distritofonico	Romperayo, hermanos menores, Pinche DJ	15k	https://www.facebook.com/events/118424935372883/
Agosto 24 de 2017	Universidad pedagogica	Sidestepper: 20 años de tranformacion musical	Richard Blair, Ivan Benavidez		https://www.facebook.com/colombiaalparque/videos/1893148374044986/ https://www.facebook.com/colombiaalparque/photos/a.411810965512075.117442.135181323175042/1892586320767858/?type=3&theater
Septiembre 16 de 2017	Casa Quiebra Canto		La phonoclorica	10k	https://www.facebook.com/events/1480415415359163/
Septiembre 29 de 2017	Latino Power	Mumboma Guateque: Somos o no somos.	La Mojarra Electrica y Curupira	20k	https://www.facebook.com/events/260525651120906/
Octubre 13 de 2017	Matik-matik	Rios de Viche y Marimba Urbana	La Revuelta	15k y 10k estudiantes	https://www.facebook.com/search/str/Rios+de+Viche+y+Marimba+Urbana/keywords_search
Noviembre 10 de 2017	Boogaloo Club	Meridian Brothers presentan su nuevo álbum ¿Dónde estás María?	Los Meridian Brothers	20k	https://www.facebook.com/events/1928577384131023/
Noviembre 25 de 2017	Boogaloo Club	Bogotopiko	La Phonoclorica y La Makina del caribe	20k	https://www.facebook.com/events/191590808052497/
Febrero 17 de 2018	Latino Power	Marimba a la lata	Ines Grannja y La phonoclorica	20k	https://www.facebook.com/events/591113677916777/
Febrero 23 de 2018	Matik-matik	Marco de los 10 anos de Matik Matik	Curupira, Pedro ojeda, Animales blancos	20k y 15k estudiantes	https://www.facebook.com/events/1985294181735243/

Las tablas a continuación, son producto de la matriz anterior y corresponden a los eventos a los que se asistió, realizados en los tres bares donde tuvo lugar la observación participante.

Latino power

<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Nombre del Evento</i>	<i>Agrupación</i>	<i>Valor entrada</i>	<i>Link del evento</i>
Marzo 18 de 2017	Latino Power		La BOA y Romperayo.	20k	https://www.facebook.com/events/1814988318717998/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%22%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%22%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Abril 22 de 2017	Latino Power		Curupira, Pixvae y Mafalda	10k	https://www.facebook.com/events/1653731124641593/
Agosto 4 de 2017	Latino Power	Septimo aniversario de Latino Power	La Sonora Mazuren y Tumbacatre	20k	https://www.facebook.com/events/644504359088865/?acontext=%7B%22ref%22%3A%22%22%22%22ref_newsfeed_story_type%22%3A%22regular%22%22%22%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Septiembre 29 de 2017	Latino Power	Mumboma Guateque: Somos o no somos.	La Mojarra Electrica y Curupira	20k	https://www.facebook.com/events/260525651120906/
Febrero 17 de 2018	Latino Power	Marimba a la lata	Ines Grannja y La phonoclorica	20k	https://www.facebook.com/events/591113677916777/

Boogaloop Club

Fecha	Lugar	Nombre del Evento	Agrupación	Valor entrada	Link del evento
Mayo 5 de 2017	Boogaloop Club	Arullo en Chapinero	Canal de Timbiqui y La Revuelta	25k	https://www.facebook.com/search/str/la%2Brevuelta%2By%2Bcanal/keywords_blended_posts?filters_by_author=%7B%22name%22%3A%22author_friends%22%3A%22ares%22%3A%22%22%7D&es=eyJc2lkIjoUJreflStE0Dk1NxxOTxMDFlNDoxODx0Dn3k
Junio 17 de 2017	Boogaloop Club	Mision Europa	Romperayo y Cero39	20k	https://www.facebook.com/events/130089297551379/
Julio 29 de 2017	Boogaloop Club	La Revuelta 15 anos de marimba urbana	La Revuelta	15k	https://www.facebook.com/events/565397367184116/
Agosto 12 de 2017	Boogaloop Club		Curupira y cuatro espantos	20k	https://www.facebook.com/events/667128716831401/
Noviembre 10 de 2017	Boogaloop Club	Meridian Brothers presentan su nuevo álbum ¿Dónde estás Maria?	Los Meridian Brothers	20k	https://www.facebook.com/events/1928577384131023/
Noviembre 25 de 2017	Boogaloop Club	Bogotropiko	La Phonoclorica y La Makina del caribe	20k	https://www.facebook.com/events/191590808052497/

Matik-Matik

Fecha	Lugar	Nombre del Evento	Agrupación	Valor entrada	Link del evento
Abril 20 de 2017	Matik-matik	Jam de músicas Híbridas	Curupira	10K	https://www.facebook.com/events/1762267760769662/?context=%7B%22ref%22%3A%22%22%22%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%22%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Abril 29 de 2017	Matik-Matik	Fiestas curenta	Los piranas y Bandejas espaciales	20k	https://www.facebook.com/events/435762923450749/?context=%7B%22ref%22%3A%22%22%22%22ref_dashboard_filter%22%3A%22past%22%22%22action_history%22%3A%22null%22%7D
Julio 22 de 2017	Matik-Matik	Taller de musicas del pacifico + concierto	Los alegres de Telembí	20k	https://www.facebook.com/events/1318448124870687/
Agosto 18 de 2017	Matik-matik	Festival Distritofonico	Romperayo, hermanos menores, Pinche DJ	15k	https://www.facebook.com/events/118424935372883/
Octubre 13 de 2017	Matik-matik	Rios de Viche y Marimba Urbana	La Revuelta	15k y 10k estudiantes	https://www.facebook.com/search/str/Rios+de+Viche+Marimba+Urbana/keywords_search
Febrero 23 de 2018	Matik-matik	Marco de los 10 anos de Matik Matik	Curupira, Pedro ojeda, Animales blancos	20k y 15k estudiantes	https://www.facebook.com/events/1985294181735243/

Y finalmente, una matriz con el mismo formato que la anteriores, donde se registró la asistencia a tres eventos asociados a la escena musical del rock y metal en tres bares diferentes de Bogotá.

Fecha	Lugar	Nombre del Evento	Agrupación	Valor entrada	Link del evento
Agosto 26 de 2017	Jackass Rock Bar	Rock N' Heavy Jackass	Evelved Lames, Los Gudiz, Nómadas y Psicofónico	10k	https://www.facebook.com/events/340385153067504/
Septiembre 3 de 2017	Bbar Rock fuera de contexto	Rock de la casa!	The CiberClicks, Fogels, Blind Citizen, Los Chimpandolfos	10k	https://www.facebook.com/events/1569324833376625/
Octubre 14 de 2017	Espirituosa Café-Bar	Tarde de Rock en Espirituosa	4 cuadras, Síncopa, DRUNK y Cierzo	10k	https://www.facebook.com/events/516024298748064/

1.2.2 Entrevistas semiestructuradas

Partiendo de que las entrevistas estructuradas, suelen establecer el marco interpretativo de las respuestas, la apuesta del trabajo estuvo enfocada en el desarrollo de entrevistas semiestructuradas. Estas combinaron preguntas estructuradas con preguntas espontáneas, que iban surgiendo a partir de la respuesta a esas preguntas estructuradas. La entrevista semiestructurada fue una herramienta pertinente para el acercamiento a los músicos para realizar la caracterización de la escena de las NMC. La ventaja de la entrevista es que “(...) permite negociar el contexto, los temas, los términos de la conversación, el lugar y la duración” (Guber, 2008: 236) desde la instancia de la dinámica particular de cada encuentro con los entrevistados, donde la entrevista tiene sus momentos ascendentes y descendentes. Los músicos a los que entreviste lo conocí en los eventos, en donde tras contarles de mi trabajo les preguntaba si podía entrevistarlos. Así pues, las entrevistas fueron realizadas fuera del contexto de los bares, y tuvieron lugar en cafés de la ciudad y en algunas ocasiones en las viviendas de los músicos.

Lo anterior se decidió para evitar que el formato de la entrevista estructurada hubiera alterado la interacción con los músicos entrevistados. Trasladándose a espacios por fuera de los bares en consecuencia de la disposición que generan este tipo de espacios, la cual no permitía tener un tiempo ni conversación estable con los músicos, mucho menos grabarlos. En todas las entrevistas, se hicieron tres preguntas que sirvieron para guiar las conversaciones. La primera indagaba sobre su historia de vida con respecto a la decisión de elegir el oficio de músico, la segunda sobre la trayectoria musical de cada uno, y finalmente qué sabían y entendían a través de la categoría de NMC.

Para este trabajo, se entrevistaron a 10 músicos de diferentes agrupaciones musicales históricamente asociadas a los fundadores y referentes principales de las NMC. Al dueño del sello discográfico MTM y a una de las socias y dueñas de uno de los bares más activos de la escena: Latino Power (Ver tabla de entrevistados en los anexos). Los músicos con los que se contó para el trabajo, se desenvuelven principalmente como intérpretes, instrumentistas y/o cantantes, pero también algunos se desempeñan al mismo tiempo como profesores, productores, o gestores de sellos o disqueras. Aunque cada una de las entrevistas realizadas, tomo su propio rumbo, todas tuvieron un rasgo característico: fueron

anecdóticas en la reconstrucción de un relato fundador sobre lo que ellos entienden por NMC y recuerdan de su origen.

1.2.3 Historización de la práctica de las NMC

Principalmente, por medio de las entrevistas y los relatos de los músicos, se propuso elaborar una historización sobre la práctica de las NMC. Entendida desde Bourdieu como un proceso que se funda en la construcción (evolución) de unos elementos en un campo específico a través del tiempo (Bourdieu. 1988) Esto con el propósito de dar cuenta del relato que se ha creado en torno a su origen y aparición. Más que relatar una simple historia, se vio la necesidad de conocer la genealogía y recrear ese “mito de origen”, el cual otorga un modelo lógico para ordenar el mundo, en este caso lo referente a las NMC. Y que por tanto da sentido a un sistema donde se establecen correspondencias simultáneas entre varios acontecimientos que emergen del mito mismo.

Para tal fin, se contó también con el apoyo de cuerpos literarios que registran un relato similar y, finalmente la asistencia a dos conversatorios fue fundamental. El primero, fue el conversatorio realizado en el marco del Festival Colombia al Parque que tuvo lugar en la Universidad Pedagógica Nacional el 24 de agosto de 2017 llamado *Sidestepper: 20 años de transformación musical en Colombia* que contó con la participación de Richard Blair⁸ e Iván Benavides⁹, considerados por algunas personas como los padres de las NMC. Y al *Foro Pulsaciones* realizado en el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, el 20 de abril de 2017, en el marco de la “Semana de las Músicas híbridas” organizada por el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá – IDARTES. Propuesto como un ejercicio de intercambio artístico, profesional, pedagógico y de investigación, entre las ciudades de Bogotá y Lyon, pertenecientes ambas a la Red UNESCO de Ciudades Creativas. Allí se

⁸ Productor inglés que llegó al país en el año 92, tras haber estado apoyando la producción y grabación del trabajo de Totola Momposina. Actualmente se reconoce por ser el fundador de la banda Sidestepper.

⁹ Músico, productor y compositor colombiano, reconocido por su trabajo con Carlos Vives y la Provincia, y por proyectos musicales como El Bloque de Búsqueda, Iván y Lucia. Iván se ha convertido en uno de los gestores culturales más importante del país en los últimos años, a través de su proyecto su proyecto bandera, LASO. Tomado de: <https://www.shock.co/articulos/ivan-benavides-richard-blair-los-padres-de-la-nueva-musica-colombiana>

destacó la presencia de los músicos y productores relevantes en el proceso genealógico de ésta escena.

Por último, analíticamente fue a través del ejercicio y desarrollo de la estrategia binaria, de crear pares de oposición, que se organizaron los datos obtenidos de la información recogida principalmente a lo largo del trabajo de campo. Lo que permitió desenmascarar lo que, en apariencia, significaba la etiqueta NMC y permitió confirmar que su significado estaba en otros lados. Como se mencionó anteriormente, no en el objeto mismo sino en el ritual. Es decir en el lugar social que le asignan quienes conforman esta escena.

De acuerdo a lo anterior, el presente trabajo de grado se organiza de la siguiente forma: el apartado, tiene como propósito dar cuenta de la leyenda de las NMC, la cual incluye figuras musicales específicas y unos eventos determinantes para la consolidación de esta etiqueta musical y del mercado. Dentro de esta misma parte se explicará cómo se conformó el sujeto musical de este trabajo, el artista a través de los diferentes espacios de formación que compartieron entre ellos. La segunda parte estará dedicada a la caracterización de la escena de las NMC para lo cual fue necesario profundizar en: las negaciones fundadoras de esta escena, la descripción de los tres bares donde se llevaron a cabo las observaciones, los sonidos y el público que componen este circuito musical. Por último, la tercera parte se encargará de las conclusiones y consideraciones finales.

2. Las Nuevas Músicas Colombianas

2.1 Antecedentes de las NMC

Desde la tradición de Claude Levi-Strauss, el mito suele utilizarse para explicar hechos ocurridos antes de la existencia del mundo, en las sociedades primitivas. Pero no por esto, implica que no tengan una estructura y simultáneamente puedan referirse al pasado, al presente y al futuro. Según el autor, pueden existir muchas versiones de un solo mito, pero si continúa siendo reconocible será el mismo mito. Para el caso de las NMC, aunque los relatos mantuvieron variaciones sobre el origen, se correspondían entre acontecimientos muy específicos. La narración sobre su origen, se considera un mito pues este, se presenta de manera evolutiva. Con momentos y personajes determinantes en el desarrollo del relato. Se considera susceptible de pensarse como mito, porque existe como narrativa de una realidad posible y que es asumida por diferentes sectores del circuito musical (músicos, productoras, la prensa) como una historia con un sentido y un orden concreto. Este mito entonces le da sentido a un universo posible en un tiempo posible (Ospina Deaza. 2015). El relato a continuación, funciona como un mito porque es el resultado de lo que los músicos repiten y recrean como si fuese una genealogía, cada que se les preguntaba por la categoría de NMC.

Los años 90 es tal vez la década más importante para el rock colombiano. Ya que permitió la exploración y experimentación con sonidos locales, y la conformación de circuitos musicales independientes por el aumento en la oferta de bandas, especialmente en ciudades como Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga (Gómez. 2015). Además, el nuevo paradigma de nación, junto a las promesas abiertas por la Constitución de 1991, “(...) abonaron el terreno para la adopción y el reciclaje de tradiciones musicales locales y étnicas a través de la industria fonográfica y los medios de comunicación, dando como resultado una gran gama de fusiones y revivalismos” (Bermúdez, 2010:255) que serían fundamentales en el surgimiento de nuevas propuestas musicales y, en la consolidación de una escena que como lo mencionaron varios de los músicos, se asocia a un movimiento cultural, al representar procesos creativos de los sujetos sociales, que viene aflorando aproximadamente desde

hace un poco más de diez años, y que se logró identificar trazando la genealogía de la categoría NMC.

Por esta época, en Bogotá algunos músicos se encontraban explorando las músicas tradicionales colombianas desde una perspectiva rockera y por supuesto urbana. Estos músicos le dieron fuerza a una naciente escena independiente, donde empezaban a nacer agrupaciones afines que estaban estudiando desde una aproximación contemporánea de las músicas locales. Entonces, se empieza a crear una identidad del rock nacional con agrupaciones como Los Aterciopelados, Las 1280 Almas, La Derecha¹⁰, entre otras. La agrupación Distrito Especial (1973), fue uno de los primeros círculos de músicos independientes que se convertirían en una de las raíces de los antecedentes de lo que diez años después los medios y la industria llamaría las Nuevas Músicas Colombianas. Bernardo Ossa en la guitarra, Carlos Iván Medina en los teclados y Einar Escaff en la batería, decidieron por esta década integrar instrumentos latinos como congas, tambores y gaita colombiana, fusionando exitosamente la sonoridad del rock con ritmos tradicionales. El aporte de Distrito Especial no fue solo a nivel sonoro, sino que logro también, desempeñar un papel fundamental en la formulación de un concepto musical que aparecería luego con mayor claridad en las obras de Vives y La Provincia¹¹, agrupación que rompería todos los récords de ventas en Colombia, logrando darle una exposición importante a la gaita (La información contenida en este párrafo hace parte del trabajo de campo, entrevista con Juan Sebastián Monsalve, el 1 de diciembre de 2017).

En el año 95, año bisagra para la música colombiana alternativa, con pocos meses de diferencia se lanzan dos de los discos más influyentes de lo que podríamos llamar la Nueva Música Colombiana: “La Tierra del Olvido”, segundo disco de Carlos Vives y La Provincia; y “El Dorado” de los Aterciopelados. Estos discos cambiarían el rumbo de la música del país por su exploración e innovación sonora y estética, y por su contundente éxito tanto a nivel local como global. “El Dorado”, álbum que fusionó el rock hispanoamericano con ritmos del folclor colombiano, hace que los Aterciopelados hagan parte y sean coparticipes del nacimiento de esta escena, al igual que la producción de, “La

¹⁰ Agrupaciones bogotanas que se destacan por ser una de las bandas de rock más emblemáticas de la ciudad.

Tierra del Olvido” la cual presenta elementos sonoros que nacen del dialogo entre lo local y lo global creando una especie de vallenato-rockero-gaitero-posmoderno (Rojas. 2005)

El éxito de Carlos Vives fue contundente en la historia musical del país, pasando a ser parte del repertorio festivo de la mayoría de las familias colombianas. El sonido de guitarras eléctricas con tamboras, gaitas con piano y acordeón, resultaron en rock con cumbia, en vallenato con pop, sonoridades que despertaron en algunos jóvenes, en su mayoría músicos, la necesidad de investigar sobre los ritmos locales del país, desconocidos en su mayoría hasta entonces, y la curiosidad de estudiar sus tan diversas formas musicales. Su propuesta de fusión se convirtió en un referente clave para exploraciones sonoras de agrupaciones que surgirían después.

Detrás de la producción de “La Tierra del Olvido” estaba el productor inglés Richard Blair, muy reconocido por su trabajo con Totó la Momposina¹² y por liderar el trabajo de Sidestepper¹³. Los músicos detrás eran músicos formados en la academia, entre ellos unos de sus principales artífices estéticos: Iván Benavidez compositor y arreglista; y Teto Ocampo, el mejor guitarrista bogotano del momento con sonido rockero. El trabajo de ambos, junto con los músicos que conformaban La Provincia, lograron genialmente fusionar los sonidos del rock, del funk y la música pop contemporánea con el Vallenato y la Gaita, permitiendo que el público urbano cambiara la perspectiva negativa del Vallenato y las músicas tradicionales, muy mal vistas al interior del país, y con poca aceptación en las clases medias altas, pues:

“(…) el vallenato estaba disponible en todo el país en emisoras FM y AM (hasta en Bogotá existían emisoras dedicadas exclusivamente al vallenato) y los demás aires costeños estaban bien representados, incluyendo viejos éxitos de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Pedro Laza y otros. Como bien interesante, para 1994 la mitad de las emisoras especializadas en rock comenzaron a incluir, sobre todo de noche y en fines de semana, programas de *crossover* (de frontera), es decir, a introducir unos cuantos éxitos de salsa, merengue y vallenato (y otros aires costeños) dentro de una programación de rock, rap y funk” (Wade, 2002:275).

¹² Cantante colombiana, reconocida mundialmente por ser una artista representante del folclor colombiano.

¹³ Agrupación bogotana, liderada por el productor inglés Richard Blair, que se destaca por fusionar músicas del caribe con música electrónica.

Este proyecto musical, sin duda con un tinte comercial al ser, apoyado por RCN, se logró ampliar el espectro musical. Para el Vallenato significó específicamente un alcance de - todas las clases sociales y regiones del país, convirtiéndose en un género importante en la formación de una identidad cultural nacional. “Una opinión bastante extendida consideró el producto final como la combinación de "lo viejo con lo nuevo" y como "vestir de frac al vallenato", y varios entrevistados de la industria fonográfica trajeron a colación lo que había hecho Lucho Bermúdez con el porro”. (*Ibid:279*).

La Provincia, derivó en un grupo que se llamó Bloque de Búsqueda que era básicamente la provincia sin Carlos Vives. Con una decidida fusión de rock con música colombiana, el Bloque fue un paso evolutivo de Distrito Especial, ya que varios músicos venían de ahí. El Bloque estrena su disco titulado Bloque de Búsqueda en 1996 de la mano de Gaira Música Local, sello musical a cargo de Carlos Vives al interior de la discográfica Sonolux. (Bloque de Búsqueda (banda), s.f) Estos músicos, todos amigos, habiendo ya tocado juntos deciden desarrollar “(...) un movimiento underground, un movimiento esencialmente de música colombiana, con todas las influencias, pero con algo que los une, que es la esencia de esa música colombiana” (El Tiempo. 1996). La obra musical de Carlos Vives y La Provincia, del Bloque de Búsqueda o Distrito Especial, son la primera parte de una raíz que se ha venido ampliando y creciendo con la aparición de propuestas musicales muy particulares de agrupaciones que empezaron a surgir a inicios del año 2000.

Sin embargo, es pertinente mencionar que las primeras intenciones de Carlos Vives, no eran revolucionar el vallenato, ni mucho menos “mezclarlo con rock”. Más bien como lo demuestran sus primeras producciones, anteriores a La Tierra del Olvido, tenían en la base ir a las raíces mismas del folclor. Sus primeros álbumes evocaban a los maestros, a Escalona, pues la intensión tenía una raíz purista sobre las raíces musicales. Por esta razón no hay que perder de vista, que, este tipo de relatos que se presentan evolutivamente y completamente lógicos, deben poner en duda. Ya que como se pudo percibir en las entrevistas a los músicos, que es una historia más bien accidental que se vincula a través de elementos insospechados. En este caso los bares que se crearon por ésta década.

Los 90's también vieron nacer Rock Al Parque, por mayo del 1995 germinó uno de los festivales al aire libre más importantes de Latinoamérica y un espacio de encuentro para la

juventud de todo el país. Varios artistas y músicos de la ciudad se organizaron y establecieron una agenda de temas de intereses con empresarios de eventos y dirigentes políticos de la época, para poder obtener el apoyo para el uso de un espacio público que les permitiera realizar una expresión de sus artes. Finalmente se llega a unos acuerdos durante la alcaldía de Antanas Mockus, consolidándose la política pública de Juventudes de 1994, que promueve la posibilidad de goce de esos escenarios con un apoyo institucional significativo (Rodríguez. 2015). El Ministerio de Cultura e IDARTES comenzaron y continúan abriendo espacios en los que las agrupaciones que nacieron en esta coyuntura contarán con el apoyo para darse a conocer en los conciertos organizados por estas instituciones. Iniciativas como el Tortazo Fusión, Gaita al Gaitán, Colombia al Parque, el Festival Centro o la inclusión en sus festivales como Rock al Parque y Jazz al Parque han hecho de estos espacios escenarios decisivos, sobre todo, para el fomento y la difusión de las propuestas sonoras locales.

