

**LA MÚSICA POPULAR Y LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO EN BOGOTÁ. UN
CAMINO PARA LA FORMACIÓN DE INSURGENCIA.**

CAMILO H. ROJAS GARCÉS

**Tesis de Grado para optar al título de
Antropólogo**

Área de investigación: Procesos Sociales, Territorio y Medio Ambiente

Línea de Dinámicas y Representaciones de lo Urbano

**UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
BOGOTÁ, D.C.**

Dedicatoria

Este trabajo de grado está dedicado a mi madre, Virginia Amelia Garcés Granados, quien desde siempre inculcó en mí el gusto por la música, su estética, su lírica y su valor cultural y social, de la misma forma en la que me enseñó valores como el trato horizontal hacia las demás personas y la preocupación por el contexto en el que nos encontramos.

Agradecimientos.

En primera medida, quiero agradecer a mis padres Virginia y Humberto por siempre apoyarme en todo lo que se me ha ocurrido hacer en la vida, entre esas estudiar lo que se me ocurriera, en donde quisiera y desde la perspectiva que mejor me pareciera. Asimismo, quiero agradecerles por otorgarme unas condiciones materiales de vida que me han permitido llevar a cabo actividades tan improductivas como tocar batería, hacer conciertos, viajar, sacar discos, leer y demás disparates que se me han venido a la cabeza. Asimismo, les doy las gracias por haberme formado como la persona que soy en la actualidad con todas las falencias y virtudes que tengo.

Agradezco al área de investigación de Procesos Sociales, Territorios y Medo Ambiente por otorgarme el apoyo académico para poder realizar este trabajo, en especial porque por medio de algunas de sus lecturas me acerqué a autores y conceptos que consideran que la utopía no se agota en el “no-lugar”, sino que es más que posible y requiere de un esfuerzo social increíble para poder llevarla a buen término. También le agradezco a Nadia por la paciencia y por ejercer la presión necesaria para que esto pudiera salir bien, por leerme y darme consejos que fueron muy valiosos a la hora de hacer el proyecto y este documento. A Thierry y Amparo porque a pesar que sé que mi tema no era tan “normal” y que puede ser un poco difícil de comprender, siempre estuvieron dispuestos a escucharme y hacer los aportes necesarios para que todo fuera por bien camino.

A Alejandro Munévar por ser el jurado de mi proyecto y formular críticas tan valiosas. Gracias por mostrarme que el método etnográfico, llevado de buena forma, es más que suficiente para dar cuenta de un problema particular en un contexto determinado. También gracias por haber hecho una tesis sobre música en el área de Salud, Conocimiento Médico y Sociedad; sin ese impulso seguramente hubiera terminado en el área de Cultura y hubiera dejado pasar de largo el componente espacial de esta tesis.

A José Fernando Rubio por haberme aguantado dos años como monitor en la oficina de Mandolinas y por ofrecerme su guía y consejos en diferentes momentos. Por comprender los malos momentos por los que pasé en 2016 e igual permitirme seguir trabajando con él. También por ser un buen guía de viaje a la distancia.

Por su puesto, también agradezco a Catalina Ceballos por permitirme hacer las prácticas en Canal 13 y, desde ahí, darme cuenta un poco mejor de cómo funciona el circuito independiente de la música. Gracias por las lecturas de la clase de Antropología Aplicada, por permitirme entender que la música como producto cultural tiene un contexto particular que es, también, el campo de trabajo para los antropólogos. Gracias también por la labor que se lleva a cabo en los medios públicos en pro de la música independiente y emergente –aunque en esta tesis la independencia sea cuestionada--.

A todos mis amigos y compañeros de antropología por soportarme y por enseñarme tantas cosas en estos cinco años. Gracias por debatir conmigo y mostrarme que no siempre tengo la razón.

Por último pero no menos importante, muchas gracias a todos mis amigos y conocidos con los que he tenido bandas, colectivos, conciertos, etcétera, sin ellos este trabajo no hubiera sido posible. Gracias a Jota, Leo, Julián, Vivi, Chulo, Lesmes, Cristian, Harold, Javier, Barragán, Andrea, Nicolás, Johanna, Alejo (Korintto), Alejo (Anti-Diktatur), Daniel, Pedro, María Paula, Allam, Zuri, Carlos y todos los demás. En especial gracias a Carlos por haberse prestado para ser, tal vez, el personaje principal de esta tesis y, además, porque me mostró que se puede ser marxista sin haberse comido todos los libros de Marx y Engels, que la política es más práctica que discurso y que, al final, “apersonarse de la cadena productiva” puede ser más importante que asumir paquetes de ideas prefabricados sin cuestionarlos.

Tabla de contenido.

Dedicatoria.....	2
Agradecimientos.	3
Tabla de contenido.....	5
Introducción	7
Capítulo 1: La música como elemento cultural en el capitalismo tardío.....	12
■ Introducción	12
■ Los géneros musicales de interés en el tiempo. De lo global a lo local.....	13
■ Tomar el cielo por asalto.....	16
■ Rápido y ruidoso.	23
■ “Anarquía” en el Reino Unido	30
■ Anarquía en el Reino Unido.....	33
■ Más rápido, más ruidoso, más radical.....	38
■ El ruido de la calle.....	39
■ Historia y memoria de la música popular y sus espacios en Colombia y Bogotá.....	41
■ El punto de partida: 1985.....	44
■ Los 90, el nuevo siglo y la actualidad en Bogotá.	52
Capítulo 2: La música de la ciudad.....	59
■ Géneros, actores, producción y política en la música.....	59
Consideraciones sobre el carácter de clase de los actores.	71
■ La música popular en Bogotá: de la independencia a la autonomía.....	74
■ De la independencia a la autonomía. El concepto de música autónoma.	92
■ La estética de la autonomía	95
■ La relación entre la música y la política.	98

Relaciones de producción de la música.	99
El contenido lírico y estético de la música.....	100
La producción del espacio en la ciudad.	102
Capítulo 3: La producción del espacio, la música y el derecho a la ciudad.	104
■ Exposición sobre la tesis de la producción del espacio.	104
■ La producción del espacio de la industria cultural y la <i>ciudad creativa</i>	106
■ Las manifestaciones de la producción del espacio de la industria cultural en Bogotá. 112	
■ La producción de espacios diferenciales, utopismos y el derecho a la ciudad.	120
■ Las “otras” relaciones sociales.	123
■ La dialéctica del “adentro” y el “afuera”.	130
■ La música como relación social (de producción) del espacio.	132
Capítulo 3,5: Entre música y arquitectura. La formación de una insurgencia.	135
■ El arquitecto insurgente.	135
■ El músico insurgente. Del discurso a la práctica de la comunidad y el espacio.....	137
Consideraciones finales y recomendaciones.	142
■ A modo de conclusión.	142
■ Recomendaciones finales.	147
Referencias.....	149

Introducción

Desde hace mucho tiempo he tenido un gran interés por dos temas principalmente, las autonomías territoriales —acepción que utilicé hasta que ingresé al área de Procesos Sociales, Territorios y Medio ambiente— y la música. Por esta razón decidí hacer mi trabajo de grado sobre un tema que relacionara de alguna forma estos dos tópicos.

En un principio me encontré con dificultades para intentar relacionar los temas mencionados, en especial porque estaba teniendo un momento de crisis respecto a la música; sentía que estaba muy idealizada, que las prácticas podrían no ser tan conscientes y políticas como lo pensaba y, en especial, que se trataba de un fenómeno que no trascendía los escenarios en los que se presentaba, es decir, que no afectaba directamente nuestra vida. Sin embargo, y a pesar de esta crisis y preocupación, decidí asumir la tarea de encontrar las acciones políticas de la música en mi contexto, Bogotá.

Busqué la forma de acercarme por medio de la lírica, de la estética, de la identidad juvenil, del paisaje y de un largo etcétera pero no encontré una forma de abordarlo que cumpliera mis expectativas. Sentía que estos abordajes podrían resultar en un proceso de idealización mayor de las músicas urbanas y que, de alguna forma, no encontraría un marco teórico para abordar el problema que diera unos resultados que le fueran útiles a los círculos de música popular de la ciudad; no quería que la tesis se convirtiera simplemente en un recuento del grado de rebeldía autoreferente que es evidente a simple vista en las culturas juveniles y musicales de la ciudad.

Por estas razones pensé en echar mano del materialismo dialéctico para intentar explicar la apuesta política de la música que, valga la redundancia, se autoproclama como política. Sin embargo, me seguía faltando el componente territorial o espacial, una forma para relacionar la

música, desde un punto de vista materialista, con la apropiación de espacios o territorios. Afortunadamente, el marxismo no se agota en Marx y Engels y, asimismo, el enfoque espacial del análisis materialista dialéctico apareció con Lefebvre y Harvey de una forma bastante convincente.

Una vez congregados los elementos decidí hacer una tesis sobre música popular en relación con la producción de espacios diferenciales o utópicos en la ciudad. Esta triada —la música, el espacio utópico y el análisis materialista— cumplía con los requerimientos que buscaba desde que se me solicitó elaborar un proyecto de tesis. En últimas, mi objetivo era analizar si la producción de espacios en relación con la música se podía convertir en una apuesta política en oposición a la espacialidad del capital y cómo se daba este proceso.

En un principio, en la fase previa al trabajo de campo, mi objetivo principal consistía en analizar la producción del espacio de la música popular e independiente a partir de sus relaciones de producción y sus fuerzas productivas en Bogotá. Este objetivo, evidentemente cambió en campo, entre otras cosas, debido a un cambio de conceptos que surgieron de categorías emergentes en los ejercicios etnográficos y las entrevistas que realicé.

Lo que se presenta en este documento, encajaría mejor con el objetivo de analizar la apuesta política de la música autónoma a la luz de la producción de sus espacios en Bogotá. Este cambio en el objetivo tiene que ver con lo que ya he enumerado, a saber, esta tesis aunque tiene un fuerte componente espacial, versa sobre el ejercicio político de ciertas músicas en Bogotá.

Una vez definido el problema de investigación, necesitaba encontrar un punto en el tiempo que me permitiera explicar el fenómeno de forma más efectiva. Encontré que la mitad de la década del 80 en Colombia y en Bogotá en particular, era un momento en el que el contexto del país había

dado como fruto, entre otras miles de cosas, la asimilación de ciertas músicas que de diferentes formas eran críticas respecto a ese contexto, por demás, violento y corrupto.

Una motivación adicional para realizar este trabajo, es que desde hace mucho tiempo me relaciono con los estilos de música que fueron estudiados en esta tesis. Por esta razón, mi trabajo de campo consistiría en documentar lo que sucedía en los espacios musicales en los que participaba y afinar mi perspicacia, enfocándome en los detalles de la vida cotidiana de los participantes de estos espacios.

Para llevar esta tesis a buen puerto, decidí que usaría una serie de metodologías como entrevistas semiestructuradas, el método económico comparativo propio de la antropología económica y, por supuesto la etnografía. Sin embargo, el campo también resquebrajó esta ruta metodológica que me había planteado. Dada mi cercanía con algunos de los protagonistas de esta tesis, las entrevistas dejaron de ser tal y se convirtieron en conversaciones extremadamente largas y debates acerca de cómo funciona la política en la música. La información que se presenta en este documento, es producto de estas extensas conversaciones y de mi participación como sujeto activo en los espacios descritos.

Así las cosas, esta tesis tiene tres pilares teóricos y argumentativos que se expondrán en los diferentes apartados.

En el capítulo número uno, expongo el contexto de las músicas que son de mi interés y aprovecho para argumentar, de forma muy breve, acerca de la industria cultural y la música popular. En este capítulo, presento cómo se desarrolló la música popular desde sus orígenes en los países anglosajones principalmente; resalto una serie de prácticas sociales, políticas y musicales que me parecen importantes e interesantes para efectos prácticos de esta tesis, por ejemplo, las

comunas contraculturales de los años 60 y 70. Posteriormente, expongo el desarrollo de la música popular en el contexto colombiano a partir de la década del 60 y explico rápidamente por qué razón los fenómenos sociales y musicales que interesan en esta tesis no pudieron existir sino a partir de la mitad de la década del 80. Por último, expongo el contexto del nuevo siglo de estas músicas, sus actores y sus localizaciones actuales en Bogotá.

En el segundo capítulo, me ocupo de definir la música que me interesa. Presento algunos conceptos como música popular e industria cultural. Planteo que una de las apuestas políticas propias de la música es hacerle frente a la industria cultural. Doy una discusión sobre la música independiente, hago referencia a la lucha de clases que se presenta en su interior y, como cierre de esta sección, presento el concepto de música autónoma como resultado del desencanto que tuve con la música independiente en campo. El principal resultado de este capítulo, es exponer los ejercicios políticos de la música popular tal y como se encontraron en campo.

El capítulo tercero trata sobre la producción del espacio y la importancia de ésta en la práctica política de la música en la ciudad. Demuestro que la industria cultural impone su propia producción del espacio y que inevitablemente esto crea ciudades creativas, que a su vez se relacionan con problemas actuales como la gentrificación, la expulsión y la exclusión de poblaciones tradicionales en favor de las industrias culturales y creativas. Frente a esta problemática, muestro por medio de resultados de campo cómo la música autónoma tiene que proponerse la producción de espacios diferenciales en los que las lógicas de acumulación y competencia no tengan cabida. Propongo la idea de que a partir de la música y el arte popular se pueden producir espacios creadores en lugar de ciudades creativas. Como resultado central del capítulo, expongo los espacios estudiados tal y como son, y discuto si pueden considerarse espacios diferenciales o no.

Finalmente, hago un “pseudocapítulo” en el que expongo el concepto del arquitecto insurgente y los traslado al campo de la música. Partiendo de la premisa que la música está en capacidad de crear utopías dialécticas, propongo que los músicos, artistas y públicos que participan en esta producción del espacio podrían ser insurgentes a la luz del concepto presentado anteriormente. A continuación de este capítulo, recojo las conclusiones principales de la tesis y formulo preguntas emergentes y consideraciones metodológicas para posteriores estudios sobre música y ciudad.

Capítulo 1: La música como elemento cultural en el capitalismo tardío.

Podredumbre y corrupción / Todo es causa en la nación

Burocracia y ambición / Anarquía es la solución

Fango, fango, fango, fango

Trece millones extraviados / Un ministro asesinado

Otros masacrados / Barco ha naufragado

Fango, fango, fango, fango

(Pestilencia, 1989)¹

Introducción

El capítulo que se presenta a continuación, busca contextualizar al lector en las músicas, los espacios y los tiempos que se tratarán en esta tesis. En primera medida, se delimitarán una serie de géneros musicales que podrían incluirse dentro de una categoría local que usaré posteriormente, a saber, la de “música autónoma”.

En segundo lugar, trazaré una línea del tiempo de cómo se han desenvuelto estos géneros particulares hasta nuestros días. A partir de esta línea del tiempo, justificaré la división temporal que se usará en el presente trabajo, es decir, determinaré los tiempos que serán examinados en este documento y argumentaré sobre los hitos que me llevaron a elegir a la mitad de la década de 1980 como punto de partida para el recorrido musical y espacial que realizaré.

Acto seguido, se realizará un recuento histórico acerca de lo que ha sucedido en cuanto a los espacios y los circuitos musicales en relación con las músicas que me interesan en Bogotá. De la misma forma se relacionarán las músicas y los espacios con acciones, sentidos y contenidos

¹ Esta canción está incluida en los archivos adjuntos a este documento. Fango es la pista 3.

políticos. Por último, se contextualizará al lector en las dinámicas, espacios, músicas y circuitos de la actualidad en la ciudad.

■ **Los géneros musicales de interés en el tiempo. De lo global a lo local.**

La música ha acompañado desde siempre a los grupos humanos. Toda comunidad que esté asentada en el planeta, ha tenido siempre prácticas musicales que se han relacionado con múltiples aspectos de su cultura.

Las músicas que fueron estudiadas en esta investigación, tienen un contexto muy particular, a saber, son las músicas que se han gestado en el corazón de un modo de producción particular y a partir de una época concreta, el “capitalismo tardío” (Moench, 2011), que podría delimitarse a partir del año de 1945. La selección de este momento no tiene que ver con un interés arbitrario ni mucho menos, más bien, se relaciona con el nacimiento de una categoría musical que se ha tratado desde diferentes puntos de vista y disciplinas: *la música popular*. En general, todas las músicas que serán abordadas en esta tesis son, o tienen relación directa con, música popular. Asimismo, este año (1945) no sólo delimita el inicio del periodo conocido como la “postguerra”, sino que también da inicio al periodo conocido como “los treinta gloriosos años del capitalismo”; es en este contexto en donde nace, además, el concepto de “industria cultural” (Adorno & Horkheimer, 1988) que se relaciona íntimamente con la música que se produce desde dicha época.

El concepto de música popular, que será abordado con mayor profundidad más adelante, se ha estudiado, como ya se dijo, desde muchas perspectivas. Para esta contextualización nos referiremos directamente a la franca y simple definición que otorga Theodor Adorno (2002): “La música popular (...) es usualmente caracterizada por su diferencia con la música seria”, o, de la misma forma, la música popular es aquella que es inferior a la música docta (Middletown, 1990).

Para Adorno (2002), la música popular por excelencia es el *Jazz*. Adorno (2002) hace un análisis de la música popular en contraposición a la música “seria”; habla de una estandarización que facilitaría la escucha y a la vez reprimiría la capacidad de pensar de quien consume la música popular. Para Adorno toda la música popular está estandarizada, lo que la incluye fácilmente dentro de una industria; sin embargo aclara que lo que es industrial es la promoción y distribución, mientras que el acto de producir una canción (composición, arreglos, armonización, etc) se encuentra todavía en una fase artesanal –claramente Adorno no conoció la música electrónica-. El proceso creativo, que parece que Adorno se lo otorga únicamente a la música “seria”², es para la industria cultural un costo, por esta razón, la música popular tiende siempre a la imitación:

Cuando una canción particular alcanzaba un gran éxito, surgían centenares de otras imitando a la de éxito. Los tipos de hits y las “ratios” entre elementos de más éxito fueron imitados, y el proceso culminó en la cristalización de los estándares (Adorno & Bielsa, 2002).

Adorno nos muestra a la música popular casi como un narcótico que mantiene a los consumidores acríticos, a raya.

La estandarización de las hit songs mantiene a los consumidores a raya haciendo su escucha por ellos, por así decirlo. La pseudo-individualización, por su parte, los mantiene a raya haciéndoles olvidar que lo que escuchan ya ha sido escuchado o “pre-digerido” para ellos (Adorno & Bielsa, 2002).

² Las composiciones de Arnold Schoenberg son una buena muestra de lo que Adorno consideraba música “seria”. En la pista número 1 de los archivos adjuntos a este documento, se puede apreciar una de estas composiciones.

De esta forma, Adorno no sólo describe la música popular en contraposición a la música seria, también nos ofrece una serie de elementos estéticos y musicales que delimitan el carácter de la música popular y, asimismo, nos invita a pensarla como producto de la industria cultural, es decir, como realización de la forma mercancía en el arte.

Adorno define a la música popular como un elemento que necesariamente juega a favor de los intereses de la industria cultural. A decir verdad, no estaba equivocado del todo, el jazz, el blues, el rock and roll, el punk, el metal, el hardcore, el rap, el reggae y todos los géneros musicales que se podrían considerar música popular, han sido absorbidos por la industria cultural. La aparición de estos géneros musicales en esta contextualización no es producto del capricho; si quisiera hacer una taxonomía por género musical de esta tesis, seguramente esos serían los géneros musicales que incluiría, sin embargo, como explicaré más adelante, la categoría de género musical no será de importancia en esta investigación.

La música popular es una de las categorías centrales de esta investigación. A partir de ella es que se puede pensar en la música de la ciudad y en una serie de prácticas sociales, culturales y económicas que serán definidas más adelante. Asimismo, las músicas que se estudiaron para elaborar este trabajo en relación con la producción de espacios en Bogotá son, a todas luces, músicas populares teniendo en cuenta al menos una de las definiciones expuestas por Middletown (1990), por lo que la importancia de este concepto es más que evidente.

Ahora bien, aunque el capitalismo tardío dio origen a la música popular cuyo género representativo, según Adorno, era el jazz³, este trabajo no se interesará por todas las músicas

³ Para una referencia sobre el sonido que Adorno consideraba música popular, con todos las características que se le atribuyen, dirigirse a la pista 2 de los archivos adjuntos. Charlie Parker.

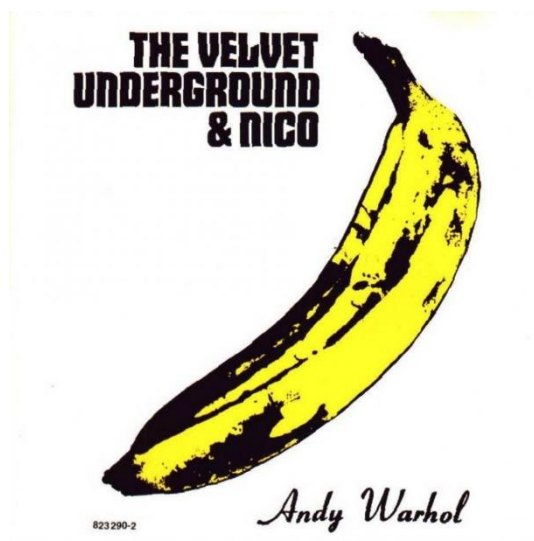
populares que han existido, más bien, me centraré en un hito de la música popular, a saber, el nacimiento del género musical conocido como rock and roll o *rock*, a secas.

■ Tomar el cielo por asalto.

El interés por el nacimiento del rock como punto de partida global para esta contextualización, tiene que ver con un interés propio por la música como fenómeno social especialmente en tres campos.

En primera medida, el rock es, generalmente, un fenómeno juvenil. Desde que en los años 50 del siglo XX nacieron los primeros solistas y agrupaciones denominadas como rock and roll, su público y, más aún, sus intérpretes pertenecían a lo que en las sociedades modernas y occidentales es el segmento de población joven. El inicio de la carrera de un ícono como Elvis Presley se dio a la edad de 18 años; Chuck Berry inició su carrera a los 29, muy temprano teniendo en cuenta el contexto de racismo y exclusión que se vivía en Estados Unidos en la época. Adicional a esto, el rock, es una pieza fundamental de lo que es conocido como cultura “pop”-por *popular* en inglés-, que, vale la pena aclararlo, desde siempre ha estado muy dirigida a los jóvenes --tanto Elvis como Rihanna han tenido en el público joven su más importante nicho de mercado-. El rock fue utilizado como una herramienta fundamental de la industria cultural. La cultura “pop” -que podría ser vista como la pesadilla de Adorno-, se apoderó de todas las capas de la sociedad occidental y en especial de la producción artística. La carátula de *The Velvet Underground & Nico (1967)*, ópera prima de la banda de rock The Velvet Underground, fue diseñada por Andy Warhol, reconocido artista de vanguardia del “pop art”, lo que representa un claro ejemplo de la realización de la forma mercancía en el arte y la música, de la industrialización y producción en serie del elemento artístico. En resumen, el rock y todas las producciones artísticas que lo rodearon eran la

imagen casi normativa de lo que se quería de la sociedad moderna: una sociedad de mercancías y con una hegemonía cultural bien establecida.



1 Carátula de The Velvet Underground & Nico (Imagen de archivo)

En segunda medida, el rock, a pesar de ser piedra angular de la industria cultural, también sirvió como instrumento para politizar a sectores de la sociedad que antes no habían tenido interés, u oportunidad, para participar en estos temas. El rock, en tanto música popular, música “fácil de digerir”, se convirtió en un canal importantísimo de comunicación de ideas políticas que en combinación con procesos identitarios de los jóvenes de la época, contribuyó de forma decisiva para la construcción de diferentes movimientos civiles y sociales. Desde el *Movimiento por los Derechos Civiles* hasta el movimiento antiguerra a nivel mundial, tuvieron un gran componente musical y “rockero”. El jazz, el blues y el rock and roll, aparecían así como mercancías en la industria cultural, pero también como apuestas artísticas con objetivos políticos particulares.

El tercer aspecto por el cual utilizaré el rock como punto de partida para este contexto sobre la música, tiene que ver con su relación con la ciudad y las formas espaciales que el mismo rock ha tenido en su historia. Aunque con el advenimiento de la industria cultural en el capitalismo

tardío, el jazz, el blues y otros ritmos creados en Estados Unidos hicieron que la música fuera cada vez más urbana, el rock, y las dinámicas sociales y políticas que lo acompañaron, fue el género que centró a la industria cultural musical en la ciudad.

El fenómeno *hippie*, como elemento político, artístico y “contracultural”⁴, buscó, en algunos de sus estadios, el retorno a la vida rural, la armonía con la naturaleza y un sinfín de objetivos ideológicos que relacionaron a la música con el campo. Por ejemplo, el festival *Woodstock Music & Art Fair*, se llevó a cabo en su versión original de 1969 en una granja medianamente alejada de la ciudad; allí se congregaron un sinnúmero de artistas y públicos muy involucrados con el movimiento antiguerra y en general con toda la ideología y la parafernalia hippie, mostrando así el interés por la vida rural, alejada del entorno citadino fuente de muchos de los males que se denunciaban por medio del arte en este momento. Sin embargo, el rock, música asociada al movimiento hippie, como fenómeno de masas se gestó en las ciudades estadounidenses, lugares en los que la industria cultural y el modo de producción capitalista se habían fortalecido en el contexto de la posguerra.

Un elemento de interés para esta tesis en relación con el rock, el movimiento hippie y la ciudad son los fenómenos socio espaciales –inscritos en las ciudades, pero también en los campos– conocidos como *comunas*. En este punto no debe ser una sorpresa para el lector el hecho que esta investigación tiene un sustento teórico/metodológico materialista o, por qué no decirlo, marxista, por lo tanto no podría contextualizar el fenómeno espacial y social que representaron las comunas,

⁴ Aunque el concepto de contracultura pareciera ser muy necesario para esta investigación, no será muy desarrollado en tanto lo “contracultural” depende directamente de lo “cultural” que, a su vez cambia con el contexto, por lo que podrían existir ejercicios contraculturales de derecha o racistas, por ejemplo. Asimismo, es un concepto que se identifica mucho con las juventudes como algo “pasajero” y, precisamente, lo que intenta mostrar este documento es que las apuestas políticas urbanas de este tipo de grupos deberían trascender una cuestión juvenil e identitaria hacia otras facetas de la acción política.

y los espacios de la música autónoma en Bogotá en la actualidad, sin referirme a la muy documentada *Comuna de París*. Con esto no quiero equiparar el experimento de la Comuna de París con los experimentos comunitarios de los hippies y menos con los espacios relacionados con la música autónoma en Bogotá. Más bien, pretendo mostrar que las estrategias políticas, sociales y culturales se han inscrito en el plano de lo espacial incluso desde la época en que Marx escribía *La Guerra Civil en Francia* (1871).

La Comuna de París fue una experiencia revolucionaria de orden espacial, que se vivió en la capital francesa, centro del poder político y económico de la naciente nación, como consecuencia, si se quiere, del debilitamiento del nuevo Estado burgués, y sus fuerzas militares y de orden público, por la guerra Franco-Prusiana (Marx, 1871). En términos generales, la Comuna fue, por un corto periodo de tiempo, el gobierno de la ciudad que tomó una serie de medidas que claramente estaban en contraposición del avance del modo de producción capitalista en Francia: democracia directa, milicias en vez de ejército, reducción de salarios para funcionarios públicos hasta el promedio, socialización de los medios de producción, autogestión, etcétera. En otras palabras, la Comuna sustituyó o resquebrajó al Estado en sus funciones básicas pero con intereses de clase diferentes: “la Comuna era, esencialmente, un gobierno de la clase obrera, fruto de la lucha de la clase productora contra la clase apropiadora, la forma política al fin descubierta que permitía realizar la emancipación económica del trabajo” (Marx, 2012, pág. 31). La Comuna, a fin de cuentas, es una muestra de la “producción de un espacio” (Lefebvre, 2013) particular en contraposición de las dinámicas propias del contexto en el que existe, una suerte de utopía concretada en un tiempo y espacios particulares que abogaba por el “derecho a la ciudad” (Harvey, 2013).

Volviendo al tema central de esta tesis, la música, la figura de la comuna, como ya se ha mencionado, aparece en especial en relación con el movimiento hippie. Aunque las comunas hippies y la Comuna de París tengan cierta relación en cuanto a su carácter espacial, que compartan la acepción “comuna” parece ser un producto de la casualidad. Sin embargo, vale la pena dar una mirada a qué era lo que sucedía en las comunas hippies y su relación con la música y la producción de espacios urbanos.

Como ya lo he mencionado, el rock and roll contribuyó a la politización de grupos sociales que anteriormente no tenía ningún interés en la política. No sería posible hablar de las comunas hippies y de sus implicaciones políticas y culturales sin referirme al término “contracultura”. Este término, al parecer acuñado por Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1970), hace referencia a un “espíritu del tiempo”⁵ (de los años 60 y 70 del siglo XX) en el que se rechazaban los valores principales de la sociedad occidental, desde la tecnocracia hasta la familia. De la misma forma, y como definición complementaria, podríamos pensar, sencillamente, en una descomposición de la palabra “contra-cultura”, es decir el rechazo a la cultura en la que se encuentra inmersa la persona. La práctica de la contracultura fue lo que en los 60 y 70 del siglo XX dio origen a las comunas: espacios en los que los ideales hippies de amor, paz, justicia y demás se llevaban a la práctica en un plano espacial.

Keith Melville (1972), en su libro *Las comunas en la contracultura*, hace referencia constante a la palabra “comunidad”, lo que nos indica que comunidad-comuna son conceptos estrechamente relacionados: la comuna es el lugar en donde se vive la vida comunitaria, en donde se vive en comunidad⁶. En Estados Unidos existieron y existen un sinnúmero de comunas que

⁵ Conocido por la expresión alemana “zeitgeist”

⁶ Comunidad en este momento podría entenderse como la contraparte de la vida citadina moderna.

pretenden, por medio de un estilo de vida comunitario, hacerle frente a los valores principales de la sociedad, es decir fueron y son comunas contraculturales. La influencia de la música rock en las comunas hippies es innegable, hasta el punto que muchos músicos de este género decidieron llevar su vida al interior de alguna de ellas.

Por otra parte, Melville (1972), como testigo directo, muestra una serie de comunas que por lo general se encuentran en la ruralidad de Estados Unidos. Una mirada desprevenida podría pensar que las comunas hippies de los 60 y 70 eran fenómenos estrictamente rurales y que poco tuvieron que ver con la ciudad. Nada más alejado de la realidad. Las comunas hippies, como acá hemos denominado el fenómeno de los años 60 y 70 en Estados Unidos, estaban principalmente conformadas y puestas en práctica por jóvenes. “La juventud como hoy la conocemos es propiamente una "invención" de la posguerra” (Reguillo, 2000, pág. 23); la sociedad de posguerra, es decir del capitalismo tardío, es a la vez una sociedad urbana con una creciente industrialización que invita a la migración del campo a la ciudad. Por tanto, si ser joven es un fenómeno de posguerra y urbano, las comunas por más que se encuentren enclavadas en la ruralidad son, por su procedencia, un fenómeno urbano. Por esta razón, en esta época, no era extraño saber de comunas que fracasaban en su ámbito productivo y económico dada la poca experiencia rural que tenían sus habitantes.

