

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**MAESTRÍA INTERNACIONAL EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**UNA BANDA SONORA PARA EL DESQUITE.**

**DE INDUSTRIAS, COTIDIANIDADES, TERRITORIOS Y CIUDADES**

**NARRADAS DESDE EL ROCK EN CARTAGENA DE INDIAS**

**JUAN CARLOS LEMUS STAVE**

**TESIS DE GRADO**

**CARTAGENA DE INDIAS**

**2010**

*Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.*

*Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.*

*Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.*

*Juan Carlos Lemus Stave*

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**MAESTRÍA INTERNACIONAL EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN**

**UNA BANDA SONORA PARA EL DESQUITE.**

**DE INDUSTRIAS, COTIDIANIDADES, TERRITORIOS Y CIUDADES**

**NARRADAS DESDE EL ROCK EN CARTAGENA DE INDIAS**

**JUAN CARLOS LEMUS STAVE**

**TESIS DE GRADO**

**TUTOR**

**EDGAR VEGA**

**CARTAGENA DE INDIAS**

**2010**

## RESUMEN

Este ejercicio investigativo responde a la pregunta por el rock en Cartagena de Indias, una música que a lo largo de más de dos décadas ha ganado algún espacio en el inventario de músicas del Caribe colombiano. Es un ejercicio que se adentra en las cotidianidades de diversos actores sociales que han constituido sus identidades desde el rock para narrar, andar, cantar, significar y habitar la ciudad. Muestra cómo la construcción de identidades desde el rock se produce por la negociación con los discursos interpeladores procedentes del mercado. Se expone entonces que el consumo y la resignificación son dos elementos importantes para entender el rock y los procesos identitarios en el contexto cartagenero.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

LA PREGUNTA POR EL ROCK EN CARTAGENA DE INDIAS/7

### CAPÍTULO 1

EL ROCK COMO DISCURSO PARA CONSTRUIR IDENTIDADES DESDE LA INDUSTRIA CULTURAL

1.1. Una entrada teórica para iniciar el análisis del rock en el contexto cartagenero/13

1.1.1. La comunidad sonora del rock en Cartagena de Indias/17

1.2. Otras aproximaciones teóricas para pensar el rock en la ciudad/25

1.2.1. Las dos caras de la industria/25

1.2.2. El reencantamiento del mundo/26

1.2.3. La música, discurso reclutador/29

1.2.4. La ciudad como escenario de las comunidades sonoras del rock/30

### CAPÍTULO 2

ROCK EN CARTAGENA: UNA GEOGRAFÍA, VARIAS CIUDADES HABITADAS Y CONTADAS DESDE LA TERRITORIALIDAD DE LA MÚSICA

2.1. Una ruta de trabajo/37

2.2. El rock en Cartagena, una escena con características particulares/40

2.3. Primeras memorias: intermitencias y afanes en solitario/50

2.3.1. *Masas de Rock*, un detonante del rock en Cartagena de Indias/53

2.3.2. Medios, soportes y procesos tecnológicos que impulsaron el rock en la ciudad/57

2.3.3. Territorios de afirmación de identidades: entre plazas y bares/65

2.4. Dos escenarios del rock en Cartagena de Indias/74

### CAPÍTULO 3

NARRATIVAS DEL ROCK: CARTAGENA DE INDIAS DESDE LAS LÍRICAS DEL ROCK/80

3.1. Hay en la ciudad otra ciudad que calla y que nunca conocerás/82

3.2. “Tú sientes que la música grita por ti”/89

CONCLUSIONES/94

BIBLIOGRAFÍA/97

*La música se me presentó dotada de una fuerza transgresora. Es una fuerza que recibes, y que a su vez te da fuerza para asumir una actitud resistente. Una fuerza que te permite enfrentar o asumir con más coraje, más valentía a la hora de realizar transformaciones.*

Jaime Morales, guitarrista de *Féretroz*

*La realidad es que Cartagena es una ciudad para pocos, para la gente que tiene, para gente que conoce. Esa es Cartagena.*

Augusto Encinales, bajista de *Subterfugio*

*La plaza me daba la oportunidad de tener un ambiente donde las otras personas te cubrían y te identificabas con sus particulares formas de hacer las cosas, cada uno estaba ocultando al otro. Eso es lo que me encantaba de la plaza.*

Linoberto Berrio

*El mejor concierto de rock que se ha hecho en Cartagena ha sido Masas de Rock. Por lo que significó, por lo que sucedió, por lo que vino después, porque después de Masas de Rock, se masificó mucho más el rock en la ciudad.*

Henry Lopera, gestor cultural

*Nuestras letras retratan la temática común de la ciudad, las turistas presumidas de Master Card, los intelectuales asumidos en maquina repetidora, los dealers, el desamor como producto de almacén, el discurso desmejorado de los revolucionarios, las drogas, el fracaso de bocas contra el suelo, el control policial, la bohemia como otro triunfo de la moda, el rock and roll negociado en la avenida, el atraco a mano armada y la puerta de entrada al baño como el cielo alquilado.*

Neykyn Cervera, vocalista de *Los 5 Patitos*

## **INTRODUCCIÓN**

### **LA PREGUNTA POR EL ROCK EN CARTAGENA DE INDIAS**

Esta investigación es la herencia de una experiencia investigativa previa que exploró el universo creativo de los jóvenes que construyen sus identidades desde el rock en Cartagena de Indias. Sumergirse dentro del foco creativo de muchos sujetos y tratar que ellos mismos exteriorizaran “ese algo” que los conduce a crear, fue un reto.

Este nuevo paso en el campo investigativo incluye, como mencionaré más adelante, las intimidades de algunos protagonistas del rock en Cartagena. Pretendo construir una memoria colectiva de la comunidad sonora del rock desde los recuerdos de los participantes, una memoria que proyecte un panorama de 20 años de rock en la ciudad, una memoria que reflexione sobre el pasado, que cruce el presente y continúe hacia el futuro para determinar, definir y analizar el conjunto prácticas nacidas del rock que cimentan una comunidad sonora que a su vez da vida a la escena del rock en la ciudad.

Estudiar la configuración de una comunidad sonora que da vida a una escena es una apuesta por construir un conocimiento puntual y especializado sobre una comunidad que ordena su existencia a partir de esta música que se ha convertido en algo más que un pasatiempo, y por el contrario, funciona para muchas personas como una fuerte mediación, desde donde se promueve el entendimiento de las muchas dinámicas de la ciudad.

Profeso un profundo respeto y pasión por el rock. Dedicar tiempo a los escenarios, a la composición y al entendimiento del mundo a través de éste, integrarlo a

cada momento de mis andares cotidianos, se torna insuficiente. Tres componentes, el investigador, el músico y el fanático; cada uno con sus especificidades, tiempos de producción y reflexión, cada uno enmarcado en dinámicas únicas, construyen un lugar de análisis con las suficientes herramientas para apreciar desde diferentes ángulos un fenómeno que concibo no sólo como un simple objeto de estudio, sino como una actitud ante la vida, una postura política desde la creación nacida desde el consumo, la apropiación y la negociación con la música, lo social y la academia; postura nacida desde lo visceral, desde el dolor, desde la experiencia, desde la lectura académica, desde la exclusión, desde la violencia no sólo simbólica, sino muchas veces físicas del entorno cartagenero.

La construcción del conocimiento requiere un lugar de enunciación comprometido, y el sentir de Nelly Richard<sup>1</sup> sobre la producción académica condensa mis sentimientos acerca del lugar de enunciación de esta investigación:

[...] quizás sea insistiendo en lo ‘social’ (en los bordes extra-académicos de un discurso crítico latinoamericano que no se agota en la máquina de reproducción universitaria, y que ensaya posiciones móviles y combinadas dentro y fuera de la academia), como se logra oponer una marca descentrada a la globalización que en la actualidad funciona como ‘una función centro’, es decir, representa el punto de mayor acumulación del valor que controla los intercambios teóricos de acuerdo a sistemas dominantes de equivalencia y traducción académico-institucionales.

Estar dentro y fuera de la academia es un lugar de producción crítica válido que me permite desde posiciones combinadas, analizar de qué modo se puede entender la ciudad como escenario para la comunidad sonora del rock; cómo esta comunidad habita determinados espacios que impregna con sus sentidos, convirtiéndolos en territorios de

---

<sup>1</sup> Citado por Ana María Ochoa en su texto *El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*, 2000, p. 12. Documento perteneciente a las actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. 27, 10, 2009, en <http://www.uc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html>.

sentido; cómo se mira y narra Cartagena desde la comunidad en cuestión; cómo se produce la conexión entre el rock y un actor social en condiciones sociales específicas.

Estas y otras cuestiones se condensan en la pregunta de investigación que hace posible el presente texto: ¿cómo los consumos y los usos del rock constituyen modos de producción de distinta índole relacionados con esta música; producción que implica también la articulación de identidades y formas de pensamiento, en donde se presentan modos de leer Cartagena de Indias, habitarla y significar espacios específicos dentro de ella? Esta pregunta guía el camino que se ha de recorrer para entender las presencias y las resonancias del rock en la ciudad.