2.2 Consolidación de la categoría

Con varias agrupaciones sonando no solo en Bogotá, sino en otras ciudades del país, la prensa, las emisoras universitarias y públicas, investigadores, algunas instituciones gubernamentales y disqueras volcaron su atención a ellas. Esto favoreció la construcción de un circuito cultural, y el patrocinio en el desarrollo de este movimiento. Los periodistas colaboraron con artículos, entrevistas, reseñas, cubrimientos de conciertos y algunos curadores en las producciones de estos grupos, logrando visibilidad y difusión del trabajo de estas agrupaciones. También, cabe resaltar el apoyo recibido por parte de las emisoras universitarias como lo son la UN Radio y Javeriana Estéreo, las cuales accedieron programar en sus parrillas estas producciones, a pesar de que en un comienzo nadie podía ni sabía cómo ubicarlas en algún género o escena ya existente, de ahí que se les llamara como Nueva Música Colombiana (Gómez. 2015). Al determinar que ese algo es anómalo, de alguna forma ya se está clasificando, pues al no encajar en ningún rotulo ya existente, se clasifica y establece como tal. En este caso, después de estar un tiempo en lo anómalo, le

dieron un nombre que solucionó la tensión que generaba no ser del todo inteligible para la industria.

Dos eventos concretos trazan el nacimiento de la categoría NMC, ambos con el objetivo de simbolizar, expresar y clasificar los productos sonoros de unos espacios de experimentación con músicas locales que se estaban dando, como ya se mencionó anteriormente, entre músicos de las principales ciudades del país. Así pues, esta categoría surge de la necesidad de los medios de comunicación, productoras y algunos músicos urbanos del país, para nombrar y clasificar lo que musicalmente se estaba haciendo recientemente en los años noventa. Anunciando que éstas músicas habían llegado para quedarse, de alguna manera, los medios le otorgaron un futuro asegurado. Para la mayoría de músicos, esta experimentación representaba poder acercarse a fenómenos culturales, paradójicamente, ajenos y propios con respecto al sonido, y en ese conocer desde lo musical lugares del territorio nacional invisibles en los ámbitos de lo político y cultural especialmente para el centro del país.

El primer y más destacado evento en los medios de comunicación que hacen referencia a esta categoría, fue el British American Tobacco (BAT) de la Nueva Música Colombia, en su primera y única versión en el año 2005. Cabe mencionar que un año antes se realizó el Festival de Música Fusión (2004) organizado por la Universidad Nacional de Colombia, que convocó a músicos que cumplieran con la condición de música fusión entre sonidos tradicionales, combinados con sonidos urbanos. Este festival evidenció el tránsito y preferencia que hubo entre la categoría de “Música Fusión” a la de “Nuevas Músicas Colombianas”. El festival BAT tuvo por interés impulsar propuestas sonoras novedosas, no convencionales que se estaban haciendo en las diferentes ciudades del país. Un espacio diferente a los otros festivales dedicados a géneros o tradiciones regionales específicas, “[u]nos diez años atrás, a nadie se le hubiera ocurrido la excéntrica idea de realizar un evento que tuviera tales características (...) porque simplemente no hubiera habido público dispuesto a escuchar atentamente los resultados musicales de una propuesta tan extraña e inusual” (Santamaría. 2007:8). Los participantes eran en su mayoría jóvenes con estéticas rockeras y jazzeras, otros más elegantes provenientes de conservatorios y otros provenientes de escenarios populares y campesinos.

En este festival por primera vez en la historia, se visibilizaron alrededor de 40 agrupaciones que estaban más o menos en la misma línea de exploración estética, y con una capacidad de interpretar libremente cualquier tipo de sonido e influencia estética, jugando con el pluralismo de las referencias culturales del país, sin ningún temor, más bien con extrema versatilidad. La categoría NMC, resulto útil para el festival porque permitió visibilizar la existencia de estas propuestas musicales, que más que un estilo o género musical, permitió enmarcar una generación de músicos independientes, que se encontraban explorando y haciendo variaciones de los formatos tradicionales de músicas locales, desde infinitas perspectivas musicales, que entre tonos tropicalistas, abundantes patrones rítmicos y un uso imaginativo infinito logran rastrear el folclor y con base a este, crear melodías sugerentes, disonantes y eufóricas.

La segunda aparición relevante de esta categoría es en un sello discográfico con el nombre “Nuevas Músicas Colombianas”, por la compañía fonográfica MTM, liderada por Humberto Moreno y Francisco Montoya. La idea surge con el propósito de recopilar todo lo que se había venido haciendo durante los noventa dentro del ejercicio de conocer y explorar las posibilidades rítmicas y sonoras de las diferentes regiones del país, apoyar a los músicos independientes y construir nuevas formas de entender la música colombiana y, por tanto, la construcción nuevos públicos. Bajo este sello se lanzan seis compilaciones donde el rock, el jazz, la música andina, la salsa y la electrónica evidencian lo que consideraba el mejor momento de la música colombiana en su historia. (La información contenida en este párrafo hace parte del trabajo de campo, entrevista con Humberto Moreno y de la escucha de la colección del sello NMC).

El primer CD titulado *NeoTropical* (2007) contiene 14 canciones realizadas por agrupaciones como: Sidestepper, ChoQuibTown, Banda la Republica, Liliana Montez, Alè Kuma, Tumbacatre, Mandrágora, las cuales comparten la energía musical de dos universos, por un lado lo tradicional, lo “otro”, lo negro, lo indígena, “lo sabroso”, lo informal. Y por otro lado global, lo blanco, lo culto, la academia. El segundo disco que lanzó MTM bajo el sello de NMC se llamó *Salsa D.C* (2008), en el cual se evidencio que no solo el jazz se había expandido por el mundo entero, sino que la salsa también fue un fenómeno importante que viajó y llegó al país, tomándose a Bogotá a mediados de los 70. Las 14

piezas musicales de este cd son de agrupaciones reconocidas en Bogotá y Cali en la escena urbana, como lo son La Orquesta la 33, Cambaluco, Conmoción Orquesta, Sexteto Latino Moderno, Yurgaki, Toño Barrio y de nuevo aparecen temas de Sidestepper y ChoQuibTown.

El jazz penetró principalmente las academias de la ciudad, y bajo la influencia del trabajo de Lucho Bermúdez se había estado incorporando a formatos de jazz músicas locales. El sello de NMC, saca su tercer cd bajo el título de *Jazz Colombia* (2008) con 12 canciones de artistas importantes para la innovación y fusión del jazz con músicas colombianas, como son Antonio Arnedo, Juan Sebastián Monsalve, Pacho Dávila y agrupaciones como Ricardo Gallo cuarteto, Puerto Candelaria y Capicua. El cuarto cd recibe el nombre de *Andes Colombianos* (2009) y contiene 14 canciones de cantautores donde aparecen, Marta Gómez, Edson Velandia, Héctor Buitrago, Victoria Sur y agrupaciones como Cuatro Cuerdas Ensemble, Trio 3 y Cabuya. El quinto cd es *Rock Colombia* (2009), en él se destacan temas de los Aterciopelados, las 1280 Almas, Malalma, Velandia y la Tigra, Ciegosordomudo, la Pornomotora, Superlitio, la Bambarambanda y Carlos Vives, con un total de 15 temas musicales que evidencian la exploración musical que tuvo lugar a mediados de los 90, con una evidente influencia rockera.

El sexto y séptimo son otro conjunto de canciones de algunos de los CDs ya existentes. El sexto es *NeoTropical II* (2010), con un elemento electrónico y tropical muy marcado. Pernet, Bomba Estereo y La Makina del Karibe mezclan la cumbia con guitarras eléctricas, sintetizadores y bajo. Aparece la Mojarra Eléctrica, Parlantes y de nuevo Tumbacatre. El séptimo cd es *Jazz Colombia II* (2013), con 14 temas musicales que de nuevo le apuesta a las exploraciones del jazz en diferentes formatos, este cd en su mayoría contiene canciones de artistas como Julián Gómez, Raúl Platz, Edmar Castañeda, Juan Andrés Ospina, Ricardo Gallo, Víctor Bastidas, del Nowhere Quinteto, Tibaguí y Suricato. El octavo cd es la *NeoTropical III* (2014), con canciones de Herencia de Timbiquí, Systema Solar, Las Alegres Ambulancias, La Revuelta, Profetas, Tribu Baharu, La Mambanegra, Radio Rebelde, y Monsieur Perine. Este último CD, evidencia la ampliación del panorama sonoro del país a través del transcurso de los años, la construcción de públicos y las formas de entender la música colombiana. Las canciones grabadas en el transcurso de esos años por el

sello NMC, permite entender que estas transformaciones sonoras son el resultado de unas transformaciones sociales que responden a un tiempo-espacio específico.

La disquera al tener que sub-agrupar a través de los subtítulos anteriormente mencionados, evidencia que las posibilidades dentro de la categoría de NMC, aparentemente, son incalculables. una categoría que ofrece un abanico de opciones que va desde el tropipop, hasta el jazz experimental, y que recorre las costas atlánticas y pacíficas del país desde lenguajes musicales complejos por lo académicos y otros más fáciles de distinguir. También se evidencia al escuchar estos compilados y vivir la fiesta en Bogotá que unos son más bailables y “discotequeros”, otros más electrónicos, que hay muchos tipos de jazz, unos más experimentales o “freejazzeros” que los otros.

Sin embargo, ésta categoría resulta paradójica; por un lado, por su aparente novedad y versatilidad para referirse a tan diferentes propuestas musicales, pero por el otro su carácter limitante al querer contener tanta variedad en una sola categoría que no obedece a la realidad cambiante de la música, que permanentemente está nutriéndose de muchos lugares. “(...) [A] raíz de esta colección de NMC producidas por MTM, se ha logrado que esta etiqueta sea la más consolidada, “representativa” y de mayor difusión frente a las otras denominaciones que no tuvieron fuerza como “electrocumbé” de Iván Benavides, música fusión o folclore urbano” (Gómez. 2015:70). Sin duda este compilado de música, responde a la necesidad comercial de evidenciar un paisaje musical plural, versátil, contemporáneo y abierto al mundo.

Estos dos eventos le dieron a esta etiqueta fuerza a nivel mediático, y en ambos momentos, el punto de partida fueron aquellas agrupaciones que no encajaban en ningún rotulo o género ya establecido por la industria musical. Pero lo que refleja esa necesidad comercial es la actividad constante de los individuos por evitar el desorden -lo anómalo, lo inclasificable-, porque todo lo que tenga estas características sin duda altera al orden. Ordenar es entonces, un esfuerzo positivo por organizar el entorno, eso es lo que llaman algunos la cultura: “La cultura es esta actividad cognitiva característica del hombre, que consiste en clasificar, evaluar y jerarquizar. Organizar el entorno en sistemas y subsistemas en constante cambios” (Douglas, s, f. 172). La forma en que se propone la colección musical del sello MTM, anteriormente expuesta, da cuenta de cómo para nuestras

sociedades la noción de orden es ineludible. Estas músicas, aunque tiendan a ir hacia el desorden, hacia la entropía, hacia la ruptura de la estructura, terminan siendo clasificadas.

La etiqueta de NMC permitió que se conformara entorno a este, una escena ecléctica, con una característica general: el carácter híbrido de los productos musicales, y por tanto la imposibilidad de estas agrupaciones de encasillarse en algún género musical ya existente. Las agrupaciones que conforman la escena asociada a la categoría de NMC han sido descritas en artículos de revistas y otros medios de comunicación, como creadoras de *descargas de las costas nacionales envenenadas con psicodelia, transgresoras y vanguardistas, disonantes y libertarias e incluso corrosivas*. Esta catalogación ha sido realizada desde la emoción que producen sus sonidos, –que resultan extravagantes y extraños para más de uno– reflejando la efervescencia a la hora de construir la especificidad de estas propuestas musicales, lo que las ubica en unos límites clasificatorios respecto a otras músicas inteligibles, y sin dificultad alguna al clasificarlas.

De estos procesos de producción musical han emergido varias agrupaciones musicales en el país con un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional (Choquibtown, Bomba Stereo, Herencia de Timbiquí, Monsieur Periné) lo que las inscribe paralelamente en procesos del *mainstream*, propios de las dinámicas globales del mercado. Las agrupaciones que se analizaron para este trabajo decidieron apostarle a una escena bogotana *indie* (independiente), en el sentido de que no dependen estrictamente de iniciativas privadas, sino solo de su propio trabajo y presupuesto, y en ocasiones con el apoyo del Distrito, a través de las convocatorias para artistas.

2.3 Conformación del sujeto musical: Motivaciones y lugares de encuentro

“Porque no me gusta el trabajo y además, la gente dice que soy yo inmoral, y porque vivo sabrosiado me critica todo el mundo y es que si yo tuviera jefe yo viviría nauseabundo, moribundo, porque así yo no me amaño en este mundo”¹⁴

Para encontrar e identificar el sujeto musical, y entender el lugar por el que se mueve, fue necesario indagar por lugares de encuentro, escuelas, sus procesos de formación y por sus maestros. Después de los antecedentes e influencia de Carlos Vives, nos encontramos

¹⁴ Fragmento de la letra Chorizo de la agrupación Tumbacatre.

entonces, con el nacimiento de una generación de músicos que vienen estudiando y trabajando desde los 90's, y que empezaron sus proyectos desde el 2000. A través de las entrevistas se logró identificar dos lugares comunes, los cuales fueron fundamentales para crear escuela y el intercambio de ideas, intereses y deseos. Estos dos lugares son Cuba y Bogotá, específicamente la calle 19.

El primer lugar fue la Habana Cuba, la isla que acogió a más de un músico colombiano a inicios de los años noventa por sus reconocidos referentes musicales a nivel mundial y sus excelentes maestros no solo en música sino en todas las otras artes. Cuba se presenta como una de las primeras negaciones y actitud de protesta contra una cultura establecida con sus propias visiones (Douglas. 2008) Siguiendo las ideas de la autora sobre la protesta hacia algún tipo de cultura, elegir Cuba para estudiar música, es la primera elección, de muchas, y también un acto de negación contra un modelo de sociedad no deseado, que evidentemente se rechaza. ¿cómo se efectúa ese proceso de selección de carrera y destino para estudiar? Las narraciones de los músicos frente a su trayectoria adolescencia-adulthood son más o menos similares. Desde el colegio muchos ya habían tenido un acercamiento a algún instrumento y a contextos artísticos, bien por la propia familia o por amigos. A demás hay un sentimiento que describen todos como una especie de llamado al cual no podían no responder, era una sensación de magnetismo hacia el arte, especialmente hacia la música en sus más diversas expresiones. La mayoría tuvo profesores particulares en casa, algunos tenían padres músicos, o filósofos, madres cineastas, pero otros tenían padres con profesiones distantes a los mundos del arte, pero las amistades y ambientes más cercanos contenían un contenido artístico, político y cultural importante.

En primer lugar, la decisión de estudiar música es una actitud clara de rechazo a la formalidad, a los trabajos de oficina, que implican cumplir un horario y desarrollar labores que no implican procesos creativos, a la estabilidad, muchas veces económica y a la acumulación de bienes. Este rechazo le da lugar a la siguiente oposición:

El imaginario del artista se opone al oficinista, principalmente por ser dos mundos radicalmente distintos en su quehacer. El oficinista permanece gran parte de su vida en un espacio delimitado donde desarrolla actividades de tipo administrativas, trabajos burocráticos o de gestión. El artista, en este caso el músico, no cumple horarios de oficina, y a diferencia del oficinista, quien parece no tener más opción que ser eso. El músico casi que siente un llamado y vocación por comunicar la expresión de sensaciones, emociones e ideas a través de recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. La dedición de ser artista supone la elección de un estilo de vida que se fundamenta a partir de su oposición, al oficinista, el burócrata, a fin de cuentas, a la oligarquía. Su búsqueda por la bohemia y el hedonismo reflejan el deseo por desprenderse del mundo constantemente, y la afirmación del deseo de vivir sin mayores restricciones. El artista no está cegado por acumular bienes, por el contrario, desea cada vez más irse despojando del deseo de tener por el tener, su búsqueda incesante está determinado por el sentir, y vivir cada vez más intensamente experiencias que los hagan sentir que están viviendo de verdad. En cambio, el oficinista lejos de estas búsquedas, es un ser contenido y sometido a la norma, el cual busca arraigarse todo el tiempo a la vida, pero a través del trabajo, de la familia, de los bienes materiales que son el producto y reflejo de su esfuerzo y dedicación.

En segundo lugar, preferir estudiar en la Habana y no en algún otro país norteamericano o europeo, es una decisión que nos permite identificar un rechazo por lo “gringo”, para los músicos. Mientras muchos añoraban el sueño americano, ellos pensaban en viajar a Cuba y, además, en hacer música, y no en llegar al país donde todos los sueños se hacen realidad a través del ideal de formar una familia, comprar una casa, un automóvil último modelo, y tener hijos. Otros músicos, un número más reducido, viajó a Brasil, y los otros se quedaron en Colombia. Las opciones eran en definitiva países de tradición afro, de tambores y de lo

¹⁵ La línea vertical entre ambas profesiones representa oposición. Formato que se utilizara para exponer los diferentes pares de oposición relevantes para este trabajo.

dionisiaco, por sus mentes no pasaban las calles limpias de las algunas ciudades de Europa, ni las perfectas avenidas de países como Estados Unidos.

Por el contrario, tenían en mente, el mar y su paradisiaco clima, la gozadera, y las tradiciones musicales africanas vivas en Cuba, país que se considera una de las mecas no solo de la percusión africana, sino del ron, el son y el baile. Sin duda, como lo afirmaron en a través de las anécdotas de las entrevistas, gozaron en Cuba, aprendieron y perfeccionaron la técnica de sus instrumentos y aprendieron a tocar otros. Pero lo importante de su encuentro allí, fue que identificaron que desconocían, a pesar de nacer en Colombia y ser músicos, las tradiciones sonoras de su país. Como lo afirma uno de los músicos entrevistados:

“Lo más importante para mí fue evidenciar que acá en Colombia no teníamos nuestras músicas rurales sistematizadas como lo tenían los cubanos que empezaron hacerlo desde el siglo XX. Uno, somos músicos de la urbe, yo no tenía muchos referentes, solo la música anglo que ponen radioactiva y el vallenato y pare de contar y si tuviste suerte tus papas escucharon Lucho Bermúdez o Pacho Galán. Como músico sentí que carecía de una identidad” (A. Montaña, comunicación personal, noviembre 22 de 2017).

Encontrarse fuera de su territorio haciendo música generó lazos importantes entre ellos, no solo de solidaridad mientras vivieron allá, apoyándose con gastos desde la fiesta, hasta el arriendo, y en ocasiones en la alimentación, sino también de pensarse como hermanos por haber nacido en un mismo territorio, de donde tenían mucho que conocer y aprender. Lo que los llevó a cada uno a iniciar la búsqueda de una identidad musical colombiana que hasta ese entonces no era clara. La siguiente oposición da cuenta de una identidad clara, en este caso el universo sonoro cubano, en oposición a una identidad no clara representada por Colombia.

CUBA Identidad clara	COLOMBIA Identidad no clara
--------------------------------	---------------------------------------

16

Por identidad no clara se entiende el desconocimiento por las músicas tradicionales y locales, que motivó el regreso de estos músicos a su país de origen para así dar inicio a tan inquieta búsqueda. Por identidad clara, el conocimiento y reconocimiento de músicas tradicionales y autóctonas. Estos músicos tenían más claridad sobre la identidad y el universo sonoro de Cuba, el país de la primera revolución en América Latina, les generaba un sentimiento por este país más fuerte que por Colombia, pues era el país que encarnaba la libertad, la lucha y la resistencia de las minorías, la igualdad, y la camarería.

Estos músicos al elegir este destino reafirmaban su desprecio por las desigualdades sociales, la desvalorización del “otro” por parte de occidente, pero también su añoro por formas sociales más igualitarias, la cual da bombo a las tradiciones culturales de las minorías. Comprender la preferencia de un individuo por, en este caso, un país o hacer un tipo de música, permite entender sus actitudes respecto a la autoridad, al liderazgo a la competencia -comunes entre el oficinista y el burócrata-. A su regreso cada uno tomó un rumbo de investigación musical, algunos se interesaron más por unos ritmos y territorios, y la mayoría ingresó a la academia, y continuaron estudiando con maestros de forma particular y en ese camino de aprendizaje continuaron coincidiendo.

El segundo lugar común, es la calle 19, principalmente entre la carrera séptima y la cuarta. Reconocida desde los años 70 por ser el lugar por excelencia de melómanos para conseguir acetatos principalmente de salsa. La esquina del movimiento -como algunos la llaman- fue un primer lugar de encuentro y de estudio para los recién llegados de la isla. Sacar estas músicas del anonimato, a las calles del centro de la capital representaba para ellos un acto transgresor, evidentemente por los usos tradicionales del espacio público, y segundo por ser ellos unos blancos, mechudos, capitalinos, tocando instrumentos y músicas de las costas del país que la mayoría de los bogotanos hasta entonces desconocían por completo.

¹⁶ En esta gráfica, hay una correspondencia entre los elementos que están debajo de cada país, y a su vez una oposición entre éstos.

Esta búsqueda también significa el *untarse* de calle, de pueblo, lo que sigue reforzando esa búsqueda del artista por sentimientos hacia la humanidad, de igualdad, de ausencia de propiedad, itinerantes en sus hábitos, de conocer otros estilos de vida diferentes a los de su clase social y donde nace la inspiración, para construir su música y letras. De alguna forma, se encontraban buscando el corromperse para conocer “el mundo”, descender a los “mundos bajos” que ofrece la calle para así poder conocer el mundo “real”. Ese mundo que los seducía por haber estado lejano para ellos por su posición social, como lo refleja la siguiente experiencia de vida de uno de los músicos entrevistados: “(...) algunos éramos unos gomeletes de mierda¹⁷, había otros que si estaban comiendo solo un pedazo de pan, pero entonces nos juntamos y comenzamos a buscar la calle mal, hasta tener que recuperar una guitarra en la zona del bazuco del voto nacional, teníamos por ahí 24 o 23 años, eso fue después de Cuba” (S. Aldana, comunicación personal, 9 de febrero de 2017). Su deseo por explorar y adentrarse a los mundos “bajos” de la ciudad, reflejan no solo su creencia en la importancia de estar y apoyarse el uno junto a otro, sino de estar con los “otros”, con esa mayoría que compone y hace al pueblo, al que no podían pertenecer, sin importar las veces que fueran a la calle 19, en donde convergieron:

“(..) una gran cantidad de músicos, de Curupira, músicos de Bomba Estéreo, músicos de la Makina del Caribe, músicos de Tumbacatre, de Kilombo, La Revuelta, La mojarra Eléctrica, bueno una cantidad de músicos, digamos un colectivo gigante que están poniendo la parada dentro de lo que llaman las NMC ahora. Y empezamos a estudiar las músicas tradicionales de gaita de marimba, las chirimías. El parche era ¡ey, que vamos a estudiar a la calle 19! y aparte, ganábamos plata pal almuerzo entonces empezamos a ver una sustentabilidad a través del estudio y de las músicas que estábamos haciendo además que estábamos, un poco consiente e inconscientes en una intervención a nivel performático dentro del espacio, estábamos irrumpiendo un espacio que nunca había sido irrumpido con este tipo de músicas. De haber estado

¹⁷ Con *gomeletes de mierda*, el entrevistado quería hacer alusión al colombianismo el cual procede de la palabra gomina; que indica un gel fijador para el cabello. La persona que utilizaba este gel era denominado gomelo. Sin embargo, en su uso más práctico significa una persona que presume de pertenecer a una posición social acomodada (más alta). Esto reconociendo que estaban buscando la calle no por necesidad, sino por un capricho posible al ser unos gomelos.