La ciudad de San Francisco, por ejemplo, fue el epicentro de lo que se conoció como el *Summer of love*: “En la primera mitad de 1967, los grandes medios estadounidenses comenzaron a difundir su versión de lo que se vivía en San Francisco: comunas juveniles consagradas a la protesta, la holganza y, ya saben, el amor libre” (Manrique, 2007). La ciudad es, entonces, el lugar de origen del rock and roll, el movimiento hippie, la contracultura y las comunas.

De esta forma, el rock sirvió de herramienta para la creación de espacialidades particulares urbanas (por más que no todas estaban en la ciudad) que tenían un proyecto político y cultural más o menos definido. Las comunas hippies y la comuna de París son un ejemplo de lo que autores como Henri Lefebvre y David Harvey afirmarían en la segunda mitad del siglo XX: la ciudad, a pesar de ser el espacio de acumulación y reproducción del capital y sus relaciones (sociales) de producción, es a la vez el espacio en el que se pueden construir, o producir, otro tipo de espacialidades en contraposición, paralelas o alejadas de este modo de producción particular.

Sin embargo, a pesar de las comunas, los escapes, la contracultura, la vida comunitaria y demás, el rock desde su surgimiento en los años 50 del siglo pasado, con contadas excepciones ha sido un producto de la industria cultural, una mercancía. Con el pasar del tiempo, la fuerza social que produjo el movimiento antiguerra, las comunas, la contracultura, etcétera, se fue apagando por diferentes circunstancias como el excesivo consumo de drogas, las enfermedades de transmisión sexual, el aislamiento de las comunas, el paso a la vida adulta de muchos “rockeros” y, sobre todo, porque el rock y todas sus facetas culturales siguieron realizándose como mercancías dejando así al movimiento hippie sin un piso cultural en el cual mantenerse. El género musical del que venimos hablando, el rock, se volvió un elemento fundamental para la “cultura pop”, es decir para la industria cultural. El rock evolucionó de forma tal que el modo de producción se apoderó de él como arma económica y política; el movimiento hippie ya no estaba “presto a tomarse el cielo por asalto” (Marx, 1871).

■ Rápido y ruidoso.⁷

El rock continuó desarrollándose durante toda la década del 70 creando nuevos subgéneros o estilos. La psicodelia, el hard rock, el rock progresivo, el heavy metal y otras manifestaciones de un mismo patrón musical aparecieron en este momento creando así una atmósfera de industria cultural mucho más consolidada. Estos géneros mantuvieron la “homogeneización” descrita por Adorno propia de la música popular; sin embargo la mayoría de las personas que producían esta música eran artistas consolidados, “virtuosos” y que intentaban llevar la música a un estadio más alto de sofisticación.

De este nuevo contexto de sofisticación y robustecimiento de la industria cultural nace un nuevo género musical que merece una mirada algo detallada en esta contextualización, a saber, el *punk-rock*, o *punk* a secas. Este género musical es de especial interés en esta tesis por varias razones. La primera de ellas es que nace directamente de un contexto político, económico y social particular, a saber, la crisis económica del modo de producción capitalista que tuvo lugar en los 70. Por otro lado, la mayoría de personas que entrevisté y la mayoría de espacios en los que llevé a cabo mi trabajo de campo, se especializan, o tienen alguna relación con el punk. Adicional a esto, yo como sujeto de estudio e investigador, he participado en espacios relacionados con la música punk desde hace bastante tiempo, por lo que este género musical me es muy cercano como observador de la realidad social. Finalmente, el punk, como veremos más adelante, retomó algunas tácticas de apropiación y producción de espacios en relación con la música –tal como lo hizo el movimiento hippie--, además es un género muy urbano, mucha veces muy politizado y podría decirse que es el origen de lo que en esta tesis se entenderá como “música autónoma”.

⁷ De la primera página del álbum de Ramones *Anthology*: “The Ramones...loud and fast”.

El punk es un fenómeno muy difícil de explicar, aun para personas como yo o mis entrevistados que “decimos esa palabra todos los días”⁸. Su complejidad está dada por las diferentes miradas que hay sobre él: algunos lo ven como un género musical, otros como una forma artística, otros como un movimiento social y político, como una subcultura, una ideología, una forma de vida, contracultura, identidad, etcétera.

La forma como ha devenido el punk, y todas las manifestaciones sociales que lo acompañan, se puede encontrar en los intersticios de la memoria y la historia; es decir, desde mi punto de vista, no podemos hablar de una historia del punk consolidada por más sistematizaciones de hechos que se hayan intentado hacer. Para unos el punk nace en Nueva York, para otros en el Reino Unido y para otros, incluso, en Perú. La historia y el carácter de lo que es el punk dependen del *punkero*⁹ al que se le pregunte. Sin embargo, algo que es claro es que el elemento común a todas las visiones que se tienen del punk es la música. El punk es música antes que cualquier otra cosa.

El punk-rock está inevitablemente atado al rock and roll porque, musicalmente, es un subgénero del mismo. El rock, siendo música popular, ha tenido una línea de desarrollo constante; en esta línea han aparecido una serie de hitos, subgéneros o “vanguardias”¹⁰. El punk podría ser considerada una de esas vanguardias. En esta contextualización, nos ceñiremos a la historia más o menos “oficial” de este género musical. Los fenómenos sociales, culturales y urbano-espaciales ligados a quienes se adscribieron al punk los describiré posteriormente.

⁸ Esto hace parte de una entrevista a Carlos Velásquez, persona perteneciente al colectivo Rat Trap Records y que tendrá un papel protagónico en este documento.

⁹ Persona que escucha regularmente punk o que es afín a alguna de sus manifestaciones culturales y sociales. En esta tesis se usará indistintamente “punkero” o “punk”.

¹⁰ Palabra utilizada por Carlos Velásquez

La fuente principal para este recuento histórico es el libro *Please kill me. The uncensored history of punk* de Legs McNeil y Gillian McCain (1996). En este libro, McNeil y McCain se proponen hacer una historia del punk a partir de sus protagonistas; como metodología usan entrevistas que son consignadas directamente en el libro como soporte de aquello vivido por estas personas.

La historia arranca en Nueva York en 1965 con Lou Reed, Nico y Andy Warhol como principales protagonistas. Básicamente se explica qué era y cómo se fue formando la ya nombrada en esta contextualización *The Velvet Underground* y los acuerdos para llegar a su ópera prima. En este primer estadio ya se ponía de manifiesto un elemento particular del punk –o “proto-punk” como sería llamado después—“la música nunca es lo suficientemente fuerte (ruidosa)”¹¹ (McNeil & McCain, 1996, pág. 6). Para este momento, la palabra punk no era usada ni para describir a los protagonistas ni para referirse a un género musical en particular; más bien, en este periodo había una serie de rockeros haciendo música más ruidosa de lo normal e intentando superar toda la parafernalia hippie de la época, por ejemplo, se habla de la indumentaria de Nico¹² que ya no usaba los colores vivos propios de la época sino colores básicos: blanco o, en particular, negro. Así las cosas, en este periodo (1965-1974), ya se venía gestando un movimiento musical y artístico que se transformaba cada vez más en vanguardia y hacían la música cada vez más urbana, con temáticas más “crudas” y en especial menos prodigiosa, más básica y ruidosa. De este periodo podemos referirnos a bandas y artistas como *The Velvet Underground*, *The Stooges*, *MC5*, *Patti Smith* o *The New York Dolls*.

¹¹ Traducción propia.

¹² Colaboradora de *The Velvet Underground* en su primer disco

En 1974, todavía en Nueva York, aparecen nuevos artistas inspirados en parte por esa oleada de proto-punk de finales de los años 60. Para mi entender, este periodo podría considerarse como la primera aparición de una “escena” o circuito musical urbano, un fenómeno que posteriormente se extendería por todo el mundo en pequeñas “células”. Los músicos salían de una banda para entrar a otra, o tenían varios proyectos al mismo tiempo; un ejemplo de ello es Richard Hell o Johnny Thunders quienes participarían en agrupaciones muy reconocidas en esta época como *The Heartbreakers*, *Televisión* y *The Voidoids*.

La piedra angular de esta escena neoyorquina de mitad de los años 70 fue un bar ubicado en Manhattan cuyo nombre era *CBGB*, siglas para Country, Bluegrass and Blues, que hacía referencia a los géneros musicales que se pretendían difundir en este lugar. El bar fue inaugurado en 1973 por Hilly Kristal y cerraría sus puertas para siempre en 2006. A pesar del nombre del bar y de sus primigenias intenciones, Kristal tuvo que abrir el espacio para que se presentaran otro tipo de manifestaciones musicales, en especial, músicas locales en construcción y ascenso; por esta razón *CBGB* se convertiría en el epicentro de la escena rockera de Nueva York en los 70. *Televisión* sería la primera banda de rock que se presentaría en la tarima de *CBGB*. La importancia de este bar, en especial para esta tesis, es que, a mi parecer, este modelo de escenario pequeño en el que se presentan agrupaciones con recursos más bien limitados se ha reproducido en los circuitos de músicas locales hasta la actualidad y en todos los lugares a los que ha accedido el modo de producción imperante; de alguna forma *CBGB* renunció a la lógica vigente en la época del gran concierto de banda famosa, para apostarle a la música que se estaba produciendo a un par de cuerdas del *venue*¹³. De la misma forma, las características físicas del espacio de *CBGB*

¹³ Término inglés usualmente utilizado para referirse a un local en la ciudad en el que se hacen presentaciones de agrupaciones musicales.

condicionaron la ruptura de la división entre el público y el artista (músico); esta ruptura precisamente es un elemento fundamental del punk pero también de otras músicas que detallaré más adelante.

Este contexto neoyorquino de un circuito musical de bandas locales en ascenso, con un espacio dispuesto a recibir cualquier propuesta musical que ayudara a pagar la renta del local, dio origen al sonido del punk. A mi parecer, la primera banda que podría ser considerada como punk fue *Ramones*. Formada en 1974, esta agrupación de Queens, Nueva York, dio origen a las características del sonido punk, a saber, música ruidosa, rápida, sin virtuosismo y con temáticas estrictamente urbanas.

La mejor forma de explicar este sonido está en el relato de los integrantes de la banda consignados en *Please Kill Me. The Uncensored History of Punk*.

Dee Dee Ramone: Monte Melnick nos hizo un favor al meternos en un espacio de ensayo llamado Performance Studios. Ahí es cuando realmente comenzó Ramones de alguna manera. Intentamos componer algunas canciones para el disco pero no pudimos. Yo no tenía idea de cómo afinar una guitarra y únicamente sabía el acorde de Mi. Ninguno de nosotros era mejor que eso...

Joey Ramone: Sólo éramos nosotros tres. Yo tocaba batería. Dee Dee tocaba la guitarra rítmica y cantaba. Cuando Dee Dee comenzaba a cantar, tenía que dejar de tocar la guitarra porque no podía tocar y cantar al mismo tiempo.¹⁴ (McNeil & McCain, 1996, pág. 182)

¹⁴ Traducción propia.

Esta descripción de cómo comenzó Ramones es muy diciente para este trabajo. En primera medida, el relato que precede a esta descripción de su primer ensayo, muestra que la banda se formó por afinidades entre los integrantes y no como un producto para la industria cultural como era común que sucediera en la época y aún más en la actualidad. Además, ninguna de las personas que conformaron la banda tenía como profesión la música y, a pesar de una carrera de más de dos décadas, la banda nunca fue considerada como virtuosa musicalmente. Estos dos elementos sentaron un precedente para géneros y escenas musicales alrededor del mundo y es que acercaron la producción de música a la “gente del común”, al “no-músico”, esto claramente encarnado dentro del concepto de música popular de Adorno¹⁵.

Luego de algunos ensayos, Dee Dee Ramone notó que Joey lo hacía mucho mejor cantando que en la batería. Joey en la voz, Dee Dee en el bajo, Johnny en la guitarra y Tommy en la batería sería la formación con la que Ramones se lanzarían a dar sus primeros conciertos en CBGB, que para 1974 ya sería el epicentro de bandas emergentes. En la actualidad se pueden ver algunos videos¹⁶ de estas primeras presentaciones de 1974: errores técnicos, mucho ruido, peleas entre los integrantes en el escenario, un estilo sin definir todavía y un sinfín de errores musicales eran la sustancia de las presentaciones de Ramones en ese momento. Para todo el mundo en ese momento fue una sorpresa que una banda tan “caótica” fuera la responsable de, tal vez, la última vanguardia desafiante del rock and roll.

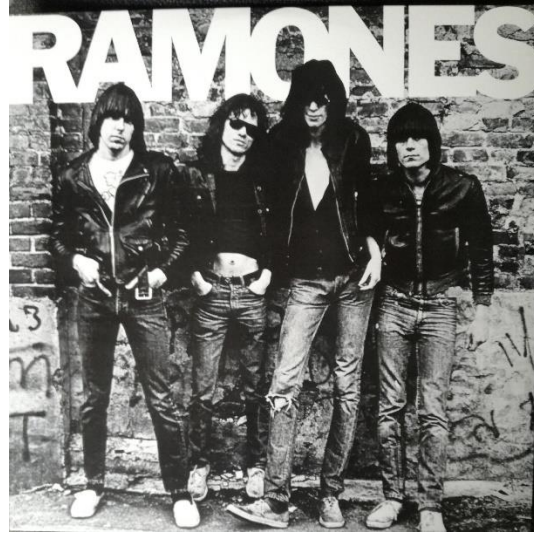
Para 1974 la palabra punk ya era usada en el circuito de música pero no hacía referencia específicamente a un género musical. Respecto a esto, el género musical podría pensarse que tuvo

¹⁵ Las músicas folclóricas, locales, tradicionales, étnicas y demás claramente son músicas populares que siempre han sido producidas por la “gente del común”. La música popular, en la acepción de Adorno, es la música occidental, moderna y propia de la industria cultural.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=RdyEEk5WrrI>

su punto de inicio con el lanzamiento en 1976 del álbum homónimo de Ramones. Con un sonido y un estilo más consolidado, la banda grabó este álbum en menos de una semana y con un presupuesto excesivamente bajo para la época. En este momento, cabe aclarar que dadas las condiciones y características de la industria cultural, Ramones, como todas las bandas nacidas en el seno del capitalismo tardío, siempre buscaron convertirse en estrellas de rock. Dicho de otra forma, la banda, con sus limitaciones, no dio origen sino a una vanguardia del rock que claramente se adscribió a las dinámicas de la industria cultural. Este hecho, el nacimiento del punk como género musical, podría pensarse más como un punto de continuidad más que de ruptura. Allí en Nueva York se siguió gestando la escena musical de Ramones tal como funcionaba cualquier otra escena musical, produciendo artistas de gran renombre y adscritos a las más grandes disqueras.

Aunque siempre hubo una búsqueda de fama y fortuna por parte de los artistas acá nombrados de la escena neoyorquina, hay al menos un par de elementos que son dignos de destacar de lo que allí sucedió y que se han nombrado de forma breve a lo largo de este escrito. En primera medida, la música producida entre el 67 y el 76 del siglo pasado fue una música claramente urbana, que más allá de denunciar los males de la ciudad y su devenir, los exponía de forma clara en su contexto particular. Adicional a esto, el hecho de poner el rock and roll en las manos de la “gente del común” tuvo grandes consecuencias que son palpables en la actualidad y en el contexto bogotano, por ejemplo, los sonidos crudos y no-profesionales es más la regla que la excepción en escenas musicales como la de Bogotá debido a la falta de recursos técnicos y a que la mayoría de los intérpretes de la música no habían tenido una formación como músicos. Finalmente, el retorno de la música a espacios más pequeños, como CBGB, dejó un precedente de disolución de la división entre públicos y músicos.



2Portada del primer álbum de Ramones. Tomada a la copia perteneciente a mi colección personal.

El punk en Nueva York se seguiría desarrollando de diferentes formas con bandas como *Blondie*, *Dead Boys*, *Talking Heads*, *The Misfits*, etcétera. Posteriormente, este circuito punk, derivaría en lo que se conoció como *new wave*, otro género o vanguardia musical.

■ “Anarquía” en el Reino Unido

El punk atravesaría el Atlántico para consolidarse como un movimiento artístico y cultural en el Reino Unido. Allí nacerían bandas como *The Sex Pistols*, *The Clash* y *The Damned*. Podría decirse que es en el Reino Unido en donde el punk se politiza y comienza a tratar temas contextuales de la política local y global.

El punk nace en plena crisis del capitalismo en los años 70 y el derrumbe del Estado del bienestar como principal consecuencia. Los precios del petróleo estaban por las nubes lo que provocó un aumento de precios generalizado en las principales economías mundiales; la economía estadounidense, basada en el keynesianismo, se desbordó y no pudo sostener más este sistema económico que le había otorgado tantos réditos tras la Gran Depresión; se desincentivó la demanda

dados los altos precios y el incremento en los costos de producción lo que profundizó la crisis del petróleo. Frente a esto, el modo de producción imperante, decidió eliminar de tajo el modelo keynesiano para dar paso al neoliberalismo que llevó a que fueran elegidos Margaret Thatcher y Ronald Reagan como cabezas del Estado en el Reino Unido y Estados Unidos respectivamente. Los treinta gloriosos años del capitalismo habían terminado, el sistema entró en una crisis que fue el caldo de cultivo perfecto para la aparición de una música rabiosa, crítica y contestataria como el punk británico.

The Sex Pistols, banda conformada en 1975 en Londres, fueron los máximos referentes de este punk británico. Cabe aclarar que aunque es la banda más conocida, no fue la que más aportó a la construcción de lo que muchos consideran “movimiento punk”. A diferencia de Ramones, Sex Pistols fue una banda prefabricada, diseñada para, por medio del escándalo y la controversia, vender discos. En resumen, era la banda que la industria cultural necesitaba en ese momento para apoderarse del punk. El cerebro detrás de la banda fue Malcolm McLaren, artista y empresario musical que ya había trabajado en 1974 con *The New York Dolls*. McLaren, dueño de una tienda de modas llamada *SEX*, fue manager de los Sex Pistols en su corta carrera inicial; se encargó de su apariencia, su actitud en el escenario, su discurso “político” y en general de todo detalle necesario para que la banda fuera la vanguardia del rock en la época. Canciones como *Anarchy in the UK* o *God Save the Queen*, fueron manufacturadas de forma tal que dieran la impresión de una repolitización del rock and roll. Sin embargo, no eran más que provocaciones para lograr ventas, la banda nunca tuvo ningún interés político. Todo estaba tan prefabricado para la industria cultural que, a pesar de toda la parafernalia de burla a la monarquía y demás pantomimas, EMI y Virgin, dos de las disqueras más grandes del mundo editaron los trabajos discográficos de la banda. Al

final Sex Pistols fue, como reza el título de la película que McLaren produjo para la banda: *La gran estafa del rock and roll*.

Por su parte *The Clash*, también adscritos a esta primera ola del punk británico, fue una banda un poco más politizada. Sin tanto escándalo ni parafernalia, sus letras eran completos manifiestos en contra del estado de cosas en Reino Unido y en el mundo en general. Sus integrantes, en especial su vocalista Joe Strummer, se involucraron en diferentes procesos políticos y sociales aunque siempre un poco desde la barrera. A pesar de esta rebeldía con los pies un poco más sobre la tierra, The Clash siempre editó sus discos con compañías disqueras multinacionales, es decir, la banda era manejada como cualquier otra banda de rock de la época, por lo que sus pretensiones políticas pocas veces trascendieron lo estrictamente lírico.

En esta época, los años 70 en el Reino Unido, se forjaron otra serie de identidades juveniles en torno a la música y muy dedicadas a la ciudad. La inmigración de población jamaicana trajo otros ritmos que, de una forma u otra, se asociaban con músicas producidas por la juventud obrera blanca. El ska, el rocksteady y el reggae, músicas negras creadas en Jamaica a partir de la década del 50 del siglo XX, llegaron al Reino Unido en los 70 para crear y fortalecer procesos identitarios urbanos. Diferentes grupos como los skinheads, jóvenes blancos de clase obrera, se asociaron con inmigrantes jamaicanos para crear agrupaciones de ska y reggae en las que, así como en el punk, se hablaba sobre la situación del Reino Unido, del mundo y de la clase trabajadora en el contexto de la crisis de los 70. A mi parecer, estos procesos identitarios de clase, llevaron a que se produjera música popular urbana al margen de la fortalecida industria cultural y las vanguardias. Además, estas fusiones culturales le otorgaron a la escena de música popular del Reino Unido una riqueza invaluable; bandas como The Clash incluso desde su primer disco comenzaron a fusionar la rabia del punk con elementos negros y de otros ritmos en general, al punto que Joe Strummer, al final

de su vida y su carrera, terminó tocando cumbia colombiana. Este factor de plasticidad se repetiría a lo largo y ancho del planeta, incluso en Bogotá. Músicos de ska que tocaron new wave, punks tocando ska, negros tocando punk, etcétera, ha sido una constante en todas partes, mostrando así, que la producción de música también puede llevarse a cabo en las grietas de la industria cultural sin prefabricar nada.

Esta transición que pueden hacer los artistas entre diferentes géneros y estilos musicales, como se evidenció en Inglaterra en los 70, es una de las razones por las que la categoría de género musical no es de mi interés en este trabajo, es decir, esta no es una tesis sobre el punk en Bogotá ni mucho menos, es, más bien, una tesis sobre música popular y ciudad, sobre contextos musicales no delimitados por el género.

■ Anarquía en el Reino Unido.

Como ya se observó, el punk como apuesta política para una juventud en constante malestar no funcionó como se esperaba. Al finalizar la década del 70 la frase más común entre los jóvenes era “el punk está muerto” (Los Inrockuptibles, 2007): The Clash ya había abandonado prácticamente todo lo que podría ser considerado punk y Sex Pistols se había terminado. La gran estafa del rock and roll había sido descubierta y pareciera que el punk nunca tuvo la potencia social y política que se pensaba pretendía.

En este contexto, desde las producciones musicales propias de la gente, no de la industria cultural, nace el *anarcopunk*. Tal vez la agrupación más representativa de este *movimiento*¹⁷ sea *CRASS*, quienes con un volante dejan clara su posición frente al punk que los precedió:

Punk escapista y aburrido

“El punk se ha convertido en escapista y aburrido. No queremos las fotos de nuestros héroes, queremos vida y no apoyamos nada que ofrezca menos que eso. El futuro es nuestro y estamos preparados para luchar por él. ¿Fue el punk alguna vez una protesta? ¿Fue algo más que un escape¹⁸? Hace seis años nos ofrecieron un contrato. El que dirigía la compañía tuvo el coraje de decirnos que se podía comercializar la revolución. Otro producto barato para la mente del consumidor. Él convertía nuestra rabia en comodidad¹⁹, “el paquete de la protesta”. Le dijimos que creciera y él nos contestó: “Nunca llegarán a nada” ¿Llegar a qué? Hay vida detrás del consumo, el plástico y el producto. Para encontrar esa vida tenemos que buscar dentro de nosotros y, cuando encontramos esa “iluminación”, estar preparados para pelear y mantener esa luz encendida. Estuvimos buscando, mirando dentro de nosotros y preguntándonos aquello de ¿QUÉ?, ¿DÓNDE? Y ¿POR QUÉ?” (CRASS, 2016, pág. 74)

¹⁷ Uso la palabra movimiento por varias razones. La primera de ellas es que el anarcopunk no puede ser definido como un género musicológicamente hablando, hay un sinnúmero de sonidos y formas de hacer música que entran en esta categoría. Adicional a esto, en términos generales, para el anarcopunk es más importante el discurso y la práctica política que la música que se interpreta; por esta razón el anarcopunk trasciende lo musical para convertirse en un movimiento artístico, cultural y, sobre todo, político. Las expresiones de este movimiento no son solo canciones, hubo y hay: artes visuales, literatura, audiovisuales, manifiestos, espacios, etcétera.

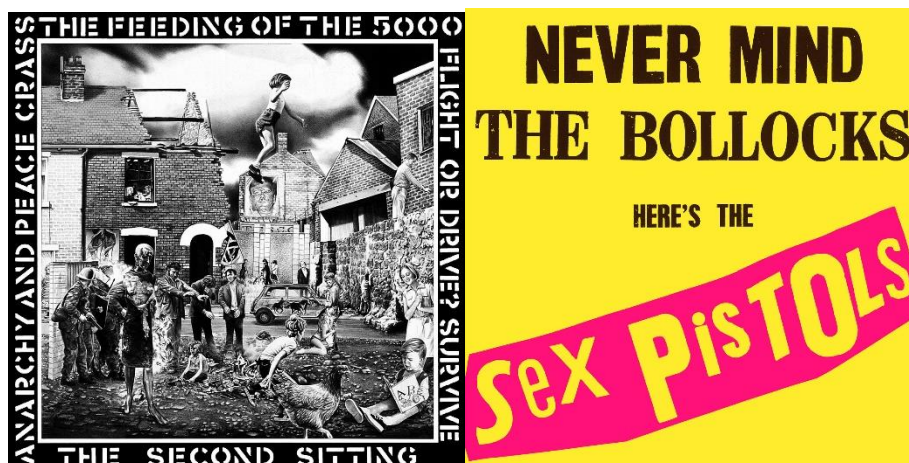
¹⁸ La concepción de escape es muy importante en este trabajo en términos de producción de utopías. El escape, como lo señala CRASS, no es más que una solución temporal que no afronta las problemáticas contextuales

¹⁹ No estoy seguro si es error de traducción, no pude encontrar el escrito en inglés. A mi parecer, la traducción vendría de “commodity” que sería mercancía y no “comodidad”

CRASS, en contraste con el punk que los precedió, sí marca un punto de ruptura en el desarrollo de la música popular, o mejor, del arte popular; esto básicamente porque CRASS no era una banda en el sentido tradicional de la palabra (CRASS, 2016).

La apuesta de CRASS estuvo dirigida en al menos dos frentes. El primero de ellos fue, tras estar convencidos que el punk era la “música de la gente” (CRASS, 2016, pág. 2), combatir el negocio de la música cuya punta de lanza en ese momento en el Reino Unido era el punk tipo Sex Pistols. En segunda instancia, buscaron politizar la escena musical y artística; se proclamaron como anarquistas y todas sus acciones musicales o de otras índoles siempre estuvieron encaminadas hacia algún tipo de lucha: mujeres, animales, antiguerra, desarme nuclear, etcétera.

Mientras Sex Pistols y The Clash contactaban disqueras que los grabaran e hicieran la promoción de su música, CRASS creó, tras una fuerte censura por parte de los medios de comunicación, *CRASS Records*. Llevaron la ética del “Hazlo Tú Mismo” al extremo, produjeron todos sus discos y los de otro puñado de bandas como Zounds, Poison Girls, Flux of Pink Indians, DIRT, Conflict y otras más. Claramente, las grabaciones y producciones no tenían la misma calidad que las del rock editado por compañías disqueras grandes. Adoptaron los artes en blanco y negro, primero como medida de reducción de costos de impresión tanto de carátulas, como de fanzines, libros y demás materiales y, segundo, en oposición al punk colorido que se vendía por las grandes disqueras. Sin embargo, esta forma de hacer las cosas sentó un precedente en la producción de música popular que se mantiene hasta nuestros días en diferentes lugares del mundo, incluido Bogotá.



3 Comparación carátulas de CRASS y de Sex Pistols

Musicalmente, CRASS tuvo otro aporte gigante respecto a la relación música-política y cómo esto se relaciona con la industria cultural. Hasta CRASS, el postulado de Adorno acerca de la música popular como enajenadora de la capacidad crítica de las personas, se cumplía a cabalidad; sin embargo el uso de la música como plataforma política en contra del establecimiento, podría indicar que Adorno no tendría la razón del todo. Asimismo, la música de CRASS, y de gran parte del hardcore punk que se gestó después de ellos, es una música poco estructurada, bastante ruidosa y que no es bien vista (o escuchada) por el “común denominador” de las personas. Es decir, este tipo de música hasta en sus características estéticas es subversiva. Una canción de CRASS, o de un músico perteneciente a los sujetos de estudio de esta tesis, sería imposible de ser absorbida por la industria cultural por el simple hecho que no está diseñada para ser un éxito comercial o una mercancía, son musicalmente “feas”²⁰. Asimismo, el anarcopunk reformuló la producción musical en tanto eliminó las barreras entre las diferentes artes. Un disco de una agrupación de este “género” no se trataba exclusivamente de la música, también contenía una serie de elementos que complementaban el carácter propagandístico de las canciones: pinturas, poemas, collages,

²⁰ Esto lo he constatado al hablar con gente que no ha tenido nunca contacto con este tipo de música previamente.

grabados, etcétera eran elementos comunes que se utilizaban como medio de expresión complementando la música.

El anarcopunk posee una característica adicional respecto a las preguntas puntuales de esta tesis, a saber, su relación con la ciudad y la producción de espacios. CRASS, como colectivo artístico y cultural, se asentó hasta su disolución en 1984²¹ en una comuna conocida como Dial House al nordeste de Londres. En la comuna estaba la sede de CRASS Records, la sala de ensayo y todos los elementos necesarios para la producción de arte y propaganda de la banda. En este apartado vale la pena aclarar que, aunque es considerada una banda punk, CRASS tuvo sus orígenes e inquietudes por la política desde el movimiento hippie, esto podría explicar la producción de un espacio como la comuna y el porqué del inicio de esta contextualización en el nacimiento del rock and roll. Sin embargo, una vez más, aunque la Dial House quedaba en la ruralidad, las acciones de CRASS, sus conciertos, ocupaciones, pintadas y demás acciones políticas se centraban en la ciudad.

Finalmente, vale la pena nombrar otro aspecto adicional que se creó en este momento. La escena neoyorquina de los 70, con CBGB como epicentro, obligó a que público y músicos estuvieran más en contacto eliminando, parcialmente, la frontera que los separaba. Sin embargo, el anarcopunk rechazaba el hecho de que existiera diferencia alguna entre públicos y artistas por lo que hicieron lo posible por eliminar definitivamente esta barrera. En este proceso CRASS Records tuvo mucho que ver al producir música y arte de personas que probablemente antes habían sido “público”; esta práctica, como la mayoría de las que se han confirmado hasta acá, sigue vigente y se repite en los circuitos de música estudiados en esta tesis. Adicional a esto, la puesta

²¹ Fecha diseñada por la banda para su fin haciendo referencia a la emblemática obra de George Orwell

en escena del anarcopunk —el momento del concierto—intentó minimizar al máximo el protagonismo del artista precisamente con el fin de eliminar la barrera con el público o audiencia. Un ejemplo de esto es que CRASS decidió usar ropa negra en todo momento con el fin de camuflarse en la oscuridad del concierto y que, asimismo, lo que importara en el momento de la actuación fuera el mensaje más que la personalidad del artista. En conclusión, una gran parte de las prácticas que se encontraron en los circuitos de música bogotanos provienen de este contexto “anarcopunk”

■ **Más rápido, más ruidoso, más radical.**

El punk que se gestó en los 70 generó la posibilidad de que casi cualquier persona pudiera hacer música. Asimismo, las lógicas de autoproducción y la ética de “Hazlo Tú Mismo”, crearon herramientas con las que prácticamente cualquier persona podría crear un sello musical y lanzar diferentes proyectos, al margen o de forma paralela a los sellos Majors, es decir, a la industria cultural.