Inmersos en el flujo de velocidad de los procesos que transforman la ciudad, los jóvenes avanzan en la reinterpretación de su entorno. Desde la evocación y el encuentro de la cuna de su impulso creativo, hasta el intento por desplazar la restricción de unas concepciones erradas, salpican la ciudad con los sonidos y colores del rock.

La escena *underground* se respira en torno a lo conquistado. Se escuchan voces de distintos rangos, unas livianas, melodiosas y suaves; otras, surcan la urbe con un contundente registro gutural. Voces levantándose, defendiéndose, exigiendo respeto y reconocimiento de una respuesta cultural a la definición expresada a través del rock.

Los discursos que vehiculan narrativas para interpelar la realidad desde la música como lugar de pertenencia, y junto a ellos la ciudad como escenario, son los ejes desde donde los jóvenes del rock se imaginan así mismos y a un contexto más incluyente. Entender cómo se estructuran las relaciones entre esta triada es el propósito de nuestra investigación.

Con este espíritu y para curarnos en fobias epistémicas, desarrollamos este acercamiento al rock en Cartagena de Indias desde una mirada a sus prácticas culturales,

especificando brevemente los sentidos que en este escenario adquieren las herramientas conceptuales antes mencionadas y dedicamos el grueso de este informe a presentar lo que logramos con dichas herramientas y perspectiva: una cartografía de las memorias del rock en la ciudad en el curso de dos décadas.

En todo este estudio, los sentidos propuestos surgen de la síntesis de las lecturas de distintos autores con el trabajo de campo y la experiencia de vida del investigador participante. En este contexto, esta investigación intenta describir la cotidianidad de la comunidad sonora del rock, desde los testimonios de sujetos y desde los textos de las canciones.

El corpus de datos fue recolectado en un trabajo de campo realizado en distintos lugares de la ciudad de Cartagena entre julio de 2009 y enero de 2010; a lo que se suma la experiencia de mi trabajo como parte de la misma comunidad como fanático, músico y como investigador de campo de la misma por cinco años.

De todo este trabajo, de las experiencias de vida compartidas, de los datos recogidos en el campo y de la continuada revisión bibliográfica sobre los temas que se tratan aquí, sacamos las observaciones que se hacen respecto al rock en Cartagena de Indias.

En la primera parte del informe se realiza una síntesis conceptual que abarca acercamientos al rock desde distintas perspectivas, esto es, como industria, como discurso que interpela no sólo desde la fuerza del sonido, sino también como un artefacto portador de letras que conecta experiencias individuales de un creador con las experiencias de otros actores, en fin, un diálogo experiencial de texturas temporales y espaciales diversas. En este capítulo también se dialoga con la noción de comunidad sonora para enmarcar teóricamente el conjunto de prácticas de estos sujetos. Enmarcar

teóricamente tales prácticas dentro de dicho concepto, es realizar un aporte de conocimiento a la cartografía de las comunidades sonoras de Cartagena de Indias.

El segundo capítulo es la definición de cuáles son las prácticas específicas que ordenan la presencia de los sujetos que se entienden por el rock en la ciudad. Dicha definición se realiza desde la memoria de algunos protagonistas del rock que han tenido participación activa en el escenario del rock en la ciudad, las voces de fanáticos, músicos, gestores culturales, académicos, entre otros. Además se presenta el concepto de escena del rock que funciona como un complemento a la noción de comunidad sonora del rock.

Finalmente, el tercer capítulo es la puesta en escena, desde las letras de algunas bandas de la ciudad y desde el testimonio particular de un músico, de todo lo que se define, señala y analiza en las dos primeras partes. Se señalan algunos discursos que circulan en las letras de las canciones, discursos que muestran otras miradas de ciudad, realidades que se han convertido en la materia prima de estos músicos.

Este es el informe de un ejercicio intersubjetivo de andar interno en los rincones nocturnos de la mente y la noche urbana, espacios de insomnio donde se recorren mentalmente las esquinas y las callejuelas oscuras de los barrios donde transcurre la vida. Un ejercicio de vagabundeo en las hojas de papel, en las figuras literarias o coloquiales que retratan el devenir del calor y la insolencia de lo excluido, lo negado y lo oculto detrás del gran relato de ciudad. De eso se trata, en síntesis, pensar sinceramente la ciudad, sin ocultar ni las fascinaciones, ni el fastidio con el estado de las cosas.

Quiero cerrar esta presentación reiterando mi profundo respeto y agradecimiento a toda la gente del rock, cuyas sentimentalidades y experiencias nutren este trabajo. A

Norbey y Neykyn Cervera, a Karen Puello y Augusto Encinales, Dalmiro Lora, Andrés Olmedo, Jaime Morales, Jhon Jairo Narváez, Eva Córdoba, David Covo, Allan Scott, Linoberto Berrio, Henry Lopera, Rosenberg Alape, Gabriel Fernández, Reynaldo Sárate, Roberto Dager, Emanuel Julio, Juan Carlos Rodríguez, Michael Narváez, Luís Carlos Barón, Katherine Carbonel y Bleidis Cabarcas, y tantos otros.

También a mi asesor Edgar Vega, a Gustavo Abad y a Mayra Estévez cuyo rigor académico guío este ejercicio. A la Universidad Andina por la oportunidad de realizar una Maestría que afinó mi percepción por la investigación académica en el campo de la Cultura.

De igual forma quiero reconocer que estas inquietudes sobre el rock y la ciudad son producto de mi participación en el Colectivo Sensorium de Investigación Sociocultural, donde con paciencia y generosidad mis compañeros compartieron sus observaciones y recomendaciones sobre diferentes versiones de este ejercicio. A todos gracias.

## CAPÍTULO 1

### EL ROCK COMO DISCURSO PARA CONSTRUIR IDENTIDADES DESDE LA INDUSTRIA CULTURAL

#### 1.1. Una entrada teórica para iniciar el análisis del rock en el contexto cartagenero

La música como objeto de análisis ha constituido un campo prolífico a nivel mundial, latinoamericano, nacional y algunos pocos casos en el contexto local. Todos los trabajos tienen la preocupación sobre el fenómeno de la música relacionado con la constitución de identidades, la estructuración de campos y matrices musicales, el impacto de ciertas músicas en una región y en la ciudad, la música como negocio, la música y los procesos tecnológicos, en fin, preocupaciones que aún continúan surgiendo.

Esta investigación por su parte va más allá de pensar a los rockeros cartageneros por los subgéneros del rock en el que se inscriben, va más allá de las etiquetas musicales o apellidos que el rock ha heredado a lo largo de la historia, sea clásico, *punk*, *grunge*, *indie*, alternativo, *neo punk*, *experimental*, *rock progresivo*, *death metal*, *power metal*, *speed metal*, *hard core*, *metal core*, *grind core*, en fin, y otra cantidad de nombres que se derivan de la evolución y la adopción de sonidos y letras y toda la parafernalia que ha acompañado al rock durante toda su existencia no sólo como una industria del entretenimiento, sino como un modo de darle cohesión y coherencia a la vida de músicos y fanáticos.

Si bien la evolución de los sonidos, las letras y las historias de los diferentes tipos de rock terminan de alguna u otra manera permeando las identidades de los sujetos, de ahí que la constitución de las identidades sean procesos únicos para cada individuo, esta investigación le interesa mirar cómo los consumos, los usos y la producción del rock en Cartagena de Indias moldea formas de ver la ciudad, habitarla, posicionarse frente a sus dinámicas, a las otras músicas que la inundan, a los procesos sociales, culturales, políticos, etc. Las bandas que hacen parte de este proyecto pertenecen a variados subgéneros del rock, lo que enriquece y da al trabajo una amplitud de visiones y posturas alimentadas por diversas fuentes musicales.

Son más de 20 años de rock en la ciudad, ella ha presenciado el nacimiento de bandas que alcanzaron reconocidos momentos radiales y televisivos, y también ha atestiguado los intentos llenos de energía y pasión que rápidamente se desvanecieron. Sin importar el tipo de rock, lo importante o lo poco significativo que haya sido el recorrido de una banda local, la historia del rock en Cartagena de Indias ha demostrado que esta música ha tenido un recorrido infatigable.