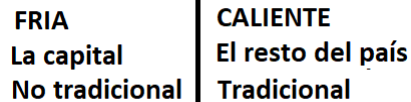
ahí, fue que empezaron a salir las moñas¹⁸ (A. Montaña, comunicación personal, 22 de noviembre de 2017).

Salir a tocar a la calle es otra forma de reforzar la elección de tocar esas músicas, en su mayoría costeras (Pacífico y Atlántico) que, por no ser enseñadas en las universidades, ni pertenecer a los repertorios comerciales y conocidos, debían ser sacadas a la calle, no solo por el deseo de contarle a la gente de la ciudad que había otras muchas músicas del país que desconocían, sino para poder estudiarlas en esos encuentros callejeros. Siendo esto, una forma clara de protesta hacia la formalidad, hacia los cánones musicales de la academia y de la fría y gris capital, llena de rolos serios y “malos bailarines”, en ese imaginario nacional sobre los de la capital.

A finales del siglo XIX ya se había gestado en Bogotá y otros centros de poder nacional un movimiento musical nacionalista impulsado por las élites, el cual realzó el bambuco y el pasillo como la única música que debía representar a la nación colombiana. Todo lo demás quedó marginando. Pues el diseño de “cultura nacional” de la oligarquía capitalina, andina, católica, en su intento por emular la cultura europea, no hacía más que denigrar cualquier otra forma de ser “colombiano” que no se ajustara a su ideal de país. Ya en los noventas, la situación había cambiado pues la capital ya empezaba a “calentarse” (Bermúdez. 2010) con la aparición de Pacho Galán y Lucho Bermúdez junto a su Orquesta del Caribe, con un repertorio lleno de porros, gaitas y cumbias, que transformó este paradigma de la música nacional, por el de la “músicaailable” un paradigma nuevo, modelado en ideas internacionales con el formato de la Jazz Band, con elementos claros de las tradiciones musicales campesinas costeñas que dieron como resultado final una versión blanqueada de estos ritmos tradicionales.

La siguiente oposición pretende dar cuenta cómo, la categoría usada por Bermúdez, de *calentar*, logra describir ese imaginario sobre la capital y el sujeto de allí (frío, aburrido, tieso y por tanto mal bailarín) y permite entender porque esas fusiones se estaban dando especialmente en los centros urbanos del país, sobre todo en Bogotá: la capital.

¹⁸ Forma de referirse a los conciertos, o toques pagos entre músicos. (Que salga trabajo)



19

Siguiendo los elementos de la gráfica anterior, la capital representaba el universo sonoro más amplio, lejos de los sonidos tradicionales del país, la mayoría de academias se concentraron en la enseñanza del jazz, la música clásica y con suerte algo de bambuco. Mientras que el resto del país, entendiéndolo de manera muy general, es todo lo que se opone al imaginario de la fría y gris Bogotá: la nevera, como la llaman las personas de zonas calientes del país, aparece como los poseedores la tradición, por tanto, los sonidos más intactos considerados tradicionales.

Por los noventas la ciudad estaba recibiendo a mujeres y hombres que, a raíz del conflicto armado del país, se vieron obligados a abandonar sus territorios. El encuentro entre idiosincrasias distantes, tras intensas olas migratorias, permitió intercambios sonoros importantes para estos músicos, y su a vez, el encuentro de sonidos, instrumentos y culturas, impulsando experimentaciones sonoras.

“(…) en esa época Bogotá era un hervidero, y nosotros sentíamos que hacer músicas nacidas del dialogo generaba algo importante, una metodología del encuentro de los improbables, cuando uno propicia el encuentro de las cosas que no se encuentran, es como intentar lo que jamás se podría juntar.” (Benavidez, I., & Blair, R. Agosto 25 de 2017. *20 años de transformación musical en Colombia*. Conversatorio llevado a cabo en Bogotá, Colombia)

Esta metodología de los improbables, pone a dialogar a la ciudad (lo no tradicional) con aquellos lugares del territorio nacional que no consideran centros urbanos, es decir, el resto del territorio nacional por no ser la capital, asociado aun a la imagen de pueblo, -lo tradicional-, dándole a estas exploraciones sonoras el carácter híbrido, de fusión, que las identifica. Además, apporto al proceso de resignificación del imaginario de la “nevera”, que empezaba a calentarse con la llegada de todos esos otros, que no pertenecían a la capital.

¹⁹ Esquema realizado por la autora de este trabajo. Las convenciones aquí, como se mencionó anteriormente, representan una oposición de elementos, divididos por una línea vertical.

2.3.1 Escuelas y Maestros

La mayoría de músicos que representan esta escena son músicos que han tenido formación formal en academias reconocidas a nivel nacional, principalmente las facultades de música de la Pontificia Universidad Javeriana, de la Universidad Nacional de Colombia y la Facultad de Artes ASAB (Academia de Artes de Bogotá) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y también el programa de licenciatura en música de la Universidad Pedagógica.

Haber tenido acceso a la academia, al mundo formal del estudio de la música les permitió, no solo, poner a dialogar los sonidos locales del país con los sonidos globales que habían aprendido en la academia. Sino que al poder aprendido a tocar e interpretar, por ejemplo, músicas como el jazz, extranjera y popular entre las élites, pudieron empezar a crear versiones estilizadas del folclor colombiano, controlado que sus músicas no fueran a sonar demasiado negras, campesinas, ni populares, más bien con un poquito más de “aquí que de allá”, más cercanas y aceptadas por quienes residen en la ciudad.

Durante varias entrevistas los músicos mencionaron la importancia del trabajo de un reconocido músico húngaro, Belá Bartok. Estando en la universidad, este personaje y el renombre entre sus profesores habían despertado inquietudes en ellos, Bartók se sumaba a la experiencia en Cuba, a la propuesta de Carlos Vives, a ese encuentro entre idiosincrasias distantes. “Entrar a la universidad y conocer lo que hizo Bella Bartok, musicólogo el tenaz a mí, y a otros compañeros nos pareció una locura. Entonces todos estábamos con esas influencias, sorprendidos, pero motivados a medírnosle a algo por el estilo, o al menos eso quería yo” (A. Molina, comunicación personal, enero 30 de 2017). Siendo uno de los compositores más reconocidos y extravagantes del siglo XX, conocer su trabajo había inspirado a más de uno por su trabajo etnomusicólogo. Bartók se destacó entre varios de los músicos de su época por haber recorrido varias zonas rurales de su país recolectando y grabando, con un fonógrafo, canciones de la tradición popular de los campesinos, logrando registrar un repertorio tradicional que se desconocía. Para muchos fue un referente importante para emprender y adentrarse en el camino de la exploración sonora del país.

La mayoría de los músicos entrevistados, como se mencionó anteriormente, no solo tuvieron acceso a la academia, sino que vienen de familias de artistas o intelectuales. Muchos crecieron y trascurrieron sus años de estudiantes por barrios como la Candelaria y La Macarena, destacados por ser una especie de circuitos culturales con una disposición para las actividades intelectuales y artísticas, que ha albergado tradicionalmente a profesores, intelectuales, actores y artistas de Bogotá.

Al ser hombres y mujeres de la capital, de familias de clase media alta y con una sensibilidad heredada hacia las artes, parte de su formación ha sido con maestros reconocidos de las músicas tradicionales. A lo largo de su carrera han podido acceder y viajar al territorio para ponerse en contacto con los maestros de estas músicas, desplazarse, quedarse por largas temporadas y así mismo financiar el viaje de ellos a la capital. En este aprendizaje, los músicos intercambiaron, de alguna forma, el conocimiento por pasajes, hospedaje y comida. De estos encuentros constantes y persistentes con los maestros, varios de los músicos lograron crear relaciones sólidas y funcionales para ambas partes, que hasta el día de hoy se mantienen vigentes. De estos encuentros inicialmente de formación informal, se dio un proceso paralelo, en donde varios de los músicos se han encargado de funcionar como gestores culturales de maestros y cantadoras de diferentes partes del territorio, siendo el puente para conseguirles conciertos en Bogotá y fuera del país, y formas de grabar sus producciones musicales.

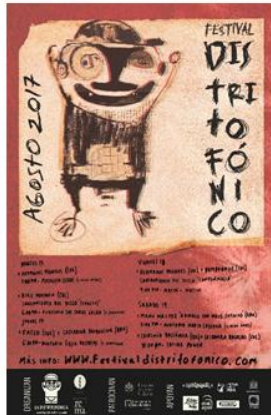
2.3.2 Sellos discográficos y colectivos

En todas las escenas mundiales existen estéticas que surgen de forma paralela a lo comercial, músicas de otro tipo que no circulan dentro de los circuitos más *mainstream* del país. Esta escena sin duda reúne estas propuestas musicales, y por esta razón es que surgen sellos disqueros y colectivos independientes. Para el caso de la NMC sus productores y distribuidores han sido: MTM, Millenium, Festina Lente Discos, Polen Records y la Distritofónica. Cada vez se suman más sellos a la lista, por la oferta de bandas y crecimiento mismo de la escena. Cabe resaltar que varios de los fundadores o impulsores

de estas disqueras han participado activamente en el movimiento de NMC debido a su trabajo como músicos, periodistas y amigos de éstos.

Con el propósito de reunirlos nace en el año 2004 el colectivo La Distritofónica, conformado por siete músicos de la ciudad, quienes hacen parte de agrupaciones reconocidas en la escena, con la intención y el propósito de generar una plataforma de apoyo a la música independiente “(...) de jóvenes músicos bogotanos que toman como punto de partida estético, el encuentro entre los lenguajes tradicionales de las costas, el interior y las músicas urbanas (jazz, rock, electrónica, erudita), para desarrollar un lenguaje abierto y plural consecuente con los lineamientos de las vanguardias musicales contemporáneas” (Quiénes somos, la distritofónica, s.f.). Este colectivo realiza anualmente desde el año 2009, el Festival Distritofónico, el cual se dedica durante cinco días a ofrecer música, fiesta, experimentación, sonidos inéditos y nuevos discos a su público.

La imagen a continuación permite observar en principio las instituciones y/o colectivos que apoyan y colaboran en el desarrollo de este festival, y en un segundo plano dar cuenta de lo que hay detrás de la estética de los carteles.



²⁰ Figura 1 realizada por María Camila Puentes. MCP (2018)

La lógica del pensamiento también se manifiesta a través de las imágenes, por lo que los diferentes elementos de estos carteles pueden ser un tipo de sistema que propone una noción entorno a lo bello, que nos habla de un orden, de una forma de interpretar y clasificar los elementos en el mundo. Lo primero que sale a resaltar es una especie de caos a partir de la forma en que está organizada la información de cada cartel, es decir, se presenta en cada uno, un desorden intencionado, pero que propone un (otro) orden que se relaciona con una lógica moral del mundo, y que su vez, resulta y es considerado bello para quienes se involucran en la realización de este evento.

Lo segundo que sale a resaltar, es la representación indígena de una figura humana, que reemplaza su corona por unos audífonos que sostiene sus manos. El tipo de letra que se usa, al ser un tipo de letra no estilizada, se corresponde con la imagen de este hombre perteneciente a un pasado, al indígena, -como la letra lo sugiere- a un momento de la historia de poca sofisticación en las herramientas básicas llevar a cabo labores cotidianos, es una letra que parece no estar terminada, sino en proceso. Es una letra que manifiesta una actitud de protesta por lo convencional y por las jerarquías, dándole importancia entonces, como lo hacen las *communitas*, a la espontaneidad y a la horizontalidad en los vínculos.

²⁰ Imagen que contiene y reúne los últimos tres carteles del Festival Distritofónico, tomados de: <http://www.festivaldistritofonico.com/ediciones-anteriores>

También, en su aparente desorden (pues parten la sílabas de la palabra) y ubicación no convencional, está claramente proponiendo un tipo de orden que solo cobra sentido y se reconoce como bello al interior de esta escena musical. La cual se funda en el rechazo por un estilo de vida propio, una vez más en términos de Turner, de la estructura la cual se opone a la *communitas*.

Los colores recurrentes en las imágenes, son el negro y el rojo, lo que lleva a formular la pregunta de ¿Por qué esos colores, y no otros? La respuesta a esta pregunta puede responderse a partir de la afinidad hacia el tipo de cultura que se ha venido describiendo, la cual no elegiría el color azul claro o rosado, por llevarlo a un extremo, o blanco y verde, pues estos colores no suelen asociarse, ni representar los ideales de una cultura que se funda en la anti-estructura. Por el contrario, el negro y el rojo, suelen asociarse a movimientos urbanos, que se oponen a la oligarquía, a la figura del burócrata, son colores que históricamente se han asociado a los movimientos revolucionarios, a sindicatos, a luchas sociales en diferentes lugares del mundo.

En la parte de abajo todos los carteles ponen a las instituciones que organizan, patrocinan y apoyan. De donde vienen a llamar la atención en la organización: de fundaciones como Rema, enfocada en el fomento de las artes y la música, o Radiopachone, plataforma de creación y gestión de proyectos culturales que tiene como objetivo incentivar la articulación de redes en el terreno de las industrias culturales. Como patrocinadores permanentes están dos de las más reconocidas universidades privadas del país, la Pontificia Universidad Javeriana desde el centro de gestión cultural y la Universidad de los Andes, y eventualmente, instituciones distritales como es el IDARTES. Por el último quienes apoyan la organización de este evento son los bares donde se presentan las agrupaciones invitadas en cada versión del festival, principalmente Matik-Matik y Latino Power, el sello independiente de Festina lente discos, La Canasta que se encarga de distribuir en la ciudad mercados de alimentos campesinos, frescos y locales, con la misión de hacer más justas y equilibradas la relación entre quienes cultivan en el campo y quienes se alimentan en la ciudad.

De estas instituciones, llama la atención que quienes están detrás de la logística y de que se haga posible este festival hablan del universo social en la que se construye esta escena musical. Tanto el público como el artista cree en el valor y necesidad, por un lado de rescatar el pasado y tradición de nuestra sociedad. También son intensos curiosos y consumidores de expresiones artísticas, y son el tipo de personas que sentirían más atraídos por comprar una mochila que un maletín de cuero, y “seguramente, harán el mismo tipo de elecciones en otros contextos [...] como el del régimen alimentario o la ecología” (Douglas. 2008:56), por ejemplo, en mercados del estilo de La canasta. Estas decisiones implican un acercamiento moral a lo que significa ser un buen humano, a ese sujeto que busca estar en armonía con su pasado y su presente, para así hallar la mayor coherencia posible con sus consumos.

3. Caracterización de la escena de las NMC

3.1 Lo espiritual y lo material

Mary Douglas habla de lo espiritual y material, para dar cuenta de que no existe algo esencialmente espiritual o material, sino que su identidad se constituye a partir de un proceso relacional, o sea por el contexto social. Lo espiritual es incompatible con la búsqueda y acumulación de riquezas, y donde, abiertamente, desaprueban y rechazan lo materialista (Douglas. 2008). La opción por lo independiente aquí, “es una forma de caracterizar una nueva tendencia, contraria a lo material, contraria a lo vulgar, [...] y complementaria de una preferencia por la espiritualidad” (pg.42) La comunidad, en este caso, deberá adaptar su sistema de valores a tal calidad espiritual.

Para establecer con claridad la oposición, mencionada en el apartado anterior, entre lo espiritual y material, la lista de oposiciones a continuación tiene como intención mostrar el desarrollo jerárquico de la oposición propuesta por Douglas (2008), entre lo material y lo espiritual, utilizada en este caso para un contexto musical. Esta clasificación tiene el fin de continuar profundizando en cómo a través de unas creencias y elecciones vitales, se construye la afinidad y gusto por la expresión de la escena de las NMC, relacionadas con contenidos espirituales. Como lo sugiere la siguiente grafica de oposiciones:

Material
Necesidades primarias
Dinero
Acomulacion de dinero
Público masivo
Produccion mecanica

Espiritual
Placer
Arte
Acomulacion de experiencias
Público selectivo
Produccion compleja

21

Con producción mecánica y compleja, se quiere resaltar que la diferencia entre aquellas producciones que le resultan funcionales a la industria musical, y las producciones musicales de los músicos independientes y de carácter complejo, pues su preocupación es hacer músicas que vayan siempre más allá de lo usual, de los formatos más sencillos de la industria que le apunta a un público masivo, y al reconocimiento mundial. Mientras que esas producciones complejas van dirigidas a públicos selectivos, a personas que aprecian y hayan algún sentido en estas músicas.

Para la gente en el polo de lo material, la acumulación de dinero es el objetivo. Para quien se ubica en los valores espirituales la acumulación de experiencias es vital. Para el oficinista o el artista del mainstream, el dinero la mayoría de veces es el fin, pues les representa sentimientos de estabilidad, tranquilidad, certidumbre, comodidad, bienestar. De modo contrario mientras para el artista el arte es el fin en sí -claro que está bien si se puede ganar algo de dinero con el- pero para ellos la búsqueda de experiencias tiene más prioridad, que la acumulación de bienes. Por ejemplo, comprar un carro no es una necesidad primaria, más bien el arte les representa en esa búsqueda por acumular experiencias, dinamismo, emoción, incertidumbre, pero al fin y al cabo un disfrute. El placer significa disfrutar de lujos respecto al arte y la música, lo que se opone a las necesidades primarias (comida, abrigo, techo y transporte)²², porque el artista superpone satisfacer sus deseos por encima de solucionar necesidades. Ellos prefieren gastar su dinero

²¹ Esta gráfica se construyó en compañía de dos compañeros de la carrera de antropología. La gráfica contiene características de lo mainstream que se corresponde con una visión de la vida material, en oposición a las características que definen a lo indie, que se corresponde con una visión de vida espiritual.

²² Esta corresponde al estereotipo del burócrata que busca una vida cómoda, con un techo y un carro. Es decir al de una vida simple, con rutina.

en viajes, y en mejorar sus herramientas de trabajo, sus instrumentos, o en invertir en lo que les represente un disfrute, buenos licores u otras sustancias, conciertos, etc.

Respecto al pago de los músicos en los bares, los tres manejan una estrategia de pago igual, pero con algunas diferencias en los porcentajes. En Matik, se maneja normalmente por entradas, donde el 80% del total en estas es para los músicos, y en ocasiones hasta el 100%, con un par de cervezas para cada músico. A Boogaloop la gente no suele llegar en bicicleta, lo que nos habla de cómo los asistentes, dependiendo de bar puede cambiar. Al permanecer afuera pude notar que la mayoría de gente llega a pie, o en taxi. La entrada aquí, oscila entre los \$25.000 y \$30.000 en eventos muy específicos. El pago a los músicos, es depende de la o las agrupaciones que toquen. Por lo general es un 70% para las agrupaciones y 30% para el bar, o también 80% 20% sobre las entradas, en este bar no hay descuento para estudiantes, así pues, los asistentes a este lugar son más adultos mayores, y no estudiantes. Cuando tocan agrupaciones más reconocidas, el bar consigue un patrocinador, y le pagan a la banda una tarifa fija y el bar se quedan con lo de las entradas. En latino, dependiente del evento el precio de la entrada puede estar entre los \$10.000 o, máximo \$25.000. Respecto al pago a los músicos, se maneja un porcentaje del 30% para latino y el 70% para los músicos, si tocan dos o tres agrupaciones se deben dividir ese 70% entre las agrupaciones. Usualmente les dan una canasta de cerveza a cada grupo.

Esa incertidumbre, por ejemplo, se manifiesta claramente en las formas de pago que se dan en los bares donde tocan los músicos. El pago en los tres bares se hace después de tocar y en efectivo, cuando la noche y la fiesta están en un nivel avanzado, es decir que el licor que recibieron por parte de pago, de alguna forma adelantado, ya se ha consumido. Entorno al pago hay varios elementos importantes que destacar. El primero es que, en este tipo de eventos, de esta escena, nunca hay pagos anticipados, es decir, casi nunca hay certeza alguna del valor por el cual será remunerado su oficio, lo que refleja perfectamente esa adrenalina que busca el artista en la incerteza. Claro, cabe mencionar que no es algo que naturalmente se disfrute, de hecho, les genera angustia y una expectativa que no siempre se cumple. Este tipo de pago, informal, es el reflejo de la dificultad que tiene el artista en general para vivir del arte, para vivir con lo básico a través de sus producciones artísticas,

lo que es una realidad difícil para más de un músico de la ciudad, los cuales deben tener múltiples trabajos pues solo de tocar no podrían vivir, ni mantener su estilo de vida.

El sentido común, diría que lo espiritual estaría asociado a un estado de la mente, quizá en construir edificios intelectuales, pero realmente el artista vive lo espiritual a partir de una búsqueda de experiencias sensoriales y relacionadas con el cuerpo; y estructuran su estilo de vida a partir de esa noción. En varias conversaciones sostenidas con los músicos, se hizo explícita su búsqueda por satisfacer continuamente los deseos con el cuerpo. Ese imaginario del artista, un ser bohemio, en alguno de los músicos y de los asistentes a los eventos se manifiesta, estas personas necesitan estar satisfaciendo su cuerpo a través de, en este caso, la música, acompañada casi siempre, de licor, drogas, sexo, las emociones más evidentes e inmediatas para el cuerpo.

La música no es material, se vive como una experiencia corporal, que estimula los sentidos. Al preguntarles a los músicos entrevistados, por que decidieron hacer la música que hacen, y en general ejercer la profesión de músico, las respuestas se acercan, la mayoría, a cuestiones relacionadas con una búsqueda de identidad, de sentido por la vida y por su existencia, la música representa una vía espiritual, de creación constante para poder sobrevivir a las exigencias ortodoxas de la sociedad.