En este contexto nace el *hardcorepunk*, o punk duro. Musicalmente este estilo tiene muchos matices, entre otras cosas porque de él surgieron un sinnúmero de estilos y subgéneros como el *d-beat*, *el crust punk*, *el crossover thrash* *el grindcore*, etcétera. Básicamente, mientras el punk se transformó en new wave y quedó plasmado en la historia como una vanguardia más del rock, los punks alrededor del mundo decidieron hacer su música más rápida, más ruidosa y más radical. Con canciones de máximo dos minutos y tres acordes, la composición y producción estaba al alcance de casi cualquier persona, sin importar que fuera músico formado o no. Esta facilidad que otorgó el hardcore punk para hacer música hizo que nacieran agrupaciones musicales en todos los lugares del mundo y que, aprovechando este canal de comunicación, se hicieran denuncias y letras

con contenidos muy politizados. Desde el final de la década del 70 hasta la actualidad han surgido agrupaciones adscritas al hardcorepunk por todo el mundo: en el Reino Unido surgieron bandas de punk “duro” como *Discharge*, *Disorder*, *The Exploited*, *Amebix*, *Extreme Noise Terror* y *Charged GBH*; en Estados Unidos *Dead Kennedys*, *Minor Threat*, *Black Flag*, *Bad Brains*, *Nausea* o *DRI*; en el resto de Europa surgieron muchos estilos y agrupaciones como *HHH*, *Totalitär*, *Anti-Cimex*, *Mob 47*, *Rattus*, *Bluttat*, etcétera. En Latinoamérica y Colombia el hardcorepunk también se desarrolló de diferentes maneras, esto se tratará más adelante.

Asimismo, la facilidad con la que las personas se apropiaron de este estilo musical, llevó a que se encontrara con otros géneros musicales que de alguna forma se vieron impregnados por las prácticas de autoproducción y “Hazlo Tú Mismo”. El metal –en todas sus variantes–, el rap, el reggae, el ska y un montón de géneros musicales más se adscribieron a estas lógicas de pretendida independencia iniciadas por el hardcore punk. Este constante intercambio entre los diferentes estilos musicales, le dio a las escenas y circuitos independientes una plasticidad y una capacidad creativa nunca antes vista. A mi parecer el hardcore punk logró entrelazarse con tantos elementos musicales y desarrollarse de forma tan “libre” y subterránea gracias a que nunca pudo ser absorbido del todo por la industria cultural, porque en todas partes, así fuera solo en el inicio, existió una nueva banda, un nuevo sello, un nuevo espacio que surgió en las grietas de las lógicas del mercado, la competencia y la industria.

■ El ruido de la calle.

La crisis de los 70, el constante empobrecimiento de la clase trabajadora, llevó a que las manifestaciones culturales tuvieran un periodo de efervescencia en los países más afectados, es

decir, los países del centro. Teniendo en cuenta esto, el Hip Hop, como movimiento artístico, cultural y político, debe ser considerado más allá del simple género musical.

Contrario a lo que se pudiera creer, el Hip Hop es considerado por sus seguidores como una cultura que “comprende al menos cuatro elementos fundamentales: Disc jockeying (Djing), break dance, arte del grafiti y rap²²(MC). (Arlidge & Stewart, 2005, pág. 190). Es decir, más allá de la música –que podría ser considerada la columna vertebral de la “cultura”²³—el hip hop está compuesto en especial por formas de estar en la ciudad. De hecho, su nacimiento se da en Nueva York cuando las personas se apropiaban del espacio callejero haciendo de DJ y cantando o rapeando, es decir haciendo música por sus propios medios. De igual forma “nace de la rabia y frustración del pueblo negro, con una alta dosis de agresividad que se traduce en un texto a menudo insolente, un ritmo estático de principio a fin, y una línea melódica totalmente ausente” (Singer, 2004, pág. 155).

Lo anterior manifiesta tres elementos importantes en esta tesis. El primero de ellos es que el hip hop, como elemento musical a partir del rap y el DJ, es música popular que desde su nacimiento hasta la actualidad, puede ser producido e interpretado por personas del común, sin una excesiva preparación o capacidad musical. Por otra parte, nace de un contexto problemático y de hecho muy racializado, a saber, las comunidades negras de los barrios marginales de Nueva York, lo que hace que su contenido lírico y estético no estuviera, hasta ese momento, prediseñado para ser apropiado por la industria cultural; en definitiva el hip hop también tiene mucho de

²² El rap, como parte integrante de la cultura Hip Hop sí podría ser considerado un género musical en combinación con el elemento DJ.

²³ Comillas mías. Las uso porque en lo que pude encontrar sobre hip hop no existe una definición de cultura manifiesta.

HTM²⁴. Finalmente, el hip hop es el ruido de la calle, es gente cantando y haciendo sonidos en el espacio público, cantando sus vivencias y sentires mientras se apropian y producen el espacio.

Tal como sucedió con el punk, el hip hop deviene de al menos dos formas diferentes hasta la actualidad. La primera de ellas es como una vanguardia musical, aprovechada económica y culturalmente por el modo de producción hegemónico, es decir, por la industria cultural. La segunda de ellas, y la que interesa en esta tesis, es como un elemento cultural apropiado por la gente para expresar sus ideas y en especial para crear formas de estar en la ciudad moderna, es decir, como herramienta utilizada en la producción de espacios. En la actualidad podemos encontrar escenas o circuitos musicales de los más variados estilos y géneros en todo el mundo; músicas que producen personas que no tienen preparación en música, que no se adscriben a la industria cultural y creativa y que generan espacialidades urbanas particulares en las que surgen formas “otras” de relacionarse.

Historia y memoria de la música popular y sus espacios en Colombia y Bogotá.

A continuación, hare una contextualización acerca de cómo se ha desarrollado la música popular²⁵ en Colombia y, en especial, en Bogotá. Para este fin usaré tanto fuentes primarias como secundarias, es decir, me basaré en testimonios e historias recogidas en el trabajo de campo y, también, en documentos escritos y audiovisuales.

²⁴ Siglas para Hazlo Tú Mismo. De acá en adelante usaré estas siglas.

²⁵ Como ya lo he aclarado en otros pies de página, al referirme a música popular lo hago en el sentido en el que lo hace Adorno, es decir, la música propia de la industria cultural, propia de sociedades capitalistas, que es inferior a la música “seria” o docta. La música folclórica, como podría caracterizarse la música no occidental ni moderna que se produce en nuestra ciudad y país, será tenida en cuenta en tanto tenga algún contacto con las músicas ya expuestas en la primera parte de la contextualización.

Así como esta contextualización general inició, en el plano global, con el nacimiento del rock and roll como música popular y como herramienta cultural y política de la juventud, de la misma forma, en el plano nacional y local, iniciaré con el contexto de la llegada de este género musical a Colombia, sus implicaciones y características más relevantes.

El rock llega a Colombia, según Hernando Cepeda Sánchez (2008), prácticamente al mismo tiempo en el que se instauraba el proceso político de las élites colombianas conocido como Frente Nacional, es decir, finalizando la década del 50 del siglo XX. Sin embargo, el movimiento juvenil impulsado por el rock and roll, llegaría a su máxima expresión entre la mitad de la década del 60 y mediados de los 70, dado que se necesitó un tiempo de maduración de los públicos que consumían rock ya que esta nueva música tenía que entrar a competir con lo que podría denominarse música folclórica colombiana. Mi madre, quien para los años 60 estaba en lo que se podría reconocer como juventud, no cambiaba a Pacho Galán por Bill Haley, esto muestra que el rock no tuvo una trayectoria fácil en Colombia, precisamente porque aquí no existía una industria cultural fortificada, aquí el folclor y las músicas locales eran lo que reinaba.

Sin embargo, a pesar de estas dificultades, el rock logró establecerse en Colombia. Carlos Pinzón, quien para la época dirigía la emisora Nuevo Mundo, asegura que fue él quien lanzó el rock en el país (El Tiempo, 2007). Este género musical tuvo gran difusión por las cadenas radiales de la nación y, asimismo, tuvo gran aceptación en el público joven. Sin embargo, lo que interesa en esta tesis es en qué grado funcionó el rock como herramienta de producción de espacios y en la politización de la población joven colombiana.

Colombia, por ser un país periférico o semi-periférico, en este momento jugaba el papel de simple espectador o consumidor de la cultura popular de los países del centro como Estados Unidos o el Reino Unido. En el caso del rock, pasó exactamente esto pero, a la vez, creó unas dinámicas

que vale la pena resaltar en este texto. El rock, como producto cultural, fue en Colombia un fenómeno estrictamente urbano, de hecho, en la actualidad es poco probable encontrar en la ruralidad personas que gusten de estos géneros musicales. A pesar de ser difundido por medio de la radio, únicamente un pequeño sector de la población se interesó realmente por la “movida”; este sector por lo general estuvo directamente determinado por un factor de clase social. En otras palabras, el rock en los 60 y 70 en Colombia fue un fenómeno urbano, juvenil y de clases acomodadas, esto lo pude constatar tanto en el testimonio de personas interesadas en la música popular local —como Astrid Ávila, asesora institucional de mi pasantía— como por la consulta de artículos relacionados con el fenómeno del rock en Colombia:

Las principales agrupaciones de rock de los sesenta fueron The Flippers, The Speakers, Los Yetis, Ampex, The Young Beats y The Time Machine, todas ellas provenientes de Bogotá y Medellín, las ciudades más grandes del país. Con muchas dificultades un individuo con escasos medios económicos podía acercarse a la producción del rock por varias razones; la primera de ellas, relacionada directamente con el hecho de ser joven, fue la obtención de espacios y tiempos que le permitieran a un individuo invertir largas horas para practicar el rock. La segunda, y tal vez más determinante, fue la posibilidad de acceder a los medios de producción para la concepción del rock (Cepeda, 2008).

Así las cosas, teniendo en cuenta que la escucha y producción de rock estaban determinadas por algunas características socioeconómicas de la población haciéndolo restrictivo, el rock en esta época fue un determinante de status dentro de la sociedad colombiana.

En Bogotá en particular, el epicentro del rock y de una incipiente cultura hippie fue el sector de Chapinero que, a todas luces, en la época era el lugar de habitación y entretenimiento de las

élites –todavía lo es con algunas localidades más al norte-. El rock bogotano siguió las mismas dinámicas sociales de exclusión, restricción y exclusividad en cuanto a la producción de los espacios con o para su música. Por ejemplo, los bares en los que sonaba y se interpretaba rock, eran exclusivos para ese género musical; los ritmos folclóricos y locales, sus intérpretes y públicos, no tenían cabida en esos espacios. Asimismo, “las agrupaciones colombianas del sesenta hicieron un uso desmedido del inglés debido a la necesidad de imitar a sus ídolos norteamericanos e ingleses, pero al mismo tiempo, por la pretensión de restringir su música a un público determinado (...) para alejar a los individuos que no pertenecían al proyecto cultural del rock.” (Cepeda, 2008, pág. 320).

El punto de partida: 1985

Hasta este punto, he expuesto las razones por las cuales mi estudio y contexto en Bogotá debe arrancar a partir de la mitad de la década de 1980. El rock de los 60 y 70, como proyecto cultural, no es de mi interés en tanto en el contexto bogotano era todo menos música popular, es decir, música hecha por la gente. Un género musical que únicamente puede ser apropiado y producido por las capas más altas de la sociedad, no puede ser calificado, contextualmente, como música popular tanto en su ámbito de producción, como en los de circulación y consumo. Adicional a esto, el carácter de clase que tuvo el rock implicaba al mismo tiempo unas relaciones de producción musicales propias del modo de producción capitalista, las agrupaciones de rock colombianas siempre le apuntaron a sumergirse en la industria cultural, a convertirse en mercancías.

Para las décadas de 1960 y 1970, la ética y práctica del HTM no existía en el país en lo que a música popular se refiere y, en caso de haber existido, no era pensada como una práctica política.

Las agrupaciones de rock colombianas fueron producidas y editadas por lo que se podrían considerar los sellos *major* del país en el momento como Codiscos. Esto implica que el rock en Colombia estuvo encaminado a estar al servicio de la naciente industria cultural del país, pero también de la industria cultural multinacional que comenzaba a florecer en estos años –la primera grabación de The Flippers fue, como sucedió con muchas otras bandas, un cover de un artista rock internacional-. Ahora bien, una de las razones por las que el rock fue apropiado exclusivamente por las capas más ricas de la sociedad colombiana, tiene que ver con el acceso a los medios de producción de la música, desde instrumentos hasta equipo para presentación o grabación. Según Cepeda (2008), los precios de los instrumentos en la década de 1960 prácticamente triplicaban el salario mínimo mensual de la población. Esta relación precio de instrumentos-salario tendería a la baja a medida que el país entraba más en la economía mundial, y en especial, a partir de la apertura en 1990 y los tratados de libre comercio del nuevo siglo, llegando al punto que hoy es posible encontrar instrumentos musicales con precios de un tercio del salario mínimo mensual.

A pesar de que el rock en sus ámbitos de producción, circulación y consumo tuvo elementos muy asociados con la industria cultural mundial, también tuvo algunos elementos políticos interesantes que, al final, fueron opacados por la necesidad de permanecer en el ámbito industrial del arte y la cultura. Por ejemplo, la relación de los rockeros colombianos con el movimiento poético y político conocido como “nadaísmo”, la inclusión de artistas de género femenino en las producciones y en especial la lírica contestataria, fueron elementos que aportaron a la construcción de un movimiento rock colombiano medianamente fuerte.

Sin embargo, con el tiempo, los grupos de rock, incluso los más politizados, perdieron estos elementos. En vista del bajo consumo de rock “puro”, muchos artistas se dedicaron a lo que sería conocido como música o canción de protesta e incluso comenzaron a hacer músicas con tintes

folclóricos. Artistas como Eliana, Vicky, Emilce, Isadora, Los Yetis y otra serie de artistas rock, abandonaron las guitarras eléctricas, las baterías acústicas y en general todo atisbo de la vanguardia cultural que significó el rock en el mundo, para dedicarse a hacer música “colombianizada”²⁶. Este proceso de abandono del rock para hacer música más acorde a la demanda cultural de la nación, no sólo da cuenta del carácter de clase de la vanguardia rock en Colombia ya que nunca caló en las clases populares, sino también de la influencia de la industria cultural local en la producción y creación de los músicos colombianos. Al ser la música mercancía era necesario venderla y el rock parecía no venderse muy bien en Colombia.

Por estas razones el rock, como vanguardia musical y proceso social, más que como género, no es de mi interés: surgió en las clases privilegiadas del país, se produjo bajo las lógicas y el mando de la industria cultural al ser distribuida por las principales disqueras del país sin ninguna pretensión de independencia o autonomía y, finalmente, no tuvo la fuerza artística y política que se esperaba en tanto mutó de rock a balada, canción protesta, y música folclórica colombiana. Con esto no afirmo que la única forma de haber sido consecuente era hacer rock o que la música folclórica colombiana no tenga un potencial político importante, más bien, quiero hacer evidente las formas en las que la industria cultural opera de forma local en el modo de producción vigente, absorbiendo las culturas y músicas locales para ponerlas al servicio del mercado y la acumulación: en un lugar la mercancía es Sex Pistols, en el otro es Diomedes Díaz.

Así las cosas, el desarrollo del rock and roll en Colombia podría rastrearse hasta la actualidad, pero esa es una labor que no es importante para este trabajo dado que el rock, como cualquier otra música, ha sido apropiado y utilizado por la industria cultural en nuestro país.

²⁶ Comillas más.

Aunque en la década del 80 del siglo pasado seguían existiendo manifestaciones políticas del rock —como por ejemplo la canción *La Jugada del Mundial* de Eliana, quien sería acusada de haber arruinado la organización del campeonato mundial de fútbol de 1986 en Colombia gracias a este tema—lo que nos interesará de acá en adelante es cómo, porqué y en qué espacios se produce la música popular.

En 1983, *Complot*, banda de rock de la ciudad de Medellín ya se presentaba en televisión tocando covers de *Buzzcocks*, agrupación muy importante en el sonido punk británico de los 70. Sin embargo, sería un par de años después que comienzan a surgir bandas que podrían ser consideradas hardcorepunk en los barrios más marginalizados y empobrecidos de Medellín. Para hablar de música popular en Colombia, en especial de géneros como el punk y el metal, es inevitable hablar de Medellín. Para los primeros años de la década del 80, Medellín ya se convertía, por mucho, en la ciudad más violenta del país: entre 1983 y 1990, Medellín pasó de una tasa de 125 a 750 homicidios por cada cien mil habitantes (Francos, y otros, 2012). Eran los tiempos del nacimiento del fenómeno paramilitar y el narcotráfico cuyo epicentro fue, en la época, la capital antioqueña.

Este contexto de violencia, desigualdad, narcotráfico y demás, fue lo que dio nacimiento a estilos musicales²⁷ muy característicos de la época y la ciudad, hechos por las gentes de los barrios pobres de Medellín. Música violenta, “muchas distorsión, casi todo el volumen y muchos pitos” (Posada, 2008), era lo que caracterizaba la música del momento. Asimismo, la falta de recursos para la adquisición de instrumentos musicales, incentivó la imaginación y la autogestión. En la Medellín de los 80 era normal encontrar bandas de rock ensayando con guitarras acústicas, baterías

²⁷ Estos aunque son vistos como estilos o géneros musicales, son en verdad manifestaciones sociales de un momento. Es decir, dentro de la musicología y la rama encargada de determinar géneros musicales no aparecen ni el anarcopunk, ni el ultra-metal ni el punk medallo.

hechizas con parches de radiografía y voces sin ningún tipo de amplificación. En general la precariedad, pero también las ganas de hacer “ruido” que hablara y le hiciera frente a las dinámicas de la ciudad, era la composición básica de la escena de lo que se conocería como “punk medallo” y “ultra metal”.

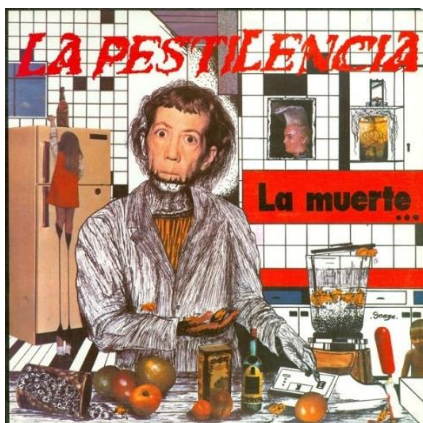
A mediados de los 80 en Medellín, ya se comenzaban a hacer intercambios internacionales de música, revistas, fanzines y todo producto relacionado con la música. Fredy Rodas, más conocido como “El Chino” fue, tal vez, el personaje conocido más activo en estos campos. Fredy, según se cuenta en *Más allá del no futuro* (Posada, 2008), fue quien organizó el primer festival de punk en la ciudad, quien escribió el primer fanzine (Fragmentos) y quien organizó los primeros colectivos interesados en la política y articulados por medio de la música. Fredy, en términos de esta tesis, vendría a ser un arquitecto insurgente, una persona dedicada a la producción de espacios, en los que las dinámicas de acumulación, competencia, arribismo y fetichismo no estarían presentes –al menos no del todo--. Aunque este trabajo de Fredy y otros actores claramente estaba muy influenciado por las escenas punk del centro global que precedieron a la de Medellín, todo el circuito musical subterráneo de la ciudad se dio cuenta que es diferente ser punkero o metalero en Suecia que en Colombia, por lo que el circuito musical se comenzó a unir y a actuar en consecuencia con su contexto. En los discursos de quienes vivieron esta época, se puede evidenciar que en la Antioquia urbana de la época existían dos opciones para los jóvenes: o se volvían sicarios y pandilleros al servicio del paramilitarismo y el narcotráfico, o se dedicaban a hacer música en contra de esas mismas dinámicas.

En Medellín, en los años 80, inician en Colombia los procesos que de verdad interesan en este trabajo: autonomía, autoproducción o autogestión, HTM, apuestas estéticas evitando la inserción en la industria cultural, independencia, relaciones sociales de producción diferentes,

producción de espacios, politización de la actividad musical, etcétera. Vale la pena apuntar que, a diferencia del contexto europeo y estadounidense, la música popular colombiana se gestó desde abajo, por tal vez las clases menos favorecidas, es decir, desde su contexto de pobreza, exclusión y violencia, lo que los empujó a las dinámicas de HTM, autoproducción y demás.

En Bogotá, en particular, el proceso inicia más o menos de la misma manera, sin embargo, el contexto bogotano en la época, aunque era violento, no alcanzaba los niveles de Medellín. En la capital, el intercambio de material cultural con circuitos de otros lugares del planeta, el contexto violento general del país y el acceso a un capital cultural, marcaron el nacimiento de las escenas musicales subterráneas.

En el documental *Bogotá Punk: los podridos 80*, Ricardo Meléndez (2015), da un panorama general de cómo nació el circuito musical del punk en Bogotá. La primera banda, al parecer, se llamó *Brigada Criminal* y estaba conformada, entre otras personas, por Héctor Buitrago, quien años después llegaría al “éxito” musical con su agrupación *Aterciopelados*. Asimismo, Ever Tovar, fundador de la banda *Morgue*, también iniciaría sus actividades musicales en esta época. El dato de Héctor Buitrago es de gran importancia en tanto encabezó dos bandas, que al final, resultaron siendo incluidas en las lógicas de la industria cultural, a saber: La Pestilencia y Aterciopelados.



4Carátula del disco La Muerte un Compromiso de Todos de La Pestilencia (1989)

Asimismo, por su parte, en los barrios empobrecidos de Bogotá nacían agrupaciones de hip hop como *La Etnnia* y *Gotas de Rap*. Influenciados por videos que de alguna forma conseguían de *Afrika Baambataa* y otros artistas de la escena hip hop de Nueva York, en el barrio Las Cruces, al oriente de Bogotá, se gestaron una serie de agrupaciones que por los medios que tenían a la mano comenzaron a producir música que, claramente, estaba muy influenciada por el contexto del país en los 80. Los primeros trabajos de estas agrupaciones tuvieron las prácticas de autoproducción que interesan en esta tesis. Aún en la actualidad, podemos encontrar grupos de hip hop en toda la ciudad, produciéndose a sí mismos, generando espacios y prácticas políticas urbanas. Algunas de las agrupaciones que han surgido en los barrios populares de Bogotá han sido absorbidas por la industria cultural y han abandonado, de cierta forma, su esencia inicial, lo que no impide que cada vez florezcan más agrupaciones en las grietas del modo de producción.

La temporalidad de esta investigación no inicia a mediados de la década de los 80 porque allí nacen las primeras bandas de punk, hardcore, hip hop o metal del país; más bien, esta división temporal se da porque es en este momento cuando nacen prácticas que se conservan hasta la actualidad y porque, también, es un momento de ruptura en lo que a música popular se refiere.

Hasta los 80, la música popular en Bogotá vivió de la mano de la industria cultural, es decir, hasta el más contestatario de los rockeros quería, en algún momento, llegar a ser como *The Beatles*, “más populares que Jesús”. Sin embargo, a partir de 1985 los músicos colombianos, y bogotanos en particular, entienden otra forma de hacer las cosas, otras formas de producción y distribución que, si bien son heredadas del anarcopunk, el hardcorepunk y el hip hop, son contextualizadas a unas fuerzas productivas disponibles en el ámbito musical urbano bogotano. Dicho de otra forma, antes de la década del 80 no era posible la existencia de la música autónoma tal vez por el poco desarrollo de las fuerzas productivas—esto lo retomaré más adelante— en Bogotá alrededor de la música.

Adicional a esto, la mitad de la década de los 80 es el momento de nacimiento de estilos musicales estridentes y poco elaborados. El punk medallo, el ultrametal, el hardcorepunk de Bogotá, el rap de Las Cruces y otra serie de producciones musicales tienen un carácter estético que al parecer hace parte de su apuesta política y que estuvo dado por sus mismas condiciones de producción. La precariedad en las formas de producción, la falta de acceso a equipos e instrumentos profesionales combinadas con la intención de denunciar y cantar sobre su contexto particular, hizo que la música no fuera “estéticamente agradable” para el común de la población al punto que la mayoría de la música que se gestó en esta época en los barrios de Bogotá y Medellín, para el común denominador del oyente, podría parecer ruido sin sentido, sin estructura y hasta desagradable: escuchar una canción de *Ataque de Sonido*, de Medellín, no es igual a escuchar una canción de *Aterciopelados* por el hecho que una está producida con los recursos disponibles en un barrio periférico de la ciudad, mientras que la otra está grabada con los equipos más avanzados de la época e impulsada por el músculo financiero de una compañía multinacional. Es en este punto en el que podría cuestionarse la noción que tiene Adorno sobre la música popular,

dado que, a fin de cuentas, la producción de música popular puede convertirse en una herramienta que las clases subordinadas pueden utilizar para denunciar e intentar cambiar su realidad. Este tema será desarrollado de mejor forma en capítulos posteriores.

■ Los 90, el nuevo siglo y la actualidad en Bogotá.

Aunque es en 1985 cuando se comienzan a gestar las escenas y producciones musicales que interesan en esta investigación, es en la década del 90, y más aún en el nuevo milenio, cuando este tipo de dinámicas se fortalecen y expanden por toda la ciudad. En los 90 los circuitos de producción e intercambio de música se activan influenciados por escenas de otros lugares del mundo, pero también determinados por los medios y recursos con los que se contaba en ese momento.

Los 90 es también el momento en el que se gestan escenas musicales que aún en la actualidad tienen gran importancia en Bogotá. Nace el circuito de hardcore en Bogotá muy influenciado por lo que se conoció como el *New York Hardcore* y cuya primera referencia musical sería *Sin Salida*, banda abiertamente de derecha y pro-militarista que, por su novedad, cautivó a los jóvenes bogotanos de la época quienes, a saber, no se preocupaban mucho por la faceta política de la música ni por el contexto en el que se producía, más bien, pretendían imitar de pies a cabeza a la escena neoyorquina (Colectivo ContraCultura, 2011). De la misma forma, otras músicas como el metal y el hip hop comienzan a lanzar sus primeras producciones de carácter oficial: el disco *El Ataque del Metano* de La Etnnia vería la luz en 1995.

En cuanto al hardcore punk, el final de la década marcaría el inicio de procesos muy interesantes. A bandas como *Polikarpa y sus viciosas*, se le suman *Ministerio de Vagancia*,

Excomulgados y otros proyectos como *Churreta Records* o *Paranoica Distro*²⁸, quienes se encargaban de editar los trabajos de las bandas locales en el formato más usado y con más acceso para los jóvenes de la época: el casete. Sin embargo, la importancia del final de la década del 90 radica en que las personas que se identificaban con alguno de estos géneros musicales, comenzaron a preocuparse por la relación entre su acción artística y alguna clase de acción política. Desde el hardcore, el punk, el metal o el hip hop se comenzaron a formar iniciativas preocupadas por lo social y lo político.

Entre el año 2000 y el 2002 se da una convergencia en las preocupaciones políticas de los jóvenes que gustaban del hardcore y del punk. Nacen proyectos de producción musical y recopilación como *Evolución Bogotá Hardcore* y *Bogotá Subterránea*, dos recopilaciones que daban cuenta del momento por el que pasaban estos estilos musicales en la ciudad. Asimismo, colectivos relacionados con el hardcore y con el punk se unieron para diferentes actividades como conciertos, ediciones musicales, charlas, ponencias y acciones políticas.

Una buena parte de la escena hardcore bogotana se desligó de las actitudes unitarias y apolíticas propias de la imitación del New York Hardcore y comenzó a forjar un camino de un hardcore más contextualizado y con preocupaciones políticas particulares. De la misma forma, la escena punk bogotana también tuvo cierta división gracias a la influencia del anarcopunk como movimiento: por un lado quedaron jóvenes que sólo estaban interesados en la música y en cierto proceso de formación de identidad que ésta podría otorgarle, por el otro lado, algunos jóvenes

²⁸ Paranoica Distro era llevada por personas que vivían en Ibagué, entre ellos Darcy quien será presentado más adelante en esta investigación. Vale la pena aclarar que aunque su centro de acción estaba en Ibagué, considero que fue un motor de producción musical para agrupaciones de hardcorepunk de Bogotá.

decidieron utilizar este estilo musical como una herramienta política que les sirviera para hacerle frente a sus preocupaciones en la ciudad de Bogotá.

Entre otras cosas, el punto de convergencia, sin duda, fue la implementación de la ética y práctica del HTM en los ámbitos artísticos y culturales. De lado y lado nacieron iniciativas que le apostaban a sacar adelante producciones artísticas y culturales de forma autónoma. Nacen pequeños sellos musicales como *Persistencia Records*, *Dirección Positiva*, *Filibusteros Distro* y *Producciones Rebeldes* quienes editaban tanto producciones de punk como de hardcore, llegando incluso a aparecer artistas de diferentes géneros en los discos compactos y casetes que se producían.

La convergencia de jóvenes politizados adscritos al hardcore y al punk también es de gran importancia en términos de apropiación y producción del espacio. Gracias a esta unión, se crearon espacios de discusión política importantes como las *II Jornadas Libertarias* o el *Primer Congreso Anarcopunk*, llevados a cabo en la sede de Bogotá de la Universidad Nacional (Colectivo ContraCultura, 2011). Estos espacios son de suma importancia en tanto aunque se trataba de espacios políticos estaban atravesados, sin duda, por componentes musicales.

Asimismo el espacio de concierto trasciende el mero entretenimiento para darle paso a otro tipo de dinámicas. El *Recital por la libertad*, era un concierto que se hacía cada cierto tiempo con la intención de hacer visible la problemática de los presos políticos en Colombia. En algunas ocasiones se mostraba el problema de persecución a los sindicalistas y otro montón de tópicos que, vale la pena decirlo, parecieran no tener mucho que ver con la música y aparentemente no tenían cabida en un “toque” de rock.

A partir de esta convergencia nace la *Coordinadora Libertaria Banderas Negras*, que aunque era una aglomeración de colectivos en su mayoría de corte anarquista, estaba integrada en buena parte por jóvenes interesados en la música popular como el hardcore o el punk. “A partir de los acercamientos producidos en las jornadas y como consecuencia de los acuerdos generales de las mismas, “Los Amigos de López”, el Centro de Estudios Libertarios CEL, **las agrupaciones Persistencia y Contracorriente y el sello contracultural Dirección Positiva**²⁹, todos ellos también conformadas en su mayoría por estudiantes de universidades públicas de la ciudad de tendencia libertaria y con una práctica previa de propaganda y difusión del pensamiento anarquista, se deciden a coordinarse orgánicamente mediante la conformación de Banderas Negras” (Grupo Vía Libre, 2011). Banderas Negras desaparecería luego de los sucesos acaecidos en la movilización del día del trabajador en 2005, en los cuales Nicolás Neira, joven estudiante de 15 años, fue asesinado por el Escuadrón Móvil Anti Disturbios de la policía.