La pregunta por el caso del rock en Cartagena de Indias necesita tener en cuenta varios conceptos que ayudan a pensar el desenvolvimiento de esta música en un contexto musical como el cartagenero. Se parte entonces de la ubicación geográfica de la ciudad, situada en la costa norte de Colombia. De acuerdo a Jorge Nieves Oviedo:

El complejo geocultural que constituye la región Caribe se ha amalgamado, organizado y transformado en procesos que abarcan más de dos siglos, y que han definido unos conjuntos de referentes que funcionan como patrones compartidos de reconocimiento comunitario, esto es, como una “identidad”: modos compartidos de existir, un cierto talante ante la vida, costumbres culinarias, sociales, familiares, y

lingüísticas, preferencias y actitudes frente al baile y, por supuesto, cierto tipo de música.<sup>2</sup>

Cartagena de Indias al estar integrada al complejo geocultural del Caribe comparte con la región los rasgos mencionados por Nieves, es decir, comportamientos lingüísticos, culinarios, sociales, y lo que nos interesa para entender la posición del rock, la configuración musical de la región Caribe. Para tal propósito es importante partir de lo que Nieves entiende por matriz cultural, y en consecuencia, matriz musical y su función:

Una matriz provee referentes, pautas de valoración positiva o negativa, conduce los haceres del sujeto en términos prácticos, puede modificarse parcialmente por el enriquecimiento experiencial del sujeto, es decir, una matriz establece un modo de pensar, percibir, sentir, actuar, etcétera. Una matriz musical, en consecuencia, actuará como marco global de referencias pero también como una dimensión práctica que regula las opciones de escucha del sujeto, su “competencia” para recibir con suficiente capacidad o no tal o cual género musical, sus preferencias, según circunstancias (fiestas, música para oír, y descansar, o estudiar, o regalar), estos es, determina las pautas de aceptabilidad que predominen en la comunidad de que se trate (J. Nieves, 2008: 233).

El marco de referencias constituido por una matriz musical, o en el caso del Caribe colombiano, los diversos marcos referenciales de las matrices musicales que componen este complejo geocultural son, como lo plantea Nieves, producto de una evolución y un posicionamiento jerárquico de unas matrices culturales sobre otras:

En términos de evolución histórica de su estructuración sociocultural, puede identificarse en el Caribe colombiano un conjunto de matrices que se han producido por las distintas y jerarquizadas interacciones entre: a) las amerindias sobrevivientes, b) las hispánicas institucionales y populares, c) las africanas trasplantadas, d) las republicanas del siglo XIX, entendidas como institucionales (Estado, Iglesia, Escuela) y e) las modernas híbridas en las mediaciones del cine, la radio, la televisión, internet, etcétera.

---

<sup>2</sup> Jorge Nieves Oviedo, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, 2008, p. 231.

Y de tales interacciones jerarquizadas han surgido todos los géneros musicales que se reconocen como propios de la Costa Caribe (J. Nieves, 2008: 236-237).

Los marcos referenciales de cada matriz musical, sus pautas de valoración y las interacciones jerarquizadas entre ellos, configuran las prácticas de escucha de los sujetos. De ahí que se presente diversidad en la escogencia, esto es, el proceso de configuración de prácticas de escucha de tal o cual género musical es único en cada sujeto, cada quien es interpelado por uno u otro género musical y todo lo que trae el género consigo. En el caso del rock, los diferentes subgéneros, sus ritmos, las características del sonido que los constituye, las letras, lo performativo y la parafernalia en cada uno, conduce a procesos irrepetibles de configuración de gustos para cada sujeto. Son todos estos factores los que dan cuenta de las lógicas por las que atraviesan las músicas para consolidarse en la región:

Se hace notorio en cuanto se examina cualquier matriz que ciertos tipos de géneros, formatos y estilos tienen “aceptabilidad”, de acuerdo a parámetros que rigen en ella, y otros no, así que las matrices funcionan también como reguladores prácticos de la actividad musical. El fuerte de las matrices está en los géneros que las integran y el papel de los diversos formatos aceptables o no, y en los estilos que se reconocen como propios o no. En el surgimiento y consolidación de una matriz musical, las relaciones con los géneros son de causa-efecto mutuos, ya que tanto la consolidación de los géneros en una comunidad sonora dada configura una matriz, o parte de ella, como la estabilización sociocultural de una matriz dada abre o cierra los espacios de aceptabilidad para géneros en particular y para sus posibles transformaciones en un mismo formato o su eventual adopción de nuevos formatos o aun estilos (J. Nieves, 2008: 234).

De todas las citas se entiende entonces que Cartagena pertenece a un complejo geocultural con unas características propias consecuencia de una sincretismo de muchos elementos provenientes de espacios y tiempos distintos que han constituido el inventario de las músicas del Caribe Colombiano, entre ellas el rock.

### **1.1.1. La comunidad sonora del rock en Cartagena de Indias**

Para explicar el conjunto de prácticas (usos, consumos, producción, identidades, formas de ver la ciudad, etc.) que se manifiestan dentro los grupos de sujetos que se entiende por el rock en la ciudad, parto del concepto de comunidad sonora planteado por Jorge Nieves Oviedo, el cual funciona como punto de referencia teórico, una entrada si se quiere, para aproximarse a los sujetos en cuestión. En términos del autor una comunidad sonora es: “un conjunto más o menos abstracto, pero cuyos miembros existen en condiciones concretas. Los une una común preferencia por ciertas prácticas musicales, es decir, es en comunidades que se identifican como miembros que comparten unos parámetros sociales, ideológicos, espaciales, que tal o cual valor funciona como reconocimiento efectivo de tal o cual modalidad musical” (J. Nieves, 2008: 272).

Nieves utiliza el concepto de comunidad sonora para realizar una cartografía de las comunidades sonoras del Caribe colombiano. Reseña las diferentes comunidades que integran la región desde la relación de oferta y consumo que se teje entre el mercado, sus dinámicas y las distintas comunidades:

Comunidades de la música comercial, en géneros etiquetados por la industria discográfica como “tropicales” [...] Comunidades alrededor de la música de consumo de género etiquetados por la industria como “pop” y “románticos” [...] Comunidades sonoras cuyo núcleo fuerte es el rock, en sus distintas de sus variantes [...] Comunidades que se orientan por la música de élite europea y, en algunos estratos medios, por formas orquestadas e instrumentales de la llamada “música estilizada” [...] Comunidades cuyo consumo se orienta a formas tradicionales de la música comercial Caribe. Puede ser el consumo de la salsa que se produjo hasta comienzos de los ochentas [...] Comunidades de “gusto tropical” cuyo eje está casi en las márgenes del mercado. Consume géneros tradicionales no directamente comerciales, como la música de gaita o el “vallenato yuquero”, fórmula despectiva usada en las ciudades para referirse a la música de acordeón más ligada a contextos campesinos por sus temáticas y estilos musicales [...] Comunidades sonoras conformadas predominantemente por migrantes de las regiones andinas de Colombia [...] Sin que alcance una gran difusión, también puede identificarse una comunidad sonora ligada al gusto por la nueva trova cubana y, por correlación, con el conocimiento de cierta “canción social latinoamericana y española de auge en los setenta

y ochenta [...] Está la comunidad sonora que se organiza alrededor de lo que podemos llamar *caribbean soft*. Desde el gusto por boleros con cadencia y armonía de *bossa-nova* hasta las “recuperaciones” del mercado transnacional, a figuras como Company Segundo, el grupo de Buena Vista Social Club y afines [...] Comunidades alrededor de la música religiosa [...] Comunidades sonoras que pueden tipificarse como de carácter estacional. Es un grupo muy curioso que se nutre de personas pertenecientes a muchas de las otras comunidades. Su característica particular es que aparecen en torno a modalidades de musicales temporales como la “música novembrina” para las Fiestas de Independencia en el noviembre de Cartagena de Indias, la “música de carnaval” para los carnavales de Barranquilla [...] (J. Nieves, 2008: 274-278).

Ahora, para abordar la comunidad del rock en la ciudad, se puede partir de las dinámicas de aceptabilidad de la música, es decir, cómo ha sido su grado de aceptación en el contexto de Cartagena. La respuesta a esta pregunta es que a pesar del tiempo presente, más de veinte años en la ciudad, su gestión y aceptación no ha sido a la escala de los otros géneros, formatos, estilos y ritmos que consolidan las matrices musicales dominantes, el caso de propuestas nacidas en la localidad o la región Caribe que muchas veces son una mezcla de las diferentes matrices que menciona Nieves, es decir, producto de matrices africanas, modernas, amerindias; por mencionar una, *Carlos Vives* y toda la fusión de instrumentos y ritmos que logra en su iniciativa. Otro ejemplo se encuentra en las músicas provenientes de otras latitudes que encajaron y fueron acogidas rápidamente, el caso del reggae en su momento, e igualmente, la música africana producida por la diáspora africana que migró a Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, y recientemente el reggaetón y otros ritmos derivados de éste.

Por lo observado a lo largo de años en el escena local, primero como fanático, luego como músico, y ahora desde la investigación, considero que la lenta recepción del rock en Cartagena de Indias se debe en parte a la configuración de un fuerte mercado de géneros pertenecientes a las matrices musicales dominantes, el cual es avalado por medios como la prensa, las revistas especializadas en música, la radio y la televisión,

además de un consumo fluido y continuo de las comunidades sonoras de tales géneros, lo que conforma todo un sistema sostenible.