La figura del artista, permite entender con cierta facilidad, por qué los alineamientos culturales deben expresarse de acuerdo con un índice de espiritualidad. En los mundos del arte, asociados comúnmente a esferas elevadas del ser y de la expresión, la búsqueda de los valores espirituales es más apremiante. Quienes habitando estos universos expresivos prefieren una búsqueda de valores materiales, serán señalados de insensatos, por el imaginario del artista que no debe usar el arte como un medio para enriquecerse como fin. Y quien debe estar en contra de la formalidad, rechazar las instituciones autoritarias y preferir la simplicidad, la franqueza, las amistades íntimas. La amistad, en esta escena, es fundamental para su supervivencia. Al ser una escena pequeña, la amistad aquí es una forma de institución, es decir, una relación social legitimada, establecida verbalmente por los músicos cuando se reconocen dentro de su oficio y de su escena, y cada vez que comparten el escenario. Estos lazos al interior de la escena, “buscan es una experiencia

transformadora que vaya hasta la raíz misma del ser de cada persona y encuentre en ella algo profundamente comunal y compartido” (Turner. 1988:144)

3.2 Los sonidos

En este punto se hace pertinente mencionar que, las nacientes propuestas sonoras de NMC podrían clasificarse en dos grandes polos según sus inclinaciones, sin que esto signifique definir fronteras entre ellas, ya que gran parte de estos músicos comparten un circuito cultural, maestros y sin duda intereses estéticos. Además, son amigos y muchos de ellos tocan en más de una agrupación que componen la escena. Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, ciertos conjuntos de relaciones solo tienen sentido en oposición a otras, por consiguiente, la siguiente gráfica contiene una serie de elementos que se oponen que dan cuenta de una gradación de las propuestas sonoras de las bandas más representativas de la escena, bajo criterios antropológicos, y no musicales, lo cual se puede graficar de la siguiente manera:



La línea recta de este gráfico es finita porque pretende dar cuenta solo de las posibilidades sonoras dentro de las propuestas musicales de lo que se consideran las NMC, y no de la música en general. En un polo están las propuestas musicales más comunes que se corresponde con sonidos menos experimentales, en el otro están las menos comunes que se corresponden con las propuestas más experimentales. Los elementos intermedios apelan a lo corpóreo (el baile) para dar cuenta de la gradación entre un polo y el otro.

Se eligieron lo *común* y lo *experimental*, porque permite dar cuenta del carácter híbrido de los sonidos y de lo variado y distinto que puede ser una agrupación de otra a pesar de pertenecer a esta misma escena. Esta gráfica que se propone, plantea cómo el primer polo ubicado a la izquierda, lo +común se corresponde con las propuestas que se acercan al polo

de lo -experimental, en donde se ubican propuestas musicales que a nivel auditivo tiene sonidos más sencillos. Por sencillo entiendo sonidos más consonantes, que pueden ser oídos sin dificultad por su coherencia (dentro de la música a que la mayoría de individuos está acostumbrada), y además que generan una disposición corporal hacia el movimiento, al baile en parejas y entre amigos.

Las propuestas al lado derecho de la línea, el polo de lo -común se corresponden con las propuestas sonoras +experimentales, en este polo de la gráfica el sonido tiende a hacerse más complejo por su disonancia. Ser disonante no sólo es una forma de comportarse musicalmente, sino también una manera de ver y de vivir, desde el ámbito de la música, las dinámicas sociales y culturales del entorno. Hacia este costado de la gráfica, se hacen más recurrente el uso de instrumentos electrónicos, como sintetizadores, y empiezan a aparecer agrupaciones que están inclinadas más hacia el noise²³, al ruido tropical, y muchas con el jazz como base de sus experimentaciones, estas propuestas entre más raras invitan a tener una experiencia más individual, pero algunas también invitan a bailar colectivamente. El baile es una expresión de la gradación de la música porque por medio del baile se puede ver cómo reacciona el cuerpo ante estas propuestas musicales. Entre más raros no hay una respuesta inmediata hacia el baile, pero entre más comunes, los cuerpos responden al estar familiarizados con estos sonidos.

La disonancia, que surge de la contingencia de la música, está instituida por todo aquello que se ha concebido como susceptible de ser clasificado por el régimen de enunciación predominante. Ya que las sonoridades disonantes dependen de la identificación de lo que resulta “extraño” a partir de un principio diferenciador que discierne entre las formas de hacer músicas predominantes –sonidos más consonantes- y que aún no terminan de incorporarse a sus lógicas. En este sentido, lo que se considera consonante puede ser comprendido como algo que ha pasado por un proceso de regulación. En el marco de un reordenamiento constante de las reglas que tiene como fin evitar la “incomodidad” hacia todo aquello que las transgreda, en un intento por incluir a todo lo que se haga en música en un plan basado en su orden. Así mismo hay otras propuestas que van más hacia los

²³ Categoría musical para caracterizar los usos expresivos del ruido generado acústicamente o electrónicamente, con instrumentos musicales tradicionales y no convencionales, dentro de un contexto musical.

formatos y las raíces más puras de folclor como Sinsonte, Guafa trio, Tríptico Ensemble, Curupira, y hay otra línea cercana que fue hermana de Curupira y son las fusiones que tienen una intención totalmenteailable o discotequera, como es el caso de aquellas más cercas al polo de lo común, que están fusionando músicas urbanas con tradición, como es el caso de agrupaciones como La Mojarra Electrica, Tumbacatre, La Revuelta, La Phonoclorica, por mencionar algunas de las agrupaciones más representativas.

3.3 La distribución del espacio social

Es importante en primera instancia realizar una descripción de la zona, en donde están ubicados tres de los bares que componen este circuito musical. Para así, posteriormente caracterizar los bares y las personas que frecuentan estos lugares, en tanto que es allí donde tiene lugar la interacción y encuentro ritual. La zona donde están ubicados, está delimitada por una serie de límites, aparentemente invisibles, que se identificaron a partir de diferentes detalles sociales y geográficos que pueden ser percibidos luego de un reconocimiento del espacio y los sectores cercanos a estos.

Bogotá cuenta con 20 localidades, la numero dos es la localidad de Chapinero, la cual se extiende desde la diagonal 40a con carrera 14²⁴ -también conocida como av. Caracas- hacia el norte, hasta la calle 100 con autopista y hacia el oriente hasta los cerros orientales. Los tres bares que se visitaron para esta investigación, Matik-Matik, Latino Power y Boogaloo Club, están ubicados en esta localidad, que comprende un área que se destaca, junto con el Centro de la ciudad, por acoger una gran variedad de establecimientos comerciales, empresariales, gastronómicos, de fiesta y residenciales. El mapa a continuación tiene como propósito ubicar espacialmente los bares que se eligieron para el presente trabajo, y así poder identificar la distancia y lejanía que hay entre uno y otro.

²⁴Información tomada de la página del Instituto Distrital de Turismo de Bogotá. Disponible en: <http://www.bogotaturismo.gov.co/Turismo%20Nocturno>

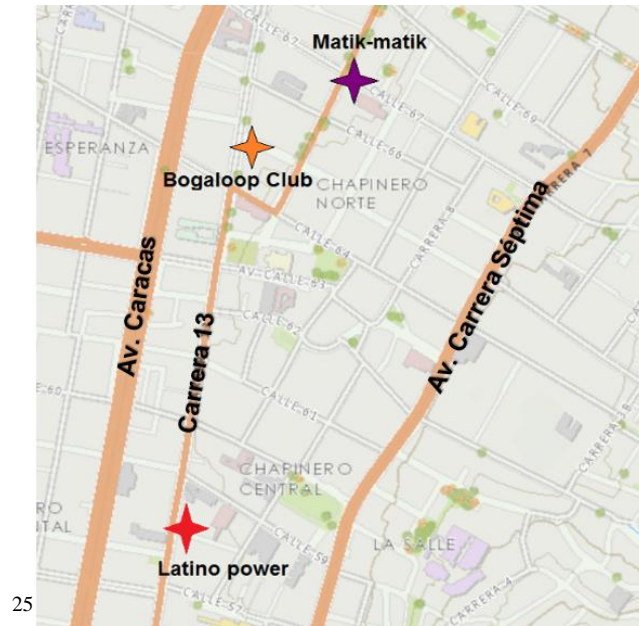


Figura 2

Estos tres bares, a pocas cuadras de distancia entre uno y otro, se encuentran ubicados entre la Av. Caracas y la Av. Carrera séptima (sobre la carrera 13), en medio de una zona a la que se puede acceder fácilmente por diferentes avenidas, y con una oferta nocturna y festiva permanente.

El mapa a continuación, es más amplio puesto que abarca más carreras y calles, con el propósito de, en un primer momento, ilustrar y retomar esa idea del deseo constante del artista por *descender* a otros mundos, para poder conocer de verdad el mundo. Y finalmente, de destacar una de las zonas de la ciudad dispuesta para el placer y el hedonismo. Para esto es necesario comprender qué significan más allá del espacio físico las dos grandes avenidas que las rodean. Pues la distribución del espacio en la ciudad, no es casual, sino que sigue un plan, que cambia según el tiempo y las personas, y la ubicación de sus edificios, restaurantes, casas, y demás, moldean parte del comportamiento de las personas en el espacio, creando disposiciones (Hall.1973)

²⁵ En este mapa se ubicaron los tres bares seleccionados para el trabajo de campo, los cuales están entre la calle 58 y la 66 (Chapinero central y una pequeña parte de Chapinero norte). Imagen tomada de: <http://mapas.bogota.gov.co/#>

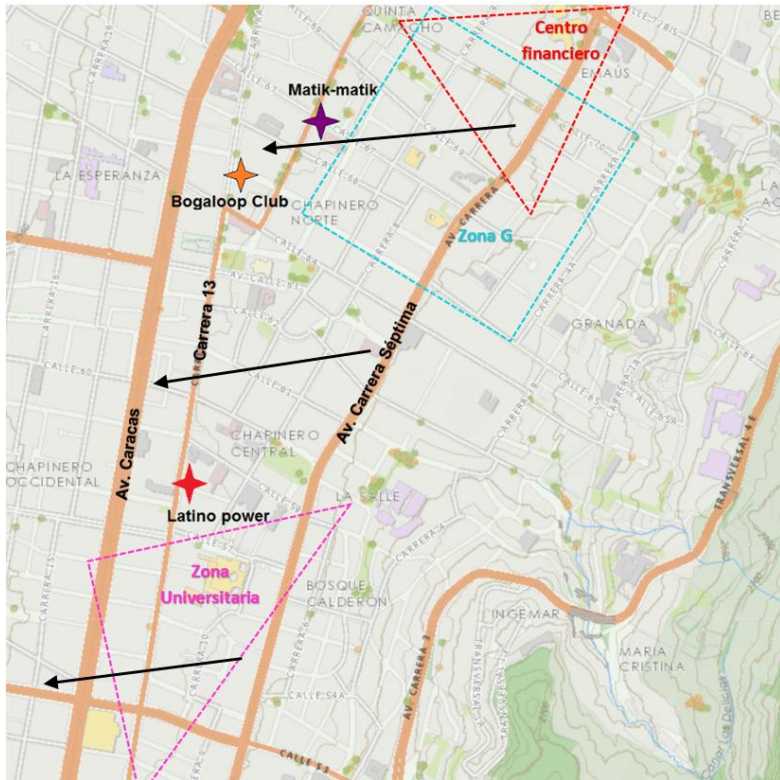


Figura 3

El mapa tiene como objetivo señalar la zona donde se ubican la mayor cantidad de universidades, una parte del comienzo de uno de los centros financieros de la ciudad (aproximadamente entre las calles 69 y 72), y una zona con una alta concentración de moteles y prostíbulos.

En primer lugar, está La Av. Séptima, más cerca de la montaña, es una de las avenidas más importantes de la ciudad, pues conecta el sur de la ciudad con el norte, exactamente hasta el municipio de Chía. A nivel general, la Séptima – y las carreras que le siguen hacia arriba- albergan las propiedades más caras de Bogotá, edificios altos que concentran el poder económico, político y cultural, esto pues desde sus inicios funciono como un lugar privilegiado cuyo acceso estaba reservado únicamente para las elites del momento. Esta

²⁶ Los dos triángulos en el mapa tienen la intención de ilustrar que alrededor de los bares, por un lado, hay una zona universitaria amplia que comprende otras calles que no comprende el mapa, y por el otro una zona financiera que también supera los límites del mapa. El cuadrado, es la totalidad de una zona, que si puede ser comprendida en su totalidad. Las flechas se utilizaron con el propósito de indicar desde donde empieza el descenso, que metafóricamente, se utiliza para explicar la búsqueda del placer y empatan sobre los lugares donde hay una presencia alta de moteles y prostíbulos. (Las líneas que indican son punteadas por una cuestión estética) Tomado de: <http://mapas.bogota.gov.co/#>

zona es muy transitada a diario, principalmente, por estudiantes, debido a la cantidad de universidades a sus alrededores. La mayoría de las zonas que atraviesa esta avenida lucen limpias, y generan una sensación, en algunos pedazos, de estar organizadas (a pesar del comercio informal y de la cantidad de personas que la transitan). Al ser una zona frecuentada a diario por estudiantes, la oferta de restaurantes, cafés, cajeros, papelerías, bares y cigarrerías es alta. Hay una zona reconocida por la presencia de almacenes musicales y mientras más se avanza por esta avenida hacia el norte, las tiendas de diseño independiente aparecen. Es una zona que, a pesar de la innata inseguridad de la ciudad, no luce del todo hostil, el tipo de comercio que tiene le da vida durante el día y la noche.

Y, en segundo lugar, está la Av. Caracas que al funcionar como troncal de uno de los sistemas de transporte masivos de la ciudad, el Transmilenio, la convierte en una avenida vital para el desplazamiento diario de miles de personas, ya que conecta el sur y centro de Bogotá con el norte. Las edificaciones cerca a esta avenida no son tan altas – como las de la séptima- más bien los edificios son bajos, se conservan varias casas que ya tienen un buen tiempo de construidas, la basura se hace más evidente en las calles, y a sus alrededores se concentran grandes zonas de comercio especializado. Particularmente ferreterías, almacenes de repuestos para electrodomésticos y de pinturas para interiores, también algunas cuadras se destacan por ser un lugar para buscar todo lo relacionado a manualidades, lanas y agujas, artículos en madera para pintar, contrario a las tiendas de diseño independiente, aparecen las ferias de ropa, y los “todo a mil”. Las universidades disminuyen y empiezan a aparecer una cantidad considerable de colegios técnicos laborales, y los restaurantes se convierten en los auténticos almuerzos corrientes de \$6.500, y no más de \$10.000.

En 1989, durante la alcaldía de Andrés Pastrana, la Caracas fue intervenida para ampliar la vía, con el propósito de crear carriles exclusivos para los buses y también, paraderos para estos, el proyecto se llamó “La troncal de la Caracas”. Para tal propósito fueron tumbados los árboles y se decidió poner en los separadores, entre una vía y otra, varillas en forma de chuzos para evitar que los peatones se cruzaran de un lado a otro la vía. Ante esta intervención, el arquitecto Juan Carlos Pégolis Valsecchi²⁷, se refirió a la avenida en un

²⁷ Arquitecto colombiano reconocido por su trabajo como docente universitario.

artículo periodístico, como la vagina dentada –mito que aparece en varias culturas-, pues se asoció a la fealdad. Las varillas puntudas y entrelazadas, según el criterio de este y otros arquitectos, fue una intervención que termino de empeorar la avenida, por tanto, el comparativo de la Caracas con una vagina con dientes. A demás, tras el proyecto de la troncal, la inseguridad en esta avenida aumento por la falta de iluminación con la que quedo, sumado a que los andenes quedaron estéticamente poco agradables.

Tal comparación, y su actual estado, permite pensar asociar a la Caracas al desorden y a la suciedad, es un lugar contaminado, más que otros, a nivel visual, auditivo y ambiental. Representa el peligro, pero a la vez el placer, por sus calles oscuras, los expendios de droga, los bares, los moteles y los prostíbulos, desde la mitad de estas dos avenidas, la Av. 13, hasta después de la Av. Caracas los prostíbulos y moteles no dejan de aparecer. La presencia de prostitutas, transexuales y de ollas se hace más evidente y normal, pues bajo el decreto 400 de 2001 se estableció que las actividades relacionadas con prácticas sexuales deben estar ubicadas espacialmente en áreas de actividad industrial, de servicio y comercio (venta de insumos para la industria y de materiales de construcción, talleres de automóviles y ventas al detal) y no en áreas de actividad residencial. (Fidalgo, Bermúdez, Vallejo.2016)

Podría decirse que la ubicación de estos bares, los hace estar espacialmente en una posición liminal, retomando la noción de Turner (1988), pues al estar en medio de estas dos avenidas, la Séptima y la Caracas habitan una delgada línea que divide uno de los puntos altos de la ciudad; la carrera Séptima, el lugar de los centros financieros, de la comida refinada porque está cerca de la zona financiera, y tiendas independientes y exclusivas, de uno de los puntos bajos de la ciudad; la Caracas, el lugar de la comida informal, de los restaurantes económicos, del comercio mayorista y masivo.

Su ubicación les permite de alguna manera estar, y no estar en ambos lugares. O más bien, descender cuando se desee. Pero descender de manera controlada, ya que la Carrera 13, en la cual se encuentran ubicados los tres, es el punto medio entre ambas avenidas, como se ilustra en la siguiente gráfica.

Punto alto
Av Carrera Séptima

Punto medio, Carrera 13

Punto bajo
Av. Caracas

28

Si bien no pertenecen a ninguno de los estados mencionados, pero contienen, de alguna forma algo de los dos. La distribución del espacio social se corresponde con el descenso que hay desde la séptima a la Caracas, y en ese recorrido el paisaje, las calles y los rostros cambian. Ese descenso, indicado por las flechas, significa bajar al placer, a ese mundo “real”, al preferir ir a este tipo de bares, más allá de lo que aparentemente se creería, que es por la música. Lo que hay es una búsqueda por el placer, y la adrenalina de descender a los lugares donde, posiblemente, los padres o hermanos de quienes van no querrían que fueran, porque por su ubicación se asocian a lo peligroso, lo cual se manifiesta en la elección de ese “corromperse”. Ahí se consigue además de fiesta, drogas y sexo, para quienes lo busquen, pero de manera controlada, siempre en una posición liminal, “ni tan aquí ni tan allá”. Su ubicación en la ciudad, hace que estos bares sean el punto perfecto para la liminalidad, entre dos estados que se representan y simbolizan en la avenida Caracas y la avenida Séptima.

3.4 La función social de los bares

Pues bien, teniendo en cuenta que una gran parte del proceso investigativo se llevó a cabo no sólo recorriendo las calles cercanas, sino también en los bares, se hace necesario evidenciar la forma en que estos se organizan y los motivos según los cuales estos establecimientos han logrado convertirse en los lugares más emblemáticos para la circulación y consumo de estas músicas. Para esto fue necesario realizar una descripción de la estética de los lugares, la distribución del espacio, de los licores que se ofrecen, y los

²⁸ Con punto alto, medio y bajo, se quiere expresar no solo la ubicación espacial que tiene cada avenida, sino también su condición en el espacio social. El punto alto se corresponde con el mundo alto, el mundo formal y de la elite, el medio con esa liminalidad de los bares pertinentes a este trabajo y con punto bajo los lugares que se encuentran al descender de los altos mundos de la ciudad, hasta los puntos del placer.

conceptos que han llevado a estos lugares a ser tan representativos en la escena de las NMC.

Para empezar a describir los lugares donde se realizó la observación, hay que resaltar que hay algo que los caracteriza a los tres. A diferencia de otros bares, cercánanos a la zona no están junto a otros bares, como ocurre en las cuadras vecinas, en donde los bares están uno junto al otro con la música a todo volumen y con guardias que invitan a la gente a ingresar. Totalmente opuesto, los tres bares son los únicos bares de la cuadra sobre la que se ubican. Como se puede apreciar en la imagen, son cuadras en las que uno no pensaría que hay un bar, sobre todo porque la música no suena en el exterior. Por ejemplo, si un grupo de amigos pasa en búsqueda de algún sitio para irse de fiesta por la entrada de Boogaloo, que es la que pasa más desapercibida, es muy poco probable que se entere que eso es un bar.



Figura 4: (MCP, 2017)

Esta particularidad, les da a los tres un carácter oculto, ligado a una idea de exclusividad y clandestinidad pues realmente los que llegan allí, es porque conocen de estas músicas o por recomendación de alguien. Se requiere tener no solo recursos económicos para estar ahí, sino de unas afinidades e intereses y conocimiento sobre el universo cultural entorno a las NMC, por tanto, de este tipo de circuitos festivos de la ciudad.

Su apuesta por ofrecer cada fin de semana música en vivo, los hace lugares con un tipo de fiesta distinta, que le da una importancia y protagonismo a la música como producto artístico y cultural. No se trata solo de ir a bailar y pasar un buen rato, sino de ir a escuchar y ver un espectáculo musical. A demás, los tres bares tienen una programación musical lejos de los ritmos y géneros musicales que se ponen en otro tipo de bares de la ciudad, en estos lugares no se pone, ni merengue ni rancheras, y tampoco reggaetón. Más bien se

programan músicas no comerciales, que evocan lo tropical con distorsiones electrónicas, creando una atmosfera psicodélica, en tanto que invoca a una excitación extrema de los sentidos, “mediante la utilización ecléctica y sincrética de símbolos y acciones [...] tratando de establecer una comunión «total» entre ellos” (Turner. 1988:143), y también estimulados, usualmente, por sustancias psicoactivas (que expanden la mente) y luces de colores cambiantes.

Por consiguiente, la mayoría de los establecimientos definen su concepto –aquello que quiere evocar y transmitir– a partir, principalmente, de la música, los eventos para lo que se dispone el espacio y la estética del lugar que se define por los objetos que los decoran, los cuales deben estar en concordancia y en armonía para que el concepto sea transmitido con claridad. Lo anterior puede ser ejemplificado a través de los bares seleccionados, los cuales pertenecen a un mismo circuito cultural, y que tienen un concepto muy similar.