A pesar de la disolución de la Coordinadora Banderas Negras, los recitales, conciertos y producciones musicales y artísticas autónomas y politizadas se siguieron llevando a cabo. Para esta época, año 2005, ya se encontraba en uso un edificio ubicado en la calle 32 con carrera 13 en el que en ese año funcionaba el *Centro Cultural Piso 3* y la *Galería M.A.R*³⁰, dos centros culturales en cierta medida autónomos en los que se llevaban a cabo todo tipo de actividades, desde reuniones de colectivos y talleres hasta conciertos. Este edificio fue de gran importancia para el desarrollo de estas músicas en Bogotá puesto que se convirtió en el epicentro de planeación y ejecución de acciones al menos hasta 2010, momento en el que los propietarios acabaron los contratos de

²⁹ Negritas más mostrando la participación de colectivos musicales en la coordinadora.

³⁰ El segundo piso o “Piso 2” como era conocido, fue utilizado por diferentes colectivos que le cambiaron el nombre al espacio. De Galería M.A.R pasó a llamarse CreAcción Espacios y luego El Salmón Cultural. Piso 3 siempre mantuvo el mismo nombre.

arrendamiento, entre otras causas, por la excesiva presión de la policía que incluso llegó a allanar el centro cultural en enero de 2009.

Las experiencias de los colectivos existentes en el inicio de la década de 2000 sirvieron como impulso para una generación relativamente más joven que inició sus labores alrededor del año 2006. Por esta época, aunque algunas de las organizaciones ya nombradas seguían en funcionamiento, nacen colectivos como *Fragment Records Colombia*, *Bajo la Sombra*, *Subsistencia Crust*, *Rexiste Riot Grrrl*, y *Rat Trap Records*, que de diversas maneras y con diferentes enfoques le siguieron apostando a la actividad política dentro del ámbito de la música popular.

En 2009 nace la *Red Libertaria Popular Mateo Kramer*, una nueva propuesta de articulación de colectivos de tendencia anarquista en la ciudad. En ella confluyeron grupos e individualidades de muy diversa índole y con diferentes luchas, desde animalistas abolicionistas, hasta marxistas y punks. Entre los colectivos de la *Red*, se encontraban el *Colectivo Res Gestae* que compartía nombre con una de las bandas más importantes del hardcore punk bogotano; este colectivo se encargaba, entre otras cosas, de la producción de conciertos de música popular politizada. También se encontraban dentro de la *Red* colectivos feministas y que se adscribían al movimiento *riot grrrl*; estos colectivos se encargaban de producir el *Lady Fest*, un evento con diferentes actividades culturales y especialmente musicales en los que confluían todo tipo de manifestaciones de tipo feminista o preocupadas por las problemáticas de género. La influencia de la música popular en esta organización era más que evidente, al punto que la última actividad como *Red* consistió en un conversatorio sobre contracultura, música y política en 2014.



5 Afiche de uno de los conciertos organizados desde la Red Mateo Kramer.

En la actualidad en Bogotá, algunas músicas populares siguen teniendo diferentes apuestas políticas y los colectivos que invierten sus esfuerzos en este tipo de acciones siguen trabajando. Rat Trap Records pasó de ser una idea de sello discográfico a ser una casa en la que se realizan todo tipo de actividades musicales, desde conciertos y grabaciones hasta impresiones de portadas de discos o afiches de eventos. Esta casa ubicada en la localidad de Teusaquillo ha sido el núcleo de diferentes actividades en especial en relación con la aplicación del HTM.

Por su parte los colectivos que ven en la música una herramienta política, siguen naciendo en Bogotá. Este es el caso de Catarsis ContraCultura, quienes por medio de la gestión y producción de conciertos buscan que los jóvenes generen un interés por asuntos sociales y políticos en relación con el contexto en el que viven.

De la misma forma en Colombia Metal Garage, se busca que los músicos emergentes relacionados con el género metal tengan un espacio en el cual llevar a cabo su actividad musical que, como ya se ha dicho, muchas veces resulta siendo política.

Por último, en Bogotá hay actividades musicales y nacen agrupaciones prácticamente todos los días. En todos los estilos de música popular existen personas que conciben su actividad musical como una actividad política. Desde aquellos que hacen conciertos o talleres musicales en barrios periféricos de la ciudad hasta quienes le apuntan a la memoria por medio de la música y el arte, la actividad musical en la ciudad es inmensa y por tanto muy difícil de estudiar como una totalidad. Esta es la razón por la que, en su mayoría, esta investigación se enfocó en las actividades musicales en las localidades de Chapinero, Santa Fe, La Candelaria y Teusaquillo que, lastimosamente, son los lugares en donde más actividades se llevan a cabo, a pesar que en localidades un poco más apartadas del centro de la ciudad también existen colectivos que gestionan actividades musicales pero, lastimosamente, las divisiones sociales, económicas y geográficas propias de una ciudad como Bogotá, ha impedido que haya convergencia entre los diferentes “parches” del “centro” y la “periferia”.

Capítulo 2: La música de la ciudad

*No dejes que otras personas/ Decidan y elijan
 Nadie elije nuestro destino/ Acción directa
 Actuando siempre de forma correcta/ Hazlo tú mismx
 Esto no se trata de depender/ De no delegar
 Si establecer nuestros caminos /Ama y destruye
 Ser solidarios en nuestras vidas /Esta es la opción
 No delegues tu vida/ Sigue tu propio camino
 Busca otra salida/ Sigue una acción directa...
 ¡Hazlo tú mismx o muere!
 (Sabotaje, 2010)³¹*

Este capítulo se encargará de presentar la música de la ciudad. Se entablará una discusión, que aunque podría ser de carácter musicológico, en verdad se encuentra en el campo de la antropología y la sociología urbana: se hablará sobre géneros, contenidos, relaciones sociales de producción, estética y política en la música urbana. Una vez establecida la música de la ciudad y esclarecidos los conceptos se introducirán nociones como música popular y música independiente. Por último, se presentará un concepto recogido en campo, a saber, el de música autónoma y se desplegará una discusión con referencia a la apuesta política de la música en la ciudad.

■ Géneros, actores, producción y política en la música.

La música es un elemento cultural que, de una forma u otra, ha estado presente en todas las sociedades que han habitado el planeta y, por lo tanto, ha evolucionado junto con cada una de estas sociedades. Desde el canto a capela, los tambores fabricados con cueros o las cornetas hechas a

³¹ Pista 4 del archivo adjunto a este documento.

partir de cuernos de animales, hasta la moderna música electrónica, hecha de principio a fin por medio de un computador, las técnicas para producir música, sus fuerzas productivas e incluso sus relaciones de producción, han cambiado a medida que las sociedades cambian. En nuestros días, examinando superficialmente la música del mundo, distinguir entre las músicas folclóricas de diferentes lugares y tiempos es una tarea más bien fácil.

Por esta razón, así como las sociedades, impulsadas o empujadas por diferentes fuerzas sociales, se han venido urbanizando, la música también lo ha hecho. Con la excepción de la música puramente folclórica y tradicional, en la actualidad la producción de música se presenta como un fenómeno estrictamente urbano y capitalista —a pesar de que la ciudad como fenómeno social precede a este modo de producción—. En otras palabras, en nuestros días la música como casi todo producto cultural de masas, es producida y consumida en la ciudad y, de la misma forma, la música hoy en día es valor de uso, pero también valor de cambio, con la excepción, una vez más, de algunas músicas folclóricas tradicionales.

En resumen, la música como producto cultural antiquísimo, ha estado inserta en la locomotora de la historia, acompañando a las sociedades en su constante devenir. Por estas circunstancias, vale la pena aclarar que la música que se estudió en esta investigación tiene dos características principales: es música producida y consumida en el contexto actual, bajo el modo de producción capitalista y, por demás, música urbana. También es importante mencionar, que aunque la música folclórica, a todas luces propia de contextos rurales, resulta muy interesante y con un potencial político importante, me parece un fenómeno más difícil de entender y criticar; por esta razón, me centraré en la música popular urbana que, aparte de que me es más familiar, se encuentra en el lugar propio de la acumulación de capital, pero también en un espacio de lucha y

apuestas contrahegemónicas que podrían, por qué no, nacer precisamente de actividades artísticas y musicales.

En términos generales, esta investigación busca develar la apuesta política que existe detrás de la producción, circulación y consumo de música urbana. Al hablar de música urbana es necesario referirse a ella como música popular, concepto que será definido y discutido más adelante.

En Bogotá en particular, la música se presenta de diferentes maneras y se define, en parte, por los actores que la producen y consumen. En esta ciudad encontramos convocatorias del distrito, escuelas de música públicas y privadas, grandes escenarios públicos, escenarios privados, músicos con formación profesional y músicos “amateur”, festivales distritales, festivales privados y “subterráneos”, etcétera (Goubert, 2009). Esta diversidad de actores musicales que se presenta en Bogotá, convierte a la ciudad en un reservorio de músicas de todos los estilos; acá podemos encontrar desde chirimías o grupos de gaitas hasta black metal o el más extremo de los géneros propios del hardcore. Sin embargo, esta variabilidad de músicas me obliga a delimitar los espacios y actores en los que apliqué la etnografía y las entrevistas.

Los actores de esta tesis podrían dividirse en tres sectores musicales, a saber: el sector público (IDARTES); el sector privado representado por managers, empresarios, grandes gestores, etcétera; y finalmente los circuitos o escenas musicales que no se adscriben del todo a ninguno de los dos sectores mencionados. Este tercer sector fue con el que realicé mi investigación para esta tesis. Por otro lado, los actores autónomos, por llamarlos de una forma, se podrían catalogar como prosumidores es decir que:

no son consumidores pasivos, ni están satisfechos con los contenidos ofrecidos por los diferentes medios, sino que deciden, de acuerdo a su conveniencia, intereses y proyectos, personalizarlos y controlarlos a través de diseñar, producir y distribuir productos culturales con contenidos y posiciones propias. (García Canclini, Cruces, & Urteaga Castro Pozo, 2012, pág. 119).

En últimas, un prosumidor es un agente que cumple tanto el papel de productor como el de consumidor en un escenario de intercambio económico (no necesariamente mercado). Por tanto, aunque los sectores públicos y privados de la música son actores activos de mi tesis, la investigación se hizo con prosumidores de música bogotanos. El carácter de prosumidor puede traer consigo una ética y política para las producciones, el “Hazlo tú misma” o DIY por sus siglas en inglés. En los circuitos musicales con los que trabajé no existen managers, empresarios ni ninguna de estas figuras que fungen de intermediarias entre quienes producen, quienes distribuyen y quienes consumen; por lo general, estas labores de producción, circulación y consumo son llevadas a cabo por un mismo colectivo o por una asociación de colectivos, de una u otra forma, solidarios. A saber, trabajé con algunos colectivos musicales, públicos, pequeños sellos amateur y muchas agrupaciones musicales. Rat Trap Records, Colombia Metal Garage, The Return Records, Narcosarcasmo, Maldito Sudaca, Chulo, Amenazas, MVRO, Sinnación, Catarsis, y un sinnúmero de personas que también podrían ser consideradas prosumidores, fueron sujetos de estudio de esta tesis.

En resumen, la categoría de prosumidor es muy importante para este trabajo por varias razones. La primera, es que por lo general el ejercicio de “prosumir” implica unas prácticas de independencia eficaces frente al mercado tradicional que separa las actividades de producir y consumir. Además, como sucedió muchas veces en campo, que los circuitos estén llenos de

prosumidores implica que las barreras entre públicos y artistas no existan o sean muy débiles: en la primera versión del festival Fuerza Punk, que contó con DOOM, banda británica muy politizada, quienes producimos el concierto al mismo tiempo nos presentamos con nuestras bandas en tarima y, al mismo tiempo, hicimos parte del público. De hecho, el objetivo principal de Fuerza Punk es, precisamente, poder compartir con las bandas que hacen música en otros países de forma horizontal, sin distinciones entre quienes producen y consumen la música.

Sin embargo, el aspecto más importante de los prosumidores es que crean, por medio de la adscripción a la ética y práctica del “hazlo tú mismo”, relaciones de producción “otras” que se presentan en la música y en otros productos culturales relacionados. Por ejemplo en la casa Rat Trap, según Carlos Velásquez, encargado del lugar, nadie recibe un salario (que vendría a ser la expresión de unas relaciones de producción capitalistas), más bien, cada quien recibe una remuneración de acuerdo a su participación en las actividades del espacio; estos elementos en particular serán analizados más adelante. El concepto de prosumidores se aplica mucho en temas relacionados con redes y ciudades creativas como una práctica de la ciudad, sin embargo, en esta tesis lo expondré como uno de los elementos que subyacen al carácter político de las músicas y que se sustenta en los elementos ya mencionados, en especial, en las nuevas relaciones de producción y la ruptura de la barrera entre artista y público.

Un elemento fundamental en la emergencia de los prosumidores en las ciudades y en especial en Bogotá, es el desarrollo de las fuerzas productivas en el capitalismo. Mirando con un poco más de detalle, el desarrollo de las fuerzas productivas de la música, en este caso, es lo que ha hecho inviable el mantenimiento de relaciones de producción capitalistas. Dicho de otra forma, la contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción impuestas, es lo que crearía una suerte de cambio social tal como lo describe Marx (2001) en el

Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política. Es evidente que Marx en su escrito hace referencia a momentos históricos y sociedades como un todo, sin embargo, no es descabellado pensar que hay “pequeñas revoluciones”, pequeños cambios, en diferentes sectores de la producción, por ejemplo en la música urbana. Puntualmente, Marx argumenta que el desarrollo de las fuerzas productivas desborda las relaciones de producción del momento y que esto produce un cambio necesario en las relaciones de producción, un ejemplo de esto es que la sociedad industrial no puede mantener las relaciones de producción propias de la sociedad feudal y por tanto se crea la revolución burguesa y así darle paso a estas nuevas relaciones sociales asalariadas.

Respecto a esto, y teniendo en cuenta que como todo sector económico la música es producida bajo relaciones de producción capitalista, el desarrollo en las fuerzas productivas permitió que los músicos, profesionales o no, tuvieran en sus manos herramientas suficientes para que el valor producto de su trabajo artístico permaneciera en sus manos y no necesariamente se transfiriera a las manos de un sello disquero, por ejemplo. Hasta mediados de los años 80, los músicos normalmente tenían que buscar un agente comprador de su fuerza de trabajo, es decir una disquera, con el objetivo de sacar sus producciones adelante. La disquera, o el agente encargado de la producción, contrataba bajo la forma salario a un ingeniero, un productor, un manager, etcétera que llevara adelante estas tareas para lograr un objetivo económico en particular. Es decir, la forma de producción de la música era exactamente igual a como se producía cualquier otro bien cultural bajo el modo de producción capitalista. Por esta razón, los músicos no profesionales que querían expresar múltiples ideas por medio de la música, estuvieron más bien excluidos de la posibilidad de producir un disco e incluso de componer una canción. Esta exclusión estaba dada precisamente por las relaciones de producción de la música que estaban determinadas por la

propiedad sobre los medios de producción; tal como sucede en otros sectores de la economía, la lucha de clases estaba presente, los músicos producían valor y las disqueras se apropiaban de este.

Sin embargo, el desarrollo de tecnologías que podrían entrar dentro de las fuerzas productivas, como internet, las grabadoras caseras, la oportunidad de conocer cómo funciona un instrumento musical para poder fabricarlo con las propias manos y otro sin fin de herramientas que de una forma u otra descentralizaron la posibilidad de hacer producciones musicales, llevó a que los músicos recuperaran su valor trabajo de las manos de las disqueras, obvio, cuando así lo querían.

Desde 1985 se da una explosión de autoproducciones musicales en Bogotá. Las óperas primas de Morgue, La Pestilencia o La Etnia son prueba de ello. Ante la imposibilidad de ingresar en el mercado de la música popular, aunque muy pocos tendrían intención de hacerlo, y permeados por el contexto local y prácticas globales, los jóvenes bogotanos de los 80 se dispusieron a hacer música por sus propios medios y que hablara sobre sus propias vivencias contextuales. En los 80 se comienzan a crear los circuitos de prosumidores incentivados por las nuevas posibilidades de hacer música aún sin ser músico (desarrollo de las fuerzas productivas), pero también por un contexto que merecía ser cantado o gritado en algunos casos; los años 80 de Colombia fueron trágicos con el surgimiento de una economía ilegal que impulsaba la violencia en el país, una desaceleración económica importante y un proceso de paz fallido y otro en proceso, este es el contexto que era retratado en las letras y artes de agrupaciones como La Pestilencia o Gotas de Rap. Esto generó una bifurcación, si se quiere, de la música urbana en Bogotá: por un lado estaban quienes seguían apostándole a la industria musical capitalista; por el otro estaban los músicos y colectivos que hacían sus propias producciones, distribuían casetes mil veces grabados en equipos caseros y construían sus propios instrumentos y equipos.

Con el pasar de los años y el desarrollo de la tecnología, la producción y distribución de la música se hizo mucho más fácil. A finales de los 90 del siglo pasado e inicios de nuestro siglo, era común que la música “no comercial” se encontrara única y exclusivamente en casetes que eran intercambiados y grabados en otro casete nuevamente para seguir su camino a otras manos. Al inicio de la década del 2000, mi colección de música, y la de muchas personas involucradas con estas músicas, estaba basada en algunas cajas de zapatos llenas de casetes que habían sido grabados de otros casetes y así hasta la fuente inicial que, por lo general, se trataba de alguien que tenía el disco en físico o de una tienda que, teniendo una copia original de la producción musical, se encargaba de distribuir copias piratas en casete. En estas cintas se encontraban desde bandas de los 70 de Estados Unidos o Finlandia hasta las producciones más actuales del underground bogotano. Los músicos locales, en particular, se encargaban ellos mismos de distribuir su música y la de otras bandas de la ciudad; de la misma forma quienes lograban conseguir un casete se encargaban de duplicarlo y cambiarlo, venderlo o regalarlo a alguien más, es decir, los consumidores de esta música subterránea se convertían tanto en distribuidores como en productores de música.

Respecto a la forma “prosumidora” de los 90 e inicios de los 2000, todas las historias recogidas en campo convergen en un punto: los casetes eran casi tesoros y, como se expone en muchos artículos, objeto de identidad y de apropiación de la música. En los 90, la mayoría de las familias bogotanas contaba con un reproductor de cintas que, en la mayoría de los casos, también grababa. Sin embargo, aunque la circulación de la música en casete la democratizó, esto no implicaba que todo el mundo quisiera compartir sus casetes puesto que eran “jodidos de conseguir”. Empero, hay que resaltar que este recelo se daba en su mayoría con los casetes de

agrupaciones extranjeras; por el contrario las bandas locales estaban siempre en disposición de distribuir su música en grabaciones caseras sin recelo bajo el lema “piratea y difunde”.

Internet ha jugado un papel fundamental en la democratización de la música y, en especial, en su producción y distribución. Desde el inicio de la década del 2000, los discos que eran muy difíciles de conseguir se volvieron fácilmente descargables por medio de blogs y de los programas P2P. Los computadores con quemadores de disco compacto y DVD, permitieron que estas músicas descargadas de la red fueran grabadas en el formato vigente y con un sonido muy superior a los casetes de la década pasada. Sin embargo, aunque internet se convirtió en una vía para la democratización de la música, la comunidad que se construía en las décadas del 80 y 90 era presencial, se intercambiaban discos, se escuchaba música de forma colectiva y se planeaban asuntos en relación con formar bandas, salas de ensayo o conciertos; esto se perdió un poco dada la facilidad e individualidad que implica el uso de internet. En los 90 reunirse a grabar casetes en los equipos de sonido caseros de la familia era una práctica comunitaria muy recurrente y que generaba lazos sociales alrededor de la música, su producción y circulación.

Sin embargo, el avance en la tecnología no solo permitió una circulación más fácil de las producciones musicales locales sino que significó un avance importante en las formas de producción y calidad de la música. La primera grabación que hice en mi vida como músico sin formación, se llevó a cabo en el año 2004 en el apartamento de Ramiro y Darcy en el sector de Teusaquillo en Bogotá. Por esa época, Ramiro, conocido hoy en día en la escena neoyorquina de drum and bass como *Rockman*, tocaba con su banda de grindcore/hardcore punk Esquizofrenia, mientras que Darcy gritaba en la banda pionera del hardcorepunk en Ibagué Ceache. Ramiro se ofreció a grabarnos con un mezclador de los años 80 comprado en el mercado de las pulgas, un reproductor/grabador de mini disc, una batería que se encontraba en el cuarto de Darcy y unos

amplificadores viejos; afortunadamente unos días antes yo había comprado un platillo, de no ser así la grabación se hubiera tenido que hacer con los que tenían Ramiro y Darcy comprados, también, en el mercado de las pulgas. A decir verdad, los medios de producción con los que contábamos en ese momento eran muy superiores en comparación a los equipos con los que contaban otros grupos de la época e incluso en la actualidad. La grabación más reciente que hice, se llevó a cabo en el auditorio de la casa Rat Trap, con amplificadores personalizados, platillos de alta calidad, un computador configurado para la labor, por muchos canales y una interface de grabación idónea. En ninguna de las dos grabaciones hubo una relación salarial entre ninguna de las partes.



6Andrés, vocalista de Amenazas, haciendo su más reciente grabación.

Uso la primera grabación que hice y la más reciente porque me permite dar cuenta del desarrollo en las fuerzas productivas de la música “subterránea” en Bogotá. En la actualidad tenemos mejores equipos, más conocimiento y sabemos hacer mejor las cosas lo que nos permite

ser agentes en cierto grado independientes. En conclusión, el desarrollo de las fuerzas productivas en relación con la música, nos ha permitido separarnos de los mecanismos propios del capital para la producción, distribución y consumo de música y, en general, de cultura.

Hasta este momento he descrito la importancia del desarrollo de las fuerzas productivas en la emergencia de prosumidores de música en Bogotá. Sin embargo, prosumidores es un término que incluso es utilizado en el llamado “network marketing”, o mercadeo en redes, del tipo de Herbalife. Claramente este prosumidor, tipo Herbalife, no tiene ninguna apuesta política frente al orden social, y económico en el que se desenvuelve. Para que el concepto de prosumidor sea útil en términos explicativos para esta tesis, se hace necesario que sea capaz de tejer relaciones sociales (de producción) “otras”.

Las relaciones de producción, son aquellas que establecen los humanos con el fin de producir su vida social y material; son necesarias e independientes de la voluntad de las personas y corresponden a un determinado desarrollo de las fuerzas productivas materiales (Marx, 2001). Bajo esta lógica, y como ya se ha descrito anteriormente, existe una contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción del momento, por tanto:

ninguna formación social desaparece antes de que se desarrollen todas las fuerzas productivas que caben dentro de ella, y jamás aparecen nuevas y más elevadas relaciones de producción antes de que las condiciones materiales para su existencia hayan madurado dentro de la propia sociedad antigua (Marx, 2001).

Evidentemente, la actividad musical en Bogotá no tiene el alcance para dar nacimiento a una formación social nueva, aún más, no es posible cambiar el modo de producción imperante usando como herramienta la música y sus relaciones de producción. Empero, vale la pena apuntar

que este alcance que tiene la música, se puede entender mejor si se tienen en cuenta tres elementos que vendrían a aparecer en el panorama de las ciencias sociales bien entrado el siglo XX, a saber: la escala geográfica, los desarrollos geográficos desiguales y pensar que cambiarse a sí mismo es el primer paso para cambiar el mundo (Harvey, 2000). Si pensamos en que la escala es local, que el desarrollo geográfico es desigual- -lo que le otorga particularidades específicas a la música bogotana-- y que lo que hacemos como músicos es intentar cambiarnos a nosotros mismos, las relaciones sociales de producción de la música cobran una importancia sustancial como ejercicio político.

El desarrollo de las fuerzas productivas de la música que se dio a partir de mediados de la década del 80 en Bogotá, ha venido ofreciendo al menos dos caminos para desarrollarse como músico en la ciudad. El primero, es continuar dentro del mercado de la música popular bajo las relaciones de producción propias del capitalismo; el segundo es, por medio de la apropiación de esas fuerzas productivas y su desarrollo, apostarle más que a la independencia a la autonomía, entablando otro tipo de relaciones sociales de producción al margen de la industria musical, superar la relación salarial, la competencia y el deseo de acumulación, que es, a grandes rasgos, lo que se ha venido describiendo y lo que se describirá con detalle a lo largo de esta tesis.

Ahora bien, una vez expuesta la importancia de las relaciones de producción y el desarrollo de las fuerzas productivas de la música, me veo en la obligación de apuntar qué pensaba Marx acerca del trabajo del artista. Para Marx (2012), el trabajo del artista que no está subordinado al capital, y que por tanto no contribuye a su acumulación, es un trabajo improductivo. Es decir, “una cantante que vende su voz por cuenta propia, es un trabajador improductivo. Pero la misma cantante, contratada por un empresario que la hace cantar para ganar su dinero, es un trabajador productivo. Porque produce capital” (Marx & Engels, 2012, pág. 65). Empero, es necesario aclarar

que la palabra “improductivo” tiene un contexto y es, precisamente, el del capitalismo. Las músicas que estudié en Bogotá, al no estar subordinadas a una relación capitalista, podrían pensarse como que son fruto de un trabajo improductivo y en efecto parece que lo son, ¡para el capital!

Ahora bien, Marx (2012), también deja claro que ese trabajo improductivo lo es en tanto no está sometido a una forma de organización del trabajo, por eso hace referencia estricta a artistas actuando por su propia cuenta, sin someterse a un gestor capitalista que extraiga plusvalor de su trabajo, es decir se trata de trabajo no organizado. En ese sentido, las músicas que estudié en Bogotá son productivas para su forma de organización del trabajo; es decir, bajo esas relaciones de producción “otras”, paralelas u opuestas a las de la relación capital-trabajo.

En resumen y recogiendo el argumento, las relaciones de producción de la música, su forma de organización del trabajo y el actuar de los agentes prosumidores, conforman como conjunto una apuesta política que se opone a las relaciones de producción capitalista y la apropiación del valor de las obras de arte y musicales por parte de agentes externos a su ámbito de producción. Como se verá más adelante, este es un componente fundamental para determinar el actuar político de ciertos circuitos musicales.

Consideraciones sobre el carácter de clase de los actores.

Contrario a lo que podría suponerse, en muchos casos los prosumidores que acá se exponen no son personas que tienen la capacidad económica para considerarse una clase “ociosa”, más bien, hacen parte de una clase artística productiva. Por ejemplo, Carlos es una persona cuya familia logró cierto ascenso social gracias a la educación de sus padres y a la migración del campo a la ciudad. La madre de Carlos trabaja en las instalaciones de Rat Trap con algunos productos a base de soya; ocupa un lugar dentro de la casa en la que se producen toda clase de elementos artísticos

y musicales. Por su parte, Carlos, depende económicamente de los trabajos que se hacen en la casa Rat Trap bajo unas formas de organización del trabajo que corresponden mejor a un modelo cooperativista que a una forma de empresa capitalista. Como se verá más adelante, Carlos necesariamente tiene que aceptar trabajos y relaciones sociales capitalistas con diferentes personas en tanto de ello depende el mantenimiento del espacio; esto no implica que todas las actividades que se hacen en Rat Trap se fundamenten en relaciones sociales capitalistas. Carlos y en general las personas que le mantienen un espacio musical –como Enrique quien maneja el espacio de Colombia Metal Garage- ven la necesidad de apropiarse del valor producido por medio de su trabajo y por tanto crean unas relaciones sociales otras con las personas que se acercan a producir alguna obra artística o musical.

Sin embargo, no es posible negar que tanto Carlos como Enrique, por ejemplo, son quienes poseen los medios de producción de la música que se hace en sus espacios. Esto supondría un problema en tanto ellos como personas pertenecerían –dándole una mirada rápida y desprevenida al problema- a una clase “capitalista” que se apropia del valor producido por músicos, artistas y trabajadores que se encuentran dentro de sus espacios. Es bajo esta perspectiva que remarcar que existen otro tipo de relaciones sociales (de producción) operando en el campo de esta música es de vital importancia.

Por otro lado, las agrupaciones o músicos en general que frecuentan estos espacios, sí podrían ser considerados como pertenecientes a cierta clase ociosa en tanto aunque trabajan en diferentes sectores de la economía capitalista, tienen la capacidad de mantener un proyecto como una agrupación musical que les genera pocos o ningún ingreso económico. Contrario a Carlos, quien tiene un proyecto productivo en Rat Trap, los músicos que estudié en esta investigación y que participan en los espacios en cuestión, aunque persiguen el objetivo de apropiarse del valor

producido por su trabajo artístico, no consideran a sus agrupaciones musicales como un proyecto productivo. Podría decirse que este fenómeno de “prosumir”, podría caracterizarse como propio de un sector de la población que en Colombia es conocida como la “clase media”. Este sería, por ejemplo, mi caso: pertenezco a una familia que pertenece a esa generación de personas que migraron del campo a la ciudad para estudiar, que puede pagar educación superior y tener tiempo suficiente para llevar a cabo actividades musicales no remuneradas. Empero, no todos los músicos con los que pude conversar necesariamente pertenecen a este segmento de la población bogotana; en verdad allí, en los espacios que estudié, pude encontrar personas de prácticamente todos los estratos sociales que hay en Bogotá.

Ahora bien, desde una perspectiva un poco más “clásica” de las clases sociales, en la que existirían aquellos que producen valor por medio del trabajo y aquellos que se apropian de ese valor por medio de relaciones de producción capitalistas –es decir los dueños de los medios de producción-, podría decirse que al interior de estas “economías de la música” en Bogotá, hay cierta eliminación de estas relaciones de clase conflictivas y en disputa constante, sin decir que, al final, todo esta operación productiva está supeditada a un contexto particular que es el del modo de producción capitalista. Ejemplificando un poco, el proyecto de la Rat Trap tuvo que recurrir a préstamos, hipotecas y demás medios para la adquisición del espacio físico, así como tiene que pagar servicios y otros gastos e incluso contratar mano de obra asalariada para cuestiones específicas como el arreglo físico del espacio, es decir, el mantenimiento de estas actividades depende directamente del funcionamiento del modo de producción vigente. Sin embargo, en lo que a la producción musical se refiere las cosas son diferentes en tanto el acto de prosumir, en este contexto, tiene una consecuencia de suma importancia y es, precisamente, la eliminación de las clases sociales al interior de estas “economías alternativas” en tanto existen relaciones sociales (de

producción) “otras” que degradan o solucionan la contradicción clásica entre capital y trabajo. Estos dos factores develan que tiene que existir alguna relación, conflictiva por demás, entre estar al interior o en el exterior de estas formas de producción de la música y del espacio; esto será discutido más adelante en este documento.

■ **La música popular en Bogotá: de la independencia a la autonomía.**

La música popular.

Las referencias en el marxismo clásico al arte o la música no son tan numerosas, es más, parte de lo que se dijo en la sección anterior Marx lo usa más para explicar el trabajo productivo e improductivo que para hablar sobre arte. Sin embargo, desde el marxismo del siglo XX sí se han hecho propuesto diferentes teorías críticas del arte y la música, esto se debe, seguramente, a que el arte se convirtió en el siglo pasado en una industria que funciona tal como funcionan otros sectores de la economía.