Sin embargo, hay factores que no tienen que ver directamente con las dinámicas entre el rock y las otras músicas, sino con elementos intrínsecos al mismo rock, es decir, cómo se ha gestionado e intentado construir un sistema, una industria sostenible como el de las otras matrices desde la comunidad del rock local.

Para responder parte de este cuestionamiento, deseo apoyarme en los argumentos de un experto en el tema. Eduardo Arias<sup>3</sup> expone en su artículo *Surfin' Chapinero* lo complicado de hablar de una industria consolidada del rock en Colombia, a pesar de los grandes momentos que dieron la falsa expectativa de la posible constitución de una, el caso de *Ancon*, concierto realizado en 1971 en la ciudad de Medellín, o *El Concierto de Conciertos* realizado en Bogotá en 1988, donde reunieron a todas las luminarias del rock en español del momento, *Soda Stereo*, *Compañía Ilimitada*, *Toreros Muertos*, *Miguel Mateos*, entre otros, y actualmente, los eventos como Rock al Parque que proyectan la posibilidad del advenimiento de tan anhelado nacimiento.

Si bien la interpretación de Arias sobre la dificultad en la consolidación de una industria del rock se plantea desde el contexto bogotano y desde otras grandes capitales colombianas como Medellín y Cali, es una propuesta interpretativa que encuentro viable para entender lo que sucede en Cartagena de Indias.

---

<sup>3</sup> Eduardo Arias, editor de Cultura de la revista Semana.

Las falsas expectativas generadas por los grandes momentos históricos del rock en Colombia, Ancon, El concierto de Conciertos, entre otros; la poca o la relativa receptividad de la radio, la televisión y la prensa, el mínimo consumo del rock nacional y la falta de continuidad de las bandas, son los factores mencionados por el autor, y son estos mismos los que han dificultado el proceso de constitución de un sistema de mercado y consumo sostenible en Cartagena de Indias.

Aclaro que esto no significa, aunque parezca contradictorio, la total inviabilidad de gestionar por otras vías y tener bandas de rock no sólo para el caso de Cartagena, sino también en otras partes del territorio colombiano. Las dinámicas y las maneras cómo el rock y sus comunidades sonoras se desenvuelven y entienden con las matrices musicales dominantes y los mercados de otras partes del territorio nacional, dan vida a escenas musicales únicas e irrepetibles con todas las falencias que puedan tener. Muchas ciudades colombianas albergan comunidades del rock con características únicas que responden a las necesidades nacidas de las relaciones establecidas con el entorno.

La idea general del autor para explicar la inexistencia en Colombia de una industria del rock en varios niveles, el mediático (prensa, revistas especializados en las bandas nacionales, radio y televisión), el empresarial (sellos disqueros que apoyen) y el consumo (compra y venta del material discográfico), es la falta de continuidad en los procesos que permiten que se conforme de manera sólida una industria en el país. “Hablar de rock en Colombia resulta aventurado porque, en términos prácticos, el rock colombiano no existe. Y no existe porque, por lo general, a casi nadie le ha interesado realmente que exista. Y cuando ha tenido posibilidades de existir, el amarillismo, el

camandulerismo<sup>4</sup> y el marxismo-leninismo se han encargado de aplastarlo o, al menos, de magnificar sus vicios y tergiversar sus aciertos”.<sup>5</sup>

Arias analiza desde varios ángulos el difícil ambiente que ha tenido el rock en el país. La radio ha sido uno de los tropiezos para el afianzamiento de una industria. “Algunos músicos (por no decir todos) culpan a la radio. ‘Es que la radio no programa nuestras canciones’. Hasta cierto punto esto es bastante cierto. Las emisoras comerciales se limitan a considerar como orden perentoria las sugerencias de la revista *Billboard* [...]” (E. Arias, 2006: 206).

El autor expresa sin tapujos la mirada de las estaciones radiales hacia la música. Todo aquello fuera de los listados de popularidad anunciados por revistas especializadas, simplemente no existe. Y si un grupo desea tener un espacio al aire, sencillamente debe comprarlo, sea por cuenta propia, o si la banda es afortunada de estar firmada por un sello o una casa disquera, el sello corre con los gastos, compra ese espacio para dar a conocer el producto o la propuesta.

De ahí que Arias utilice la siguiente expresión: “[...] algunos *disc jockeys* –no todos-, con mentalidad de policía de tráfico, solamente pasan música de grupos o casas disqueras que les pagan una propina. En fin, están en su derecho de hacerlo; así funciona la economía de mercado” (E. Arias, 2006: 206).

El panorama general y más difundido es que los medios no sonríen para los rockeros en Colombia, y mucho menos en Cartagena. Entonces los pequeños logros de

---

<sup>4</sup> La expresión significa toda la hipocresía y las creencias que se exponen sobre el rock como agente de libertinaje y excesos, todo producido muchas veces por los comportamientos de artistas o fanáticos, cuyas acciones se generalizan y se toman o asumen como comportamientos o prácticas de todos los que se entienden o viven del rock.

<sup>5</sup> Eduardo Arias, “Sufin’ Chapinero”, en Revista La Tadeo, Número 72, Bogotá, universidad Jorge Tadeo Lozano, 2006, p. 200.

algunas bandas locales pasarán desapercibidos en la historia, o solo los miembros de las mismas y muy pocos de sus seguidores serán los únicos testigos de esos soñados tres minutos de gloria al aire.

Si bien los medios resultan lugares de difícil acceso, otra razón para afirmar que el rock en Colombia sea un asunto de aventura, es la falta de un público estable, constante. Son muy pocos los grupos que logran asegurar un público que siga el devenir de las propuestas musicales, “[...] la radio no tiene toda la culpa. Los grupos nacionales, y esto hay que decirlo quitándose la careta, no han logrado crear su propio público. Han estado de moda un mes, dos, quizás tres, desaparecen, reaparecen, a nadie parece importarle” (E. Arias, 2006: 206).

La ausencia de público consolidado, según Arias, es una constante desde una perspectiva general nacional. En el caso cartagenero, un número muy reducido de bandas que provienen de los años noventa y algunas muy recientes, son las que aún se mantienen en *la movida* de la música dentro y fuera de la ciudad. Muchos otros proyectos musicales alcanzan a tener un momento, un punto cumbre y luego desaparecen rápidamente. De esta manera el poco público que se congrega alrededor de una propuesta queda a la deriva.

Otro aspecto enunciado por este autor, pensando el contexto del rock colombiano, y que acentúa la problemática relacionada con la carencia de un público consolidado, es la falta de un mercado continuo de consumo del rock nacional, es decir, un movimiento de compra constante y creciente del producto nacional. El mercado para las propuestas musicales del rock nacional es mínimo, ni siquiera cubre los gastos de la

inversión del estudio de grabación para darle vida a la propuesta musical. En palabras de Arias:

En “Colombia muy poca gente compra discos de rock y, por lo tanto, es absolutamente imposible vivir del rock [...] Se decretó que el público objetivo eran los adolescentes (‘jóvenes de 15 a 25 años’). Y ese público, visto desde el punto de vista de un mercado, no compra discos. Claro, habrá excepciones como en todo. Pero no las suficientes para adquirir el número necesario de discos que hagan rentable una inversión” (E. Arias, 2006: 207).

Los que se atreven a realizar una producción discográfica en la ciudad deben estar preparados para enfrentar el impacto de este impase. Frente a estas circunstancias, una opción es la creación de un sitio en internet. Desde el ciberespacio se puede lanzar la propuesta, y la posibilidad de difundirla y ser reconocido es mucho más alta que desde una discoteca, donde son pocas las posibilidades de que se adquiera el producto.

No se trata entonces sólo del despliegue de las otras músicas y las dinámicas que éstas tengan en el mercado, es también la serie de discontinuidades o fluctuaciones al interior de la comunidad sonora del rock. En el desarrollo del segundo y tercer capítulo realizo un acercamiento más puntual, desde los testimonios de los participantes, a la serie de discontinuidades mencionadas. Se describen y analizan para definir el concepto de comunidad sonora del rock desde las experiencias de fanáticos, músicos y gestores culturales, igualmente desde las letras de las bandas participes.

Como afirma Jorge Nieves, el Caribe colombiano es un complejo geocultural constituido por la amalgama de muchos elementos que funcionan como referentes que brindan cohesión y coherencia a la identidad del habitante del Caribe. La música y la literatura son dos elementos bastantes reconocidos, además de esas dos, toda la

tradición oral de la región, sus cuentos, sus mitos, sus leyendas, los movimientos políticos, la culinaria, la religión, entre otros aspectos, constituyen este conjunto de referentes.

El rock y sus diferentes sonidos se convierten en otro de los factores que producen cohesión en la identidad de muchos habitantes en el Caribe colombiano. Se alimenta de la cotidianidad de las ciudades, de las historias, de las leyendas, de la literatura, de las estructuras musicales de otras músicas, etc. A pesar de los tropiezos que haya tenido y que aún tenga el rock en lo local, y en lo nacional como argumenta Arias, existe todo un agenciamiento de los músicos y fanáticos del rock en Cartagena de Indias para mantener las condiciones propicias para el rock y construirse como comunidad.