3.4.1 Latino Power

Lleno de grafitis por dentro y por fuera, (la mayoría hechos por artistas bogotanos reconocidos en el mundo de grafiti), Latino Power es de los tres bares el que más evoca un concepto de contracultura, contrario a la cultura oficial, a las estéticas más usuales y esperadas de un bar. Con una bandera Wiphala²⁹ a la entrada, perfecto ejemplo de la creencia de esta escena, este sitio es visitado por estudiantes y adultos jóvenes, pero también con frecuencia por extranjeros, (como es el caso de Matik) especialmente franceses que decidieron quedarse a vivir en Colombia o que están de paso. Esta característica de los visitantes de Latino, está relacionado con la influencia que tuvo el cantante y compositor hispano-francés Manu Chao, influencia musical importante para más de un músico de esta escena, quien lidero en 1993 junto a otros artistas (cirqueros, bailarines y músicos) un recorrido por el país en tren, por las vías abandonadas que conectan a Santa Marta con Bogotá ofreciendo espectáculos gratuitos en Aracataca, Bosconia, Barrancabermeja, La Dorada y Facatativá. A demás, Manu Chao vivió en Bogotá, en el barrio la Candelaria, y

²⁹ Bandera cuadrangular de siete colores utilizada por algunos grupos indígenas distribuidos por la cordillera de los Andes. Símbolo del pueblo Aymara.

durante esa temporada realizo uno de sus videos musicales más populares, de la canción *Señor matanza*, grabado en la zona del cartucho³⁰. Otra razón, para explicar la alta presencia de franceses en este bar, es que muchos productores musicales y músicos detrás de proyectos locales de la ciudad, son franceses. Y a que, varias de las agrupaciones más destacadas de esta escena han logrado presentar sus proyectos fuera del país, especialmente en ciudades europeas. No por nada, del 17 al 22 de abril del 2017 se desarrolló la *Semana de las músicas híbridas*, evento realizado en el marco del denominado "Año Colombia-Francia 2017", el cual tuvo como fin propiciar un espacio de intercambios pedagógicos, profesionales y artísticos entre músicos de la ciudad de Bogotá y la ciudad de Lyon. Ambas ciudades fueron designadas por la UNESCO como "ciudades creativas", a través del área de acción de Red de Ciudades Creativas, durante el 2004. Lo cual da cuenta de la estrecha relación que tiene Colombia con Francia a nivel de producción musical.³¹

Antes de ingresar a este bar, se les solicita a los visitantes su documento de identidad que los identifica como mayores de edad. Los hombres, siempre son requisados por un guardia hombre, quien se cerciora de que los visitantes no ingresen, principalmente, bebidas alcohólicas, algún objeto que represente una amenaza para la vida de otro (armas), y drogas, y algunas veces, y de las mujeres se encarga una guardia mujer para cerciorarse de lo mismo.

Al ingresar, quien visita por primera vez este lugar, se sorprende por su tamaño, pues es más grande de lo que aparenta su fachada y la puerta por la que se ingresa. Los baños están recién entra uno a mano derecha, nada elaborados, más bien incómodos, la división entre mujeres y hombres la hace un lavamanos y un espejo lleno de *stickers*, donde es imposible verse el rostro, pero si es posible identificar agrupaciones, mensajes con contenidos políticos y artísticos muy sugerentes.

³⁰ Información obtenida de https://noisey.vice.com/es_co/article/rbza9w/el-expreso-del-hielo-cuando-manu-chao-vivio-en-colombia.

³¹ Información tomada de un artículo online de la Revista Arcadia (Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/festival-de-musica-hibrida-en-bogota/63015>)



Fotografía 1: (MCP, 2017)

Los *stickers*, que están en diferentes partes del bar, son una forma de arte callejero que se encuentra emparentado con la técnica del grafiti, y que por lo general se usa para promover y comunicar cuestiones sociales o políticas, mensajes de protesta. En estos espacios es una forma de marcar el territorio, de comunicarle al resto del mundo “Aquí estuvimos”, de enunciarse y de “...establecer lo que considera su tierra, su campo, su espacio” (Hall, 1973:19), que recuerda que la territorialidad es un sistema básico de comportamiento no solo de los seres vivos, sino también del hombre.



Fotografía 2: (MCP, 2017)

³² Fotografía de uno de los parlantes en el escenario.

De esta imagen llaman la atención algunos mensajes como lo son el de: “Coca regulada, paz garantizada”, o el de “Daddy Junky” (el cual se repite dos veces en ésta superficie y se encuentra recurrentemente en otros lugares del bar), que reemplaza el “Yankee” por el Junky, y el de “Toros libres”, cada uno da refuerza las creencias de esta escena desde diferentes situaciones. La primera deja clara una postura política sobre los cultivos de coca en el país, y la necesidad de regularla, a través de una política de drogas basado en modelos liberales de otros países, pues las ganancias del mercado ilegal de la cocaína se han convertido en causa principal de la desigualdad, la pobreza y la exclusión, dejando a su paso un rastro de corrupción, muertes y contaminación ambiental. El de Toros libres, deja clarísima la postura en contra de la práctica de la tauromaquia la cual se ha caracterizado por ser un pasatiempo de las elites y la burguesía, y que se aleja de todo carácter humano y sensible por la vida de otros seres vivos. Y finalmente el de Daddy Junky, que es el nombre de un Dj reconocido en la ciudad, es un sticker que deja en claro el uso de drogas por parte de algunos de los visitantes de este tipo de lugares, con gustos afines por músicas como las que se ofrecen en esta escena, por representar un medio de exaltar e intensificar la experiencia sensorial de la música y la fiesta.

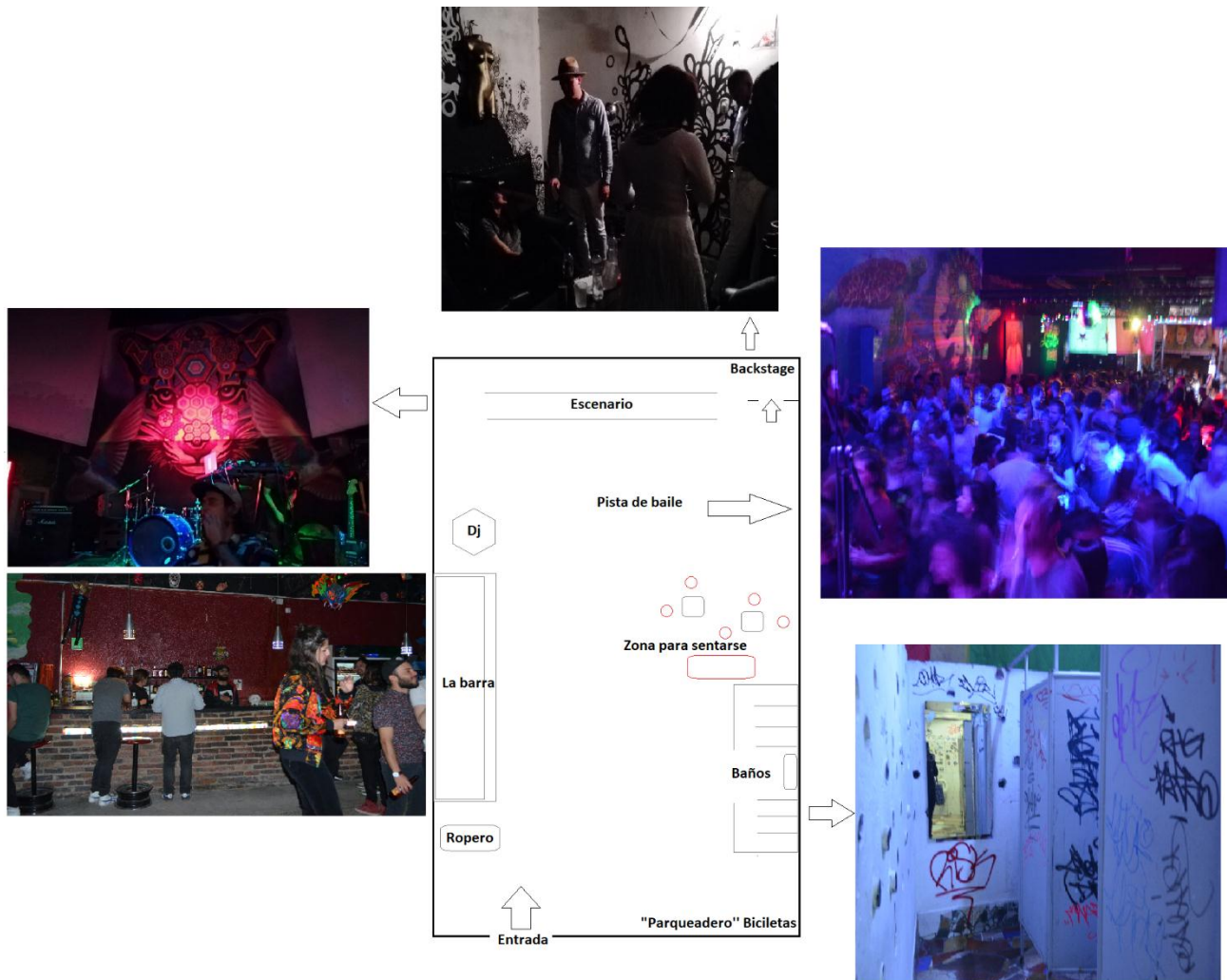
Con relación al sticker de Daddy Junky, se encontró uno asociado a este en la puerta de uno de los baños, que se relaciona y corresponde con el uso abierto de drogas entre los asistentes a este lugar, la foto es una publicidad de un colectivo. El cual ofrece a los consumidores de drogas que se inyectan, jeringas con un material que genera menores riesgos, que realiza pruebas de sangre para confirmar si hay algún tipo de contagio por VIH, y acompañamientos psicosociales a aquellas personas interesadas en dejar o reducir el consumo.



Fotografía 3: (MCP, 2017)

El microtráfico es algo común en estos sitios; y el lugar por excelencia para las transacciones son los baños. Quienes por lo general ingresan las diferentes sustancias son los Dj's, ya que estos no pasan por la requisa que suele hacerse a la entrada, antes de ingresar al bar. Lo que normalmente hacen las personas que se encargan de distribuir la droga, es dejarla en el lavamanos y esperar que el consumidor la recoja. Y es a la salida de estos, o en la barra que se dan el dinero, si no es que antes ya se ha cancelado la mercancía. De esta manera, el baño es el lugar ideal para los distribuidores, pues allí pueden descargar “lo sucio, lo que no entra limpiamente”, y así poder estar tranquilos y “limpios” en los otros espacios del lugar.

Diagonal a la entrada de los baños, está el ropero para guardar en unas tulas de tela las chaquetas, maletas o mochilas, pagando \$2.000. Latino no tiene mucho espacio a lo ancho, sino más bien, a lo largo, así que la barra es relativamente grande, llegando casi a la mitad del bar. Frente a la barra hay algunas mesas y sillas, pero realmente son pocas, latino es un lugar para bailar. La siguiente grafica muestra la disposición de espacios y objetos, y la distribución espacial del bar:



³³Figura 5: (MCP, 2018)

La zona del fondo comprende la tarima, el backstage y la zona de baile. Más bien alta y amplia, la tarima de Latino es recordada por sus visitantes por el jaguar de colores que la adorna el escenario. Al backstage se ingresa por una puerta y se sube por unas escaleras a una especie de plancha (segundo piso), donde los músicos guardan sus objetos personales, los estuches de los instrumentos, este es una zona donde los músicos se preparan (calientan motores) antes y después del concierto. La zona de baile es donde se concentra la mayoría de gente durante las agrupaciones tocan, y después, cuando empieza a acercarse el final de la fiesta. Más bien alta, y amplía en comparación de otros bares, este lugar que ha sido desde sus inicios ser una ventana para bandas emergentes, y así promover propuestas

³³ Imagen compuesta por el mapa del lugar, con fotos tomadas por la autora, las cuales que ilustran cada sección del bar.

musicales locales, razón por la cual este espacio es y ha sido fundamental para el nacimiento y desarrollo de esta escena, y otras, de hip-hop, reggae, punk, -músicas que comparten un carácter de protesta en contra de las estructuras de la sociedad-.

Las paredes del fondo del bar tienen ballenas, tortugas marinas, y colibríes, también hay un cuadro de una fotografía de un mamó de la Sierra Nevada de Santa Marta, como lo ilustran las imágenes a continuación.



Figura 6: (MCP, 2018)³⁴

Estas imágenes permiten recordar una de las máximas del multiculturalismo: el respeto y tolerancia por un *otro* ascético y lejano, que es en todo caso otro imaginario con el que no se tiene contacto, que, a pesar del intento de conocerlo, se desconoce, pues lo que se hace es seguir reforzando la figura del indígena, como un ser que pervive en sus ritos, con una relación mística y de equilibrio con la naturaleza, y que conserva la tradición. El adoptar los atributos de lo “inferior”, desde un punto de vista estructural, permite por un lado alcanzar y por el otro, mantener esta *communitas*. A pesar del descenso hay unas barreras de clase que impiden relacionarse por completo con la diferencia, por tal razón los estereotipos e imaginarios sirven para identificar a esos otros.

En este punto se hace posible hacer una reflexión entre naturaleza y cultura. La naturaleza en estas imágenes se presenta como armoniosa, linda, y lejos de todo peligro, pues a través de la cultura se ha cortado la maleza, ha sido ordenada, clasificada y adaptada a la visión moderna que se tiene de ésta. “Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la

³⁴ En esta imagen se colocaron cuatro fotografías de las paredes del bar, con diferentes contenidos que hacen alusión elementos de la naturaleza.

cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión” (Turner. 1988:134). Esta clase de imágenes resultan bellas para los visitantes de Latino, porque dentro de lo que significa ser un buen humano, se hace necesario reconocer a esos otros, tener presentes y enunciarse desde el conocimiento y reivindicación de las tradiciones culturales más ancestrales, el de las “minorías”, que son mayorías.

No importa que tan cercanos o lejanos se encuentran del proletariado, del indígena o campesino, ya que, con frecuentar estos lugares, que con elementos como la bandera Whipala, las imágenes y la música disponible allí, sienten que ese deber moral del buen humano se saldan con pertenecer a este tipo de ritual, en un espacio que con todos sus elementos y objetos están reforzando las creencias de ese tipo cultural en el que creen y por el cual ordenan y clasifican el mundo.

Justo al frente del bar hay una tienda, el punto por excelencia por todos los visitantes antes de entrar a la fiesta, pues la cerveza ahí es más barata.



Fotografía 4: (MCP, 2017)

De esta tienda llama la atención su nombre, *La popular*, en donde los grupos de amigos se reúnen a tomar “barato”, mientras inician los conciertos. La zona por excelencia de los

fumadores en Latino va cambiando a medida que avanza la noche, mientras empieza el conuerto (la fiesta como tal), los fumadores salen a fumar a frente del bar, en la misma acera, donde hay un señor con una chaza vendiendo dulces y cigarrillos, hasta el cierre del bar que se hace a las 3:00 am, pero en el punto máximo de la fiesta es normal que adentro, la gente prenda cigarrillos y también fume marihuana.

A medida que va pasando el tiempo, latino para eso de las 11:30, se podría decir que está lleno, los conciertos suelen empezar a la media noche, es muy raro que las agrupaciones empiecen a tocar a la hora que ponen en la publicidad de los eventos en Facebook, y eso lo saben ya todos, por eso llegan sobre las 9:00 o 10:00 pm para “entonarse”³⁵ antes del concierto. Tanto al bar como a los músicos, les conviene, que inicien el concierto cuando esté lleno el bar. La barra de latino, dependiendo del evento ofrece dentro de sus licores, Viche, bebida alcohólica tradicional de las costas pacificas del país, el cual es un signo de distinción de la gente de esta escena. Pues la mayoría de gente que va allí conoce de la bebida, porque ha estado en los territorios donde la producen.

Finalmente, aunque la mayoría de gente llega a latino en transporte público, o los que viven cerca a pie, algunas personas llegan en bicicleta, y dentro del bar pueden estacionarlas sin ningún problema. El uso de la bicicleta, como medio de transporte, manifiesta una postura frente al medio ambiente, la gente de esta escena tiene una preocupación y se siente responsable por ayudar a mitigar los efectos de la contaminación por el uso de automóviles. El buen humano, además, anda en bicicleta.

3.4.2 Boogaloo Club

Este bar, toma su nombre de uno de los ritmos latinos creado en Estados Unidos, resultado de la mezcla entre algunos ritmos afrocubanos, con algo de soul y rock and roll -proceso similar a lo que hacen las agrupaciones de esta escena-. Ubicado en la carrera 13 con calle 65, Bogaloo, por su mismo rotulo de Club, es un espacio con una estética más “sofisticada”, más tradicional a lo que se espera de un bar. Distinto a latino, no hay grafitis ni paredes rayadas al interior del bar. Y el guardia de la entrada tiene uniforme y se

³⁵ Ponerse alegre con el alcohol.

comunica por una especie de radio o de auricular inalámbrico a otros dos guardias que están al interior de la segunda entrada, lo cual da cuenta de una logística mucho más formal. Igual que en Latino, hay un hombre y una mujer encargados de hacer la requisa antes de ingresar al establecimiento. A la entrada, nuevamente aparecen los roperos, la primera parada que se debe hacer en los bares para empezar a quitarse la ropa pues está claro que, en algún momento, se entrara en calor, allí se dejan los abrigos y los objetos personales, para asegurar una capacidad de movimiento más cómodo y evitar el estrés de estar vigilando que las cosas no se pierdan.

Luego del ropero, a mano derecha hay unas escaleras, para subir a “Tocadiscos”, el segundo piso donde se encuentra la parte *lounge* y la zona de fumadores del sitio. Allí hay unos sofás rojos con cojines negros para sentarse y descansar, lámparas geométricas y una luz roja que le da una sensación distinta a la del primer piso, junto con la música que es distinta a la del primer piso. Ahí mismo hay una pequeña terraza con ventiladores, donde se puede fumar, cuando el concierto se acaba, o cuando tocan dos artistas y aun no comienza el otro, la gente sube a tocadiscos a “descansar”, a fumarse un cigarrillo para luego la fiesta continuar.



Figura 7: (MCPG, 2018)

La zona que este bar destina para los fumadores, refleja el conocimiento por parte del dueño de que gran parte de las personas que asisten al lugar son fumadoras. Ser un establecimiento, “cigarrillo friendly”, recuerda el carácter de destrucción que hay tras los vicios y búsquedas del corromperse por algunas de las personas que componen esta escena, asociadas a la bohemia, donde el cigarrillo tiene un lugar central, pues hay una construcción mística y ritual en torno a este, por sus mismas características. El cigarrillo y su humo evocan la figura del artista y/o poeta (usualmente representado en ambientes nocturnos), agobiado por la existencia, por la rigidez de las estructuras de la sociedad donde su arte y estilo de vida no son comprendidas. Esto nos permite plantear la siguiente oposición que nos habla de la visión que tienen las personas que conforman esa escena sobre el cuerpo, y por tanto de unos estilos de vida con actitudes hacia la libertad y el hedonismo:

Peligro	Pureza
Contaminante	No contaminante
Desorden	Orden

El consumo contante de licor, de cigarrillo y como se ha venido mostrando, de otras sustancias psicoactivas, propone una visión del mundo de estas personas en torno al cuerpo. Douglas (2007) pone especial atención a la suciedad y la define como toda materia puesta fuera de su sitio. Este enfoque supone dos condiciones, la primera es que hay relaciones ordenadas y a la otra, que la alteración de dicho orden, el desorden, supone suciedad o contaminación, pero que no se da como un hecho aislado, sino que está unido con sistemas de pureza. Cada cultura es un universo en sí mismo, las ideas de pureza e impureza de una cultura nacen con el propósito de imponer un orden.

La pureza del cuerpo es asociada a tener un estilo de vida saludable, donde el vicio no tiene cabida, pues las sustancias que lo representan tienen un carácter, de suciedad es decir contaminante y que corrompe no solo del cuerpo físico sino el espiritual. Para Douglas, “[r]econocemos nuestras nociones de suciedad; porque estamos empleando un compendio universal que incluye todos los elementos rechazados por los sistemas ordenados” (Douglas. 2007:55). Esta visión del cuerpo es común entre los que hacen parte del mundo formal que personifica y representa la figura del oficinista o burócrata, el cual considera vital evitar una corrupción que termina siendo peligrosa, y poder llevar a la muerte. Para el oficinista el orden ideal de la sociedad es custodiado por peligros que amenazan a todo aquel que transgreda tal orden. Esta creencia hace que el oficinista emplee sus creencias sobre el peligro sobre otro, como peligros en el que el mismo teme incurrir por sus propias faltas contra la rectitud. De nuevo la moral, y el buen humano aparece para dar sanción al código moral, lo peligroso como efecto de ser un mal humano. “Así nos encontramos con que ciertos valores morales se sostienen, y ciertas reglas sociales se definen, gracias a las creencias en el contagio peligroso, como cuando la mirada o el contacto de un adúltero se consideran capaces de atraer la enfermedad sobre sus vecinos o sobre sus hijos” (pg.15)

Las relaciones ordenadas para el oficinista, el estado de pureza, es el de hacer ejercicio, comer saludable y evitar contaminar el cuerpo con sustancias que lo contaminen, pues eso implica un desorden de las relaciones que tienen sentido para ellos, los comportamientos de contaminación “[e]s la relación que condena cualquier objeto o idea que tienda a confundir o a contradecir nuestras entrañables clasificaciones” (Douglas. 2007:55) El peligro no está en las sustancias en sí, sino en el desorden que generan bajo las relaciones ordenadas que constituyen su estilo de vida, el cual no es por elección racional,

Mientras que el artista, prefiere invertir su dinero en las sustancias que, en su constante búsqueda por el hedonismo, no solo encontrar placer, sino también impulsar procesos creativos, pues a través de determinadas sustancias la sensibilidad hacia mundo aumenta, convirtiéndose en muchas ocasiones la manera perfecta de intensificar sus sentidos, y así mismo descargarse de los asuntos que los agobian. Además, a la hora de subirse al escenario para muchos el licor u otras sustancias, los desinhiben y pueden dar un show cargado de más espontaneidad y energía para su público. El desorden para ellos, tanto para el artista como para el público, sería no aumentar la experiencia a través de las sustancias psicoactivas disponibles en el mundo. Principalmente el cigarrillo y el licor, como sustancias nocivas para la salud son intrínsecamente impuras, pero en el contexto de la fiesta puede tener una connotación de pureza. Por la alegría que se comparte con los amigos entorno a la música.

En el primer piso, que recibe el nombre de “Palenque”, está el stage principal donde se encuentran ubicados los baños, la barra, el escenario, y la pista de baile. Los baños de aquí, distintos a los de Latino, son más amplios y están separados los de hombre de los de las mujeres, hay tres lavamanos y un espejo enorme, sin stickers. Sobre la barra hay cinco lámparas colgando del techo, de formas geométricas, y en diferentes alturas, una más larga que otra.