Es por estas preocupaciones, propias del capitalismo tardío, que Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988) proponen la existencia de una *industria cultural*. Como conclusión de esta conceptualización, el capitalismo, en su proceso de expansión como modo de producción imperante, se apoderó del arte y la cultura y los adaptó a sus prácticas de producción. Dicho de otra forma, la cultura y el arte se convirtieron en mercancías con todo lo que esto implica: estandarización, homogeneización, producción en serie, etcétera. Adicional a esto, el arte empieza a ser concebido como una forma de negocio y de acumulación de capital. La industria cultural consiste en “la transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad” (González Romero, 2014).

Otro de los aspectos fundamentales de la industria cultural, es que hizo del arte y la cultura un medio para la ideología y la propaganda. La industria cultural, por tanto, se ha encargado de crear sujetos acríticos y hechizados por el fetichismo de la mercancía. Todo producto cultural bajo el capitalismo, según Adorno y Horkheimer, está estandarizado, y previamente digerido para que el ejercicio intelectual de aprehenderlo sea mínimo. La industria cultural ha producido aquello que se conoce como “cultura pop”: las artes gráficas, la música, la literatura e incluso la arquitectura, comienzan a ser diseñadas de acuerdo a unos preceptos de mercado con el fin de ser vendidas para obtener beneficios económicos mientras se transmite ideología.

Ejemplos claros de las consecuencias del actuar de la industria cultural, puede ser el “pop-art” e incluso la música pop. La industria cultural no sólo convierte el arte en mercancía sino que funciona como creadora de publicidad para otros sectores de la economía; de esta forma, el arte comienza a ser utilizado para vender desde automóviles hasta alimentos. La industria cultural se convierte así en la herramienta que usa el capitalismo para apropiarse de la cultura y el arte. Dicho de otra forma, la industria cultural es el medio por el cual el ya nombrado trabajo improductivo se convierte en productivo, es el modo por el que el arte se hace útil para el capital.

El concepto de industria cultural es de vital importancia en este trabajo en especial porque la música que me interesa es precisamente aquella que nace en el capitalismo tardío, a saber la *música popular*³². En su libro *Studying Popular Music*, Richard Middleton (1990), propone cuatro maneras diferentes para definir la música popular, estas son: como aquella que es de tipo inferior a la docta; música que toma componentes de la música *folk*; aquella que es producida por

³² Vale la pena señalar que aunque la mayoría de personas asocian el concepto de música popular con géneros como la carrilera, el corrido, la ranchera y demás, acá se hará referencia a este concepto entendido como la música propia del capitalismo tardío, es decir que se adscribe a la industria cultural, pero también como la música que es producida por o para un grupo social en particular.

o para un grupo social en particular y finalmente como la música que es diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masas. Criticando el libro de Middletown y otros artículos relacionados, Ángel Luis Olmeda (2012), sugiere que la música popular está tan relacionada y ligada a las estructuras sociales que no es posible aferrarse a una definición singular y única y que su definición podría variar dependiendo del contexto en el que se desarrolle.

Adorno (2002), por su parte, afirma que “La música popular (...) es usualmente caracterizada por su diferencia con la música seria”, lo que equivaldría a la primera definición otorgada por Middletown. Sin embargo, Adorno, en conclusión, afirma que la música popular es aquella que es propia de la industria cultural del capitalismo tardío.

Desde una perspectiva estética, el filósofo alemán, afirma que existe una estandarización, homogeneización y pseudoindividualización de la música y sus escuchas. La música popular está lista para ser digerida por el oyente desprevenido, su apreciación no requiere ningún ejercicio intelectual por lo que actúa en la mente de las masas como un narcótico, nos convierte en seres acríticos que acepta el estado de cosas tal como es. La música popular, como mercancía, es repetitiva y tiene una fuerte ausencia de creatividad, básicamente toda canción es una copia de algún “hit” buscando, precisamente, el éxito económico. Por el contrario, la llamada música seria, posee una estética que no es tan fácil de apreciar, por lo que su escucha se convierte en un ejercicio intelectual importante lo que, de alguna manera, hace que nuestro intelecto nos impulse a ser críticos. En últimas, Adorno arroja juicios de valor sobre la música popular, proclamándola como parte de la industria cultural y, por tanto, como parte del engaño a las masas que opera en el capitalismo tardío; esto en contraposición a la música docta o seria, que nos ayudaría a despertar del letargo en el que vivimos.

Aunque es claro que la música, por medio de la industria cultural, es utilizada en nuestros días como una herramienta para el sostenimiento y difusión del orden de lo que Wallerstein (2005) llama sistema mundo capitalista, los elementos recogidos en campo podrían indicar que Adorno acierta en algunas de sus apreciaciones sobre la música popular pero que, como todo, estas apreciaciones deberían estar mejor matizadas.

La música que se estudió en este trabajo es evidentemente música popular. Todos los colectivos, bandas y públicos tienen preferencia por géneros musicales que pueden ser incluidos en esta categoría. Contrario a los postulados de Adorno, algunas de las historias recogidas en campo indicarían que la música popular podría funcionar como una forma de inserción de la juventud en asuntos políticos, es decir, de crítica al estado de cosas. A continuación referenciaré algunos datos que sustentan el hecho de que la música popular también puede llevar a las personas a plantearse críticas y alternativas a la dinámica social del capital.

El Miércoles Libertario fue un espacio que existió en el año 2006 y se proponía como un espacio de encuentro para colectivos afines al ideario anarquista. Las reuniones de esta suerte de coordinadora se llevaban a cabo en CreAcción Espacios, en la localidad de Teusaquillo en Bogotá y, para ese momento, se estaba impulsando al Miércoles Libertario como una plataforma de acción pedagógica libertaria en colegios de la ciudad. En una actividad pedagógica que se realizaba en el barrio Cerro Norte, localidad de Usaquén, Iñaki, ciudadano vasco, indagó por la procedencia de los componentes del Miércoles Libertario. Puntualmente preguntó por quiénes habían llegado al anarquismo por medio de la música; de todos los integrantes de la actividad, alrededor de unas ocho personas, solo una había llegado al anarquismo por un medio diferente a la música.

Catársis Contracultura, es un colectivo que le apunta a construir espacios de participación para jóvenes por medio del arte y la cultura. Han realizado diferentes conciertos y actividades que

buscan entablar una relación entre música y política en la ciudad de Bogotá. Catarsis es, tal vez, uno de los pocos colectivos en la ciudad que de forma sincera afirma que la música tiene que politizarse y convertirse en una herramienta para la transformación de la sociedad. Las actividades musicales del colectivo se caracterizan por centrarse en la música popular como el hardcorepunk y el hip hop. En sus actividades, Catarsis, propone temas contextuales para ser discutidos en medio de actividades como conciertos y ferias. Para ellos, la actividad política está muy ligada, a mi modo de ver, con la propaganda, la crítica y la parte discursiva.



7Bandera hecha por el Colectivo Catarsis Contracultura. Foto tomada de su cuenta de Facebook.

Finalmente, no podría dejar de hablar de las múltiples prácticas personales que, de una u otra forma, se hacen políticas y cuestionan la homogeneización a la que somos sometidos en las ciudades bajo este modo de producción. Así, encontré en campo una diversidad de intenciones personales de cambio que se relacionan con la música, su producción y su contenido. Jóvenes

veganos, animalistas, maricones³³, abstemios, recicladores, biciusuarios, ecologistas, escritores y un largo etcétera. Todas estas subjetividades las encontré en espacios relacionados con la música y, la gran mayoría, asegura que encuentran en canciones y sonidos su inspiración y aliento para sus actividades políticas personales y, de la misma forma, usan la música como un medio de propaganda para sus actividades políticas. Un ejemplo de esto, entre mucho que se podrían dar, es *Exterminio*, una banda de hardcorepunk bogotana que dedicó la gran mayoría de sus canciones al tema del veganismo y la liberación animal. *Res Gestae*, banda que nació a principios de la década de 2000 en Bogotá, se declaraban a sí mismos como “Hardcorepunk, straight edge³⁴, vegetariano y anticapitalista”; además después de un tiempo pasaron de la actividad musical a la actividad política llegando incluso a articularse con el Congreso de los Pueblos.

Pareciera pues que, contrario a las afirmaciones adornianas, la música popular posee un gran potencial para hacer que la gente se haga preguntas y asuma una posición crítica en su contexto. Es más que evidente que la música seria o docta generalmente se sitúa como alejada de las personas, de la gente del común. La música seria resulta tan extraña para las personas, que no encontré en campo una sola persona que se detuviera a escuchar música clásica en su tiempo libre o, siquiera, mientras trabaja. El interés en este tipo de música —la clásica o seria— es casi nulo dentro de la “gente del común”, los habitantes de la ciudad quienes están llamados a reclamarla.

Adorno con sus afirmaciones sobre la música popular desconoce al menos un par de puntos claves en lo que tiene que ver con las producciones culturales: el capital cultural y los intereses de clase. El disfrute de la estética de la música seria, según lo que pude observar, solo es accesible

³³ Esta es una expresión utilizada por los mismos sujetos con los que trabajé. Por lo general las expresiones como marica o maricón, son usadas para diferenciarse de las formas normalizadas y formales de pertenecer al movimiento LGBTI.

³⁴ Tendencia dentro del hardcorepunk que aboga por una vida libre de drogas y sustancias que alteren la conciencia.

para personas con un alto capital cultural, lo que implica, según Bourdieu (2000), la pertenencia a una clase social privilegiada, es decir contar con capital económico acumulado. Visto desde otro punto de vista, aunque la música seria pueda despertar nuestro intelecto y convertirnos en sujetos críticos –hecho que también puede ponerse en duda--, esto no serviría de nada políticamente hablando, porque las clases subordinadas, aquellas que necesitan despertar su intelecto y asumir posiciones críticas, no tienen acceso al disfrute de la música docta. Adicional a esto, vale la pena resaltar que sería ilógico que quienes pueden acceder al disfrute de la música seria fueran críticos con las dinámicas del capital: no tiene sentido ir en contra de sus intereses de clase.

Desde esta perspectiva y considerando los hallazgos en campo, puedo afirmar que si hay una música liberadora tiene que ser música popular. La potencia política y crítica de la música popular tiene que ver, precisamente, con la facilidad con la que puede ser aprehendida, con lo cercana y familiar que resulta para gran parte de la sociedad y en especial para las clases populares. El problema de la música popular se centra, más bien, en quién produce música y con qué intereses; aunque no se puede frenar en seco el avance de la industria cultural tal como la conocemos, sí que es posible crear formas diferentes de producir música; formas acordes a unos intereses particulares que, en algunas ocasiones, están en oposición a los intereses de industria cultural.

Por estas razones, el eje central del análisis de esta tesis es la música popular como un campo de lucha de intereses. Será examinada en sus dos facetas, es decir, como mercancía y propaganda de la industria cultural, pero también como producida “desde abajo”, como medio de expresión de clase y como apuesta política en la ciudad.

El género musical no importa.

El trabajo de campo para la elaboración de este documento, se centró en especial en sujetos relacionados con unos géneros musicales muy específicos como el rock and roll, el punk, el hardcore, el metal o el hip hop. Sin embargo, el género musical no es, a mi parecer, una buena forma de clasificar las músicas populares. En este apartado explicaré por medio de aspectos teóricos y hallazgos en campo porqué el género no importa.

En primer lugar el género es una categoría que está en constante definición y disputa. Existen un sinnúmero de variables que podrían incluirse en la definición de género musical, por esta razón no se ha llegado nunca a un consenso acerca de una definición definitiva de género (Guerrero, 2012). Sin embargo, es claro que, al menos dentro de los límites de la música popular, el género musical es una categoría que es usada de forma recurrente para clasificar las músicas, sus intérpretes e incluso sus públicos; aún más, en el caso de las identidades o grupos urbanos, el género musical hace parte de la caracterización de los sujetos: punks, raperos, metaleros, cumbieros, etcétera.

Una definición, o caracterización, del género musical, seguramente hace parte del campo de estudio de la musicología que, en resumen, es la disciplina que se encarga del estudio de la música³⁵. Es por esta razón que las definiciones que Juliana Guerrero (2012) expone en su texto *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización* hacen referencia a conceptos elaborados por musicólogos. El género es una taxonomía o clasificación de la música; se ha formulado que esta clasificación depende de su instrumentación, de sus técnicas,

³⁵ Esta disciplina, la musicología, por lo general se ha enfocado en el estudio de la música occidental y no de la música folclórica. La etnomusicología, que sería una suerte de musicología comparada, sí ha tenido en cuenta la música folclórica (no occidental), pero ese es un tema que no creo que sea necesario poner en discusión en esta tesis.

de su ejecución, del performance e incluso de la reacción o respuesta del público frente a la ejecución.

A mi parecer, estas definiciones no aplican para la música popular porque son completamente descontextualizadas. Además, este trabajo evidentemente no es un trabajo de musicología; primero porque no tengo la preparación en la disciplina y segundo porque la música será entendida acá en sus elementos sociales y culturales y no necesariamente en su componente técnico o instrumental. Empero, Frith (1998) citado por Guerrero (2012), afirma que el género musical está relacionado directamente, o es, una etiqueta que le impone la industria a la música. Esta última definición es más útil para esta tesis, en especial, porque le da un contexto al género musical, a saber, el contexto de la industria cultural propia del modo de producción capitalista. Además, pensar en el género como una categoría de mercado explica también las vanguardias musicales y porqué por lo general estas tienen el nombre de algún género, por ejemplo el jazz, el punk o el new wave.

En esta investigación en particular, el género musical no constituye una categoría importante por varias razones. La primera de ellas, es que el género, como lo expone Guerrero, es una categoría muy difusa, dinámica y flexible por lo que encasillar a los actores de esta tesis por género no sería una buena caracterización. Adicional a esto, aunque muchas personas que podrían considerarse actores de esta tesis tienen una visión un poco rígida del género musical con el que se identifican, lo normal es que en los espacios que se producen se encuentren todo tipo de sonidos y géneros musicales. En tercer lugar, si pensamos el género como etiquetas impuestas por la industria musical, no tendría sentido que una categoría como “música autónoma” estuviera fragmentada por géneros. Finalmente, como ya lo he dicho, esta no es una tesis de punk aunque la mayoría de personas que en ella aparecen se sienten identificadas con este género musical; darle

mucha importancia al género musical implicaría negar una serie de sonidos y prácticas que no necesariamente están ligadas a un género en particular. Sin embargo, que no se le otorgue un papel central a esta forma de clasificación de la música, no implica que no se haga referencia o se nombren estilos o géneros a lo largo del texto.

Por otro lado, en campo me encontré con Darcy a quien conozco hace más de diez años. Él es oriundo del suroccidente del país, sin embargo para efectos prácticos de este trabajo, su actividad musical se podría rastrear hasta una de las bandas pioneras del hardcore punk en la ciudad de Ibagué, a saber, *Ceache*³⁶. En la actualidad Darcy canta, o grita, en una agrupación relativamente nueva cuyo nombre es *MURO*, que también podría catalogarse como hardcore punk. Sin embargo, entre Ceache y MURO, Darcy ha creado varios proyectos musicales por fuera del espectro sonoro del hardcore punk pero, aparentemente, con una misma ética, la del HTM. Tal vez el proyecto que más sólido se ha mantenido es *Espinoza*³⁷, cuyo nombre, según Darcy, se debe a la polisemia de la palabra: puede tratarse de una planta o elemento con espinas o de un apellido. Aunque me resulta difícil incluir a Espinoza en un género musical, puedo asegurar que su sonido, e incluso su instrumentación, no tiene nada que ver con el hardcore punk tradicional, de hecho, es completamente opuesto a Ceache o MURO: sintetizadores, guitarras sin distorsión, voces afinadas la mayoría del tiempo y baterías lentas y técnicas componen el sonido apacible de Espinoza que, como ya es evidente, fue incluida en este análisis de la música popular mostrando que el género musical no importa.

Darcy y Espinoza son solo un ejemplo de lo débiles, difusas y absurdas que pueden ser las barreras del género musical cuando se considera como objeto de estudio la música producida por

³⁶ La canción *Sigue Soñando* se puede escuchar en el archivo adjunto en la pista 5.

³⁷ La canción *Sutil* se puede escuchar en el archivo adjunto en la pista 6

la gente y no por la industria cultural. Hermanos Menores (2015) , “proyecto bogotano de ruido y arte sonoro activo desde agosto de 2015 y fundado sobre las bases del noise, el drone y el ambient”, proviene de una banda de thrash metal conformada por amigos de colegio. Ramiro Navarro, *Rockman*, reconocido DJ de la escena neoyorquina de drum and bass, inició su carrera tocando clarinete y conformando bandas de hardcore punk experimental como *Esquizofrenia o Superninja 3066* en la ciudad de Bogotá. En resumen, en campo encontré muchos ejemplos que soportan el argumento que indica que en este trabajo el género musical es una categoría irrelevante; esto porque los estilos musicales devienen de la misma forma en la que lo hacen las personas, cambian, mutan, se traslapan y generan en este proceso nuevos elementos cuya taxonomía no siempre resulta tan simple como imprimir una etiqueta para un disco en una tienda.

La música independiente: más dependiente de lo que parece.

Al formular el proyecto para investigación para esta tesis, me propuse como tarea central analizar la música independiente. En el proyecto, la música independiente se propuso como una categoría importante en tanto era entendida como la contraposición a la música *mainstream*³⁸ o a la música propia de la industria cultural. Es decir, en principio, la música independiente se pretende alejada de las lógicas de acumulación de las industrias culturales (Quiña, 2013).

Esto supone una construcción ética e ideológica de los agentes propios de la música independiente, en la cual definen su actividad artística a partir de la negación de la industria cultural. Todo esto, a primera vista y como fue presentado en el proyecto, resultaba muy útil en términos de análisis y de conceptualización de las músicas que en ese momento buscaba estudiar. Sin embargo, en campo me encontré con elementos que me indicaban que la música independiente

³⁸ Lo perteneciente a una moda dominante.

no se constituye como una propuesta amenazante para la industria cultural. Igualmente, en la revisión bibliográfica que hice, encontré que en el caso de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, los músicos independientes olvidaron pensar en el aspecto productivo de la independencia y, en especial, de las dinámicas de clase que prevalecen en los círculos independientes (Quiña, 2013). Estos dos elementos, los hallazgos en campo y el caso de Buenos Aires, hicieron que me cuestionara el uso de la música independiente como categoría y que, al mismo tiempo, indagara en cómo funciona este tipo de música en Bogotá.

El primer paso para poder caracterizar la música independiente es definir de forma concreta cómo se divide y funciona la industria. En primer lugar,

la industria de la música tanto a nivel mundial como a nivel nacional está controlada por cuatro grandes compañías discográficas multinacionales (Majors), y la principal consecuencia de esta situación es una tendencia general hacia la homogeneización de los mercados musicales tanto internacionales como nacionales. (Calvi, 2006)

Es precisamente en oposición a estas cuatro compañías (Sony, Universal, Warner y EMI) que la música independiente se define. Los sellos independientes, o *indies*, son aquellos que a una menor escala hacen el trabajo de producción y distribución de la música, hay miles regados por todo el planeta; es precisamente a partir de la relación con los sellos *indies* que la música independiente se define y afirma hacerle frente a la homogeneización y monopolización del mercado de la música.

El mercado de la música, como cualquier otro, tiende a convertirse en un monopolio. En épocas pasadas, existían más sellos o compañías disqueras mayor, con el tiempo el número de compañías que mantienen una cuota de mercado importante se ha venido reduciendo. Esta

tendencia al monopolio que tiene el mercado de la música, es una de las causas para la homogeneización y la tendencia a la “copia” propias de la música popular que describe Adorno (2002). Adicional a esto, la industria cultural de la música, al poseer poder de mercado, impulsa el tipo de música que debe ser consumido en cada uno de los momentos, utilizando así la música como medio de transmisión de ideología y propaganda; cuando se nos vende a Maluma, no sólo se nos vende su música, también se nos vende una forma particular de ver la vida y el mundo.

Las compañías disqueras independientes, pretenden hacerle frente precisamente a esa homogeneización y monopolización del mercado de la música; empero no se constituyen como una opción realmente crítica frente a la industria cultural por dos razones principales que expondré a continuación basándome en hallazgos en campo y en un artículo muy interesante de Guillermo Martín Quiña (2013) sobre *Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires*, cuyas conclusiones son dos, básicamente.

La primera de ellas, es que aunque las disqueras independientes y sus músicos se declaren en contraposición a los grandes capitales transnacionales de la música y el entretenimiento, en verdad sus labores, por localizadas y pequeñas que sean, sirven de soporte para la actividad económica de la industria cultural a gran escala. El principal problema que tiene la música independiente, o de compañía disquera pequeña, es la distribución de sus productos; por esta razón es muy frecuente que, aunque la compañía independiente se encarga de la producción del material discográfico, las disqueras *major* se encargan de la distribución del mismo. En últimas, de las miles de compañías que se proclaman como independientes, una gran parte tiene contratos de distribución con los grandes capitales de la industria musical. Esto implica, que la división de las compañías disqueras entre *majors* e *indies*, es un tema de escala, es decir, mientras la distribución se haga de forma local las compañías independientes tienen la capacidad de hacerse cargo de ella,

pero si el objetivo es llegar al plano nacional o internacional, pareciera que la labor de distribución tiene que pasar a manos de las grandes compañías. También vale la pena aclarar que esta relación comercial entre indies y majors no es una condición necesaria para la distribución de música; existe por ejemplo la fórmula en la que, si una producción musical local necesita ser distribuida en otro país o localidad, se asocian sellos independientes para sacar una edición de dicho trabajo en ese otro país, sin necesidad de contratar con una disquera mayor. Este punto tiene otra repercusión y es que las compañías independientes, en muchas ocasiones, trabajan como parte del área creativa del sector económico de la música. Dicho de otra forma, la música nueva, novedosa y demás, por lo general se gesta en círculos independientes y luego, una vez “descubiertos”, estos artistas, con capacidad de generar ventas, son absorbidos por las compañías mayor con el fin de obtener beneficios; de esto se desprende otra parte muy importante de la música independiente, a saber, que la mayoría de músicos independientes sueñan con dejar de serlo para hacer música para una de las cuatro grandes compañías discográficas.

La segunda conclusión, y tal vez la más importante, es que en los círculos de la música independiente existe un desconocimiento o negación de la existencia de clases sociales. La música independiente se muestra a sí misma como extraña o en oposición a la música de las grandes disqueras transnacionales. Se proponen, como una actividad no comercial, en la que el único interés es la creación de obras musicales. Sin embargo, esto desconoce que, aun en los circuitos más pequeños y locales de música, existe una relación mercantil, un intercambio de valor, que implica la presencia de al menos dos clases sociales: quienes producen el valor y quienes se apropian de este. Entonces, aunque no exista una relación salarial, la mayoría de las músicas que se postulan como independientes, colaboran con la acumulación de capital de la gran industria cultural en tanto los valores producidos y no pagados necesariamente se transfieren al sistema

general de acumulación de capital. Esto de alguna forma hace que lo que pareciera trabajo improductivo para el capital, en términos de Marx, se convierta en trabajo productivo, porque aunque en la mayoría de las ocasiones no existe una relación salarial, las dinámicas de apropiación de valor/trabajo por parte de las disqueras independientes sigue presente, aún más en el caso en que las disqueras *indies* tengan algún tipo de contrato o asociación con una disquera mayor.

En el caso particular de Bogotá, examiné los diferentes escenarios que tuve al alcance en lo que a la música independiente se refiere. Respecto a la asociación entre sellos independientes y majors, no encontré evidencia que indicara contratos de colaboración entre las dos formas de producir y distribuir música. Lo más probable, es que dado que trabajé con músicos, colectivos y públicos no profesionales y sin intenciones de obtener beneficios económicos de su actividad musical, las dinámicas de la música independiente en asocio con sellos mayor quedaron por fuera de mí campo.

Sin embargo, algo que sí pude observar y discutir con músicos independientes, es que quienes ven en la música una forma de ganar dinero, no tienen reparo en iniciar su carrera en una compañía independiente para, una vez consolidados en un nicho de mercado, pasar a una compañía mayor multinacional. Esto ha sucedido mucho en la música popular de Bogotá, un ejemplo claro y cercano es el caso de *La Pestilencia* o *Aterciopelados*. En el caso de *La Pestilencia*, el propósito en un principio era hacer música que retratará el contexto de violencia que vivía Colombia y Bogotá en las décadas del 80 y 90 del siglo pasado; con el tiempo, y tras el impacto que generó la banda en la escena rockera colombiana, decidieron firmar con EMI, un sello mayor. En la actualidad, pensando en lo expuesto por Marx, *La Pestilencia* pasó de realizar un trabajo artístico improductivo a uno productivo. El caso de *Aterciopelados*, es similar, de hecho, Héctor Buitrago, actual bajista de *Aterciopelados* y reconocido músico colombiano, hizo parte de las dos bandas.

Sin embargo, la explicación a este fenómeno de transición entre lo indie y lo major, no puede ser explicado tan sencillamente por el hecho de “querer vivir de la música”. El capitalismo, como lo explica Marx (1867), en tiempos de crisis y por regla general, se expande, abre nuevos mercados e intenta incluir dentro de sus fronteras su fuente única de creación de valor, la fuerza de trabajo. Marx y Engels (2011), también exponen que el fin último del capitalismo es ocupar todo el mundo y convertirlo en algo a su imagen y semejanza. Teniendo esto en mente, podemos pensar que en el contexto del sistema mundo capitalista, el artista se ve obligado a hacer de su actividad artística un trabajo productivo. El capital, junto con su aliado principal el Estado, impulsa a toda la sociedad a llevar a cabo trabajos productivos, a insertarse en las relaciones de producción capitalistas.

Por otro lado, pude evidenciar algunas dinámicas propias del negocio capitalista en algunos espacios de Bogotá como *Cuatro Cuartos* que tiene sedes en las localidades de Teusaquillo y Chapinero. Cuatro Cuartos ha sido desde hace muchos años un epicentro de la música independiente en Bogotá, en especial de géneros como el hardcore al estilo estadounidense y sus subgéneros. En este lugar siempre han existido salas de ensayo y, desde hace relativamente pocos años, se vienen llevando a cabo conciertos en sus instalaciones, todo desde una óptica de la música independiente. Empero, en mis visitas a Cuatro Cuartos, como asistente u organizador de conciertos, como músico o como etnógrafo, pude percatarme que aunque se trata de música independiente, la lucha de clases, es decir la contradicción entre capital y trabajo, se hace presente en este espacio como en cualquier otro local que venda mercancías o preste un servicio en la ciudad. Allí se encuentra claramente la división entre quienes tienen la propiedad de los medios de producción (la casa, los equipos para las salas de ensayo y conciertos, etcétera) y quienes trabajan haciendo alguna labor particular como controlar los ensayos o “setear” el sonido: los

primeros se apropian del valor producido por los segundos por medio de relaciones salariales y de otros tipos. Además, los músicos que usan las instalaciones contraen una obligación monetaria con el lugar, es decir, se paga una suerte de alquiler por el espacio y los equipos; teniendo en cuenta que la mayoría de los músicos independientes no obtienen beneficios económicos de su actividad, el cobro que hace Cuatro Cuartos por el uso de su espacio para ensayos o conciertos se convierte, también, en otra forma de extracción de plusvalía, esta vez del trabajo de los músicos que frecuentan el lugar. En resumen, Cuatro Cuartos confirma que en la música independiente en Bogotá también existe un desconocimiento de la lucha de clases y que, al final, por más independiente que se declare la música, esta contribuye como mercancía al proceso de acumulación de capital. Vale la pena aclarar que este caso no se expone como un juicio de valor y que tampoco es el único en la ciudad, de hecho, toda sala de ensayo privada aplica la misma lógica que Cuatro Cuartos y se basa en el aprovechamiento del valor producido tanto por sus trabajadores como por los músicos independientes. Este ejemplo se expone, más bien, como muestra de cómo funciona en términos generales el circuito de la música independiente en Bogotá.

Respecto a esto Carlos, persona encargada y trabajador de la casa Rat Trap en Teusaquillo, Bogotá, afirma que existen

unos procesos de gentrificación cultural como que se ven en lo gay y en el graffiti, en la cultura en general, o sea como en la industria de la cultura (...) es normalización, o sea como de gentrificación. Me refiero a que llega un curador y dice: mire esto tan cool que encontré, y es como de volver lo marginal tendencia ¿sí? Entonces pues existen un montón de expresiones artísticas que tienen una validez como política y social más allá del contenido. O sea, solo es diferente un mural a una pared rayada, porque una pared rayada le incomoda a uno si es la fachada de la casa de uno o si es un monumento histórico; y pues

es algo que no es controlado. En cambio los murales son expresión ya depurada, y más si son a través de una convocatoria, porque a usted le dicen “el tema es biodiversidad”; entonces es algo que la alcaldía quiere promover como uno de los valores de su negocio y digamos de su programa, por así decirlo, que en últimas es publicidad para ellos, pero usted, pues al convertirlo en un mural, usted está haciendo que un montón de artistas **trabajen para usted**³⁹(...).

Esto que Carlos llama “gentrificación cultural”⁴⁰, no es más que la absorción por parte del capital y del Estado de población artística marginal e independiente. En mi análisis prefiero llamar a este proceso “inserción” o “normalización”. Todo esto que expresó Carlos, sirve para decir que la música independiente, con su discurso de separación de la industria cultural, lo que busca es precisamente insertar a los artistas independientes en las lógicas del mercado y del capital. La música independiente es el vehículo por el cual el músico popular puede llegar a realizar trabajo productivo.

Por estas razones, en el trabajo de campo, decidí alejarme del concepto de música independiente. Sin embargo, el concepto de música popular no me pareció suficiente para pensar en el fenómeno social que estaba estudiando. Una vez más, Carlos me brindó una herramienta conceptual que me sirvió para pensar la música de Bogotá de una forma más asertiva, a saber, *la música autónoma*.

³⁹ Con las negritas busco resaltar que, el problema, al final, es del aprovechamiento de la fuerza de trabajo

⁴⁰ Aquí, claramente existe un uso equívoco del concepto gentrificación.

De la independencia a la autonomía. El concepto de música autónoma.

En vista que en campo encontré que la música independiente se inscribe, también, en las lógicas del capital y en sus relaciones de producción, decidí comenzar a pensar la música más en términos de autonomía que de independencia. Así las cosas, la música autónoma se presentó en campo como una categoría emergente que, a pesar de mi participación constante en estos espacios, no me fue fácil de definir.

La música autónoma es música popular por al menos dos razones. La primera es que estéticamente se acomoda a la descripción que hace Adorno de la música popular en tanto es simple, incluso repetitiva y de fácil aprehensión para las personas. Por otro lado, teniendo en cuenta la definición de Middletown (1990), que dice que la música popular es aquella que es producida **por o para** un grupo social en particular; la música autónoma es producida **por** una comunidad que busca la autonomía y control de sus producciones artísticas, dicho de otra forma, quieren permanecer como trabajadores artísticos improductivos para el capital, en términos de Marx. También, podría pensarse que la música autónoma requiere de un circuito de prosumidores como ya fueron definidos anteriormente.