Si los medios como la prensa, la radio o la televisión no se presentan como lugares receptivos; si no hay sellos discográficos dispuestos a grabar, prensar y distribuir en disco tiendas cientos de copias de una banda, internet y la tecnología se presentan como un camino alternativo para enfrentar todos esos obstáculos; los adelantos tecnológicos como softwares de todo tipo, disponibles para descargar gratuitamente en el ciberespacio, facilitan la construcción y la distribución de una propuesta musical; los sitios webs desde donde se puede promocionar tal o cual banda son la plataforma de lanzamiento de muchos rockeros en la actualidad para diseminar los sonidos y las letras, la información sobre los eventos y las bandas.

## 1.2. Propuestas teóricas para pensar el rock en la ciudad

### 1.2.1. Las dos caras de la industria

Para continuar el ejercicio de reflexión sobre el rock en Cartagena de Indias propongo el diálogo con Keith Negus<sup>6</sup> y lo que entiende por industria musical.<sup>7</sup> El autor afirma que ésta debe ser entendida en dos sentidos. Por una parte, como un negocio donde la producción de dinero es la prioridad. Y por otra, como un enorme potencial de creatividad de muchas personas involucradas en la música. En palabras de Negus: “The industry needs to be understood as both a commercial business driven by the pursuit of a profit and a site of creative human activity from which some very great popular music has come and continues to emerge [...]”<sup>8</sup> (K. Negus, 1997:36).

Como indica el autor, la industria busca satisfacer sus necesidades económicas. No obstante, aún existe una parte involucrada con la creatividad, donde el ingenio humano continúa siendo la base de la industria y el núcleo de grandes creaciones artísticas. El ingenio humano, dedicado a la creación y generación de identidad,

---

<sup>6</sup> Keith Negus, *Popular music in Theory: an introduction*, Middletown, Wesleyan university press, 1997. Este trabajo es un recorrido por muchas teorías que intentan explicar el funcionamiento de las industrias culturales, entre ellas, la música, su consumo y recepción por el público. Este último visto desde diferentes ángulos, desde consumidores pasivos alienados por lo que ofrece la industria musical, hasta las audiencias que negocian con el mercado, buscando crear nuevos sentidos, que terminan siendo pistas para continuar en el proceso de repensar y actualizar lo que sucede en el campo musical.

<sup>7</sup> Es importante aclarar que en la exploración de autores para comprender el funcionamiento de la industria musical se encontró que K. Negus es criticado por pensar una industria musical en singular. John Williamson y Martin Cloonan en su texto *Rethinking “the music industry”* (2006), plantean el inconveniente de hablar acerca de una industria musical en singular, puesto que da un falso sentido de homogeneidad donde no la hay, apunta sólo al campo de la industria de la grabación. Proponen entonces hablar de las industrias musicales, término que permite entender la diversidad y la complejidad inherente de las instancias involucradas con la música. Este tipo de aclaraciones es fundamental para ser teóricamente correctos al intentar conversar con las diferentes teorías que integran esta investigación.

<sup>8</sup> La industria debe ser entendida tanto negocio que busca generar ganancias, pero también como espacio de creatividad de donde ha surgido y continúa surgiendo grandes ideas para la música popular (traducción libre).

impulsado por los consumos y los usos, es esencial para comprender lo que sucede con el rock y su comunidad en la ciudad.

Cuando algunos miembros de bandas y fanáticos en la ciudad insisten en que la relación con el rock es más que un componente lúdico para los fines de semana, se trata de una afirmación muy seria donde se han generado lazos más allá del consumo, y se ha dado prioridad a los usos de esta música en diferentes niveles de la vida, creando así un enorme universo de sentidos alimentado por cada palabra y cada nota musical que se escucha o se produce.

### **1.2.2. El reencantamiento del mundo**

Ana María Ochoa en su texto *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música* presenta una propuesta teórica para complementar el entendimiento de la industria en la generación de identidad. La autora explica que en los procesos de consumo y recepción lo que se produce es un reencantamiento del mundo, esto es, la industria termina mediando la realidad a partir de la masificación de las posibilidades de los usos sociales de la música y la tecnología:

[...] Lo que hay, más bien, es una búsqueda profunda de sentido de vida, una necesidad de “reencantamiento del mundo” mediada por el gran aparato de la industria masiva y la tecnología. El poder de lo político reside aquí de manera conflictiva en los modos cómo se movilizan los procesos de identificación al ritmo de las grandes transnacionales: es esta presencia en el mercado la que ha constituido al rock en un relato mundial de diferencia construido desde los jóvenes; es esta misma presencia la que generalmente desmiente ese relato. Así, este espacio de autenticidad se constituye desde la profunda paradoja que frecuentemente nos presenta la música: la de ubicar el

terreno de las identificaciones en el terreno de lo comercial. Aquí el mercado es un conflictivo lugar de reconocimiento.<sup>9</sup>

Un ejemplo de cómo la industria influye en la construcción de identidades es el caso del casete, los modos en que éste ayudó a la expansión del rock en Cartagena, gracias a los usos que se le dio. El fenómeno del casete es interesante, ya que abre posibilidades enormes para la expansión de la música en el sentido que se producen copias a bajo costo de artistas y grupos. De acuerdo a esto Paul Théberge<sup>10</sup> (citando a Wallis y Malm 1984), asegura que los bajos costos de la reproductibilidad del casete se transforman en ventaja para los países en vía de industrialización: “[...] the low cost and portability of cassette technology contributed to its diffusion throughout the non-industrialised world during de 70’s where its impact on local music cultures has been as profound as it is widespread”.<sup>11</sup>

El casete permite la reproducción del material musical en copias de menor precio, por lo tanto, amplía la posibilidad de adquisición para una mayoría. Si por una parte significa acceso a la música, por otra, el fenómeno del casete trae repercusiones negativas en la economía de la industria discográfica. Respecto a esto comenta Théberge: “Perhaps the most significant conflict between the record and audio industries and, indeed, the public in the second half of the twentieth century can be

---

<sup>9</sup> Ana María Ochoa, “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”, en Revista Transcultural de Música #6, 2002, p. 4. 20.01.2010, en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm#18>.

<sup>10</sup> Paul Théberge, “Plugged in Technology and popular music”, en Simon Frith, Will Straw y John Street, editors, *The Cambridge companion to rock and pop*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2001, p. 21.

<sup>11</sup> El bajo costo y la portabilidad del casete contribuyó a su difusión a lo largo del mundo no industrializado en los 70s donde su impacto en las culturas musicales locales fue profundo (traducción Libre).

found in the controversies surrounding popular uses of cassettes tape” (P. Théberge, 2001: 20).<sup>12</sup>

Más allá de las grandes e indudables pérdidas que acarrea la copia ilegal del producto, se trata de mirar cómo los usos sociales del casete es lo que permite la consolidación del mercado de intercambio musical para el caso de Cartagena. Esta consolidación tiene que ver con lo que Théberge llama un empoderamiento de los usuarios: “[...] cassette tape recording offered a form of potential empowerment to users that was unprecedented” (P. Théberge, 2001: 20).<sup>13</sup>

El casete, el CD, MTV, internet, el mp3, etc., fueron, entre otros, factores de fuerte repercusión que contribuyeron a la expansión del rock. El consumo de dichas tecnologías demuestra la presencia de la industria con sus fines económicos, y las maneras cómo se las adoptó y utilizó pone de manifiesto la negociación del sujeto frente a lo que le ofrece el mercado.

Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* explica que Certeau plantea la teoría de los *usos* como operadores de apropiación. Estos usos refieren a la manera como los sujetos se apropian y resignifican lo que reciben. En palabras del autor:

[...] qué hace la gente con lo que cree, con lo que compra, con lo que lee, con lo que ve. No hay una sola lógica que abarque todas las artes del hacer. Marginal al discurso de la racionalidad dominante, reacio a dejarse medir en términos estadísticos, existe un modo de hacer caracterizado más por las tácticas que por la estrategia. Estrategia es el cálculo de las relaciones de fuerza “que posibilita la posesión de un lugar propio, el cual sirve de base a la gestión de las relaciones con una exterioridad

---

<sup>12</sup> Quizás el conflicto más significativo entre las industrias de la grabación y el audio, y sin duda, el público en la segunda mitad del siglo XX puede ser encontrada en la controversias que rodean los usos populares del casete (traducción libre).

<sup>13</sup> Las grabaciones de cassetes ofreció una forma de empoderamiento potencial a los usuarios que no tenía precedentes (traducción libre).

diferenciada”. Táctica es por el contrario el modo de operación, de lucha, “de quien no dispone de lugar propio ni de frontera que distinga al otro como una totalidad visible”.<sup>14</sup>

La estrategia, es la modalidad de operación de los sujetos del rock en Cartagena de Indias. Los rockeros se definen por tener un lugar discursivo que es una mezcla de inconformismo, de intolerancia con lo que sucede, todo esto alimentado de lo que proviene del mercado, de la espectacularidad de los estilos, de las modas, de las tendencias, de los videos musicales, pero procesando y resignificando lo que toman para constituir sus identidades, producir sus propuestas musicales y configurar sus posiciones frente al mundo.