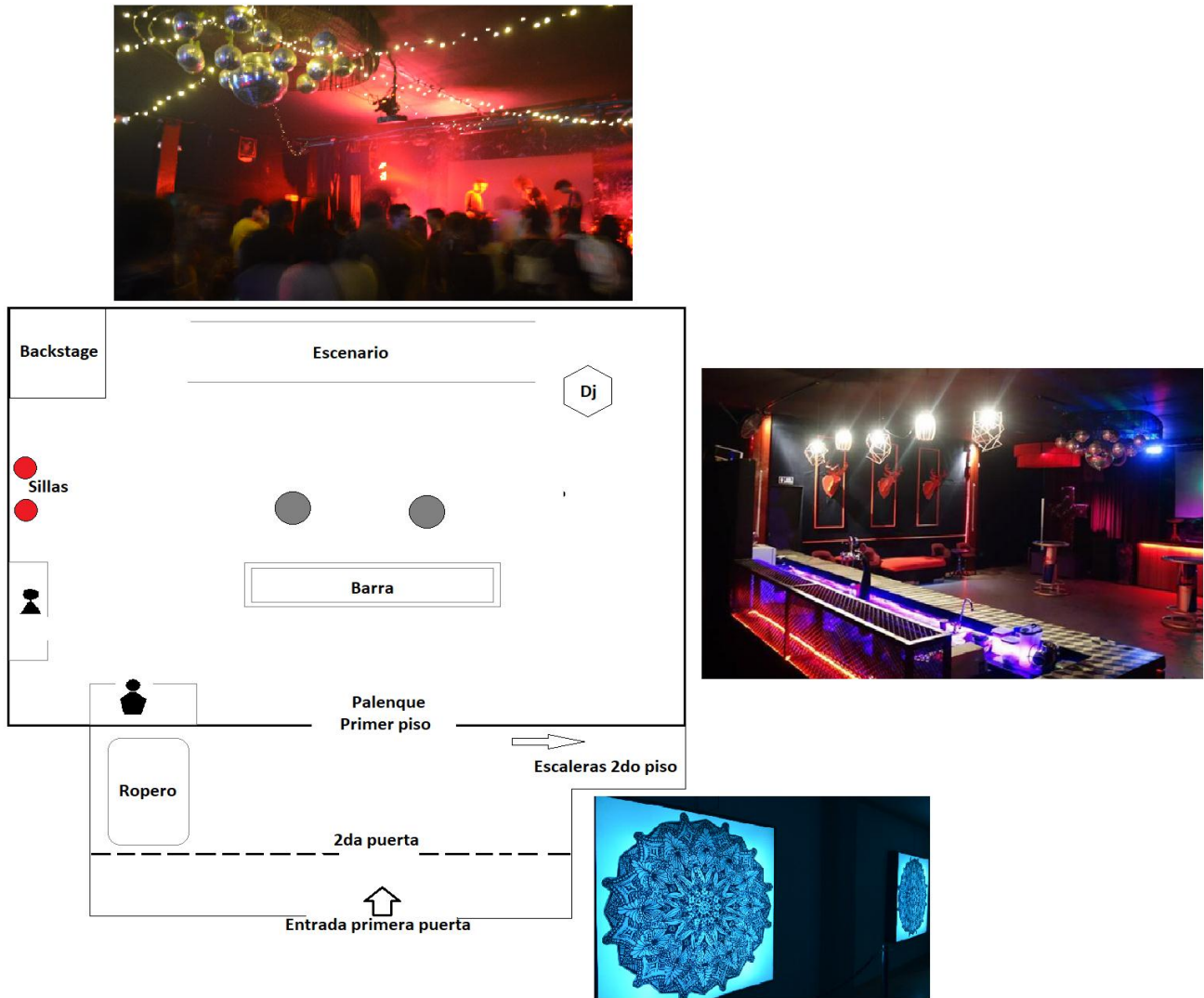


Figura 8: (MCPG, 2018)³⁶

Como se puede ver en las imágenes, en la mitad de la pista de baile hay colgadas varias bolas de espejos de discoteca, y dos mesas ancladas al piso, con publicidad de RedBull, que nos habla del tipo de bebidas que se consiguen al interior de este bar. La carta ofrece bebidas y licores más “tradicionales” y comunes cualquier bar, aquí no hay venta de licores alternativos, y los precios son más elevados, en comparación de los otros dos bares. La pared izquierda de este piso tiene un tríptico en 3d de renos pintados de rojo y enmarcados por un marco rojo, y la pared de atrás de la tarima está llena de plantas artificiales. Una vez más aparece la naturaleza concebida por el orden de la naturaleza, de alguna forma

³⁶ La única imagen que no fue tomada por la autora es donde aparece la barra y pista de baile, la imagen fue tomada de la página oficial de Facebook, disponible en: <https://www.facebook.com/Boogalooclub/>

controlada y representada de forma geométrica, que manifiesta la visión urbana que se construye de la naturaleza, con la intención de despojarla del carácter *salvaje*, y denso.

La tarima aquí, cuenta con dos cortinas rojas de terciopelo, que se abren para recibir cada fin de semana “(...) lo mágico cultural, lo antiguo, lo emergente en un nuevo escenario para músicos y Dj, un espacio que suena a África, a Europa a Mesoamérica indígena, del yambe³⁷ al sampler, el boogaloo que boga en la repetición del loop, del scratch, del freestyle, para la comunicación, el mestizaje y la conspiración”, como lo mencionan en la descripción del lugar en su página de Facebook. Esta descripción, despampanante por el uso de adjetivos como *mágico cultural*, *Mesoamérica indígena*, y palabras como *mestizaje* y *conspiración*, son usadas entre las personas de esta escena porque son palabras que les permiten darle fuerza a sus discursos morales sobre el respeto e inclusión de esos “otros”, que representan conocimientos y valores que deben ser rescatados y apropiados en occidente.

3.4.3 Matik – Matik

Finalmente, el tercer lugar que se eligió como parte del circuito impulsador de esta escena es Matik-Matik. El cual está ubicado más hacia el norte de los tres bares, más exactamente sobre la carrera 11 con calle 67. Matik nace en el 2008 por el deseo de Diana Gómez y su compañero el francés Julien Calais, de abrir una galería de arte, que también fuera sala de conciertos, restaurante, tienda de discos y centro de documentación, convirtiéndose en un espacio cultural independiente, que desde entonces se ha dedicado a la promoción y difusión de nuevas formas de expresión sonora.

Con un tríptico de Mao Tsé-Tung en la primera pared que ve uno a mano derecha de la entrada, lámparas enredadas por todo el techo, algunas mesas de madera y sillas rojas, las puertas de Matik se abren desde el miércoles con una programación de conciertos más “experimentales”, el jueves y el viernes se programan propuestas más bailables, aunque la programación de este espacio tiene giros inesperados y más de una faceta- Un día hay música electrónica, y al otro un trio de cuerdas. Este espacio se ha convertido en lugar de

³⁷ Instrumento de percusión.

encuentro para los músicos interesados en explorar y divulgar sus propuestas musicales, y también para un público con gustos afines, y búsquedas estéticas similares.



Fotografía 5

Es imposible que la imagen de Mao Tsé-Tung pase desapercibida por los visitantes de Matik. Este tríptico, ubicado sobre la primera pared del costado derecho, llama la atención por la figura que representa este personaje, dirigente del Partido Comunista de China. La imagen del Mao, representa una versión del comunismo que tomo distancia de las corrientes más ortodoxas del partido soviético, en primer lugar, el comunismo chino estaba representado en gran parte por campesinos, por la alta actividad agrícola de este país, y no por obreros urbanos, como el caso de la URSS. El comunismo de Mao, se destaca por haber estado acompañado de una revolución cultural, que, con el apoyo de los estudiantes universitarios, se propuso controlar todo lo referente a la cultura y su transmisión. La

³⁸ Imagen tomada de:

http://www.musicmachine.com.co/old_web/index.php?view=venueevents&id=4%3AMATIK+MATIK+&option=com_eventlist&Itemid=91

revolución cultural tenía la intención de transformar la estructura clásica y tradicional de China, la cual representaba un obstáculo para el comunismo.

Además del tríptico, la forma en que está iluminado este lugar llama la atención. Los bombillos y los cables expuestos que son asociados a un tipo de decoración común en el estilo industrial en diseño de interiores. El cual pretende principalmente transmitir una imagen muy urbana y despreocupada de los lugares. En muchas ocasiones resulta de bajo costo y permite ampliar al máximo las dimensiones de los espacios.

Tanto el tríptico y los bombillos de Matik, son objetos que empiezan a definir su concepto. Los consumos siempre dicen algo al mundo. Los bienes a los que la gente puede tener acceso -en este caso los dueños de este bar- responden, hasta cierto punto, a las demandas que la misma gente se hace entre si y esas demandas corresponden al tipo de sociedad en que viven. La elección que se hace no es entre tipo de productos, sino entre tipos de sociedades y a su vez, entre los tipos de posición en la sociedad a los que podemos tener acceso. Esto nos permite entender hasta qué punto nuestros gustos están politizados.

Matik, es el bar más pequeño de todos, y allí es casi que imposible que los visitantes no saluden al menos a tres personas, y por su mismo tamaño la sensación de complicidad y de proximidad no se pueden evadir, y por su tamaño, el más particular dentro de lo esperado para un bar. A los eventos que se realizan en este lugar, se debe llegar a buena hora, por lo mismo de su tamaño cuando se llena -no importa la hora- no se puede seguir ingresando. Por lo general a la entrada hay un guardia que, si lo ve necesario, revisa los documentos de identidad, recibe la plata de las entradas y ya está. Aquí no hay ropero, y la iluminación es mucho más clara que en los otros sitios. El ambiente es muy cálido, por su tamaño genera un ambiente muy familiar que, con el paso de la noche, de pende de lo que haya preparado, va tomando diferentes rumbos. Unas veces las noches solo traen sorpresas, otras veces se ponen muy eufóricas y otras más introspectivas, el baile en este lugar puede darse o no, según el evento y/o agrupaciones programadas para la noche.

Dentro de sus paredes y el calor intenso que lo reviven a uno ahí cada noche, los visitantes de Matik han bailado cumbia, currulao, joropo, carranga, son jarocho, klezmer, salsa, vallenato y bambuco viejo. También chirimías, ruidos estridentes, y sin duda se han movido al ritmo de las flautas indígenas, la gaita y el tambor. La tarima de Matik, es

pequeña, más familiar, y no hace falta telón. A mano izquierda de la tarima esta la entrada a los baños, uno para las mujeres y otro para los hombres, las puertas de ambos y el dispensador del papel higiénico están llenos de *stickers* a lo igual que en Latino, esto se puede apreciar en la imagen a continuación:



Figura 9: (MCP, 2017)

Una vez más el sticker del Dj “Daddy Junky” hace presencia en el dispensador del papel higiénico, en la pared de la foto de al lado hay un rostro simulando estar encapuchado y recubierto por un corazón con el siguiente mensaje “Resiste corazón”, que evoca, metafóricamente hablando de como un corazón puede resistir en el amor, de una resistencia que se asocia a diferentes luchas políticas. Donde se debe resistir y persistir por una sociedad con ideales más justos, lejos de desigualdades, “la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte” (Turner. 1988:134). El otro que llama la atención es el que tiene una ilustración del diablo, con el siguiente mensaje, “El diablo los hace, pa’ que ellos se junten”, el cual comprueba como una serie de consumos musicales, afines a otros gustos, conforman un estilo de vida que se comparte con otros individuos, y tiene sentido juntarse con ellos ahí, en el proceso ritual. Las personas que conforman esta escena “[s]e esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la

ocupación y desempeño de los diversos status y por mantener relaciones vitales con otros hombres” (Turner. 1988:134).

Aquí, ese espacio llamado backstage, destinado para los artistas, no existe, realmente los músicos están todo el tiempo a la vista del público, por lo general dejan desde antes sus instrumentos y el sonido arreglado, pero aquí no hay ese lugar, oculto al público por donde salgan los artistas, en Matik todo es muy íntimo, familiar y espontaneo. Su escenario es pequeño y dependiendo del evento se acomodan sillas y mesas en el espacio frente al escenario (como se ve en la imagen de abajo, la primera fotografía del costado derecho), o si el concierto evoca más baile, se mueven a la parte de atrás.

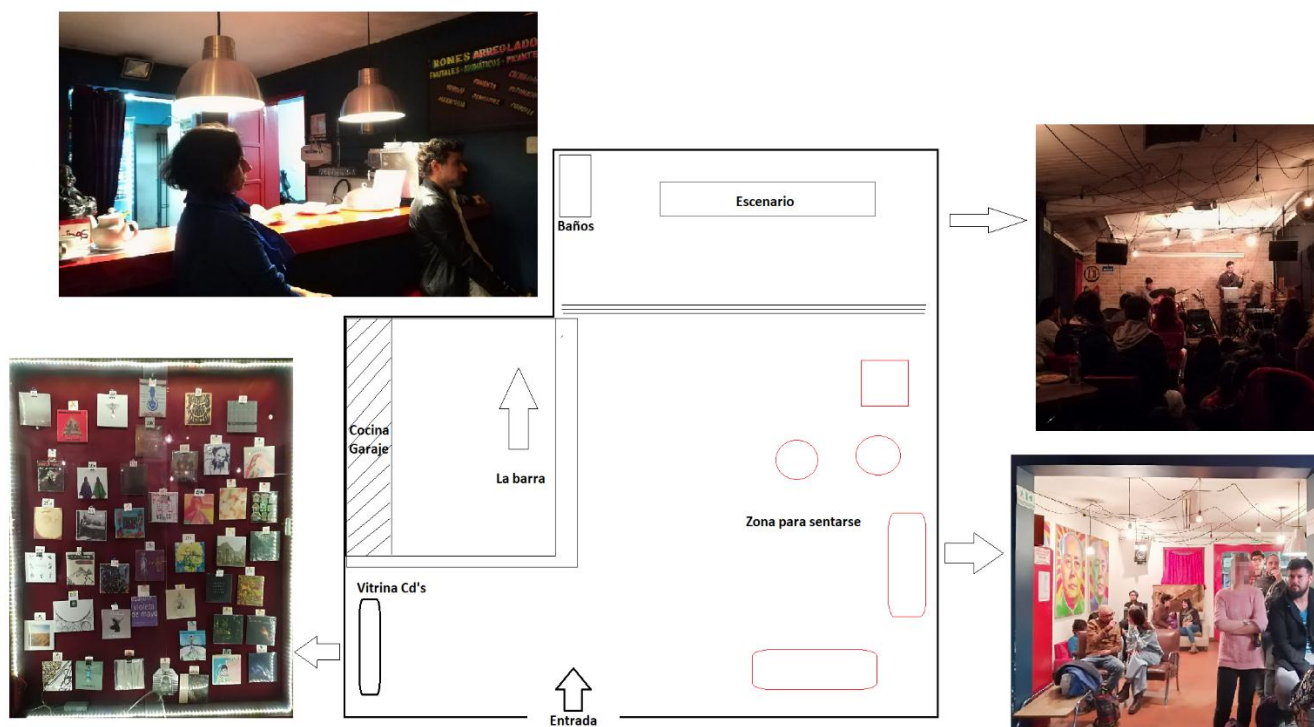


Figura 10: (MCP, 2018)

La barra de este lugar, queda muy cerca a la entrada, justo al lado de un estante donde están los discos producidos bajo el sello de Matik, pero también de otros sellos independientes. Sobre ella hay tres lámparas colgando que facilitan la visión para ver la carta de bebidas, y la variedad de los famosos rones arreglados de este bar -licores alternativos a los tradicionales- como se puede ver en la fotografía de la barra, son rones frutales, aromáticos y picantes, lo que se logra por el uso de frutas exóticas como el maracuyá o el borojón, y raíces como el jengibre o el ají chipotle. Aquí solo se venden cervezas nacionales, Poker,

Aguila, las más baratas del mercado, las del proletariado, pero también Bogotá Beer Company (BBC) exclusivas, pero manteniendo el carácter de ser un producto local y artesanal. Sus brownies, galletas y sandwiches se ofrecen junto a una variedad de bebidas calientes, por la versatilidad de los eventos que se realizan allí. En la barra hay un Buda con la barriga abierta, por donde se pueden dejar las propinas de la persona que despacha las bebidas, figura que se asocia a movimientos de la nueva era, donde caben el orientalismo, el esoterismo, la medicina alternativa, etc., en oposición a símbolos de religiones monoteístas, por ejemplo, la cruz. Aquí “(...) las propiedades «sagradas» que con frecuencia se atribuyen a las *communitas*: se puede ver en su uso frecuente de voces religiosas, [...] para describir a sus congéneres y en su interés por el budismo Zen”, que a través de su máxima *todo es uno, uno es ninguno*, de manera acertada expresa el carácter global y sin un sistema de status segmentado como ocurre en la *communitas*.

A Matik muchos llegan a pie, otros tantos en bicicleta, y claro en transporte público. Al frente de la casa se dejan parqueadas las bicicletas sin mayor complicación. Este bar, es el único que por lo general maneja una tarifa estudiantil, y la entrada mostrando el carné vigente queda costando usualmente \$10.000. Lo que refleja el conocimiento de parte del lugar, que una gran parte de las personas que van son estudiantes. Para el público general la entrada esta entre \$20.000 y para algunos eventos \$25.000.

En los tres bares, el “proceso ritual” sigue un modelo procesual. La primera fase consiste en llegar al lugar, “entonarse”, tomarse unos tragos en las tiendas cercanas, los tres bares tienen dos o una cerca, y consumir aquellas sustancias que no les permitan pasar el filtro de la requisita antes de ingresar al bar. La segunda fase es el ingreso al bar para bailar mientras se da inicio al concierto. Después de la música en vivo la energía queda arriba, entonces por lo general la fiesta como tal inicia después de que se bajan los músicos de la tarima, lo que sería la tercera fase. A nivel general el proceso va en un *crescendo*. La gente a medida que avanza la noche, se va quitando los abrigos, los cuerpos se acercan cada vez más con el paso de la noche, el baile y la euforia aumenta, el lugar y los cuerpos se van calentando. Finalmente, una cuarta fase la comprende la salida de los bares, la gente pide taxi o camina.

Los músicos llegan por lo general a los bares sobre la hora del toque, nunca demasiado antes. Si hay backstage se quedan allí tomando algo con los integrantes de la agrupación, y

luego aparecen en el escenario. Inmediatamente después de tocar, guardan sus instrumentos y es común encontrarlos saludando a otros músicos y amigos entre el público. Otros se van inmediatamente después del pago. El público en cambio, empieza a llegar sobre las 9:00 pm, hora usual que se pone en los eventos de Facebook, aunque se sepa que nunca empiezan puntual. Pero el llegar antes para calentar es parte fundamental de asegurar una buena noche. Las personas llegan antes para mirar quien esta ese día en el bar, identificarse con los otros asistentes al evento, y como aparentemente se cree, esperando a los músicos.

La siguiente grafica clarifica las oposiciones que hay entre estos tres bares, a pesar de abrir sus puertas a varios artistas y ser parte importante del circuito impulsador de la escena de las NMC. Los objetos y la disposición del espacio en los bares elegidos, solo puede llegar a comprenderse situándolos en la escala correspondiente de similares y opuestos.

Los objetos allí no son solo lo que parecen ser, sino que contienen múltiples y complejas pretensiones. “Los objetos se eligen porque no son neutrales; se los elige porque son elementos que no serían tolerados en las formas de sociedad que el individuo rechaza y que, por lo tanto, son aceptados en la forma de sociedad que él prefiere” (Douglas. 2008:94) En la selección que los dueños de los bares hacen está implícita la negación a un tipo de cultura, con unos principios estéticos opuestos, a la de esta escena. Los dueños de estos bares al ser poseedores de un capital simbólico y económico, deciden abrir estos espacios, pues conocen y se ven enmarcados por esta escena que les permite tener la certeza de que estos espacios van a funcionar y tendrán su público. Es un caso donde su juicio confiere legitimidad dentro de la escena, pues garantizan y certifican ciertos estándares estéticos.

El siguiente plano, se planteó inspirado en la escala de clase alta y baja sugerida por Laumann y House, y que retoma Douglas (2008) para ampliar la discusión sobre el gusto en torno a los objetos decorativos de salas de estar, y que da cuenta que los gustos también pueden estar estandarizados. Para comprender lo explicado anteriormente, a modo de resumen, el siguiente diagrama da cuenta de los estilos y diferencias de los tres bares elegidos:

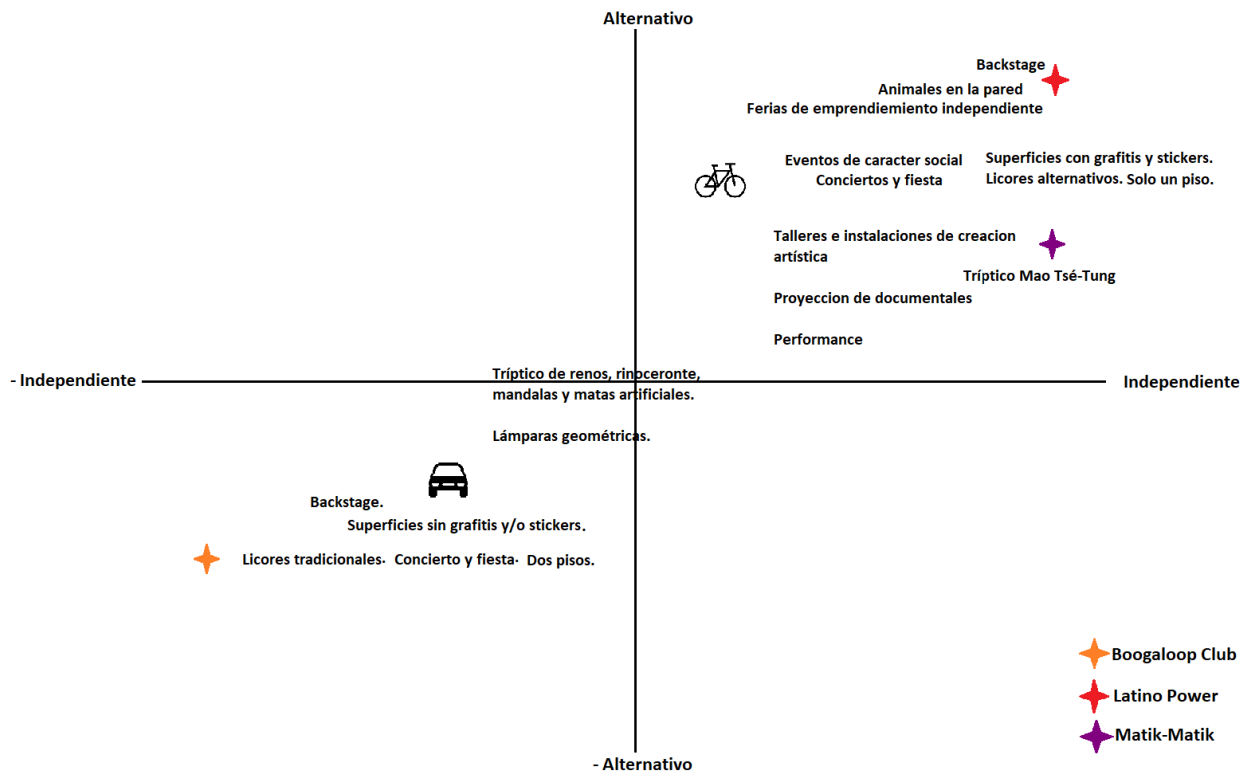


Figura 11: (MCP, 2018)

Las escalas en este plano están divididas en alternativo y - alternativo, que se corresponden con una escena independiente o – independiente. Bogaloo club es un bar que tiene una apuesta - alternativa, en el sentido en que está más cercano al grosso de los bares en la ciudad, en un sentido estético. Cuenta con dos pisos (muy común en bares de cualquier zona de la ciudad), dos ambientes, paredes sin ningún tipo de manifestación artística de la contra cultura, como es el grafiti o el sticker, que representan de alguna manera la ilegalidad, lo urbano y con contenidos críticos. Los usos del espacio son exclusivamente en la noche, pues se reduce a los conciertos y la fiesta, en términos generales. Por el contrario, en el lado opuesto están las apuestas de Latino y Matik, las cuales están más hacia lo alternativo. Por un lado, está latino con su estética particular, llega de grafitis, tanto adentro como afuera, adentro los espejos, algunas puertas y los bafles de sonido están llenos de stickers, de las agrupaciones, de colectivos y artistas de la ciudad, ambas, manifestaciones artísticas muy poderosas en términos de la imagen. Latino, ha abierto las puertas de su establecimiento en el día, para apoyar ferias de emprendimientos de la ciudad, ferias de diseño independiente, también eventos de carácter social, como colectas para enviar dinero

a zonas del territorio nacional que han sufrido algún desastre ambiental, entre otras situaciones.