Asimismo, la música autónoma manifiesta abiertamente estar en contra de la normalización o absorción de lo marginal y sus expresiones artísticas y crea arte y música de acuerdo a estos preceptos. Por otro lado, es una música que le apuesta a una práctica artística más que a un contenido lírico o estético en particular —esta es otra de las razones por las que el género musical definido musicológicamente no es una variable importante en esta tesis—. Finalmente, el fin de la música autónoma es lograr, por un lado, recuperar la autonomía de la producción y, por el otro, otorgar herramientas para la producción artística haciendo de esta una práctica política.

Esta definición la construí a partir de la observación de las actividades de Rat Trap Records, espacio al que recurrí constantemente para llevar a cabo labores musicales pero también antropológicas. En Rat Trap la mayoría del tiempo hay talleres sobre alguna técnica artística que, una vez más, empodere a las personas para que puedan hacer las cosas ellas mismas.

El principal evento que realiza este colectivo lleva por nombre FAMA, siglas para Festival de Arte y Música Autónomo que:

Se plantea como un espacio **utópico**⁴¹ de producción cultural (musical/editorial/gráfica/artística/política/económica) que tiene como fin proponer una organización alternativa entre ciudadanos de distintos intereses y disciplinas, pero con un interés común en organizarse y ofrecer su trabajo e ideas para la realización de obras colectivas.

El Festival es una excusa para generar una industria cultural cooperativa, no piramidal, basada en la rotación de trabajos y funciones, con lo cual se busca que cada persona que participe en el Festival, pueda aprender diversos oficios y convertirse en un ser más autónomo y autosuficiente, a partir de una relación de intercambio social horizontal. (Rat Trap, 2015)

En esta versión del festival hubo talleres de serigrafía, impresión en policromía, conciertos que contaron con la participación de bandas internacionales, lanzamientos de libros y un largo etcétera. En resumen, el festival busca que los asistentes se apropien de las herramientas necesarias para poder hacer un festival de este estilo por su propia cuenta siempre en relaciones horizontales con otros colectivos e individualidades.

⁴¹ Negritas más. Lo utópico o la utopía van a cobrar un papel central en el tercer capítulo de este documento.

Otro aspecto interesante del festival, es que contó con la participación del artista de Nueva York Alexander Heir. Que él pudiera estar en el festival se logró por medio de una colaboración entre FAMA y el colectivo Fuerza Punk quienes tenían planeada la segunda versión de su concierto en las mismas fechas del festival. El acuerdo al que se llegó fue pagar parte de los tiquetes de avión del artista a cambio de la elaboración del cartel del Festival Fuerza Punk; una vez más, nadie obtuvo beneficios económicos de estas transacciones y todo se logró por acuerdos solidarios entre las partes. Este aspecto es importante porque la autonomía que se busca no es individualista ni mucho menos egoísta; aunque se brindan herramientas para la producción artística y el HTM, no implica que cada quien produce separado de los demás, que vendría a ser una forma liberal de producción; más bien lo que se busca es la producción en comunidad, el encuentro de subjetividades con unos intereses comunes y particulares, la recuperación de la autonomía colectiva en un contexto urbano.



8 Afiche de la segunda versión del festival Fuerza Punk. Diseñado por Alex Heir e impreso en Rat Trap bajo relaciones de intercambio de valor "otras"

La estética de la autonomía

La música autónoma, como ya se ha dicho, es música popular. Asimismo, la música popular por su facilidad de aprehensión por parte de la gente hace posible que casi cualquier persona pueda interpretarla (tocarla) sin necesidad de tener aptitudes o preparación en el campo de la música. Esta característica hace que la estética de la música autónoma tenga unos elementos particulares que sirven como defensa frente al avance de la normalización y la inserción en la industria cultural.

En el campo sonoro, la música que podría catalogar como autónoma por lo general es estridente, oscura o sencillamente tiene un componente que hace que no sea agradable a los oídos de la mayoría de la población. Desde el hip hop de los barrios periféricos de la ciudad, hasta el hardcore punk de clase media contiene ese componente de indeseabilidad, de ruptura con lo que es considerado bello en la sociedad moderna. Esto tiene una causa y una consecuencia: al ser música popular producida por personas que no tienen formación en música, ni composición, ni arreglos, es música sonoramente básica y que se hace con los recursos disponibles por pocos que sean; la consecuencia principal de esto, es que esta “fealdad” de la música hace que su aprovechamiento económico no sea viable, es decir, por ahora, ninguna compañía musical adscrita a la industria cultural capitalista ha buscado contratar a alguno de estos músicos con el fin de empujarlos al mercado “mainstream” de la música.

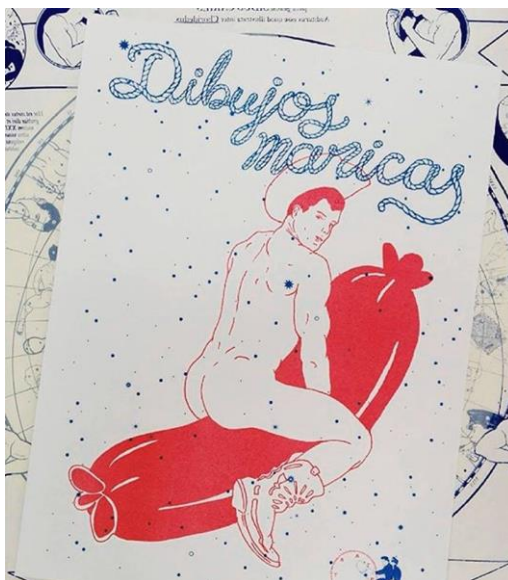
La música autónoma, como ha de suponerse, no solo implica la producción de sonidos. La parte gráfica es muy importante y en ella también se hace presente esta ruptura, el impacto contra

lo deseable y bello. Imágenes distorsionadas y violentas, composiciones que podrían parecer desagradables y demás hacen parte del componente gráfico de estas músicas.

Esto se hace evidente, por ejemplo, en el sonido y la estética de agrupaciones como *Chulo* o *Amenazas*. La crudeza, la rapidez y la estridencia están presentes en su propuesta artística. En el último concierto de *Amenazas*, Fabián, joven participante de estos espacios, me preguntó si la banda siempre sonaba así porque todo el mundo notó que el ruido sobrepasaba, incluso, el límite de aceptación de un público acostumbrado a este tipo de sonidos.

El aspecto gráfico, como ya se mencionó también es bastante “sórdido”. Carlos, una vez más, me contó sobre un libro que se editó en Rat Trap en el que se exponían cinco proyectos que fueran acordes a lo que quería mostrar el colectivo. Este es un fragmento del diálogo que tuvimos respecto al tema del libro:

(...)Entonces, lo chévere de este proyecto era que no había como ese filtro, sino usted entregaba lo que quisiera, y en este caso lo que nosotros queríamos era que hubiera algo que todavía pudiera llegar a choquear a las personas así fuera alguien que está más cerca a este tipo de lenguajes como nosotros, ¿sí? o sea, yo igual hay unas cosas que yo veo ahí y digo como ¡juepucha, sí es fuerte todavía!, todavía hay algo que se puede hacer y eso es lo más difícil.



9Pieza de exposición en Rat Trap.

Así las cosas, el componente estético de la autonomía artística busca, desde mi análisis, tres cosas en particular. La primera de ellas es dar cuenta por medio de la estética de un contexto particular que resulta ser violento; de este modo, la sordidez de la música de Amenazas encuentra explicación en lo que están intentando comunicar que es, precisamente, todos los hechos violentos que han sucedido en Colombia, desde el desastre de Armero hasta las masacres paramilitares. En segundo lugar, la estética tan particular de estas producciones artísticas, intenta generar un choque en las personas que tienen contacto con ellas, hacerlas cuestionarse las cosas que parecen normales, hacer visible la “otredad” que permanece oculta en la ciudad. Por último, el aspecto más interesante para efectos prácticos de esta tesis, es que esta estética de choque, sórdida, agresiva y demás, intenta repeler lo que Carlos llama “gentrificación cultural” pero yo llamo normalización o inserción en la industria cultural. Las músicas de bandas como *Mongólico*, *Amenazas*, *MVRO*, *Esquizofrenia*, *Amor&Rabia*, *Chulo*, *FINAL*, *Res Gestae* y demás, no podrían de ninguna forma llegar a ser una mercancía en tanto su estética hace que esta música no posea valor de cambio, por

lo que no pueden ser absorbidas por el mercado y puestas a la venta como cualquier otro grupo de pop.

Sin embargo, no toda la música autónoma tiene este componente estridente. Ya nombré el caso de Darcy y su banda Espinoza. Aunque la apuesta de esta banda pareciera estar también en los caminos de la autonomía, su estética podría ser más acorde a lo que es considerado bello en nuestra sociedad y, con esto, quiero citar a Carlos una vez más: “es muy fácil tener un discurso político y cantar sobre él cuando se hace música que no le gusta a nadie”. Esto supone un punto de tensión en cuanto a la autonomía de la producción musical y, además, frente al actuar político de estas músicas. Puntualmente ¿a quién y cómo le llegan estos mensajes? ¿es suficiente la autonomía en la producción musical como acción política? Pareciera, que el actuar político desde el ámbito musical requiere más elementos que la simple autonomía en la producción. La música, como producto cultural y como parte de la estructura, funciona como instrumento de propaganda tanto para el modo de producción capitalista como para otros sectores que buscan hacerle oposición. De esta forma, la música autónoma, como práctica política, requiere ser complementada con otros aspectos como el contenido lírico y estético y, en especial, con la producción del espacio urbano a través de la música en pro del derecho a la ciudad.

La relación entre la música y la política.

Un eje transversal a las músicas con las que me encontré en campo, es que todas dicen tener alguna relación con una apuesta política. En este apartado, describiré por medio de hallazgos en campo, cómo se articula la música y el ejercicio político en la ciudad de Bogotá. Resaltaré tres

formas de vincular la música y la política o, más bien, de convertir a la música en una herramienta para el ejercicio político.

Relaciones de producción de la música.

Como ya lo expuse, la música, como todo, se produce bajo unas relaciones de producción particulares que están determinadas por el momento histórico y por el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas que le conciernen.

Una de las formas en que la música se transforma en un ejercicio político tiene que ver, precisamente, con la creación de nuevas relaciones de producción “otras”. Esto consiste en mantener el trabajo del artista improductivo para el capital, es decir, no someterse a la relación salarial con el fin de llevar a cabo una producción artística y, tampoco, participaren intercambios de valor con compañías, grandes o pequeñas, que tengan sus actividades en el negocio de la música.

Los colectivos de músicos en los que logré aplicar las entrevistas, por lo general tienen un modelo más cooperativista que de empresa capitalista. En la casa Rat Trap, por ejemplo, no existe una relación salarial entre los trabajadores de la casa y la persona dueña del espacio, en este caso, la familia de Carlos. Allí, Darcy, Nicolás, Rafael y otras personas que realizan trabajos esporádicos relacionados con el arte, reciben una retribución de acuerdo al trabajo y tiempo invertido en cada una de las producciones. En Colombia Metal Garage, un espacio ubicado en la calle 72 con carrera 20, el colectivo encargado del espacio también lleva otro tipo de relaciones, aunque podría decirse que allí son más tolerantes con pagar salarios, contratar personal y demás prácticas de la organización productiva propia del capitalismo

Entonces, la música como ejercicio político, necesariamente debe cuestionar las lógicas del sistema mundo capitalista que tiene como una de sus bases la industria cultural. Esto, en el plano práctico, se logra recuperando a las producciones artísticas de las manos de la industria cultural lo que a su vez implica, entablar “otro” tipo de relaciones sociales que permitan la consecución de esos productos musicales y artísticos. La práctica de la ética y política del HTM es un buen paso para iniciar el camino hacia otras relaciones de producción del arte y la cultura.

El contenido lírico y estético de la música.

Como segundo componente de la música como ejercicio político se encuentra su contenido lírico y estético. De esta forma, aunque las formas como se produce el arte es una parte fundamental, lo que se quiere comunicar con él también lo es.

La industria cultural se ha apoderado de los medios de comunicación y entretenimiento utilizándolos como canales de propaganda y publicidad, es decir de transmisión de ideología. El artista popular y autónomo, tiene en sus manos una herramienta importantísima para hacerle contrapeso a la transmisión de ideología capitalista por medio de la industria cultural.

En un principio estaba un poco escéptico frente a este frente de acción política de la música. Por ejemplo, pensaba en la música popular como la agrupación *Calle 13* e incluso en los mismos *Aterciopelados*, que aunque sus letras decían muchas cosas en contra del establecimiento, en el campo de lo práctico solo se estaban reproduciendo y reforzando las prácticas y relaciones sociales de la industria cultural y del sistema mundo capitalista. Mi análisis conducía a que, aunque el contenido lírico de las canciones parecía estar muy politizado, a esos músicos se les escapaba que

la industria musical internacional hace parte del funcionamiento de un sistema completo inmerso en las lógicas del capitalismo como lo describe Wallertstein (2005).

Esta visión que tenía cambió en mis encuentros con el colectivo Catarsis ContraCultura en Movimiento. Ellos, como colectivo gestor de conciertos y otros eventos en relación con el hardcore punk y el hip hop, plantean que es necesario retomar el discurso político en las tarimas de estos eventos. Una estrategia usada por ellos es convocar agrupaciones aparentemente apolíticas a sus conciertos y proponerles un tema contextual para hablar en tarima en los interludios de las canciones, por ejemplo, el alza en las tarifas de Transmilenio. En un principio me parecía una idea algo complicada de aplicar, en especial porque en sus conciertos tocan agrupaciones que con un simple vistazo se puede ver que quieren dar el anhelado paso de la independencia a la dependencia. Sin embargo, después de algunas conversaciones entendí que el contenido discursivo de la música puede tener una gran influencia en el público que asiste a los conciertos o consume la música, en ese “diálogo de intersubjetividades”⁴² se puede generar un impacto importante en las personas que las haga pensar que, precisamente, los espacios de la música son también espacios políticos. En conclusión, la música puede ser utilizada como un medio de propaganda, como transmisora de ideología, cualquiera que esta sea.

⁴² Frase usada por Mateo, integrante de Catarsis.



10 Integrantes del colectivo Catarsis participando de una actividad en contra del fracking. Foto tomada de la página de Facebook del colectivo.

La producción del espacio en la ciudad.

Por último, la música puede servir como herramienta para la producción de espacios diferenciales, según lo propuesto por Henri Lefebvre (2013). La tesis central de la producción del espacio, argumenta que el capitalismo produce su propio espacio destinado, como todo en este sistema, a la acumulación; de esta forma el espacio pasa de ser el lugar de producción a ser el producto mismo. La industria cultural, como expresión del capitalismo moderno, ha producido espacios que son funcionales al sistema general de acumulación. Desde tiendas de discos hasta conciertos, es claro que la música en general es entretenimiento que es vendido y por tanto aporta al sistema general de acumulación.

La música en su papel de ejercicio político, debería ser capaz, si es su intención, de producir espacios que se opongan o contengan lógicas sociales, culturales y económicas diferentes a las de la industria cultural. Esta es la apuesta política de la música que tiene todo mi interés en este trabajo. Las formas en las que la música puede servir como herramienta para la producción de

espacios diferenciales y utopías espacio-temporales será el tema que se tratará en el siguiente capítulo.



11Mar Es en el evento Punk Fiction. Este evento se proponía articular la música y la política. Hubo talleres de xilografía, una feria de productos autogestivos, charlas sobre acoso callejero y anarquismo y presentaciones musicales de varios géneros.

Capítulo 3: La producción del espacio, la música y el derecho a la ciudad.

Aquí está el futuro / no viene por ti

Aquí está el futuro / y no es para ti

Ciudades del futuro para gente del futuro/ ciudades libres de gente fea.

(MURO, 2017)⁴³

En los capítulos anteriores expuse el contexto de la música popular, la música de la ciudad y en particular las apuestas políticas que puede tener la música en el entorno urbano. Según lo que planteé desde un inicio y lo observado en campo, una de las principales actividades políticas a las que la música le apuesta es a la producción del espacio urbano. En este capítulo expondré los conceptos que utilicé para analizar las dinámicas espaciales de la música en Bogotá y las formas en las que estas “producciones espaciales” pueden ser consideradas una actividad política en términos del derecho a la ciudad y la producción de utopismos.

■ Exposición sobre la tesis de la producción del espacio.

A partir de la segunda mitad del siglo pasado, el concepto del “espacio” ha sido central en los estudios sociales sobre la ciudad. Han existido múltiples maneras de acercarse a dicho concepto, sin embargo, en esta investigación me centré en una forma particular de analizar el espacio que va en consonancia con todo el aparataje teórico que he expuesto respecto a la música, a saber, pensé el espacio social como un producto social, es decir, para esta investigación me adscribí a la tesis de la producción del espacio expuesta por Henri Lefebvre (2013).

⁴³ Canción disponible en la pista 7 del archivo adjunto a este documento.

La concepción que tiene Lefebvre sobre el espacio está, a todas luces, determinada por el materialismo dialéctico. Para el filósofo francés, cada modo de producción que ha existido en la historia de la civilización, ha producido el espacio acorde a su momento y realidad histórica. De esta forma, “se pasa de la producción en el espacio a la producción del espacio” (1974, pág. 219), es decir, el espacio deja de ser un agente pasivo, ya no es más el simple lugar en el que acontece el proceso productivo; más bien, Lefebvre propone que el espacio es producto de relaciones sociales y, de forma puntual, de las relaciones sociales de producción vigentes en el momento. En esta medida, el modo de producción capitalista produce su propio espacio que contiene sus relaciones sociales particulares y, además, contiene las mismas lógicas y persigue los mismos objetivos que el modo de producción al que se adscribe. Por tanto, el espacio producido por el capitalismo no es más que un espacio que está al servicio de la acumulación.

El espacio propio del capital es el espacio urbano. Es decir, a pesar que la urbe como formación social nace previamente al capitalismo, “es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental” (Lefebvre, 1974, pág. 223). Asimismo, Lefebvre argumenta que la ruralidad se supedita a la producción del espacio urbano en el capitalismo. Como conclusión, cuando se habla de la producción del espacio se habla, en términos generales, de la ciudad como espacio de acumulación de capital.

La teorización que hace Lefebvre sobre el espacio no se agota en mostrar la producción del mismo; el espacio propio del modo de producción capitalista tiene unas particularidades que lo hacen una parte fundamental para el funcionamiento del sistema social, político, económico e incluso cultural. Se propone la existencia de un *espacio abstracto* bajo el capitalismo en el cual se tiende a la homogeneización de la vida. En otras palabras Lefebvre indica que la producción del

espacio de la acumulación, o espacio abstracto, va en contravía a la diferencia, a la multiplicidad de formas de ser en la ciudad, y al ser este espacio el lugar de la dominación de clase que se extiende por todo lugar bajo el modo de producción imperante, confirma aquello que Marx y Engels (2011) señalaron en *El Manifiesto del Partido Comunista*, a saber, que la burguesía “forja un mundo a su imagen y semejanza”.

La producción del espacio de la industria cultural y la *ciudad creativa*.

La ciudad es el centro de acumulación de capital por excelencia, en ella se encuentran todo tipo de industrias y actividades productivas supeditadas a las dinámicas y relaciones de producción capitalistas. El arte y la cultura en el capitalismo tardío, como lo señalan Adorno y Horkheimer (1988), también entran en las mismas dinámicas de la producción industrial en masa, convirtiéndose así en mercancía capaz de generar acumulación de capital, pero también, en un medio de propaganda importante.

Por esta razón, vale la pena mostrar convergencias que tienen Adorno y Lefebvre respecto a la forma de operar del capitalismo en relación con la industria cultural y con la producción del espacio. Adorno (2002), plantea que la adhesión del arte y la cultura a las dinámicas industriales propias del capitalismo tardío, ha generado varios procesos que son visibles en las obras de arte, en este caso musicales; el que más interés tiene es el proceso de homogeneización del arte y la cultura, necesario para su mercantilización exitosa (Cabot, 2011). De la misma forma, Lefebvre aduce la homogeneización del espacio en el modo de producción capitalista, de forma tal que la producción del mismo sirva a unos intereses particulares, produciendo así los ya nombrados espacios abstractos. Es decir, la homogeneización pareciera ser un elemento necesario para que las

dinámicas del capital funcionen tanto en la producción de arte y cultura como en la producción de espacios. Lo anterior me lleva a pensar que la industria cultural necesita de la ciudad en tanto es en ella en donde puede producir espacios abstractos, en los que las relaciones sociales de producción capitalistas se aplican a la producción de arte y cultura generando, a la vez, la reproducción de sí mismas.

Por otro lado, la industria cultural no solo se encarga de eliminar la autonomía del quehacer artístico convirtiendo así las obras de arte en mercancía, sino que también se convierte en el motor de la propaganda del modo de producción capitalista. La industria cultural, según Adorno y Horkheimer (1988), transmite la ideología haciendo creer que los intereses de la clase dominante son los intereses de todas las clases, es decir, crea hegemonía; planta en la mente de las personas por medio de la “cultura de masas” una forma particular de ver y querer estar en el mundo. La mercantilización del arte y la cultura y la transmisión de ideología por medio de la industria cultural ha tenido una especial relación en torno a la producción del espacio urbano desde la crisis del petróleo en los años 70 del siglo pasado, momento en el que se formuló la idea de construir “*ciudades creativas*” (Montesinos, 2016).

La ciudad como lugar de acumulación necesariamente tiene un comportamiento procíclico en relación al modo de producción capitalista, es decir, en los momentos de crisis económica, las ciudades como parte fundamental del sistema productivo, entran también en crisis y es allí en donde más se sienten sus efectos. Asimismo, Marx (1867) apuntó que el capitalismo en los momentos de crisis busca salir de las mismas por medio de la apertura o expansión de nuevos mercados. Es por esto que según Montesinos (2016), la idea de producir el espacio urbano en torno al sector cultural y creativo nace en los años 70 en medio de la crisis del petróleo. Desde otra

perspectiva, quizá un poco más simple, la industria cultural de las ciudades, se convirtió en una de las fórmulas para salir de la crisis económica

De esta forma, la ciudad creativa se convierte en una estrategia neoliberal de acumulación por medio de la producción del espacio urbano. Así, la ciudad creativa puede definirse a grandes rasgos como un proyecto que busca el fomento del sector de la cultura, el arte y la creatividad como motor económico en la ciudades (Herrera-Medina, Bonilla-Estévez, & Molina-Prieto, 2013). No es difícil pensar en casos puntuales de ciudades que le apuntan al sector del arte, la cultura y el entretenimiento como su principal actividad económica. Los Ángeles, por ejemplo, ha desarrollado desde principios del siglo pasado la industria cinematográfica más grande del mundo; de la misma forma, Medellín puede pensarse como un centro de moda y música –en especial reguetón--. Bogotá, igualmente, ha desarrollado un sector cultural y artístico importante con eventos como los festivales al parque, el establecimiento de barrios o distritos artísticos y culturales como La Candelaria o La Macarena y la implementación de una política distrital –al menos hasta la administración pasada—que fomentaba el arte urbano al punto que la ciudad es conocida como uno de los lugares más importantes en este sector artístico. En Bogotá, el sector del arte, la cultura y el entretenimiento es tan importante que es la ciudad colombiana que más turistas extranjeros atrae (Metrocuadrado, 2015).

Desde una perspectiva poco crítica de la ciudad creativa, esta podría ser vista como un proyecto que beneficiaría económicamente a los habitantes de la urbe. Frente a esto David Harvey (2013) en su libro *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, sin usar el término de “ciudades creativas”, se dispone a explicar qué hay detrás de este impulso intencionado a la industria cultural en las ciudades y cómo éste se convierte, incluso, en un mecanismo de acumulación por desposesión a la vez que plantea al arte y la cultura como una posibilidad de

acción política en oposición a la “mercantilización de todo”. Para Harvey, el interés de la industria cultural en la ciudad, es decir en términos modernos la implementación de proyectos de ciudades creativas, tiene como objetivo único la apropiación de rentas de monopolio por parte de sectores capitalistas urbanos con todas las contradicciones que esto implica. Harvey, en consonancia con Adorno, afirma que la cultura y el arte que alguna vez podían haber sido considerados como un bien común, en la actualidad, bajo el capitalismo, se han convertido en mercancía; sin embargo una obra de arte, una canción o cualquier otro producto cultural no es exactamente igual a unos zapatos o una mercancía común en tanto, las primeras, pueden tener un carácter que las hace únicas, lo que permite una mayor extracción de rentas de monopolio de ellas. Esto supone una contradicción, dado que la industrialización y mercantilización del arte y la cultura en la ciudad, destruye ese componente de originalidad que es la fuente de las rentas de monopolio, lo que a su vez desacelera el proceso de acumulación por estos medios, es decir el mercado del arte y la cultura en la ciudad es cada vez más competitivo. Esta contradicción encuentra una solución en algo que Marx, según Harvey, había señalado hace tiempo, a saber: los mercados tienden siempre hacia el monopolio. La tendencia al monopolio de los mercados explica el interés de la industria en el arte y la cultura en la ciudad y, de paso, el “escape” a la crisis que supone la producción de ciudades creativas.

La producción de ciudades creativas, según lo he podido analizar, está directamente ligada a la posibilidad de extracción de rentas de monopolio del arte y la cultura y la producción de su espacio. Es decir, al final, esta propuesta de ciudad creativa y de fortalecimiento de la industria cultural en la ciudad, no es más que una estrategia en pro de la acumulación de capital. Esto ha afectado en especial a las poblaciones habitantes regulares de los centros históricos o de barrios y distritos que son sometidos a la renovación urbana con el fin de fortalecer la industria cultural en

estos sectores. El proceso de gentrificación –tema de moda en los estudios de ciudad—sin duda tiene una relación directa, entre otras cosas, con el establecimiento de distritos o barrios culturales, artísticos y creativos que incluso muchas veces se relacionan con el sector turístico. Las poblaciones que tradicionalmente se asentaban en un barrio central de la ciudad, se ven desplazadas por proyectos urbanísticos para que sean establecidas galerías de arte, cafés, salas de conciertos, tiendas de música y, por supuesto, viviendas para artistas o gente involucrada en estos circuitos. Esto, por lo general, acontece en barrios tradicionales de la ciudad; por ejemplo en el centro de Bogotá y en localidades como Teusaquillo o Chapinero, se vienen adelantando procesos de renovación urbana, lo que lleva a que, por ejemplo, los precios de alquileres y de los servicios en general se incrementen y como consecuencia los habitantes tradicionales de dichos lugares se vean obligados a dejar sus lugares de habitación para ir a vivir en la periferia de la ciudad, dando así paso para que la población adscrita a la industria cultural y del entretenimiento –en el caso que me compete- habite en estos lugares generando así un circuito de explotación de las rentas de monopolio que ofrecen los distritos culturales y artísticos.

Para Harvey (2013), esta ruptura del tejido social y cultural –consecuencia de procesos como el de gentrificación--que supone la ejecución de programas al estilo “ciudad creativa”, genera otra contradicción, a saber, que el mismo proceso de apropiación de las rentas de monopolio, destruye el origen del carácter único de las producciones culturales que son el núcleo de dichas rentas. Por ejemplo, si La Candelaria, en el centro de Bogotá, por el proceso de renovación urbana atrae más a los turistas y extranjeros pero expulsa a sus habitantes tradicionales, la fuente de las rentas de monopolio como las producciones culturales y artísticas populares, también serían expulsadas en este proceso. A pesar de esto, los capitalistas se las han ingeniado para que las rentas de monopolio permanezcan a pesar de la expulsión de la población tradicional

y sus prácticas culturales y esto se debe a la acumulación previa del capital simbólico que representa cierto espacio; es decir, La Candelaria, por más gentrificada que pueda estar es el símbolo de la arquitectura colonial, el centro de poetas como José Asunción Silva, de conciertos, tertulias y cafés bogotanos. Por tanto, a pesar de las contradicciones que supone la implementación del modelo de ciudad creativa, con distritos culturales y artísticos, el empresariado capitalista siempre tendrá incentivos para apropiarse de estas rentas de monopolio en tanto estos distritos han venido edificando un capital simbólico que sirve como “vitrina” para su mercantilización, aunque las dinámicas culturales y artísticas que se vivían allí en tiempos de antaño ya no existan.

Este apartado teórico, hasta el momento, ha mostrado que la industria cultural tiene un papel muy importante en los procesos de producción del espacio urbano. Esta producción del espacio se traduce en la propuesta de las ciudades creativas con sus distritos y barrios culturales y artísticos como motor que impulsa la economía de las ciudades. Igualmente, la producción del espacio de la industria cultural y creativa tiene los mismos fines y objetivos que los de cualquier otra industria bajo el modo de producción imperante, es decir, la acumulación de capital. En los casos puntuales en los que la industria cultural llega al punto de promocionar la renovación urbana, como en los procesos de gentrificación, esta forma de acumulación por medio de la producción del espacio para el arte y la cultura, llega a tener una estrecha relación con procesos de acumulación por desposesión en tanto las poblaciones tradicionales de esos distritos, se ven obligadas a trasladarse a las periferias de las ciudades dado el incremento de precios y las lógicas de vida diferentes que se imponen en los barrios gentrificados para el arte y la cultura.

Por otra parte, la autonomía de la producción artística también se ve afectada en tanto la industria cultural produzca espacios para su desenvolvimiento en la ciudad. Respecto a esto, el artista autónomo –o en el caso que me compete el músico autónomo–, tiene ciertas restricciones

para su creación y producción artística en tanto no se acomode a los preceptos o planes mismos de la industria cultural que opera en la ciudad. Así, un barrio gentrificado con galerías de arte o salones de música manejados por curadores con intereses particulares e inmersos en las lógicas de la búsqueda del beneficio y la acumulación, expulsará, de una forma u otra, a todo artista que no cumpla con unos parámetros estéticos establecidos por el mercado o, como segunda opción, intentará absorber y normalizar los procesos artísticos con potencial para ponerlos al servicio de la industria. De esta forma, la producción del espacio propia de la industria cultural y creativa impacta tanto en la planificación urbana como en la autonomía de la producción artística: el artista popular y autónomo no tiene cabida en las grandes galerías, a menos que la “marginalidad” de su producción artística tenga potencial de comercialización; es en este punto en el que reafirmar la autonomía de la producción artística se convierte en una práctica política en términos de la producción del espacio, el derecho a la ciudad y la producción de utopías.

Las manifestaciones de la producción del espacio de la industria cultural en Bogotá.

En el apartado anterior mostré que la industria cultural, como manifestación del modo de producción capitalista, produce espacios urbanos que contienen y reproducen las relaciones sociales de producción propias del capitalismo. A estos espacios propios del capital, instrumentalizados y homogeneizados, Lefebvre (1974) les llama “espacios abstractos”. En resumen, los espacios que produce la industria cultural son espacios abstractos, que, en términos más técnicos y menos teóricos, se traducen en los proyectos de ciudades creativas que crean distritos y barrios destinados a la acumulación por medio de la apropiación de rentas del monopolio que pueden ofrecer el arte y la cultura.