Es un proceso complejo que produce maneras de leer y de sentir las cosas, lo que Benjamin llama un nuevo *sensorium*, o lo que Barbero considera la reestructuración de los mapas cognitivos,<sup>15</sup> reconfiguración que se produce por ese complejo proceso de negociación con el mercado, resultando nuevos mapas narrativos (J. M. Barbero, 2003: 64), muy útiles para leer la cotidianidad, por ejemplo, de las culturas del rock.

### **1.2.3. La música, discurso reclutador**

La reconfiguración de los mapas cognitivos es un punto relevante para entender el proceso identitario. Pablo Vila señala que todas las identidades están construidas por una serie de relatos que constituyen mapas cognitivos para leer la realidad. El papel de la música en esta elaboración consiste en interpelar a tal o cual actor social, el que se

---

<sup>14</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, p. 111.

<sup>15</sup> Jesús Martín-Barbero y Ana María Ochoa, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”, en: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 8.

identificaría con tal o cual práctica musical cuando ésta última interpele cualquier fibra de alguno de los relatos que lo constituyen.<sup>16</sup>

Junto a la narrativa aparece otra idea fundamental para comprender los procesos de interpelación. Es la idea de trama argumental propuesta por Vila. Según el autor, la trama argumental es el mecanismo que ordena de modo inteligible la serie de experiencias o eventos que se transforman en relatos a medida que el sujeto los narra, dando así vida y forma a una particular identidad. (P. Vila, 2002: 36).

En esto radica la importancia de pensar al sujeto como un ser narrativo, ya que es por medio de las narraciones que se ofrece una visión de sí mismo en relación con el entorno. Así la noción de narrativa y trama argumental completan la idea de la interpelación, y se responde al cómo se produce la consecución exitosa del proceso interpelatorio dado entre una práctica musical, en este caso el rock, y una posición de sujeto en particular. La música se transforma en discurso reclutador, “un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos, que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales” (P. Vila, 2002: 21-22).

#### **1.2.4. La ciudad como escenario de las comunidades sonoras del rock**

Los conceptos del rock como industria y como discurso interpelador se pueden integrar en el término comunidad sonora del rock. Ésta habita y significa determinados espacios de la ciudad, tanto en el complejo y diverso campo musical de Cartagena,

---

<sup>16</sup> Pablo Vila, “Música e identidad, La capacidad interpeladora y la narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ana María Ochoa Gautier y Alejandra Gragnolini, Editores, *Cuadernos de Nación: Músicas en transición*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2002, 2ª. Ed., p. 16.

como también algunos espacios que han transformado en territorios de sentido y pertenencia para visibilizar sus identidades.

Para abordar lo concerniente a la significación de espacios en la ciudad se debe pensar en cómo ésta se instaura como escenario de incesantes cambios que, por un lado, abarcan las condiciones físicas como la construcción de enormes moles habitacionales, o nuevos trazos viales que provocan caos vehicular, etc. Y por otro lado, también como entidad que ha estado en constante movimiento, en el sentido de imponerse como una estructura que invade y transforma el pensamiento de los habitantes, haciéndoles partícipes de los cambios y las alteraciones de sentido por las que pasa, producto del vértigo de los distintos procesos que se dan al interior, desembocando en lo que Fernando Cruz Kronfly ha llamado crisis de sentido en la ciudad, en donde “definitivamente, la compleja urbe de nuestro tiempo se convierte cada vez más en una especie de video [...] Todo esto a la más impresionante velocidad”.<sup>17</sup>

La urbe como escenario de resignificaciones, con su “crisis de sentido” (F. Cruz, 1996: 207) provocada por la fugacidad y velocidad de los procesos, se establece como un entramado abigarrado desde donde algunos jóvenes crean territorios de pertenencia. Ellos deambulan, experimentan, viven, sienten la ciudad, ocupan plazas, centros comerciales, parques, esquinas, etc., lugares que han tatuado mediante prácticas que cargan a los espacios con fuertes emotividades.

Jesús Martín Barbero afirma que en las ciudades latinoamericanas hoy por hoy habitan jóvenes que “responden a nuevos modos de percibir y de narrar la identidad. Identidades de temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles,

---

<sup>17</sup> Fernando Cruz Kronfly, “Las ciudades literarias”, en Fabio Giraldo y Fernando Viviescas compiladores *Pensar la Ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, p. 211.

dotadas de una elasticidad que les permite amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales muy diversos”.<sup>18</sup> Estos modos de percibir más flexibles, capaces de conjugar un capital cultural heterogéneo, les permite adaptarse y adaptar cualquier espacio, confiriéndole los sentidos requeridos para reconfigurarlo de acuerdo a sus necesidades.

Para lograr comprender el proceso de apropiación de un espacio en territorio de pertenencia, parto de las nociones propuestas por tres autores. Doreen Massey presenta tres proposiciones para conceptualizar el espacio. De acuerdo a la autora, a) el espacio es producto de las interrelaciones, b) es la posibilidad de la existencia de la multiplicidad y c) es un proceso en constante evolución, nunca acabado. El espacio sólo existe en cuanto se presentan interrelaciones entre la multiplicidad de subjetividades que lo habitan, y es la multiplicidad y el continuo movimiento e intercambio de bienes de toda naturaleza lo que permite que el espacio sea un lugar cambiante, inacabado, abierto a posibilidades semánticas variadas.<sup>19</sup>

Massey plantea que para comprender el proceso de construcción de las identidades se debe pensar el espacio como un requisito primordial que acompaña a la elaboración y escenificación de una identidad. “Desde una perspectiva más general, podría afirmar que las identidades/ entidades, las relaciones “entre ellas”, y la espacialidad que es parte de ellas son co-constitutivas [...] el espacio es, desde el principio, parte integral de la constitución de esas subjetividades” (D. Massey, 2005: 106-107).

---

<sup>18</sup> Jesús Martín-barbero, “Comunicación y ciudad: Sensibilidades, paradigmas, escenarios”, en Fabio Giraldo y Fernando Viviescas compiladores, *Pensar la Ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, p. 55.

<sup>19</sup> Doreen Massey, “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Leonor Arfuch, compilado, *Pensar este tiempo. Espacios, hechos, pertenencias*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 105.

El espacio es entonces un componente esencial para la construcción de una identidad. Esta idea funciona como complemento para la línea de pensamiento de Gilberto Giménez cuando teoriza sobre la noción de espacio. Según el autor, “el espacio tendría [...] una relación de anterioridad con respecto al territorio, se caracterizaría por su valor de uso y podría representarse como un campo de posibles”.<sup>20</sup>

Si el espacio se caracteriza por su valor de uso, en este sentido cabe decir que se le podría definir u apropiar a partir de ciertas estrategias que condensen los intereses del grupo humano que desee dotarlo de sentido, y así convertirlo en territorio de pertenencia, campo de posibles, donde una de la posibilidades es el afianzamiento de la identidad tomando al espacio como elemento esencial, co-constitutivo de ésta, como plantea Massey.

Alrededor del mismo proceso de transformación de un espacio en territorio y como fundamento para el soporte de las identidades, Rossana Reguillo propone que: “El territorio opera [...] más como práctica; es decir, el lugar adquiriría su sentido en tanto se le experimenta como lugar practicado [...] importa en tanto se le practica de maneras diferenciadas, cuya diversidad practicada estriba en el conjunto de representaciones, símbolos, valores, etc.”<sup>21</sup>

Es decir, la serie de elementos heterogéneos provenientes de distintas fuentes como el mercado y el intercambio de conocimientos y bienes culturales entre actores sociales se conjugan para dar vida a momentos específicos en espacios determinados,

---

<sup>20</sup> Gilberto Giménez, “Territorio, Cultura, e identidades. La región sociocultural” en Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela I. Robledo, Editores, *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 2000, p. 93.

<sup>21</sup> Rossana Reguillo, “El lugar desde los márgenes. Música e identidades juveniles”, en *Nómadas: La singularidad de lo juvenil*, N° 13, Bogotá, Departamento de Investigaciones Universidad Central, 2000a, p. 41-42.

dando vida a territorialidades. Estas fuentes son la materia prima del territorio. Un lugar con significaciones únicas para los que lo habitan.

A partir de los diferentes acercamientos al concepto de espacio y su transformación en territorio de sentido se pueden señalar algunos aspectos claves en este proceso. Por un lado, la existencia de la multiplicidad en un determinado espacio se traduce en una serie de interrelaciones, lo que se puede entender como el uso del espacio a través del intercambio de bienes de amplia naturaleza, es decir, el espacio se valoraría por y a través de ciertas prácticas que se den en su interior.