Matik, está ubicado cerca de una funeraria, a restaurantes y a casas de vivienda, pues a pesar de estar en la localidad de Chapinero, famosa por tener muchos bares, es el que está más hacia al norte, en el límite de la localidad. Su tamaño para ser un bar, es pequeño y por la versatilidad con que se pensó el espacio por sus fundadores, es un espacio polifacético, parece varias cosas a la vez, restaurante, café, sala de conciertos, y bar, lo cual no es nada común (Así mismo es la oferta musical allí). Matik abre sus puertas en día y en la noche, la oferta de eventos más alta es aquí, por su misma versatilidad. También por esta razón es muy usual que la gente llegue en la bicicleta, y se tome un café con brownie, mientras otros toman cerveza o ron.

En cuanto a los precios del licor, los precios varían sutilmente, la cerveza está en los tres lugares en \$6.000y \$8.000 y los licores fuertes, por ejemplo, una botella de ron o aguardiente está en promedio entre los \$80.000 y los \$120.000. Sin embargo, los precios más elevados los mantiene Bogaloo. Los rones preparados de Matik cuestan \$30.000 y el latino cuando venden licores alternativos, por lo general Viche, la botella esta en promedio en \$35.000. Al ser tragos artesanales tienen un precio mucho menor que los tragos tradicionales.

3.5 La próxemica y el espacio social

A nivel general, los tres bares tienen una apuesta clara por la música en vivo, el apoyo a las propuestas locales, y sin duda lugares con tendencia a reunir a la gente. Sin embargo, tienen elementos estéticos que los caracteriza y distribuciones en el espacio que hacen que la experiencia en cada lugar sea distinta, por su ubicación en la ciudad, el tamaño de los espacios, la ubicación de los muebles, la iluminación, el volumen de la música, generan cambios sensorios que regulan las distancias entre los cuerpos. Sin embargo, los tres sitios, en diferentes intensidades, tienen unas normas proxémicas con distancias íntimas (Hall, 1973), sobre todo por el baile, pues implica una cercanía de los cuerpos, que siempre y cuando estén consensuadas no representan ningún problema. La ubicación de los sofás, las

mesas y sillas de las zonas para sentarse tienden a orientar los cuerpos respecto de los otros de una manera cercana. Allí también, el volumen de la voz para comunicarse con otras personas sube, así que los cuerpos se acercan de entrada al oído de otros para poder hablar, por eso el uso de mesas pequeñas, y sofás en las zonas de “descanso”.

En los tres sitios, aunque en Boogaloop haya una terraza para fumar, la gente sale constantemente. El afuera y enfrente de estos espacios, es muy importante para los fumadores y no fumadores, allí la gente sale a tomar aire y a hablar, puesto que el volumen al interior es muy alto. Afuera la gente consume otras sustancias que adentro no se pueden, van a las tiendas cercanas, que en los tres casos están presentes, para tomarse otra cerveza o trago, más barato. Afuera pasan las cosas asociadas a la ilegalidad.

Siguiendo las ideas de la proxémica, propuestas por Hall (1973), es posible comprender los usos y percepciones del espacio, tanto social como personal. Los bares, son fundamentales en el encuentro ritual, pues son los espacios que generan una serie de códigos corporales, que definen la distancia y la lejanía y nos hablan de relaciones sociales, donde se establece cómo se debe hablar y cómo se debe mover (bailar, caminar), y que finalmente proponen una forma de ver el cuerpo, que se corresponde con las formas en que la gente lo asume a este también:

“[p]ercibir no consiste en permitir pasivamente a un órgano –digamos la vista o el oído- que reciba de afuera una impresión prefabricada [...] el reconocimiento y recuerdo no se limitan a resolver viejas márgenes de impresiones pasadas. Se está generalmente de acuerdo en que se hallan esquemáticamente determinadas desde un universo. En tanto que perceptores seleccionamos de entre todos los estímulos que caen bajo el área de nuestros sentidos aquellos que únicamente nos interesan”
(Douglas, 2007:55)

Es una tendencia humana realizar esquemas para organizar los objetos disponibles en mundo y así hacer que tengas formas reconocibles. De esta manera, en estos espacios se aceptan los comportamientos, entendidos principalmente, como formas de hablar y bailar, que se ajustan más fácilmente dentro de las configuraciones previas que se han construido y siguen construyendo. Los comportamientos que resultan discordantes tienden a ser

rechazados, al no tener una correspondencia entre los códigos del bar con el de las personas respecto al cuerpo.

La distancia social no siempre está estrictamente fijada, sino que en parte la situación y el espacio físico, comunicada a los individuos es captada por la base sensorial común a todos los humanos; sus órganos de los sentidos -los ojos, los oídos, la nariz-. Estos son los receptores fundamentales en la construcción de los múltiples mundos perceptuales en los que vivimos, los cuales son modificados culturalmente, pues cada tipo de cultura bases sensoriales, que pueden variar entre ellas. La piel y los músculos, también son receptores, que amplifican la participación cenestésica de los individuos según el espacio y la disposición de los objetos en él. Todos estos órganos de los sentidos, trabajan a la vez, pues están entrelazados.

La proxémica, entendida como las formas de empleo del espacio por el hombre a través de una elaboración especializada de la cultura, nos permite crear un marco de interacción acorde a parámetros espaciotemporales, que varían en función del tipo de encuentro. Para este caso en particular, es el encuentro en bares con música en vivo, en la noche, usualmente en compañía de amigos, el que establece unos tipos de interacción particulares. Los bares son espacios que tienen una congruencia entre diseño y función. Pues su propósito es acercar a la gente para que haya un contagio de las emociones, y puedan relacionarse a través del movimiento, del baile. Así que se habitan a partir de como el espacio mismo lo propone y se actúa de acuerdo a él.

Para explicar la base fisiológica común a todos los humanos y a la cual da estructura y significado la cultura, el autor amplía la dimensión de la proxémica en tres aspectos o tipos de espacios: el rasgo fijo, el semifijo e informal. El espacio de caracteres fijos, comprende las estructuras inamovibles sobre la tierra, las cuales dan forma a gran parte del comportamiento social. El espacio de caracteres semifijos, da cuenta de la relación entre comportamiento y espacio, comprende todos los espacios alrededor del cuerpo. Como cada cultura estructura su espacio físico, como afirma Osmond en Hall, en diferentes lugares se pueden encontrar espacios sociófugos, los cuales tienden a alejar la gente que este allí, o espacios sociópetos que por el contrario tienden a acercar y reunir a las personas, lo cual varía según las culturas. Un buen ejemplo de un espacio sociópeto y semifijo son los bares. El espacio informal, o más bien, experiencia espacial se refiere a las distancias que se

mantienen en el encuentro con otras personas las cuales se definen a partir, en su mayor parte, por el espacio exterior. Las normas espaciales tienen múltiples límites y significados, por lo que forman parte esencial de las relaciones sociales. Hall divide en subcategorías, este espacio informal, en cuatro tipos de distancias posibles en la sociedad: distancia íntima, personal, social y pública.

Las distancias que interesan a este trabajo son la íntima y la personal, pues el tipo de distancia social que se da en los bares oscila entre una y otra. La distancia íntima, es aquella que se da entre los 15 y 45 centímetros lo que implica tener un grado de confianza para que se de esta cercanía, pues la comunicación se da a través de la mirada, el tacto y el sonido, y la distancia personal, es aquella que se da entre los 46 y 120 cm, distancias comunes en reuniones de trabajo, fiestas y/o conversaciones entre amigos o compañeros de trabajo, pues implican una cercanía moderada. Esto da cuenta de que existen distancias adecuadas para cada situación de acuerdo a unas reglas establecidas por la comunidad que los individuos conocen, pues “[l]o que uno puede hacer en un espacio dado determina su modo de sentirlo” (Hall. 1973:72). Para evitar malas interpretaciones, es necesario que los participantes reconozcan y utilicen los diferentes códigos proxémicos utilizados en su cultura para evitar conflictos durante los intercambios comunicativos.

Por ejemplo, en estos bares usualmente, cuando las personas llegan en parejas, se esperan distancias íntimas. Los otros asistentes, al notarlos, evitan acercarse para sacar a bailar a alguna de las partes. Las parejas identificadas en los bares, permanecieron la mayor parte de la noche juntas, pero cuando aquellas con una relación más próxima y emocional, la cercanía en el baile o sofás para sentarse era más evidente que cualquier otra. Cuando llegan grupos de amigos y/o amigas, la distancia se va hacia la personal, porque el baile es colectivo lo que hace que se guarde una distancia entre uno y otro. A medida que avanza la noche, normalmente los lugares se llenan considerablemente, haciendo que las personas se acercan cada vez más, sean amigos o no. En ocasiones la gente así no haya llegado junta, en la pista de baile crea vínculos a través del movimiento muy llamativos. Si alguno en medio del concierto propone un paso y a los del lado les gusta se crean coreografías. Hay que tener en cuenta respecto a esto, que los sonidos que se reconocen con más facilidad en estos espacios, son más susceptibles de exagerar la participación cenestésica, de bailar en pareja

o en grupo, depende del tipo de relación que se tenga con la otra persona usualmente es cercana si es un amigo o familiar. Pero entre más raro y experimental el sonido, es más posible que no haya baile, sino que la experiencia sea más auditiva y visual, estableciendo relaciones de alejamiento con las otras personas, a pesar de que se esté cerca, como en el caso de aquellas propuestas más hacia el polo de lo *raro*.

Hay que tener presente que, así como las músicas se diferencian entre ellas, el público también. Entre más raras, se reduce más el público y se hace más común hallar músicos que entienden del lenguaje musical, mientras que entre más comunes hay una posibilidad mayor de recibir más público, y de hallar gente que no necesariamente conoce del lenguaje musical y sus complejidades. Pero no solo la música, los sonidos (la dimensión auditiva), desempeñan un papel fundamental en la experiencia proxémica, sino también la iluminación de estos espacios y la disposición de los muebles y la ubicación de diferentes zonas al interior de los bares. Cuestiones como si hay más espacio para bailar, si hay que dar más pasos para ir a la barra, o subir o bajar para salir a fumar, cambia la experiencia de proximidad y lejanía en cada lugar.

Teniendo en cuenta lo anterior, y para profundizar en como la cultura está clasificando todo el tiempo para establecer las pautas de las dinámicas sociales, se planteó la siguiente relación de opciones binarias:

Placer	No placer
Contacto	No contacto
Cercano	Lejano
Caliente	Frio
Oscuridad	Luz
Noche	Día

39

Retomando la idea y búsqueda del placer como máxima de esta escena musical, la gráfica permite analizar qué elementos se relacionan, al interior de estos espacios donde todo el tiempo el cuerpo está involucrado. Para conducir al placer si son entendidos claramente los

³⁹ Esquema realizado en compañía de otros dos compañeros de la carrera de antropología.

códigos de la proxémica pertinentes en estos espacios. El que estos encuentros sean en la noche generan una disposición de libertad por el carácter mismo de esta. Asociada a la búsqueda de placeres. En la noche se puede ser y hacer lo que la formalidad y rigidez del día no permite. Latino Power y Boogaloo permanentemente manejan una oscuridad que permite que sus visitantes entren en calor fácilmente, la oscuridad, como la noche, permite desinhibirse. Es estos lugares, el nivel de iluminación es poco, y puede alcanzar momentos donde uno debe tener cuidado por dónde camina y pisa. La pista de baile es el espacio que por lo general maneja luces de colores que van cambiando, según la fase del ritual, de intensidad y de color. No obstante, no son luces que iluminen y aclaren la oscuridad, como las luces que se usan por ejemplo, en Matik, dependiendo del evento y agrupación.

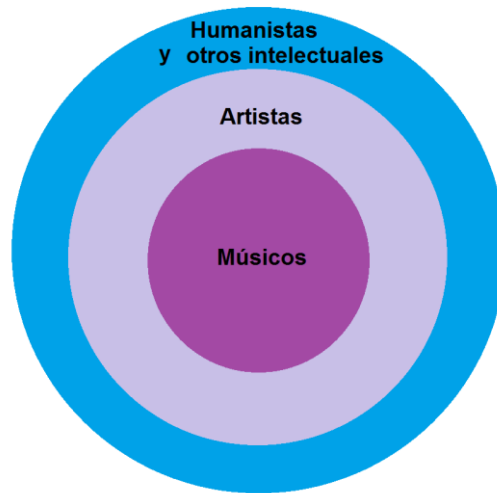
La oscuridad genera una disposición corporal, que permite que las personas en estos espacios se busquen para bailar, pues el grado de iluminación se asocia a que son lugares donde los cuerpos pueden acercarse con menos dificultad que en un espacio con una iluminación considerable. El consumo de licor y otras sustancias comunes en las fiestas, es otro elemento que permite que la gente entre en confianza y se acerque a otros cuerpos de manera espontánea. A la oscuridad la acompaña el aumento de temperatura corporal. La piel es sensible al aumento o disminución del calor, en este caso, el aumento de la temperatura corporal se da sin la estricta necesidad de estar bailando, pues son lugares que, al contener a varias personas en movimiento, manejan temperaturas altas. Entre más pequeño el espacio físico, mayor es la cercanía, el contacto físico, la confianza y los gestos de complicidad. Las zonas olfativas, dentro de las cuales uno puede oler el aliento y sentir el calor del cuerpo de otras personas, señalan algunos de los mecanismos, inconscientes, para percibir y determinar distancias. Sin embargo, por la naturaleza de estos espacios y de lo que los convoca a los visitantes (ir a ver tocar y escuchar una agrupación) “cuando las esferas térmicas se traslapan y las personas pueden además olerse unas a otras, no solo se sienten más implicadas si no que, [...] es posible incluso que cada una de ellas este bajo la influencia química de las emociones de las demás” (Hall. 1973:76). La alegría y euforia entre los asistentes, mientras los músicos están tocando, se contagia fácilmente. Se una especie de efervescencia colectiva, en donde la música y la fiesta los hace reunir cada ocho o quince días, donde se manifiestan como unidad. Fura del bar, aquí en Bogotá, el ambiente es mucho más frío que adentro. Al salir del bar, la iluminación de la calle hace que los

cuerpos se separen, que permanezcan lejanos, pues afuera la gente vuelve a tomar una distancia personal ya que la presencia de luz y el enfriamiento de los cuerpos, contrario a lo que genera la oscuridad, hace que se mantengan rígidos y distantes.

El contacto se da de diferentes formas, pues, aunque los bares son lugares en definitiva sociópetos, no de todas las formas posibles se pueden los cuerpos acercar, eso depende de varios factores. Donde suele haber más calor es la pista de baile, pues allí el movimiento aumenta el calor corporal. Las formas del cuerpo que se acercan más durante el baile, y que están permitidas, son los brazos, los hombros, las piernas y pies. Si las personas tienen un tipo de relación más íntima, es común que las partes que más se acerquen, además de las otras, sean la cara, es decir las mejillas y la boca, y la entrepierna. Esos acercamientos requieren de ciertos procesos, la experiencia festiva en estos eventos se da de manera progresiva, a medida que va llegando la gente, la temperatura se aumenta en el lugar, cuando empiezan a tocar los músicos, la gente se pone más eufórica y los efectos del licor y otras sustancias ya han empezado a hacer efecto, así que entre más avanzada la noche este, y la música este en su clímax, los cuerpos pueden empezar a acercarse.

3.6 El Público

Se identificó que quienes componen el público en los bares cuando se presentan las agrupaciones, son principalmente los mismos músicos y otros, ubicados en la gráfica a continuación, la cual cumple el propósito de ilustrar en una relación de centro-periferia cómo está constituido el público de esta escena.



40

Figura 12: (MCP, 2018)

En el centro están los músicos quienes son la mayoría, en la mitad los artistas pertenecientes a las otras ramas del arte (Visuales, escénicas, plásticas), y más hacia la periferia estudiantes o ya profesionales de carreras pertenecientes a las ciencias humanas (Antropología, sociología, filosofía, principalmente), y otras disciplinas intelectuales. Es muy común encontrar estudiantes de música de la Javeriana, pues algunos de los músicos, son profesores de esta universidad. En la escena verse descomplicado, y no demasiado producido, es un elemento de distinción.

Hay que recordar que entre el público están los músicos, y que la mayoría vienen de unas clases sociales acomodadas, con un poder adquisitivo suficiente para tener unos elementos de distinción, el acceso a educación superior, a la “alta cultura” y mundos del arte, tiempo y disposición para escuchar música, leer, ir a exposiciones, proyecciones, etc. Las personas que asistieron a los eventos están en un rango entre los 22 y 35 años, y pertenecen a la clase media alta, en su mayoría son gente universitaria de universidades privadas, y que tienen el dinero para en una noche gastar alrededor de \$ 70.000 aproximadamente y como mínimo, teniendo en cuenta el transporte, la entrada, y el licor. A demás, son personas que tienen acceso a ropa de marca, y a mochilas indígenas, que son costosísimas.

⁴⁰ El uso de las esferas en esta grafica es para ilustrar como hay en la composición del público una cantidad mayor de personas (músicos) en el centro y a medida que se van ampliando, esas personas (artistas y humanidades) se van yendo hacia la periferia y a su ve disminuyendo en cantidad de asistencia por evento.

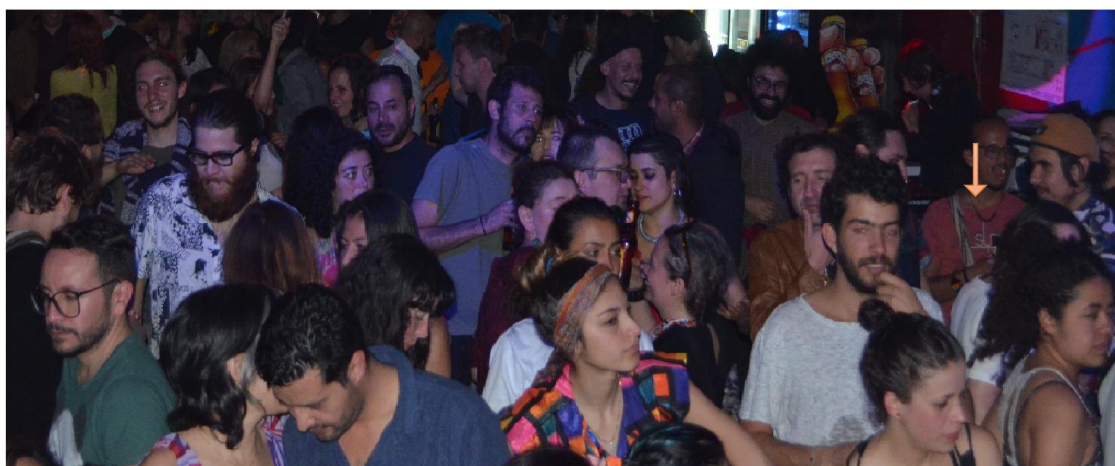
Los consumos culturales no son aleatorios, sino que están conectados. así que, como te vistes está relacionado con la música que escuchas. Es importante recordar que el carácter híbrido de las músicas, y el deseo de los músicos por no querer encasillarse en ninguna etiqueta, se refleja en el aspecto y decisiones estéticas del público, a nivel general su ropa no nos dice mucho de inmediato, es decir, no es tan fácil de asociar su ropa a un movimiento musical, como pasa con un rockero o metalero. Sin embargo, en esta escena y como se ha venido ilustrando en páginas anteriores, hay una sobre exposición de los signos musicales de quienes la conforman. Uno de los primeros elementos donde ésta sobre exposición se expresa en la forma de vestir, donde verse, esencialmente, descomplicados, es decir poco elaborados estéticamente, y con prendas exclusivas, no tan comerciales, cada vez más se convierten en un elemento distintivo. Es muy común entre los asistentes los tatuajes, donde el cuerpo es el lienzo perfecto. Esto relacionado con un interés por parte de las personas a marcar una diferenciación, es decir, construir una identidad personal y corporal a partir de marcar su cuerpo con tatuajes.

El público en los tres bares es igual de variado a los eventos que realiza cada establecimiento, pero cuando hay eventos relacionados a la escena que nos interesa, el público parece ser siempre el mismo. Más bien descomplicado “chic”, o como los llamo Juan David Castaño -uno de los músicos entrevistados- “hípsters ventiaos⁴¹”, los asistentes a los eventos mantienen este estilo, los hombres por lo general van de jean, con camisetas con una elección amplia de tonos y estampados, tenis o botas, chaquetas de jean, impermeables, o cuero, los sombreros, boinas o gorras suelen aparecer de vez en cuando entre los asistentes. Las mujeres van también con calzado cómodo, botas o tenis, es muy difícil ver a alguna con tacones, la mayoría suele estar en jeans, con camisas delgadas y sin mangas. Las chaquetas de jean son un clásico y las de cuero también, también los vestidos coloridos son muy comunes, los tenis marca converses son clásicos junto a las botas marca Dr. Martens⁴². Tanto en mujeres como en hombres, el uso de jatas, o bufandas, las

⁴¹ Hipsters, es una subcultura de jóvenes bohemios de clase media-alta, la cual se asocia a tendencias musicales indie y alternativas, a posturas políticas progresistas y consumos artesanales y orgánicos. Su complemento, *ventiaos*, es un adjetivo que se utiliza en algunas ciudades de la costa atlántica del país, que quiere decir que algo se hace en cantidades exageradas. Su uso es popular por la expresión: “Vallenato ventiao”.