Asimismo, el establecimiento de distritos culturales y artísticos con los mismos intereses y objetivos de la industria cultural, refuerza y reproduce las relaciones de producción capitalistas en el arte y la cultura generando así, o bien una expulsión de los artistas populares y autónomos, o una absorción de los mismos para mercantilizar su trabajo y, de paso, sus diferentes formas de ser y estar en la ciudad. En cualquiera de estos dos procesos existe, sin duda, participación tanto del Estado como de los agentes privados involucrados en el sector del arte y la cultura. Así, el Estado desde las políticas de renovación urbana y el impulso a cierto tipo de arte, propicia el escenario para el establecimiento de distritos culturales y artísticos de corte exclusivo y excluyente. Por su parte, la empresa privada hace inversiones en procesos de gentrificación y en la instalación de galerías de arte, cafés, salas de conciertos, etcétera. Sin embargo, un punto a resaltar es que esta forma de operar del sector público y privado afecta la producción misma del arte y la música en tanto es un grupo de curadores con intereses mercantiles quienes deciden qué, cómo, cuándo y en dónde se produce.

Este doble problema que supone la producción del espacio para la industria cultural, se puede vislumbrar en expresiones teóricas como las de Harvey (2013) o Lefebvre (2013) –con diferentes referencias acerca de la producción del espacio en la ciudad--, pero también en los discursos y prácticas de la industria cultural en Bogotá. Un ejemplo de un espacio producido intencionalmente para el arte y la cultura masificada, es el barrio La Macarena. Este barrio, desde su creación ha sido el epicentro del arte en la ciudad y de vivienda de buena parte de los artistas bogotanos más reconocidos (Malagón, 2016). Siempre ha tenido como vecino al barrio obrero La Perseverancia y su relación con este barrio, hay que decirlo, ha sido más bien conflictiva en tanto cada uno de los barrios ha tenido proyectos espaciales, sociales y culturales distintos. Los precios de la vivienda, servicios públicos y servicios generales al interior de las pocas cuadras que ocupan

La Macarena, son exorbitantes en comparación a su barrio vecino; esto se debe a la proliferación de galerías de arte, talleres, restaurantes, bares y cafés que tienen intereses económicos particulares en la producción de este espacio de esta forma. Estas dinámicas propias de un distrito creativo y cultural inmerso en las lógicas de la industria cultural capitalista, ha hecho que La Macarena se convierta en un barrio exclusivo y excluyente.

Sin embargo, respecto a los distritos culturales en Bogotá, vale la pena dar una mirada al barrio San Felipe, considerado el “Soho” bogotano (Revista Jet-Set, 2017). Este barrio se encuentra en la localidad de Barrios Unidos y hasta hace poco era un lugar residencial, con casas construidas a mediados del siglo pasado cuando la gente comenzó a trasladarse del centro al norte de la ciudad. Es un barrio, incluso hoy, lleno de talleres de carros, “tiendas de barrio”, cafeterías (no cafés), panaderías y demás, es decir un barrio residencial tradicional colombiano. Sin embargo, al arquitecto Alejandro Castaño, le pareció buena idea establecer, en este barrio de casas viejas y habitado en su mayoría por gente de edad avanzada, un distrito artístico y cultural con el fin de renovar la cara del sitio. Desde el año 2010, se han abierto en el barrio una buena cantidad de galerías de arte, cafés y bares; de la misma forma la composición poblacional del barrio ha cambiado: aunque siguen habiendo personas de avanzada edad, ahora es común encontrarse con artistas de “pintas extrañas” yendo de una galería a la otra o asistiendo a alguna fiesta. Esto, como ya se ha señalado, ha significado un incremento generalizado de precios en el barrio al punto que “algunas casas, incluso deterioradas, que costaban 120 millones de pesos hace unos siete años pasaron a 1.000 millones” (Revista Jet-Set, 2017), esto se corrobora en el *Análisis Inmobiliario de Catastro Distrital* (2016), en donde se observa que el barrio San Felipe en la sección de *Rangos de Valores de Referencia*, pasó de encontrarse en el rango de valores entre 200.001 y 500.000 pesos en 2012 a encontrarse en el de 1.500.001 a 2.000.000 de pesos en 2016, es decir el valor de

referencia de los predios del barrio San Felipe se incrementó en promedio en un 400% en cuatro años partiendo del segundo año en el que el proyecto de distrito cultural se ha venido implementando.

En este apartado vale la pena aclarar un aspecto. En un principio no consideré prudente el uso de la revista *Jet-Set* como fuente para un trabajo académico. Sin embargo, pensé que usar esta revista —que trata exclusivamente temas de farándula— puede ser útil en términos de explicación del actuar de la industria cultural en cuanto a la producción del espacio pero también en términos ideológicos. Que una revista de entretenimiento dedique sus páginas a hablar sobre un distrito cultural y sobre los presuntos beneficios que esto trae a la población, al mismo nivel que habla de romances o separaciones de gente perteneciente a ese “*Jet-Set*”, es una clara muestra que, al final, aunque la industria cultural produzca un espacio determinado geográficamente, esta industria está articulada a nivel nacional e incluso global, por lo que aunque los efectos tengan impacto local las dinámicas están inscritas en el modo de producción que funciona en el sistema mundo capitalista y que a su vez es su instrumento de propaganda, de transmisión de

Retomando, aunque hasta el momento nos hemos referido a escalas geográficas como ciudades y barrios, la mayoría de los acontecimientos artísticos y musicales suceden al interior de predios particulares como salas de ensayo, salas de conciertos o galerías. En el barrio San Felipe, se encuentra *KB-Espacio para la cultura*⁴⁴, una galería de arte, café, bar y sala de conciertos con la que he tenido contacto por diferentes circunstancias: como asistente a exposiciones, como asistente a conciertos y, por supuesto, como etnógrafo. En primera medida, llamó mi atención que su nombre pareciera acomodarse perfectamente al objetivo de esta investigación “Espacio para la

⁴⁴ En adelante KB simplemente.

cultura”, por lo que pude observar que el concepto del “espacio”, aunque nunca es problematizado, tiene un papel central en el discurso y la práctica del arte. En mi trabajo de campo, no hubo ni un solo actor de interés que no pronunciara “espacio” al menos una vez, por lo que evidentemente es una categoría central en la producción de música.

De esta forma, mi primer acercamiento a KB se dio en un evento que ya ha sido nombrado en esta tesis, a saber, la exposición del artista neoyorquino Alexander Heir quien vino a la ciudad a dar talleres y exponer sus obras en el marco del *Festival de Arte y Música Autónomo*. Desde ese momento asistí otras dos veces en búsqueda de la música y el arte independiente –como el mismo espacio se caracteriza--.

Sin embargo, encontré en KB elementos completamente opuestos a lo que podría denominarse arte o música autónoma con algún componente político. Allí, encontré un espacio iluminado, con una suerte de comedor que funge las veces de café y que, al parecer, tiene paredes desgastadas apropósito; una barra en donde se venden bebidas con alcohol, y sin él, y comidas pequeñas. Los conciertos, la parte que me interesaba en un principio, se hacen en una suerte de solar con el que cuenta la casa, en donde se instalan los equipos necesarios para poder hacer música. En cuanto a las obras de arte encontré tres elementos que describiré según mis apuntes:

1. Una bicicleta, de las que tienen una canasta en el frente destinada a cargar cosas. Estaba en una posición particular que, supongo, hacía parte de la composición de la obra. La canasta contenía muchas papas sin lavar; básicamente, eran papas negras.
2. En una esquina del espacio destinado a exposición, un montón de las papas ya mencionadas acomodadas, supongo, de una forma particular que daría sentido a la obra.
3. Encima de una mesa baja, una barra de chocolate o chocolatina expuesta a un ventilador y a una lámpara al mismo tiempo; de forma tal que si se encendían la lámpara

y el ventilador a la vez, la chocolatina mantenía su forma sin derretirse, pero si se encendía únicamente la lámpara el chocolate se derretiría.



12Obra de arte o instalación expuesta en KB.

El concierto al que asistí, contaba con la presentación de Espinoza, la banda de Darcy quien ya ha sido mencionado en este documento, y otra agrupación cuyo nombre es *Bolivian Girls*. La música de Bolivian Girls me costó un poco entenderla, tal vez en el mismo grado en el que me costó entender las obras artísticas anteriormente mencionadas en especial porque, visualmente, el papel central de la banda lo tenía una chica que toca la pandereta, lo que me causó una gran sorpresa en tanto no había visto nunca una banda en la que la pandereta tuviera tal relevancia y que no fuera una tuna. Por otro lado, en KB, como ya lo he mencionado, funciona un café y un bar cuyos precios son, a todas luces, prohibitivos.



13Bolivian Girls en su presentación en KB

El caso de KB sirve para explicar cómo estos distritos de arte y cultura, y los predios que los conforman, hacen parte de la producción del espacio capitalista. Este espacio, además, es otra muestra de la insuficiencia que posee la independencia manifiesta para hacerle frente a la mercantilización del arte y la cultura y al papel que esta juega en el sistema general de acumulación. El aspecto más evidente en cuanto a esto son los precios de los servicios y productos que se ofrecen en la galería, en donde una cerveza puede costar lo mismo que en uno de los bares más costosos de la llamada “Zona Rosa”.

Evidentemente la población del barrio —que como ya se señaló está compuesta en su mayoría por adultos mayores— no va a poseer los medios ni las intenciones de participar en un espacio artístico y musical que no pueden permitirse económicamente y que, además, los excluye en tanto no son partícipes de la producción artística y en tanto podrían sentirse incapaces para la interpretación de lo que allí se expone —como me sucedió a mí con las obras de arte y la música—. Estas formas de arte contemporáneo, como la mayoría del arte que se presenta en estos espacios, representa una forma de exclusión en tanto su significado solo es accesible para personas que poseen un alto capital cultural o que pretenden poseerlo. Es más que evidente que una habitante

de 70 años de un barrio tradicional del norte de la ciudad como San Felipe, en la mayoría de los casos no va a sentir ninguna relación sensible con una chocolatina debajo de una lámpara o con una bicicleta que carga papas sucias. Que la apreciación e interpretación del arte y la música esté destinada a un segmento de la población que posee los medios para adquirir el capital cultural necesario, nos indica que estamos tratando con un *arte y música de clase*. En KB, y en los espacios propios de los distritos de la industria cultural y la ciudad creativa, no se hace música o arte popular en tanto la mayoría de las personas se ven excluidas, por razones culturales y económicas, de su producción y apreciación.

Que la industria cultural y sus dinámicas hayan incluso creado producciones culturales y artísticas en relación con las clases sociales, indica, en primera medida, que la producción y apreciación del arte y la cultura son un espacio de la lucha de clases, además de en términos espaciales ser, en nuestros tiempos, un campo de lucha por el derecho a la ciudad (1978), por el derecho a que los habitantes de San Felipe decidan qué y cómo funciona el espacio de su barrio, por ejemplo. Asimismo, que el arte y la cultura puedan ser usados como vías para la acumulación creando espacios abstractos en las ciudades, indica que por medio de estos elementos también se podrían llegar a forjar nuevos espacios que se aparten de las lógicas de acumulación, la homogeneización y la instrumentalización en la medida de lo posible, lo que Lefebvre (2013) llamaría “espacios diferenciales”.

La producción de espacios diferenciales, espacios de esperanza (Harvey, 2013) o cualquier tipo de espacialidad por medio del arte, en particular la música, que desafíe la forma en la que se produce el espacio de forma capitalista es, precisamente, el corazón de esta investigación. Asimismo, en tanto el espacio abstracto contiene y reproduce las relaciones sociales (de producción) capitalistas, la producción de un espacio diferencial por medio de un elemento cultural

como la música, necesariamente tendría que contener y reproducir otro tipo de relaciones sociales. Por otra parte producir espacialidades “otras”, al margen de la homogeneización y del control tanto de los intereses privados como del estado, implica un paso adelante en la lucha por el derecho a la ciudad que, como lo señala Harvey (2013), puede significar también el inicio del camino hacia la revolución urbana. Para poder ver cómo encontré estos elementos en Bogotá, vale la pena primero darle una mirada a los conceptos mencionados.

■ La producción de espacios diferenciales, utopismos y el derecho a la ciudad.

Para efectos de esta investigación, el espacio abstracto, como ya se ha señalado, es el espacio que produce el modo de producción capitalista y que contiene y reproduce sus relaciones sociales de producción, es decir, es un espacio de acumulación. Esta forma del espacio, según lo expone Lefebvre (2013) en *La Producción del Espacio*, corresponde a un tipo de sociedad particular y, como buen materialista histórico, la sociedad del futuro tiene la necesidad, y casi que el deber, de producir un espacio diferente; en otras palabras, Lefebvre plantea el problema de la historia en términos espaciales, los cambios y revoluciones sociales están siempre acompañados de cambios en la producción del espacio. A este nuevo espacio, en el que se forjen otras relaciones sociales (de producción), Lefebvre lo llama *espacio diferencial*.

Lefebvre le llama espacio diferencial en tanto “el espacio abstracto tiende hacia la homogeneidad, reduce las diferencias o particularidades existentes mientras que el nuevo espacio no puede surgir (o producirse) sino acentuando las diferencias” (Lefebvre, 2013, pág. 110). Asimismo, Lefebvre, caracteriza una serie de contradicciones que se dan en el espacio abstracto del capital; es a partir de estas contradicciones que emerge el espacio diferencial. Es decir, el

espacio diferencial, sería aquel que trascienda las dinámicas y relaciones sociales de producción del capitalismo,

De esta forma, la obra de Lefebvre, no solo es una conceptualización acerca del espacio en el modo de producción capitalista, más bien, se trata de un ejercicio intelectual que arroja una estrategia, apuesta o proyecto político que le haga frente a las dinámicas de producción del espacio del capital en la ciudad, produciendo espacios otros y apropiándose de la gestión de los mismos.

Al considerar la producción de espacios “otros”, alejados de las lógicas de acumulación y demás, se hace necesario tocar un tema que David Harvey desarrolla de muy buena forma, a saber, las utopías o utopismos. Ciñéndose a una definición etimológica de utopía, esta sería “no lugar” o “lugar que no existe” y, al parecer, se utilizó por primera vez por Tomás Moro su obra del mismo nombre. Esto ha llevado a que la utopía sea rechazada como proyecto en tanto es algo “inalcanzable”. Sin embargo, tanto Harvey como Lefebvre, rescatan cierto pensamiento utópico, incluso, podemos pensar que proponer la producción del espacio diferencial obedece a una forma de utopismo. Asimismo, Harvey (2000) también afirma que el urbanismo como lo conocemos hoy está plagado de pensamiento utópico, por lo que este tipo de pensamiento no debería desecharse de ninguna manera; a continuación desarrolla su conceptualización sobre el utopismo.

Harvey (2000), argumenta en *Espacios de esperanza* que hasta ese momento han existido, al menos, dos formas de concebir la utopía. La primera de ellas es la *utopía de forma espacial*; con este concepto hace referencia a aquellas ideas espaciales que ignoran la dialéctica, la historia y en general todo proceso social, están allí como la utopía de Moro, sin explicación alguna de cómo se llega a ese estado del espacio y la sociedad. Estas utopías de forma espacial, han llegado a materializarse de múltiples formas, el problema puntual es que llegan a un punto que es llamado *utopías degeneradas*; en estas formas utópicas de forma espacial encontramos los centros

comerciales, Disneylandia –y en efecto la “disneificación” de las ciudades-, las privatopías para los ricos, etcétera. Este tipo de utopía, impuesta a todas luces, por lo general es auspiciada por el estado o el capital convirtiéndose así en un instrumento para controlar y estabilizar los procesos sociales que deben movilizarse para ser constituidas, es decir, niegan la dialéctica, por lo tanto el proceso histórico asume la forma espacial que supuestamente va a controlarlo. Pareciera así, que las ciudades creativas o los distritos artísticos y culturales, con todos los beneficios que dice proporcionar a los urbanitas, pueden ser considerados utopías de forma espacial “degeneradas”. Por otra parte, se presentan los *utopismos de proceso social*. Esta clase de utopías no poseen un lugar en el cual desarrollarse; caen en lo romántico de un proyecto abierto que pocas veces se concreta en una forma espacial. La utopía liberal de Adam Smith en la que la búsqueda del bien individual lleva al bien común es precisamente una utopía de proceso social: nos dice el camino para llegar a ella, pero no se concreta espacialmente. Lo mismo puede pensarse de lo manifestado en *El Manifiesto del Partido Comunista*.

Frente a estos dos tipos de utopismo, Harvey formula la producción de *utopías espacio-temporales* o *utopías dialécticas*, es decir, un utopismo que tenga una fuerte base en las posibilidades presentes y que al mismo tiempo tenga múltiples trayectorias posibles para llegar a su concreción. En otras palabras, un proyecto político que tenga en cuenta la actualidad de la situación pero que al mismo tiempo sea capaz de reformularse en la medida en la que las condiciones cambien y así superar las lógicas impuestas por las dinámicas y relaciones sociales que buscan la acumulación de capital.

Tanto los espacios diferenciales como un propósito utópico dialéctico, en el ámbito urbano, pueden constituirse como un proyecto de lucha por el *derecho a la ciudad*. Este derecho, contrario a lo que muchas veces nos es presentado tanto por instituciones públicas como privadas, busca

mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta –la ciudad-⁴⁵ almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización. La libertad para hacer y rehacernos a nosotros mismos y a nuestras ciudades es, como argumentaré, uno de los más preciosos pero más descuidados de nuestros derechos humanos (Harvey, 2013, pág. 20).

Desde otra perspectiva, el derecho a la ciudad puede concebirse como el derecho a la producción del espacio urbano y a su gestión colectiva por parte de quienes lo habitan. Por tanto, contrario a la propaganda estatal o privada, el derecho a la ciudad se configura como una forma puntual de acción política urbana en relación con la producción del espacio; un cambio social basado en la ciudad pareciera que, necesariamente, tiene que estar atravesado por la lucha por el derecho a la ciudad y por una gestión no capitalista del espacio.

■ Las “otras” relaciones sociales.

El objetivo central de esta investigación, es develar las relaciones sociales (de producción) que hacen posible la existencia de música autónoma, es decir, de música que se produce, circula y consume en círculos alejados de la industria cultural e incluso de la música independiente. En el capítulo 2 de este documento se determinó que en efecto la música autónoma como producto cultural genera *otro* tipo de relaciones sociales, de formas de organización del trabajo. De esta forma, y puntualizando en lo concerniente a la ciudad y al espacio, me dispongo a mostrar por medio de la información recogida en campo si la existencia de relaciones sociales (de producción)

⁴⁵ Aclaración mía.

“otras” en la música en Bogotá, puede suponer que las relaciones sociales (de producción) del espacio en el que esta se desenvuelve también sean, al menos, de orden “no capitalista”. Es decir, la producción de música y lo que la acompaña –arte gráfico, comida, saberes particulares, etcétera- - ¿genera otras formas de relacionarnos para producir un espacio?

En primera medida, hay que aclarar un asunto básico que tanto Harvey como las personas y espacios en los que lleve a cabo mi trabajo de campo, tienen claro que un establecimiento que se encuentre dentro de las fronteras de este modo de producción, sin importar si es pequeño o grande, necesita generar ingresos en dinero para poder mantenerse, por ejemplo para pagar el arriendo de un local. Este elemento, que es común a todos los espacios y colectivos con los que trabajé, se relaciona directamente con un sentido de comunidad y de pertenencia a un colectivo de personas que tienen, al menos, algún interés en común con el espacio.

De esta forma, Carlos, manifiesta tener un trato diferenciado con las personas que acuden a Rat Trap para el uso del espacio. Él, desde su experiencia clasifica a estas personas en dos categorías: aquellas con las que mantiene relaciones estrictamente monetarias y aquellas que presentan un proyecto artístico o cultural que es acorde a los planteamientos de la casa Rat Trap como espacio. Con los primeros, tiene una relación de arrendatario/arrendador, es decir que son

unas relaciones más *frías* y netamente comerciales. (...) no sé, “Dibujo 5” de la Javeriana o “Dibujo Experimental de Los Andes” quieren hacer una exposición acá; entonces vienen (...) cada estudiante pone 20.000 pesos para que quede algo para el lugar y para los gastos; montan, después desmontan y nosotros resanamos ¡y ya! Es como un servicio.

Por el contrario con colectivos o individualidades que tengan un proyecto acorde a los planteamientos políticos y de autonomía de Rat Trap, se hacen otro tipo de tratos. Es decir, se acompaña al proyecto artístico o musical de forma tal que se le puedan brindar los medios para

sacarlo adelante, es una relación “más orgánica” cuyo éxito está directamente relacionado con el esfuerzo que la persona o personas pongan en el proyecto de producción artística. De la misma forma, el éxito de la relación con proyectos musicales y artísticos en la casa Rat Trap, tiene que ver con el contenido y que tenga algo que decir frente a situaciones puntuales de las personas y que no sea “pura ideología”: este es el caso de *El Corruptor*, un proyecto de producción de afiches “muy maricas” que ha funcionado en Rat Trap en tanto la relación ha sido exitosa bajo los preceptos ya enumerados.

En particular Rat Trap como colectivo, busca que las personas con las que podrían establecer estas relaciones “más orgánicas”, se apersonen de la cadena productiva y a la vez encuentren herramientas para expresarse como mejor les parezca con el esfuerzo que esto merece: “¿Por qué uno tiene una filiación con la música? Porque los discos son una chimba; ¿sí? Porque la gente les imprime un montón de esfuerzo detrás” y a la final todo contenido político es más fácil de digerir para la gente si le habla en un lenguaje como la música.

Rat Trap, como espacio físico, es una casa de dos pisos de mediados del siglo pasado, de aquellas a las que no se les puede cambiar la fachada porque es patrimonio arquitectónico. Sin embargo, el interior está equipado de forma tal que sea útil tanto para quienes lo alquilan bajo una relación estrictamente comercial, pero también para quienes participamos con diferentes proyectos allí. Cuentan con una sala de ensayo y un auditorio para conciertos; un taller de serigrafía; una sala de exposiciones y una tienda en la que se pueden encontrar tanto las producciones artísticas de la casa como las producciones de los colectivos o personas que pertenecen a esta “comunidad”.



14Cronograma de los talleres de música en FAMA.

En Galerías en la ciudad de Teusaquillo funcionó otro espacio que por casualidades resultó destinado a la música: *Ralámpago*. Este lugar era manejado por Laura, quien es hija del dueño del predio. El espacio fue un restaurante chino que estuvo abandonado algún tiempo para que luego fuera instalada una exposición artística conocida como *Lavamoa Tumbá*, que consistía en hacer murales en el interior y exterior de alguna casa que estuviera ad portas de ser demolida. Una vez que pasó la exposición en la casa, y que fue pintada toda de negro por los mismos artistas que la habían decorado –seguramente esperando que nadie pudiera seguir apreciando su obra artística— el lugar funcionó como sala de conciertos y ferias por alrededor de dos años. Allí se llevaron a cabo algunas fechas del festival FAMA, ya mencionado en este documento. Laura, o *Relámpago*, no se encargaba directamente de la gestión de conciertos sino que permitía que otras personas los gestionaran, es decir, que consiguieran las agrupaciones que se iban a presentar, consiguieran el

equipo de sonido y demás. Al igual que en Rat Trap, con algunos matices, Relámpago también construyó una comunidad con la cual se producía el espacio del concierto o la feria. En este punto, vale la pena aclarar que espacios como Relámpago solamente son producidos en el momento del concierto o feria, esto porque este documento versa sobre el espacio social; es decir, aunque Relámpago permanecía como espacio físico todo el tiempo en la esquina noroccidental del centro comercial Galerías, el espacio sólo era producido en el momento del concierto o feria, contrario a lo que sucede en Rat Trap, en donde siempre están Carlos, Darcy, Rafa y demás personas produciendo el arte y con él el espacio. En general, las relaciones que se entablaban entre Laura y las personas que organizábamos conciertos allí eran de solidaridad, intercambios y demás pero que además pudiera generar recursos para el mantenimiento físico del espacio, como los costos de servicios y demás. Personalmente, en Relámpago, nunca sentí que estuviera teniendo alguna clase de relación mercantil con Laura en las ocasiones en las que participé en la gestión de algún concierto allí. Relámpago, era una casa que parecía haber sido construida en los años 60 del siglo pasado; oscura, húmeda y en ocasiones olorosa dado que estuvo abandonada por algún tiempo. Aunque el espacio físico no era el idóneo, pareciera que el espacio social, aquel que producíamos en cada concierto, sí tuvo algún impacto sobre las personas partícipes de dicha producción.

Finalmente Colombia Metal Garage completa la lista de espacios físicos fijos en los cuáles se da la producción de arte y música de forma independiente y/o autónoma. Según “Nano”, Enrique y Jorge, aunque una vez más el espacio necesita mantenerse, Metal Garage, más que un negocio es un espacio abierto para que los músicos “emergentes”⁴⁶ puedan mostrar e impulsar sus producciones. Este proyecto nace por la necesidad de crear espacios que pudieran contrarrestar el

⁴⁶ Palabra utilizada por Enrique.

efecto sobre la música de grandes eventos como Rock al Parque, es decir, Metal Garage es un lugar en el que se produce música que no ha sido absorbida por la industria cultural de la ciudad.

Ahora bien, aunque estos espacios que se han enumerado hasta este momento son el lugar físico en el que se desarrollan las actividades musicales, la producción del espacio que interesa tiene que ver más con momentos específicos en los que músicos, públicos y gestores se juntan para alguna actividad. Aunque esto pudiera parecer un poco efímero, lo que encontré en campo es que, con la excepción de la casa Rat Trap, las relaciones sociales (de producción) que se hacen evidentes en la música autónoma, parecieran solo hacerse presentes en ciertos momentos puntuales como conciertos, ferias, charlas, talleres y demás; es decir, el posible espacio diferencial que se produciría de la superación de relaciones sociales capitalistas, parece tener la duración temporal de un concierto o un taller.

Sin embargo, lo que pude observar es que aunque las actividades musicales son de corta duración, las relaciones sociales que las hacen posibles tienen una mayor permanencia en el tiempo. Es en este punto en el que es más importante pensar en el espacio social que en el espacio físico, en el que es más importante pensar en las formas como nos relacionamos para hacer música que en el momento y espacio mismo del concierto. De la misma forma, en la producción del espacio diferencial que supone la actividad y producción musical, son más importantes las personas y colectivos que la misma localización geográfica. Por ejemplo, el colectivo Catarsis mantiene reuniones constantes en las que además de temas políticos tratan temas musicales; como ya se señaló, llevan a cabo sus reuniones en las instalaciones de la Universidad Javeriana con una periodicidad semanal. Ahora bien, la importancia de colectivos como Catarsis es que más allá del momento y espacio mismo del concierto que planean, la música está presente en todo momento para sus reuniones, es por medio de la música que se relacionan de una forma horizontal, solidaria,

no competitiva y sin fines de acumulación. Lo mismo sucede con el colectivo Fuerza Punk o con cualquier otro grupo de personas que se reúnen con el fin de planear actividades musicales. De la misma manera, los ensayos semanales de las bandas que podrían ser consideradas autónomas, en los que componen sus canciones, mejoran las que tienen, escriben letras, componen “riffs”⁴⁷, crean ritmos y se plantean metas, son también espacios en los que se crean “otro” tipo de relaciones con el fin de producir algo, puntualmente, música. En definitiva, el espacio diferencial que surge de la producción de música autónoma, no tiene una localización ni tiempos fijos, más bien es un espacio en forma de circuito que mantiene su funcionamiento en tanto sus partes permanezcan activas; por esto mismo el proyecto de espacio diferencial puede localizarse un día en Rat Trap y acto seguido pasar a un jardín en la Universidad Javeriana, puede estar en el estudio de grabación de Enrique y en otro momento ser mi casa en la que se duplican los casetes

Empero, esta falta de localización geográfica más o menos fija del espacio producido por la música, podría suponer un problema en cuanto a la producción de utopismos dialécticos en tanto el espacio se hace tan móvil que se hace imposible establecer un proyecto político con realización espacial. Es bajo esta mirada que proyectos como la casa Rat Trap cobran importancia; al final la localización geográfica es muy importante. Aunque la apuesta parece poco ambiciosa en tanto se trata de una escala geográfica mínima –un predio urbano–, ese pequeño lugar puede allanar el camino para otras apuestas políticas, musicales y artísticas. De hecho, volviendo al barrio San Felipe, un distrito cultural comienza siempre por el emprendimiento de algún arquitecto o comerciante de arte que abre una galería o taller que da inicio al proceso de gentrificación que puede suponer la instauración de un distrito de este tipo. KB es una muestra de ello, es desde allí, desde el interior de una casa reformada para ser galería de arte burgués excluyente, que se

⁴⁷ Fraseo repetitivo que compone la estructura de una canción. (Definición propia)

reproducen y expanden las relaciones sociales (de producción) capitalista, entonces ¿por qué no podrían reproducirse y diseminarse relaciones sociales (de producción) “otras” a partir de un proyecto que posea los límites geográficos de una casa?

Ahora bien por más que el espacio diferencial que surge de la actividad musical parece ser inestable y no localizado, no hay que perder de vista que “la producción popular de nuevos bienes comunes urbanos, la acumulación de capital simbólico colectivo, la movilización de memorias y mitologías colectivas y la apelación a tradiciones culturales específicas son importantes facetas de todas las formas de acción política” (Harvey, 2013, pág. 160), por tanto, pareciera que, la producción de música autónoma y de sus espacios diferenciales, supone también una apuesta por el derecho a la ciudad. Es en este momento en el que la música popular –no como música pop en el sentido adorniano sino como música hecha por la gente para la gente—cobra relevancia. La producción de música popular y autónoma, o el “apersonarse de su cadena productiva” –en palabras de Carlos- puede significar un retorno al carácter de bien común de las producciones culturales, es decir, no controladas por el capital ni por el estado, puede implicar un primer paso para la producción del espacio urbano de acuerdo a nuestros propios deseos. Esta es, al parecer, una de las formas en las que la música se hace revolucionaria, si se quiere.

La dialéctica del “adentro” y el “afuera”.

Los espacios diferenciales que las relaciones sociales de la música producen poseen otra característica que hace parte de su determinación y definición. Al ser el espacio producido por personas, sujetos pertenecientes a una sociedad y tiempo particular, no se puede desconocer que, necesariamente, existe una relación entre el “adentro” y el “afuera” que podría ser dialéctica.

Con algunas excepciones, las personas involucradas en la producción de música autónoma y popular y sus espacios, no están todo el tiempo haciendo música o alguna actividad relacionada con ella. Por lo general, según lo encontré en campo y también en el *Estado del arte del área de la música en Bogotá* (Goubert, 2009), la gran mayoría de productores y gestores de música, realizan otros oficios para obtener los ingresos necesarios para la vida en la ciudad. Así, por ejemplo, Sebastián, guitarrista de la agrupación *Chulo*, es ingeniero civil; Óscar, vocalista de OPJ Soundsystem y Sistema Sonoro Skartel, trabaja en un centro de impresión y publicidad y así hay muchos ejemplos que muestran que, aunque las vidas de las personas están atravesadas por la actividad musical, las condiciones materiales de vida en Colombia y Bogotá, no permiten que la música sea la actividad principal de las personas.