Por otro lado, y en consonancia con lo anterior, son las prácticas que se dan al interior las que construyen y establecen las experiencias que dan sentido, tanto al espacio, convertido en territorio de pertenencia, como a los grupos que lo habitan, generando lazos emotivos entre los integrantes, “En otras palabras, para que hablemos de construcción de territorios sólo se requiere que nos refiramos a un conjunto de prácticas que en su conjunto manifiesten ser construidas por unos sujetos territoriales, - que han seguido un proceso de actualización para reconocerse en esa misma experiencia social”.<sup>22</sup>

Se trata entonces de un emplazamiento o en palabras de Silva, un mercado cultural, en donde los códigos de autorreconocimiento permiten establecer la territorialización de los límites. “El uso social del espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios ‘familiarizados’ se autorreconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o, en pocas palabras, al que no pertenece al territorio” (A. Silva, 2000: 53).

---

<sup>22</sup> Armando Silva, *Imaginos urbanos*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 2000, p. 124.

Estos códigos de autorreconocimiento se pueden entender igualmente como lo que Reguillo<sup>23</sup> llama “certezas compartidas”, es decir, condiciones necesarias para que una colectividad experimente una serie de elementos comunes como marcas de reconocimiento. Hablamos de prácticas que abarcan actitudes, representaciones, valores, etc., que, de acuerdo a Carles Feixa, permiten la consecución de sentidos compartidos que actuarían como guías, “para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad, cuestionando discursos dominantes de ciudad”.<sup>24</sup>

En el territorio construido cada miembro intercambia información sobre cualquier tema, se discute, se debate, se argumenta, se llegan a conclusiones, en suma, toda una dinámica que va fortaleciendo los lazos afectivos entre miembros, pero a la vez con el espacio que brinda las posibilidades de dicha dinámica discursiva. La consolidación de dicha dinámica además de fortalecer los lazos del grupo, también lleva a realizar lecturas del entorno que rodea al territorio de sentido construido.

Desde allí se habla sobre la ciudad como espacio físico de la institucionalidad, se la interpreta, se la evoca y se vuelve “sobre los instantes fundadores [...] que por algún motivo para nuestra vida se tornaron fundamentales” (F. Cruz, 1996: 192). Evocación que conduce a muchos a los lugares en los que se tuvo un primer contacto con el rock y sus sonoridades.

Por ejemplo, recordar el primer concierto de rock al que se asiste, observar a la masa moverse de manera sincrónica con la música, escuchar el grito que desafía la

---

<sup>23</sup> Rossana Reguillo, “El lugar desde los márgenes. Música e identidades juveniles”, en *Nómadas: La singularidad de lo juvenil*, N° 13, Bogotá, Departamento de Investigaciones Universidad Central, 2000a, p. 44.

<sup>24</sup> Carles Feixa Pampols, “La ciudad invisible, Territorios de las culturas juveniles”, en Humberto J. Cubides C., María Cristina Laverde Toscano y Eduardo Valderrama H., Editores, *Viviendo a todas: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998, p. 90.

institucionalidad representada en el párroco de la capilla contigua al evento que transcurre. “la ciudad resulta reconstruida, a través de las evocaciones [...] o instantes vividos” (F. Cruz, 1996: 195).

## CAPÍTULO 2

### ROCK EN CARTAGENA: UNA GEOGRAFÍA, VARIAS CIUDADES HABITADAS Y CONTADAS DESDE LA TERRITORIALIDAD DE LA MÚSICA

#### 2.1. Una ruta de trabajo

Este capítulo busca describir y analizar la comunidad sonora del rock en Cartagena de Indias desde sus protagonistas. Es una reflexión que se adentra en las intimidades de la comunidad para mirar de cerca cómo los espacios juegan un papel fundamental en la consolidación de unas territorialidades que por la observación de campo se proponen como flexibles y nómadas; o cómo un evento en particular se instaure como el detonador de un nuevo momento identitario para jóvenes de la ciudad; o cómo los usos de ciertas tecnologías permiten la expansión de una música que en principio se concentró en una sola parte de la ciudad; o cómo se propone un espacio específico en la ciudad como un símbolo identitario no sólo para la comunidad sonora del rock, sino para muchas otras identidades nacidas de otros procesos.

El proceso metodológico de esta investigación, nacido de inquietudes heredadas de un trabajo previo sobre jóvenes y música en Cartagena de Indias realizado entre 2005 y 2007,<sup>25</sup> permitió adentrarse en las memorias personales de cada protagonista, y desde ellas mirar cómo se vivieron y sintieron determinados momentos, memorias que a su vez funcionan como un archivo histórico para entender el pasado, el presente y, posiblemente, el futuro de una comunidad.

---

<sup>25</sup> Juan Carlos Lemus Stave, *El toque: rock y jóvenes en Cartagena*. Tesis. Universidad de Cartagena, 2007. Bajo la asesoría de Osiris Chajín, Magíster en estudios de la cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Excavar en las memorias y los recuerdos es poner en diálogo subjetividades que construyen desde experiencias únicas e irrepetibles los cimientos de la comunidad sonora. El diálogo con las memorias exterioriza discursos que narran los procesos por los que se atravesó para constituir lo que la comunidad es hoy. Acercarse a las cotidianidades de los momentos vividos de los participantes, es ser testigos de los usos del casete, la asistencia al primer concierto, tocar la primera guitarra eléctrica, comprar el primer CD, armar la primera banda, estar en el lugar donde se reconoce al par con el que se pueden realizar intercambios de experiencias relacionadas con la música, intercambios de la misma, discutir sobre cualquier tema, etc.

Moverse dentro de la memoria requirió de un camino metodológico con un trazado puntual. Encuentro con actores que por su condición dentro de la comunidad, es decir, músicos, fanáticos con años de experiencia, gestores culturales, presentadores de programas de televisión, etc., ofrecieron panoramas diversos que ayudaron a construir una pequeña historia de los procesos de la comunidad.

El diálogo con tales personajes se acompañó de la observación de varios lugares, y de uno en especial por ser punto de reunión, un lugar considerado por muchos jóvenes como el lugar para exteriorizar y practicar las identidades fundadas desde la música y otras formas del arte y el consumo. Se trata de la plaza de San Diego. En la observación de varios meses se fue creando un mapa de este lugar, de los diversos grupos que lo habitan y significan con su presencia cada viernes en la noche.

Con la observación de la Plaza de San Diego, de las prácticas a su interior y a partir de las discusiones, reflexiones y las entrevistas a varios personajes y algunas

bandas de la ciudad, se armó una cartografía sociocultural del rock en la ciudad, de su devenir, de sus altibajos, de su presente, en un macro relato, si se quiere desde abajo.

En este proceso la teoría también juega un papel determinante. Es desde las experiencias investigativas de reconocidos investigadores como Jesús Martín-Barbero, Rossana Reguillo, Will Straw, Roy Shuker, Keith Negus, Armando Silva, Carles Feixa, Pablo Vila, Simon Frith, Ana María Ochoa, Jorge Nieves Oviedo, Eduardo Arias, entre otros, que han invertido sus esfuerzos en la comprensión de las identidades, la música y la ciudad, que se puede lograr una guía y un ejemplo coherente y pertinente para este ejercicio investigativo, y así lograr una interpretación de lo que arrojó la observación.

Muchos de los testimonios que se presentarán son parte de historias personales y de bandas, de los jóvenes de entonces que se atrevieron y aún están en la lucha, o de los nuevos talentos que encuentran en el rock una forma de expresión no sólo musical sino personal, creando el sonido y contando en sus letras experiencias de vida, algunas trascienden, otras se apagan pronto, pero al fin intentos válidos para presentarse al mundo.

Son historias llenas de esfuerzos, risas, triunfos, fracasos, valor, sudor, cansancio, lágrimas, gritos, coros desafinados, sitios llenos de humo de cigarrillo, riñas, celos entre músicos, bolsillos sin dinero después de una presentación, mal sonido, entrevistas en la radio, charlatanes que se hacen llamar productores, instrumentos musicales baratos en algunos casos, creados por el propio músico en otro caso, o instrumentos nuevos para aquellos que contaron con la suerte; en suma, se trataba y aún se trata de poseer aquello que le daba y da sentido a las vidas de muchos de los pioneros del rock y a los que continúan con el legado, la música.

## 2.2. El rock en Cartagena, una escena con características particulares

Este primer título abre el baúl de la memoria del rock en la ciudad. La comunidad sonora del rock es un conjunto de experiencias, prácticas, gustos, etc., todo esto y más enmarcado dentro una matriz musical, la que actúa como un ordenador, un conjunto de disposiciones que rigen a los sujetos, o como lo reconoce Nieves, citando a Bourdieu, *habitus*; sin que esto signifique que todas las experiencias nacidas y basadas en la música sean iguales en cada actor, es decir, el conjunto de disposiciones están condicionadas por distintas variables, por ejemplo, económicas, culturales, políticas, educativas, de género, etc. Según Nieves: “en una misma comunidad sonora se presentan estratificaciones socioeconómicas fuertes con grupos diversos, según edades, oficios, sexos, o niveles de escolaridad”.<sup>26</sup>

Para complementar el concepto de comunidad sonora del rock se suma el de escena. Desde Will Straw<sup>27</sup> se logra una conceptualización puntual acerca del concepto de escena(s). En palabras del autor: “I sought to define scenes as geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices”.<sup>28</sup>

Keith Negus<sup>29</sup> comenta que Straw deja claro que una escena es un “cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of

---

<sup>26</sup> Jorge Nieves Oviedo, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, 2008, p. 282.