⁴² Marca de calzado británico, que se distingue por elaborar botas en cuero populares entre círculos intelectuales y tribus urbanas como skinheads y punks.

mochilas arahuacas, y el uso de lentes de aumento con marcos grandes y llamativos, es usual entre los asistentes, como se puede ver en la siguiente imagen:



43

Fotografía 6: (MCP, 2017)

Verse descomplicado estéticamente, sin mucha elaboración en la elección de la ropa y el peinado, son valores que se oponen al querer verse demasiado formales o elegantes. La ropa del público y de los músicos, se puede organizar en esquemas clasificatorios, una vez más por oposición:

Informal
Verse desarreglado
Comodidad

Formal
Verse arreglado
Incomodidad

Así que se percibe una informalidad, pero estéticamente agradable, con bastante estilo en medio de la informalidad. Toda prenda que recuerde un ambiente corporativo o formal como lo son las corbatas, y los bléiser son mal vistos, y existe, en general, una ausencia importante entre las mujeres son los tacones, o ropa demasiado ajustada la cuerpo. Los músicos cuando van a tocar, algunos con sus agrupaciones siguen una línea estética para presentarse, es común que todos tengan una prenda del mismo color, o estampado, pero nada demasiado elaborado, muy informal y relajado. La comodidad tanto para los músicos como para el público es fundamental, pues, toda prenda que les limite el movimiento o los

⁴³ La flecha sobre la foto es para indicar el uso de la mochila arhuaca.

canse, como los tacones a las mujeres, es rechazada, pues además de recordarles, quizá, reuniones familiares o eventos burocráticos, si interfiere en la ejecución musical o en el baile no tienen sentido.

Los hombres suelen tener cortes de cabello, “alternativos”, pelo largo que se recogen con monas, o corto, pero no demasiado, aparentemente sin forma, son más bien cortes espontáneos, las barbas entre los hombres es muy común. Las mujeres, algunas llevan el cabello corto y con capul, y otras un poco más largo, pero no demasiado. A los eventos van con el cabello suelto, otras con el pelo recogido, con monas altas que dan la sensación de un look desordenado, que no llevo mucho tiempo, nunca peinados que parezcan recién hechos en alguna peluquería. Sus peinados y su ropa, son otros elementos que nos permiten identificar esa negación, y/o protesta a la formalidad, que en ese intento de no querer ser “algo”, terminan siendo y dándole vida a una escena a la que pertenecen desde muchos sentidos, principalmente por compartir un gusto musical.

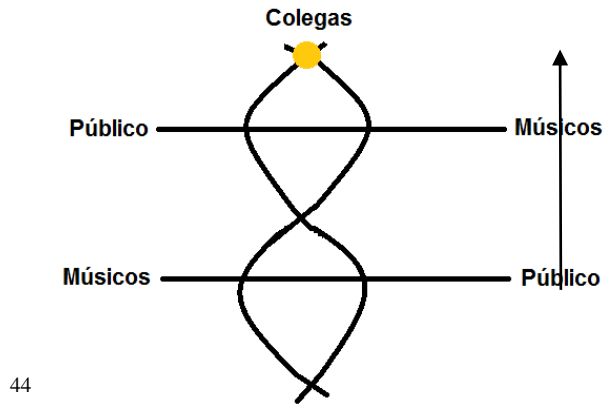
Se constató con la asistencia los eventos, que los del público eran casi siempre “los mismos”. Varias personas empezaron a aparecer con frecuencia en los tres bares, otras solo en uno de los bares. Con la asistencia regular a los eventos se empezaron a hacerse familiares varios rostros, y con el tiempo se establecieron conversaciones sobre la coincidencia en estos espacios. Ir sola a los eventos dejó de representar una situación incómoda para mí, pues sabía que lo más posible era encontrar un rostro conocido, o algún músico que ya había entrevistado. Paso de ser una desventaja a ser una ventaja, pues tanto hombres como mujeres se acercaban a hablarme del evento, me invitaban a bailar con sus amigos, lo que me permitió observar de cerca a las personas del público. El bar y el evento programado, hacen que llegue un tipo de gente siempre. En Boogaloo hay más posibilidades de que la gente llegue más arreglada, alguna mujer en tacones, y hombres con abrigos más elegantes. En Matik, y sobre todo en Latino es menos probable que llegue alguien así, con una vestimenta más elaborada, con una “moda” marcada, más que todo la gente se ve muy natural, sin mucha elaboración

3.6.1 Multiplicidad de roles

El hecho de que el músico también sea público, nos habla de, por un lado, de la flexibilidad de los roles al interior de esta escena, y por el otro, de cómo se debe ejercer la vigilancia, para estar “en la jugada”, es decir, es muy importante que los músicos estén al tanto de lo que están haciendo las otras agrupaciones, de cómo está la escena. Si no han escuchado algo, el grupo ejerce presión sobre el individuo, sobre todo cuando en el diálogo con sus colegas les pregunten si ya han escuchado el nuevo álbum o canción de *x* agrupación. Lo cual es importante para poder entre los músicos hacer referencia sobre las mismas cosas (Douglas. 2008).

En esa doble condición del público, sobresale sobre todo cuando tocan dos agrupaciones en una noche. Los roles al interior de esta escena cambian rápido, pues la fiesta hace eso, es un espacio social que igual los roles con versatilidad, por todo lo que se ha venido mencionando que implican estos contextos. Las *communitas*, al no estar segmentadas en roles y status, sino que a su interior los individuos están enfrentados, “[e]l uno junto al otro, por encima y por debajo” (Turner, 1988:132), poseen la característica, de tener roles no demasiado rígidos y funciones transferibles, en caso que alguien no pueda asistir y cumplir su labor. Por ejemplo, en varias ocasiones un músico de alguna agrupación no pudo asistir porque estaba fuera del país, o estaba en otro evento, entonces llegaba a última hora otro músico a reemplazarlo, con una alta posibilidad de que nadie lo notara.

La gráfica a continuación, pretende ilustrar como en estos espacios donde los roles son confusos, pues no son claros como ocurre en un concierto que se realice en un teatro o auditorio, y más aún si es de día:



44

Figura 13 (MCP, 2018)

En estos espacios lo que suele ocurrir es que los músicos al bajar del escenario se encuentren con sus amigos y terminen tomando con ellos, o con otra gente del público. Aunque gran parte de los que componen son músicos de profesión, en este lugar no lo son, al estar abajo son público y nada más. El conocimiento musical es legítimo en los músicos que estén esa noche tocando, los que convocan el encuentro. Pero al terminar el concierto, el que es músico, baja del escenario y pasa a ser público, y si otros tocan esa noche, a ver a las otras agrupaciones. Entre los músicos de la noche, se dan reconocimientos importantes, sobre todo si hubo una buena ejecución. Entre ellos se saludan y reafirman lo bien que sonó, o si creen que hubo algo que no estuvo del todo bien con respecto, a la ingeniería de sonido, lo comentan.

Cuando se habla de la *communitas*, como un tipo de anti-estructura, no se está planteando un rechazo de las necesidades de las estructurales. Sino de un tipo de liberación de las coacciones normativas relativas al hecho de ocupar una posición en un conjunto de status sociales, de jugar una multiplicidad de roles, de ser consiente de formar parte de un grupo. En este caso, de una escena musical con un ideal cultural afín al de las *communitas* y a los enclaves disidentes.

⁴⁴ Las líneas entrelazadas de esta grafica quieren transmitir el vaivén en las funciones que se cumplen en los diferentes roles al interior de la escena, específicamente entre el público y el músico. Y así mismo, el movimiento que hay en la noche, hasta que llega al punto donde entre colegas se reconocen.

3.6.2 ¿Consumos rebeldes o en rebelión?

La teoría cultural expuesta a lo largo de este trabajo, no ubica a los consumidores, en un lugar donde deban comenzar por afrontar sus propias necesidades básicas, sino que parte y los ubica en un sistema estable donde el individuo tiene un proyecto cultural, pues el consumidor sabe en que se espera que él participe. Todo lo que elige escuchar, comprar, que ropa llevar, bailar, comer, etc., hace parte de su proyecto para elegir a otras personas que lo acompañen y ayuden a construir el tipo de sociedad que cada uno considera la mejor posible. “Si no quiere ser dominado, evitara cualquier contacto con ciertas personas cuyos hábitos dominantes puede reconocer instantáneamente” (Douglas. 2008:124). El rechazo los lleva a apartarse de unos tipos de personas y a inclinarse por otros, permitiendo que los consumidores se mantengan comprometidos en la realización de un bien colectivo, porque las formas de consumo que prefieren son aquellas que mantienen a la colectividad en la que desea y prefiere vivir. La cual la constituyen personas que piensan de manera semejante, con el fin de constituir un enclave que protesta contra aquellos que quieren dominar.

Quienes participan de la escena de las NMC, de alguna forma se rebelaron al juicio del mundo. El artista históricamente ha representado un sujeto rebelde y asociado a la bohemia, rechazado por su estilo de vida, pero a la vez, aclamado por multitudes para satisfacer los sentidos del cuerpo humano. Las rebeliones de los consumidores son, en gran parte, simbólicas. Son la elección de vivir en una sociedad donde cada quien encuentra a sus mejores aliados para luchar por la estabilidad del tipo cultural que representen. Por tal razón, la comunidad no protege a aquellos que se desvíen en el camino, pues representa una amenaza para la supervivencia de la comunidad.

Si la adhesión cultural penetra toda conducta, el público pone en práctica una filosofía de vida. Ir a esos bares nos habla de sus gustos, de sus amistades, de la estética, la moral, la amistad, etc. Así el músico, al elegir hacer esas músicas, demuestra una actitud que enuncia la resistencia por un cambio profundo del mercado. Y el público manifiesta una coherencia de las elecciones del consumo, a través de la competencia cultural, a diferencia de la mirada de la elección individual racional, que no permite identificar en contra de que se protesta a la hora de elegir.

Por el contrario, la teoría cultural, toda elección es una bandera que se desea alzar y que sabe en contra de que se declara. Es algo que va más allá de reaccionar a la oferta del mercado y a los vaivenes de la moda. El consumidor, es “[e]l árbitro principal de la demanda a la que el mercado responde, ante cuyos juicios soberanos el mercado siente temor reverencial” (Douglas. 2008:105). Tanto los músicos como el público, comparten un juicio estético sobre la música, de acuerdo a la distribución de sus conocimientos acumulados a lo largo de sus vidas, el cual es posible adquirirlo sin contar con una educación especial, basta con estar cerca y rodeado de gente con esos conocimientos.

4. Conclusiones

Esta tesis tuvo como objetivo comprender cómo las Nuevas Músicas Colombianas (NMC) son un producto de clasificación social de una práctica, más que un estilo musical que se defina en el campo de la música. En consecuencia, ésta aproximación se enmarca en los intereses de la antropología. El propósito general de este texto giro entorno a la producción de una caracterización acerca de cuatro elementos: la historización, los lugares, los actores y las prácticas a través de las cuales se clasifican las NMC. En la investigación se descubrió que la negación, como forma de identificación, reúne a unos consumidores de bienes similares, los cuales le dan sentido a su encuentro cada ocho días en los bares constituyendo a este circuito musical. Siendo los bienes de consumo, los que le dan el perfil distintivo a éstas músicas ya que cada elección y decisión por un bien de consumo necesariamente manifiesta un sistema de clasificación y evoca un orden moral del que no se puede prescindir.

La construcción del artista en oposición al oficinista, fue fundamental para elaborar y desarrollar el resto de oposiciones presentes en este trabajo, los cuales a medida que se iban desarrollando, respondían al problema de la clasificación, en torno al cual se planteó la presente disertación. La estrategia binaria, le permitió explicar a través de la unidad de análisis de la negación, que la cultura hace de árbitro del gusto en la sociedad (Douglas, 2008). Y no como otras perspectivas lo plantean, como una cuestión de elección racional e independiente.

Esta investigación, llegó a darse cuenta que la música era un elemento secundario, pues lo que estaba en el centro del trabajo de campo eran las relaciones sociales y no el contenido mismo de la música. Así pues, fue posible separar categóricamente la música de la gente, pues no es la música lo que está en el centro de la acción, sino el encuentro de los consumidores en los bares. Dicho de otro modo, las NMC no explican a las NMC, y su historia no es más que un mito que se ha repetido y recreado alrededor de estas músicas. Los consumidores que componen esta escena obedecen a una forma de clasificación social a través de la música.

Contrario a la creencia de los medios de comunicación, estas músicas no han llegado para quedarse. Puesto que, si se llega a quitar la vagina dentada y los tres bares al circuito, la escena se descompone. Es el encuentro del público, lo que complementa y refuerza los principios de cohesión típicos de las *communitas*, donde se da una relación que nace de la reciprocidad inmediata, a través del aplauso, del baile, de reconocer el trabajo de los músicos. La práctica misma lleva a pensar que si se instala en la estructura, se desvanecería, pues ésta es posible es en el encuentro de la *communitas*. Entendida en este trabajo como un modelo de interacción que surge de la reciprocidad inmediata y que representa la anti-estructura. Las relaciones entre los individuos de esta modalidad social, continuamente están trabajando por crear una forma de vida comunitaria y persuadiéndose recíprocamente para hacerla posible. El día que cese la relación social en esos sitios, la escena desaparecerá. De allí su particularidad. Contrario a otras escenas, como, la del metal, que está mucho más estructurada, pues aquí el metal –como estilo musical en sí- es la esencia del encuentro.

La escena asociada al movimiento de las NMC, está constituyendo un rasgo permanente de nuestro panorama cultural. El consumo de músicas como el reggaetón, la música de despecho, el vallenato, no ha declinado, tampoco su demanda. Pero si algo es cierto, es que estas músicas híbridas, que mezclan lo otro con lo global, han aumentado su consumo pues se ha logrado consolidar un público que prefiere invertir dinero en este tipo de eventos. Donde las experiencias agradables se incrementan, y los status, roles y funciones son menos rígidos, por el carácter mismo de la fiesta.

La tesis se interesó, al trabajar principalmente de la mano del trabajo de la antropóloga Mary Douglas, por abordar este tema desde perspectivas teóricas no ortodoxas dentro de la academia. A las que usualmente por la naturaleza del tema se asocian a un pequeño cajón de la gran estantería que ofrece la disciplina. Posicionarme como investigadora en este terreno, representó un reto no solo a nivel teórico y metodológico, sino personal como futura antropóloga. Este proceso estuvo sometido a constantes rupturas, de las creencias esencialistas, de la inevitable confusión con que uno se encuentra frente a la utilidad de los diferentes enfoques teóricos, pero sobre todo a la del sentido común. Por esto una de las contribuciones de este trabajo, es que es posible ampliar la mirada frente a los temas que

tradicionalmente la academia ha decidido estudiar. Dando paso a una ampliación de los acercamientos teóricos y formas de abordar dimensiones sociales desde la antropología. Sin duda, toda investigación genera y plantea nuevas preguntas en donde se podrá ampliar la armadura teórica para profundizar en los elementos que se abordaron en este trabajo. Los tipos de consumo analizados aquí apuntan hacia otros horizontes, por lo que se pueden llevar a otro nivel de análisis. Por ejemplo, pensando la clasificación según Pierre Bourdieu por obedecer a una forma de clasificación de clase social y de música.

5. Bibliografía

- Arango, Ana María (2014). "Música y Basile en el San Pacho". En: A Contratiempo Vol. 4. Pp. 4 - 24
- Bermudez, (1999a) "Algunos aspectos de la música popular contemporánea". En: Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas I: Artículos (1981-1991)
- Bermúdez, Egberto (2010b). "La música colombiana, pasado y presente". En: A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Ediciones Akal. Madrid, España. Pp. 247 – 255.
- Bourdieu, Pierre (1988). La distinción criterios y bases sociales del gusto. Grupo Santillana de Ediciones, S. A. Madrid.
- Bourdieu, Pierre (1995). Las reglas del arte génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Cifuentes, Alejandro (2009). "Identidad, comunidades y prácticas de la chirimía chocona en Bogotá". En: Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Escuela de Ciencias Humanas. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá. Pp. 252-268.
- Douglas, Mary & Isherwood, (1990). El mundo de los bienes, hacia una antropología del consumo. Capítulos 1, 2 y 3. Editorial Grijalbo, S.A.
- Douglas, Mary (1986). Como piensan las instituciones. Editorial Alianza, Madrid.
- Douglas, Mary (2007). Pureza y peligro. Siglo XXI editores, Madrid.
- Douglas, Mary (2008). Estilos de pensar ensayos críticos sobre el buen gusto. Gedisa editorial. Barcelona, España.
- Douglas, Mary (s.f.) "Las estructuras de lo culinario". En: Alimentación y Cultura, necesidades, gustos y costumbres. Compilador: Jesús Contreras (2002). Pp. 171-197. Alfaomega grupo editor, S.A. México.

- Fidalgo, Andrés. Bermúdez, Daniel y Vallejo, Elkin (2016). “Sexualidades fronterizas y callejeras”. En: Revista Maguare Vol., 29. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Antropología. Bogotá.
- Gómez, Nathaly (2015). “Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana”. Tesis de maestría. Departamento de estudios culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Gómez, Nelson. Jaramillo, Jefferson (2013). Salsa y cultura popular en Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Guber, Rosana (2008). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Capítulos 5, 6, 8 y 10. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Hall, Edward T. (1973). La dimensión oculta, enfoque antropológico del uso del espacio. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid.
- Hernández, Oscar (2004). “El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical”. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Miñana, Carlos (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. En: Revista A Contratiempo No.11. pág. 36-49. Bogotá.
- Ochoa, Ana María (2013b). “El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: Una mirada desde la música” en: El ayer y hoy, lecturas de antropología política Vol II. Madrid, ES: UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Pp. 239-251.
- Ochoa, Ana María y Botero, Carolina (2008). Prácticas De Circulación Sonora En Las Músicas De Fusión y En Anarco-punk En Bogotá y Medellín. Bogotá: Corporación Humanizar.
- Ochoa, Ana María. (2003a). Músicas locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá, Colombia.

- Ospina, Juan Camilo (2015). Bueno para pensar: un análisis estructural del mito de La Guerra de las Galaxias. Punto Cero, Año 20 – N° 30 – 1° Semestre 2015. Pp. 47-64. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.
- Pardo, Mauricio (2009). “Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia” En: Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Escuela de Ciencias Humanas. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá. Pp. 15-60.
- Rodríguez, K. E. (2015). Los Festivales Rock, Hip-Hop, Jazz y Salsa al Parque: análisis de una apuesta pública de cooperación y aprendizaje colectivo en la ciudad de Bogotá.
- Rojas, Juan Guillermo (2001). “Música popular, identidades exóticas e identidades populares: Las identidades a través de la música en el Alto Ricaurte y una propuesta de etnografía audiovisual”. Tesis de pregrado. Departamento de Antropología. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Rojas, Juan Sebastián (2009). “Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital”. En: Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Escuela de Ciencias Humanas. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá. Pp. 269-288.
- Salazar, Andrés (2017). Visible Body: Radionica. Colombia. Recuperado de <https://www.radionica.rocks/noticias/momentos-que-marcaron-el-rock-colombiano>
- Santamaría, C. (2007). La "Nueva Música Colombiana": La redefinición de lo nacional en épocas de la world music. En: El Artista. Revista de Investigaciones en Música, Artes Plásticas y Visuales, Escénicas, Danzarias y Literarias. Pp. 6-24. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400402>
- Sevilla, Manuel. Ochoa, Juan Sebastián. Delgado Santamaría, Carolina. Cataño Carlos (2014). “Algunas apropiaciones: las Nuevas Músicas Colombianas y el Tropipop. En: Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y la Provincia. Editorial, Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 353-381.
- Solórzano, Nydimar (2012). “No hay un sonido latinoamericano tan arraigado y expandido como la cumbia”: transitando por redes transnacionales y super-lugares. Tesis de pregrado. Departamento de Antropología. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Sontag, Susan (1984). El antropólogo como héroe. En *Contra la interpretación y otros ensayos* Seix Barral, Barcelona.

Stokes, Martin (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*. Pp. 47-72.

Turner, Víctor W (1988). *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Editorial Taurus. Madrid.

Wade, Peter (2002). *Música, Raza y Nación: Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la Republica de Colombia, Departamento de Planeación: Programa Plan Caribe. Bogotá, D.C.

Wade, Peter (2009). "Prologo" En: *Música y sociedad en Colombia*. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Escuela de Ciencias Humanas. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá.

Entrevistas

Juan David Castaño. Comunicación personal. Músico. Noviembre de 2016. Bogotá, Colombia.

Andrés Felipe Molina. Comunicación personal. Músico. Enero de 2017. Bogotá, Colombia.

Samir Aldana. Comunicación personal. Músico. Febrero de 2017. Zipaquirá, Cundinamarca.

Luisa Cáceres. Comunicación personal. Músico. Febrero de 2017. Bogotá, Colombia.

Juan Sebastián Rojas. Comunicación personal. Antropólogo y músico. Abril de 2017. Bogotá, Colombia.

Leonel Merchán. Comunicación personal. Músico. Abril de 2017. Bogotá, Colombia.

Urian Sarmiento. Comunicación personal. Músico. Abril de 2017. Bogotá, Colombia.

Humberto Moreno. Comunicación personal. Productor a cargo de MTM. Bogotá, Colombia.

Jacobo Vélez. Comunicación personal. Músico. Mayo de 2017. Bogotá, Colombia.

Alejandro Montana. Comunicación personal. Músico. Agosto de 2017. Bogotá, Colombia.

Juan Sebastián Monsalve. Comunicación personal. Músico. Diciembre de 2017. Bogotá, Colombia.

Alix Lesmes. Comunicación personal. Socia de Latino Power. Enero de 2018. Bogotá, Colombia.

6. Anexos

Tabla de figuras

Figura 1. Afiches del Festival Distrito fónico.....	41
Figura 2. Mapa 1: Los bares.....	50
Figura 3. Mapa 2: Zona universitaria, Pungo G, Av. Caracas.....	51
Figura 4. Entrada de los bares: Matik-Matik, Bogaloo Club, Latino Power.....	55
Figura 5. Mapa de la distribución espacial de Latino Power + Fotografías zonas.....	61
Figura 6. Imágenes de las paredes de Latino Power.....	62
Figura 7. Mapa distribución espacial primer piso de Bogaloo Club.....	66
Figura 8. Mapa distribución espacial segundo piso de Boogaloo Club.....	69
Figura 9. Stickers pared baño Matik-Matik.....	73
Figura 10. Mapa de la distribución espacial de Matik-Matik + Fotografías zonas.....	74
Figura 11. Plano cartesiano bares.....	77
Figura 12. Figura sobre el público.....	85
Figura 18. Figura que indica la doble condición del público.....	90

Tabla de fotografías

Fotografía 1. Lavamanos del baño de Latino Power.....	58
Fotografía 2. Parlante de sonido Latino Power.....	59
Fotografía 3. Parte de atrás puerta baño Latino Power.....	60
Fotografía 4. Tienda La Popular.....	63
Fotografía 5. Tríptico Mao Tse-Tung.....	71
Fotografía 6. Fotografía gente bailando en Latino Power.....	87