Esto implica, que las personas que producen los espacios diferenciales de la música, están expuestas y tienen la necesidad de entablar relaciones sociales capitalistas en una buena parte de sus aspectos de vida. Esto también es muy comentado por los actores musicales en general: prácticamente todos coinciden en que es necesario llevar una suerte de “doble vida”; por un lado lograr la autonomía en la producción de algo concreto como la música y su respectivo espacio y, por otro, el sometimiento a relaciones sociales (de producción) capitalistas.

Este elemento está lejos de ser negativo en cuanto a la apuesta política que supone la producción del espacio de la música autónoma. En primera medida pude observar que los sujetos no tienen intención de voluntariamente imponer relaciones sociales capitalistas dentro de los espacios diferenciales de la música; en otras palabras una vez se entra al espacio producido por la música, el comportamiento y la forma de relacionarse con las demás que podría tener en su puesto de trabajo en cualquier otro espacio abstracto de la ciudad queda “afuera”: se comprende que “adentro” de los espacios diferenciales musicales no hay cabida para ciertos comportamientos

como el autoritarismo o cualquier clase de discriminación; más bien pude encontrar que es común que las formas de relacionarse que se gestan en los espacios diferenciales sean transferidas a los espacios que no tienen relación con la música como el puesto de trabajo: a mí, en lo personal, después de tanto tiempo de participar en espacios musicales, me cuesta mucho trabajo dar una orden directa o mantener relaciones verticales con las personas, por ejemplo. Por otro lado, la relación directa que tienen los sujetos que participan en los espacios de la música popular autónoma con un espacio abstracto como Bogotá, hace que se tenga siempre presente aquello que se busca cambiar, se tiene contacto constante con lo que es la antinomia de lo que se quiere producir “adentro”.

Es por esta relación entre el “adentro” y el “afuera” que el espacio diferencial, al final, es un espacio de confrontación y de lucha, es un espacio en donde los sujetos se tienen que formular esta pregunta: “¿Cómo, entonces, puede cualquiera de nosotros hablar de cambio social sin al mismo tiempo estar dispuestos, mental y físicamente, a cambiarnos a nosotros mismos?” (Harvey, 2000). Así, en definitiva, el constante ejercicio dialéctico, el cuestionarse todo el tiempo a sí mismo sobre cómo somos “afuera” nos lleva, a su vez, a la implementación de esas relaciones “otras” “adentro”, al menos, hasta el momento en que la realidad de Bogotá como espacio abstracto producido por las lógicas y relaciones sociales del capital, cambie.

La música como relación social (de producción) del espacio.

Como conclusión, vale la pena examinar si, al final, las relaciones sociales de producción de la música autónoma, se “transfieren” de alguna forma a la producción de espacios diferenciales y, en la medida de lo posible, utopismos dialécticos.

Si bien examinar algunas producciones musicales podría darnos una idea de cómo se asocian las personas para la producción de música, es muy difícil, determinar unas relaciones sociales de producción particulares y adscritas a la música autónoma y pienso que queda por fuera de los alcances de esta investigación, más bien lo que se ha hecho es mostrar las formas como uno sujetos y colectivos particulares se asocian u organizan para la consecución de un objetivo particular que en este caso es la producción de música. Lo cierto es que, como ya se ha mostrado, la música popular y autónoma posee formas de asociación y organización del trabajo que sugieren ser “no-capitalistas”: pocas veces existe la relación salarial o la remuneración injusta, las asociaciones parecieran ser más una cooperativa que una empresa de corte capitalista y, no menos importante, existe una suerte de horizontalidad en el proceso productivo.

Ahora bien, responder la pregunta de si estas relaciones sociales se transfieren de manera directa a la producción del espacio es, aparentemente, una tarea menos complicada y parece tener una solución puntual, a saber, que la música es tanto producto cultural como relación social.

Para darle sentido a esta afirmación citaré, nuevamente, a Carlos Velásquez de la casa Rat Trap: “¿Por qué uno tiene una filiación con la música? Porque los discos son una chimba; ¿sí? Porque la gente les imprime un montón de esfuerzo detrás”. Ese esfuerzo del que habla Carlos, parece ser un esfuerzo desinteresado, al menos en el aspecto económico; como evidencia está que ninguna de las personas que me encontré en campo obtiene réditos económicos por el esfuerzo de producir música. Esto podría indicar, entonces, que la motivación principal para producir estos tipos de música, aparte del gusto por uno u otro estilo, es el hecho de encontrarse con otros y asociarse para hacer algo sin mediaciones del capital. Esta motivación se traduce, también, en un esfuerzo por construir una suerte de comunidad que, a su vez, es la encargada de producir el espacio diferencial asociado a la música popular y autónoma.

Todo esto, deja como conclusión que la música, en los casos puntuales que estudié, cumple el doble papel que ya se mencionó –es producto cultural pero también relación social-, entonces, si se indaga por las relaciones sociales (de producción) que gestan los espacios diferenciales de los que acá se ha hablado, podría decirse que es la música, en sí misma, la relación social (de producción) que permite la producción de dichos espacios. Es la música el por qué, cómo y para qué de una suerte de comunidad, es en ella que nos encontramos, nos asociamos y organizamos para poder generar e imaginar nuestra propia producción del espacio urbano.



15 Carlos Velásquez dando un taller de impresión de carátulas para discos y casetes en el marco de El Mercado Negro, espacio de feria en el que se intercambian y exponen producciones independientes y o autónomas en relación con la música.

Capítulo 3,5: Entre música y arquitectura. La formación de una insurgencia.

Buscamos construir una comunidad autogestionada

Contra la esclavitud: ¡Organización!

Los colectivos coordinados caminamos hacia la revolución

¡Cultura libre!, ¡cultura popular!

(ResGestae, 2004)⁴⁸

■ El arquitecto insurgente.

En sus preocupaciones espaciales, en especial en relación con los utopismos, David Harvey (2000) en su libro *Espacios de Esperanza*, considera especialmente la figura de las personas encargadas de la producción y del diseño de una utopía espacio-temporal.

A estas personas las denomina *arquitectos insurgentes*, categoría en la que él, como teórico de las apuestas políticas espaciales, se incorpora todo el tiempo. La argumentación sobre el o los diseñadores de espacios, comienza aclarando algunos aspectos sobre el pensamiento materialista o marxista citando, precisamente, un aparte de *El Capital* que argumenta que la diferencia entre el peor arquitecto y la mejor abeja⁴⁹ es que el primero a construido el edificio, o colmena, primero en su cerebro antes de hacerlo en la realidad material (Marx, 1867). Esto indica que parte de nuestra condición humana está relacionada con la capacidad de crear, imaginar y diseñar elementos en nuestra cabeza antes de hacerlos realidad. Es decir, contrario a lo que se podría argumentar desde una visión simplista y reduccionista del materialismo dialéctico, los humanos tenemos la capacidad de imaginar o diseñar algo, incluso ideologías, sin estar basados necesariamente en una realidad

⁴⁸ Esta canción se puede escuchar en la pista 8 del archivo adjunto a este documento.

⁴⁹ Esto, por supuesto, se basa en la conocida capacidad de construcción de estructuras habitacionales por partes de las abejas.

material dada, por el contrario, la misma existencia de contradicciones en el seno de lo material, nos invita a imaginar.

Respecto al asunto espacial, es en este punto en donde la figura del arquitecto toma relevancia.

Hace falta un enorme ejercicio de la imaginación para diseñar una torre, una ciudad, etcétera. (...)El arquitecto no es en esto un agente totalmente libre. No sólo las cantidades y calidades de los materiales disponibles y la naturaleza de los emplazamientos restringen sus decisiones (...) Las normativas, los costes, las tasas de beneficio, todo ello debe calcularse (...). “Hacer arquitectura” es una práctica espacio-temporal arraigada. Pero siempre hay, sin embargo, un momento en el que debe entrar el libre juego de la imaginación, **la voluntad de crear**⁵⁰.

De esta forma, al hablar de espacio social, el *arquitecto insurgente*, es aquel que es capaz de imaginar y diseñar espacios que contengan unas lógicas diferentes a las de la acumulación. Sin embargo, la capacidad de imaginar o diseñar no es suficiente –entre otras cosas porque la imaginación puede volar hacia cosas que no son posibles de realizar--, se hace necesaria también la voluntad de crear, la voluntad de llevar estas espacialidades a la realidad social material teniendo en cuenta las limitaciones que implica estar en este mundo, por ejemplo tener que pagar un alquiler o las cuotas hipoteca como en el caso de Metal Garage y Rat Trap o estar supeditados a las dinámicas de urbanización de una ciudad como Bogotá.

Asimismo, en su caracterización del arquitecto insurgente, Harvey, retoma la ya conocida frase que dice que “lo personal es político”. Esta frase no implica que todo lo personal tiene relación con la “buena política” (Harvey, 2000, pág. 269), como muchas veces se quiere mostrar;

⁵⁰ Negritas más.

más bien, el punto al que va Harvey tiene que ver con que “nadie puede esperar cambiar el mundo sin cambiarse a sí mismo. La negociación que siempre está en la base de todas las prácticas políticas y arquitectónicas, es por consiguiente, entre personas que intentan cambiarse entre ellas y al mundo, así como a ellas mismas” (Harvey, 2000, pág. 270). Es decir, el arquitecto insurgente tiene que tener en consideración tanto las dinámicas a las que busca oponerse como la comunidad con la que busca hacerlo. Por tanto, al final la arquitectura insurgente es colectiva y tiene en cuenta las limitaciones y desafíos que implica estar en un contexto de un modo de producción particular como en el que vivimos. El arquitecto es, entre otras cosas, un diseñador y productor de espacios insurgentes.

■ El músico insurgente. Del discurso a la práctica de la comunidad y el espacio.

En el capítulo 2, se señalaban tres aspectos que se relacionan con la actividad política en el ámbito musical. En primera medida, se encuentran las relaciones y formas de producción de la música como producto cultural, la autonomía respecto a la industria cultural y las formas de asociación para la producción puntual de música. En segundo lugar, se encuentra la estética y la lírica de estas composiciones musicales, es decir, el contenido político discursivo y estético de las producciones musicales. Como último aspecto, y tal vez el más importante para esta investigación, se encuentra la producción del espacio en relación con la música en la ciudad que es, básicamente, lo que se desarrolla en el tercer capítulo de este documento.

Partiendo de la premisa que, como ya se ha señalado, la música es tanto producto cultural como relación social (de producción) para la producción del espacio, esto podría indicar que existe una práctica musical en relación con el arquitecto insurgente propuesto por Harvey, con muchos matices por supuesto. Un espacio como la casa Rat Trap, es un espacio diseñado e imaginado, en

primera medida, para ser una casa en relación con la música, “queríamos hacer una casa punk”, es como Carlos lo caracterizó en nuestras charlas. Respecto a esto, el punk, al menos como lo percibe el colectivo Rat Trap, deviene en unas prácticas políticas particulares que pasan, por ejemplo, por brindar herramientas para que colectivos estrictamente políticos puedan hacer difusión y propaganda de sus ideas; este es el caso de Catarsis y Amenazas, quienes hicieron un concierto no hace mucho en Rat Trap con la intención de recoger fondos para un proceso comunicativo y pedagógico en el norte del Cauca en relación con la liberación de la tierra; al final los fondos fueron destinados para gastos un compañero herido de gravedad por la policía en una minga de liberación. Así, aunque Rat Trap, y sus arquitectos, no tienen un manifiesto de ideas políticas particulares ni se adscriben necesariamente a una organización política en especial, en su práctica cotidiana de producción artística van produciendo un espacio que toma significados políticos frente a luchas y problemáticas particulares y, en especial, frente a “apersonarse de su cadena productiva”, acción con la que, a su vez, se apersonan de la producción del espacio que es Rat Trap.

Teóricos como Harvey (2013, pág. 160), consideran que “la producción popular de nuevos bienes comunes urbanos, la acumulación de capital simbólico colectivo, la movilización de memorias y mitologías colectivas y la apelación a tradiciones culturales específicas son importantes facetas de todas las formas de acción política” y, por demás, “el espacio de esos bienes comunes merece una intensa exploración y cultivo por los movimientos de oposición que acogen a los productores culturales y la producción cultural como un elemento clave de su estrategia política” (Harvey, 2013, pág. 167). La música, en unos casos de estudio de este documento más que en otros, representa un bien común y a la vez la relación social que permite la producción de ese espacio al que hace referencia Harvey y que, bajo su misma mirada, también puede ser considerado un “espacio de esperanza”.

De esta forma, quienes diseñan, producen o imaginan espacios en relación con la música y el arte autónomo, como se ha caracterizado en este documento, son potenciales arquitectos insurgentes. Este carácter de insurgencia que tiene que ver con el espacio, podría ser transferido al ámbito de lo artístico y musical; es decir, quienes piensan en la producción del espacio como una herramienta política –este es el caso del colectivo que se encarga de la casa Rat Trap--, podrían ser considerados artistas, o puntualmente, músicos insurgentes en el contexto urbano.

Sin embargo, la desconexión con algunas luchas particulares en la ciudad, así como con otras reclamaciones a nivel global, podrían significar un problema para esta “insurgencia” en formación. Harvey también señala esto en su obra, tanto en *Espacios de Esperanza* como en *Ciudades Rebeldes*. Luchas muy focalizadas, como por ejemplo por la autonomía en la creación artística o por la diversidad sexual y de género, no necesariamente generan una práctica política que desafíe las dinámicas y estructuras del capital; en palabras de Harvey, “una cosa es ser transgresor con respecto a la sexualidad, religión, hábitos sociales y convenciones artísticas y arquitectónicas, y otra muy distinta serlo en relación con las instituciones y prácticas del dominio capitalista insertas hasta lo más hondo en la esfera cultural” (Harvey, 2013, pág. 165). Respecto a esto, los asuntos identitarios y de “tribus urbanas” en Bogotá, más que una forma de ganar adeptos para la producción del espacio, pareciera ser un obstáculo en tanto, como me pude percatar en campo, muchas veces se abrazan idearios y problemáticas como el género, el vegetarianismo, la liberación animal y demás, sin ser en verdad transgresor frente a las lógicas del capital en el contexto colombiano. Por ejemplo, el concierto en el que se lanzaba un fanzine⁵¹ cuyo título era *En Guerra*, espacio cuyo postulado principal era estar “en contra de la guerra”, se llevó a cabo en

⁵¹ Una clase de publicación autoproducida con un tema en particular. Por lo general se hace de forma rústica y autónoma, en fotocopias o impresión serigráfica. Esta forma de publicación es muy usada en los circuitos que tienen relación con la música urbana, desde el hip hop hasta el metal.

un bar reconocido por ser un expendio de drogas ilícitas, siendo esto, desde mi perspectiva, una práctica estrictamente identitaria en una “lucha” focalizada sin contexto, en tanto las sustancias ilegales han sido la gasolina que alimenta el motor de la violencia en nuestro país y, por supuesto, de la guerra que es, tal vez, la expresión más cercana de la expansión del modo de producción capitalista sobre nuestro país.

Es decir, por lo recogido en campo y a partir de los conceptos que se han expuesto, se puede aseverar que la práctica política de la música debería trascender tanto el aspecto lírico y discursivo como la simple aplicación de una ética del HTM, la autoproducción estrictamente musical o los procesos identitarios de los jóvenes. La apuesta política de la música popular –y autónoma según sea el caso—es reclamar la producción del espacio de la ciudad según sus deseos, es decir, puntualmente, abogar por el derecho a la ciudad (Lefebvre, 1978) en tanto este derecho, en una sociedad cada vez más urbanizada y por tanto más ligada al modo de producción capitalista, recoge básicamente toda reclamación en vías de la construcción de un proyecto político verdaderamente anti-capitalista.

Así, el paso de la práctica musical autónoma a la práctica musical insurgente, con sus arquitectos, todavía está por darse. Tal vez, hace falta la contextualización de las reclamaciones, superar y acabar con las prácticas puramente identitarias⁵² y rescatar las potencialidades políticas que tienen estas músicas de la bruma de “etapa juvenil” que las cubre. Esto no implica que las condiciones y la “voluntad de crear” no estén presentes, más bien se encuentran en proceso de formación tanto culturalmente como en el aspecto espacial. De esta forma, los espacios diferenciales y los proyectos utópicos que tienen como base la música popular en Bogotá, son

⁵² Vale la pena aclarar que con esto hago referencia a grupos urbanos urbanos como metaleros, raperos, barristas, punkeros y demás.

precisamente espacios en donde se puede formar una suerte de comunidad insurgente que aboga por el derecho a la ciudad.

Consideraciones finales y recomendaciones.

*No te juzgo por tus pintas sino por tus acciones,
Usa la cabeza para algo más que para llevar una jodida cresta,
Mis enemigos son los fascistas,
Vayan de punks o vayan de skins,
Acuérdate del espíritu punk,
Que odiaba el fascismo y destruía el capital.*
(Estigia, 2016)⁵³

■ A modo de conclusión.

El principal objetivo de esta investigación, más allá de develar alguna relación entre la producción de música popular y la producción del espacio urbano, fue encontrar las formas y prácticas políticas que adoptan los colectivos e individualidades que dedican parte de su tiempo al oficio musical. Con este fin, este documento, que funge como informe de investigación pero también como marco conceptual para observar el problema, detalló en 3 capítulos los elementos necesarios para dar cumplimiento a la tarea que me propuse.

En primer lugar, la música popular, en todas sus acepciones, nace de un contexto particular que es el del capitalismo tardío. De esta forma, el siglo XX incorpora la cultura al aparato industrial productivo, convirtiendo de paso a las obras artísticas y musicales en mercancía. Esto, aunque sirvió como estrategia de acumulación de capital y como propaganda, también tuvo otras consecuencias como que se popularizó la producción de música, al punto que con el nacimiento de algunos géneros en particular, casi cualquier persona tuvo la posibilidad de crear piezas musicales. De la misma forma, géneros como el rock and roll o el hip hop, contribuyeron a la

⁵³ Esta canción se puede escuchar en la pista 9 del archivo adjunto.

politización de jóvenes en los países de centro en las décadas del 60, 70 y 80. Es decir, en resumen, la música popular ha tenido dos papeles fundamentales a partir de su inclusión como mercancía en la industria cultural, a saber: ha servido como medio para la acumulación de capital pero también como herramienta para despertar la inquietud social y política, en especial de los jóvenes. Una de las prácticas políticas más relacionadas con la música popular, al menos en los países de centro, son las llamadas comunas y los espacios “liberados”, en donde se promovían valores que en apariencia estaban en contraposición a los del mundo capitalista.

En Colombia, en particular, la música popular intentó reemplazar, sin mucho éxito y por medio de la innovadora industria cultural, a la música local folclórica. El rock colombiano y expresiones politizadas como el movimiento nadaista fueron la expresión de la música popular en Colombia entre la década del 60 y la del 80 que, a pesar de su amplia difusión, no tuvo la fuerza política que se esperaba. A partir de la mitad de la década del 80 en Colombia, y un poco antes en los países de centro, comienzan a aparecer producciones musicales populares que se gestan desde los barrios y sin el apoyo o reconocimiento de las industrias culturales. Es la década del 80 el momento en que surgen nuevas formas de autoproducción musical que son la piedra angular de esta investigación.

A partir de la segunda mitad de la década del 80 del siglo pasado, se comienzan a gestar en Bogotá diferentes movimientos y culturas urbanas que tienen una estrecha relación con la música popular. Comienzan a aparecer agrupaciones musicales que se apropian de espacios que se encuentran al margen de la industria cultural y de los programas de fomento de las artes de los gobiernos distritales, espacios que se sostienen fruto del trabajo musical y artístico de quienes los producen. Así, aunque las expresiones políticas en la lírica y en los discursos que se producen por parte de las agrupaciones bogotanas en los 80 y 90 son importantes, el aspecto más importante y

que se asocia con la pregunta de investigación, precisamente, la relación entre la música y el espacio.

En Bogotá existe, en nuestros días, una industria cultural fuerte y que en muchas ocasiones se asocia con el sector público de la ciudad con el fin de producir arte y cultura de acuerdo a unos intereses particulares. Asimismo, Bogotá cuenta con un circuito de música independiente muy amplio y que abarca todos los géneros musicales, desde hardcore al estilo estadounidense hasta cumbias o música de gaitas. Sin embargo, los resultados de campo indican que la música independiente en verdad es muy dependiente y busca, por lo general, convertirse en mercancía. Asimismo, encontré que las relaciones de clase —una que produce valor y otra que se lo apropia— están presentes en los circuitos propios de la música independiente. Por esta razón, la “independencia” no es un estatuto suficiente para tener una apuesta en relación a la ciudad.

Sin embargo, existen colectivos e individualidades que buscan, por medio de su actividad productiva en el sector musical, alejarse de las lógicas de la industria cultural al máximo intentando recuperar el valor producido para sí mismos y tomar posesión de sus producciones artísticas. Este tipo de música, que con los hallazgos de campo denominé “autónoma”, no solamente se distancia de la industria cultural local y transnacional, sino que se distancia de la música independiente en tanto esta última, aunque discursivamente se adhiere a dinámicas “no comerciales”, es en verdad el área creativa de la industria musical mundial y mantiene las mismas dinámicas de clase que existen en cualquier otro sector productivo. Así es como la música autónoma es la categoría que me permite pensar en una apuesta política concreta en términos de producción del espacio en la ciudad.

La música popular puede ser considerada como una apuesta política en tres aspectos fundamentales. En primera medida, la práctica del HTM y la autonomía en la producción musical,

trae consigo la posibilidad de mantener relaciones de producción diferentes a las capitalistas lo que, a su vez, implica una muestra de que el modo de producción tiene grietas en las cuales florecen otras formas de producir el mundo. En segunda instancia, la música que se pretende política tiene, por lo general, una estética y lírica definida; es decir, las letras hablan de problemas políticos y sociales particulares y su estética, en algunos casos, busca repeler la absorción o normalización por parte de la industria cultural de estas expresiones artísticas.

En último lugar, como venía sucediendo desde la década del 80, en Bogotá la música popular y autónoma —en los casos que le compete— ha servido como vehículo para la producción de espacios urbanos en los términos que propone Henri Lefebvre (2013). Este es el punto central de esta investigación, el papel de la música en la producción del espacio y el papel político que puede tener este espacio social producido.

La industria cultural, como parte del modo de producción capitalista, también produce su propio espacio destinado a la acumulación. Estos espacios de la industria cultural se han concretado en las llamadas ciudades y distritos creativos o culturales. En Bogotá en particular este es un fenómeno que ha acontecido en barrios como La Macarena, en el centro de la ciudad. La producción del espacio de la industria cultural es, a todas luces, uno de los principales motivos para los planes de renovación urbana que lleva a los procesos de gentrificación. Este es el caso del barrio San Felipe al norte de la ciudad, lugar que ha sido ocupado por galerías de arte burgués que ya comienza a excluir y expulsar a los habitantes tradicionales del barrio por el aumento de precios y la falta de participación en los procesos artísticos.

En este sentido, la producción de música autónoma y de espacios que sigan sus mismas reglas, se puede convertir en un arma que contrarreste procesos de expulsión o gentrificación como el que está ocurriendo en el barrio San Felipe. Al final, la apuesta espacial del arte y la música

populares y autónomos se inscribe en la producción colectiva y autónoma del espacio urbano, es decir en el derecho a la ciudad.

Por otra parte, al indagar por las relaciones sociales (de producción) del espacio relacionado con la música en Bogotá, encontré que la música es, en sí misma, la relación social que permite la producción de estos espacios. No existe una transferencia de relaciones sociales (de producción) entre la música y el espacio; más bien la música es el pretexto, el motivo y la forma como nos encontramos para producir espacios urbanos, incluso se constituye en un medio de intercambio de valor. Los espacios que se producen por medio de la música, serían espacios diferenciales, que nacen de las mismas contradicciones que posee el espacio abstracto propio de la industria cultural –como la galería KB que fue documentada en el capítulo 3-.

Finalmente, e indagando todavía sobre el aspecto político de la música, nace la figura del músico insurgente como arquitecto, como diseñador y productor de un espacio utópico, si se quiere. La producción de música autónoma aún tiene mucho que dar y andar en cuanto a la producción del espacio urbano como apuesta política por el derecho a la ciudad. Como conclusión final, la música en Bogotá produce espacios que constituyen un primer paso como apuesta política y artística, es decir, la preocupación por la autonomía y el contrarrestar la producción del espacio capitalista en el arte y la música, son una práctica política. Sin embargo, mientras estos sectores musicales no tengan cierto tipo de coordinación con otras reclamaciones, como por ejemplo la de la vivienda digna, no podrían considerarse una verdadera práctica política anti-capitalista. Seguramente, con el desarrollo de las fuerzas productivas, vendrán nuevas formas de relacionarnos incluso entre sectores sociales de actividades productivas diferentes, será en ese momento en el que el derecho a la ciudad, como producción colectiva y autónoma del espacio, se concretará para darle paso a otras formas urbanas que realmente respondan a las necesidades de las personas.

■ Recomendaciones finales.

Los estudios sobre arte y cultura en la ciudad son numerosos incluso en la academia colombiana. El uso extensivo de técnicas y métodos como la etnografía o las entrevistas semiestructuradas siempre han proporcionado una gran cantidad de información a investigadores y curiosos sobre estos temas. Sin embargo, desde mi perspectiva como participante de estos fenómenos urbanos, la conceptualización que se hace sobre estas prácticas me parece contraproducente en términos políticos.

En muchos de los trabajos que examiné como antecedentes de esta investigación, encontré que los conceptos de identidad, subcultura, tribu urbana y demás son recurrentes. El problema que pienso que trae este tipo de categorías es que se asocian con una etapa pasajera de los jóvenes y que, por demás, no develan, en verdad, la potencialidad política de este tipo de prácticas urbanas. Por ejemplo en el libro de Rossana Reguillo (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, se habla por igual de sicarios y punks; se dice que el ser punk, el identificarse con un estilo de rock, es una práctica política pero no se pregunta puntualmente en qué consiste dicha práctica y si tiene algún tipo de eficacia, presente o futura. Pienso que, definitivamente, si no se toman estos temas seriamente, reconociendo la potencia política de la juventud, el trabajo de personas como Carlos —quien básicamente tiene su vida empeñada en la casa Rat Trap— va a quedar en los escritos académicos como un dato etnográfico, como una forma de caracterizar la juventud sin ninguna trascendencia política. Por esta razón, en adelante, y si existen más investigadores interesados en temas relacionados con el arte y la política en la ciudad, la conceptualización es fundamental, buscar la forma correcta de acercarse al problema y que no se quede en un simple problema de identidad juvenil, de paquetes de ideas y formas de vestir que se asumen como una vanguardia más. En resumen es necesario mirar el problema desde adentro como

algo que en verdad sucede y que hace parte importante de las ciudades, en definitiva dejar a un lado la “mirada de zoológico”, como me diría Carlos en uno de nuestros encuentros.

Finalmente, como consideración metodológica para el estudio de la música, creo que poner el foco sobre la lírica de la música política es una visión muy superficial del problema. Como mostré en esta investigación, la música y el arte poseen la capacidad de moldear vidas, de crear subjetividades, mientras se produce ¿por qué pensar solamente en el contenido lírico o estético cuando hay todo un universo social detrás de las formas en las que se relaciona la gente alrededor de la música? Ahora bien, con esto no propongo que todo aquel que busque estudiar la música urbana tenga que, necesariamente, adscribirse a mi forma de hacerlo, pero sí es necesario profundizar más en los elementos sociales y culturales de la música, más que en el contenido discursivo o, valga la redundancia, musical de las canciones. La música es relación social, y de esa misma forma debería ser estudiada; hacer una canción o aprender a tocar un instrumento, implica relacionarse con alguien más, esas formas de relacionarse, a mi parecer, son mucho más interesantes etnográfica y políticamente que la cantidad de veces que se repite la palabra “revolución” en una canción.

Referencias

- Adorno, T., & Bielsa, E. (2002). Sobre la música popular. *Guaragua*, 163-201.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arlidge, D., & Stewart, J. (2005). Hip Hop in History : Past, Present and Future. *The Journal of African American History*, 190-195.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée.
- Calvi, J. C. (2006). La industria de la música en España. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2-15. Obtenido de promociónmusical.es.
- Cepeda, H. (2008). Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. *Tabula Rasa*, 313-333.
- CRASS. (2016). *Nos deben una vida*. México: Diversos colectivos de México.
- El Tiempo. (17 de Febrero de 2007). Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén. *El Tiempo*.
- Francos, S., Mercedes, C., Rozo, P., Gracia, G. M., Gallo, G. P., & García, H. I. (2012). Mortalidad por homicidio en medellín, 1980-2007. *Ciência & Saúde Coletiva*, 3209-3218.
- Frith, S. (1998). Genre rules. En S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music* (págs. 75-98). Cambridge: Harvard University Press.
- García Canclini, N., Cruces, F., & Urteaga Castro Pozo, M. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Fundación Telefónica.

- González Romero, E. (11 de Septiembre de 2014). *El concepto de la industria cultural de Theodor Adorno*. Obtenido de Revista Interiorgráfico: <http://www.interiorgrafico.com/edicion/segunda-edicion-interiorgrafico/el-concepto-de-la-industria-cultural-de-theodor-adorno>
- Goubert, B. (2009). *Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Guerrero, J. (2012). En género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*.
- Harvey, D. (2000). *Espacios de esperanza*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hermanos Menores. (2015). *Hermanos Menores*. Obtenido de <https://hermanosmenores.bandcamp.com/>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Los Inrockuptibles. (2007). Punk y Circo. *Los Inrockuptibles*, 44-53.
- Manrique, D. (13 de Agosto de 2007). El verano más largo continúa. *El País*.
- Marx, K. (1867). *El Capital*.
- Marx, K. (12 de abril de 1871). Carta a Ludwig Kugelmann. Londres.
- Marx, K. (1871). *La guerra civil en Francia*.
- Marx, K. (Marzo de 2001). *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Obtenido de Marxists Internet Archive: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>

Marx, K. (2012). La Comuna de París. En K. Marx, *La Guerra Civil en Francia* (págs. 17-50). Caracas: La Estrella Roja.

Marx, K., & Engels, F. (2011). *Manifiesto del partido comunista*. México: Centro de estudios socialistas Carlos Marx.

Marx, K., & Engels, F. (2012). *Sobre el arte y la literatura*. Marxists Internet Archive.

McNeil, L., & McCain, G. (1996). *Please kill me. The uncensored history of punk*. New York: Grove Press.

Meléndez, R. (Dirección). (2015). *Bogotá Punk. Los podridos 80* [Película].

Melville, K. (1972). *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós.

Middletown, R. (1990). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.

Moench, E. (2011). Música y sociedad en el capitalismo tardío. *Nómadas*.

Olmeda, Á. (2012). ¿Qué es música popular y cómo la definimos? *Kálathos*.

Posada, J. J. (Dirección). (2008). *Más allá del no futuro* [Película].

Quiña, G. M. (Diciembre de 2013). *Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires*. Obtenido de Trabajo y sociedad. Versión online.:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1514-68712013000200018

Rat Trap. (2015). *Evento: FAMA/// Festival*. Obtenido de Facebook.com: https://www.facebook.com/events/390790654379628/?active_tab=about

Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.

Singer, D. (2004). ¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno. *Educare*, 143-156.

Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. México: Siglo XXI.