<sup>27</sup> Will Straw, “Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and communities in popular music”, *Cultural Studies*, Vol. 5, No. 3, October, 1991, p. 8.

<sup>28</sup> He tratado de definir escenas como espacios geográficos específicos para la articulación de múltiples prácticas musicales (traducción libre).

<sup>29</sup> Keith Negus, *Popular music in Theory: an introduction*, Middletown, Wesleyan university press, 1997, p. 22.

changes and cross-fertilization [...] he shows how scenes can have variable logics and how participants in a scene develop different ways of understanding temporal and spatial change”.<sup>30</sup>

Es el conjunto de prácticas de la comunidad sonora del rock las que conforman la escena del rock en la ciudad. Es decir, la habitación y la significación de espacios, la constitución de bandas que en sus canciones narran la ciudad, las dinámicas del intercambio y comercio de música, la utilización de ciertas tecnologías que ayudaron a expandir el género en otras partes de Cartagena, la construcción de instrumentos y amplificadores al no tener la posibilidades de adquirirlos, la producción de propuestas artísticas elaboradas desde improvisados estudios de grabación en habitaciones con software pirata, la comercialización del producto grabado en un sitio web en internet, los muchos eventos realizados con todo el esfuerzo y muchas veces desde la propia gestión de los interesados, sin la intervención de ningún ente estatal, en fin, una serie de prácticas que han dado vida, moldeado y mantenido la escena del rock en la ciudad.

Cuando afirmo que Cartagena de Indias es una escena con unas características particulares, me refiero al carácter fluctuante de todo lo relacionado con el rock. Si bien hay una serie de prácticas provenientes de la comunidad sonora en cuestión que constituyen la escena del rock, se debe decir que, por un lado, el entorno social, cultural, mediático, etc., de la ciudad tiende coartar y volver lento los procesos de la comunidad; y por otro, existen factores intrínsecos a la comunidad que no permiten un movimiento y desenvolvimiento constante de las prácticas de consolidación.

---

<sup>30</sup> Es un espacio cultural en el cual un rango de prácticas musicales coexiste, interactuando unas con otras dentro de una variedad de procesos de diferenciación, acorde a variadas trayectorias de cambio [...] él muestra cómo las escenas pueden tener lógicas variables y cómo los participantes en una escena desarrollan diferentes formas de entender los cambios temporales y espaciales (traducción libre).

A continuación presento una reflexión acompañada de varios testimonios de miembros de la comunidad. En estos se aprecia tanto el lado conflictivo del entorno cartagenero, como también los problemas al interior de la comunidad. Iniciemos por los factores relacionados con el contexto, posteriormente, abordaremos los concernientes a la comunidad sonora del rock.

Un problema que mencioné, apoyándome en Arias, fue la poca receptividad de medios como la radio o la televisión. Ante esto algunos músicos adoptaron formulas alternativas para dar a conocer sus propuestas. Karen Puello, vocalista de *Subterfugio*, es consciente de este fenómeno y señala que internet se presenta como un medio alternativo y de fácil acceso. Es por tal razón que la propuesta musical de su banda es gratis, se puede descargar desde su Myspace. Reconoce que más que vender, es darse a conocer en otras ciudades y sabe de la importancia que implica tener un sitio en internet donde la gente los visite y conozca la banda.

Karen comenta al respecto: “No joda es maravilloso. Nuestro álbum es gratis, lo puedes descargar en la página web. Es la mejor forma de mostrarse. Qué hago yo sacando mil copias de un disco que posiblemente poquitas se van a vender, te van a comprar. Le vas a invertir un billete que no tenemos. De pronto lo compran aquí en Cartagena”.

Augusto Encinales, bajista de *Subterfugio*, afirma que es casi nula la posibilidad que una banda de Cartagena logre obtener un contrato discográfico. Es una afirmación realmente dura, pero por estar una década en el proceso, tiene una idea de lo que sucede en el mercado musical de la ciudad:

En este atolladero social y cultural que tenemos es muy difícil que en la ciudad un grupo de rock, de música alternativa, de pop o de música moderna obtenga un contrato discográfico que le permita vender los discos que se necesitan para cubrir los gastos de una gira. Eso es imposible. El negocio de la música en nuestro ámbito no existe. Entonces tú tienes que encontrar los medios alternos para poder distribuirte.

Otro factor a considerar en el análisis de la lenta recepción del rock, es la idea de Cartagena de Indias como una ciudad de ciclos inmutables que marcan la vida social, cultural, política, mediática, etc. Es un factor que se relaciona con el sostenimiento de los mercados de las distintas matrices musicales dominantes y sus comunidades sonoras.

Felipe Morales, baterista de *Nimrod*, cree, desde lo que ha percibido en los medios como la radio, que a la gente se le da una dosis de lo que necesita para mantener una rutina. Afirma que la semana en Cartagena dura 365 días. Todas las semanas son iguales:

A mí me parece que Cartagena es una ciudad perfectamente estática. Cartagena se mueve en un ciclo de una semana; o sea, todas las semanas de Cartagena son iguales, y ¿qué pasa? Eso se refleja en la música. La gente vive, de lunes a viernes trabaja. De ahí en adelante se vuelve los viernes de tomadera de cerveza, los sábados de rumbeadera, y los domingos pasar el guayabo, ¿ya? Ese es el ciclo de la semana Cartagenera. Entonces ¿qué pasa? La gente siempre busca la forma más fácil de cumplirlo, ¿ya? Eso es lo que ellos tienen que hacer, eso es su función de vida, ¿entonces qué pasa? Para no complicárselas, o simplemente porque no quieren; porque es gente que no busca nada más allá de su ciclo semanal, reciben simplemente lo que se les da para hacerlo, sea el pago del trabajo, sea la música que reciben por la radio, sean los sitios que reciben para ir, porque siempre van a los mismos sitios, siempre escuchan la misma música, o sea, siempre están esperando lo mismo. Por eso uno ve que el reggaetón llegó, y eso es lo que se le está dando a la gente ahora, esa es su dosis de música para rumbear esta semana, y las emisoras se encargan de dar eso, y así es con todo, todo se mueve en ese ciclo.

Augusto comparte la afirmación de Felipe, sin embargo, agrega una idea que es sugestiva. Piensa la ciudad como una cuna, un lugar donde se reciben muchas

influencias por nuestra posición de puerto abierto al Caribe y otras regiones del mundo. Recibimos muchos elementos culturales y por eso la costa Caribe colombiana se ha convertido en lugar de nacimiento de muchos artistas insertos en muchas corrientes y campos:

Cartagena no es que no va para ninguna parte. No se trata de eso. Lo que pasa es que Cartagena es una ciudad que no está en constante movimiento, Cartagena es fija. Los procesos de las bandas, los procesos sociales, los procesos de las personas son cíclicos. O sea, si tú eres un pelao de Bocagrande, estás en el bachillerato, eres *cool*, te compraron una guitarra eléctrica, hiciste una banda, pero apenas termines el bachillerato, te vas a estudiar a otra parte, se te acabó la banda, se te acabó eso. Esa es mi teoría del porque no hay escena. Somos muy cíclicos respecto a la cultura [...] esta no es una ciudad de escena, sino de cuna. Es una ciudad que te estimula, te crea, y tú tienes que buscar la forma de buscar tu camino, o sea, es como una buena cuna. De pronto la costa es una buena cuna de artistas, por el mismo hecho que eres puerto, mar. Son cosas que te enriquecen a nivel de emociones y ese tipo de cosas. Si nosotros lo vemos como una escena, estaremos constantemente en una lucha romántica tipo *William Wallace*, Corazón Valiente, voy a pelear contra el sistema.

Por su condición de músico, Augusto piensa la ciudad como un cuna para alimentarse de muchas influencias y luego buscar otro lugar para desarrollar lo adquirido. Según Felipe, la ciudad maneja un esquema cíclico en muchos aspectos, lo que condiciona al habitante a las mismas fórmulas sociales, culturales, etc.

Las posiciones de Augusto y Felipe frente a la ciudad son importantes, en ellas se observa una perspectiva crítica de lo que sucede, sin embargo, considero que presentan un sólo lado del problema, esto es, la ciudad y el carácter conflictivo de ésta. El lento desarrollo del rock no obedece sólo a las características del contexto, esto sería incurrir en un argumento determinista, hay que señalar las falencias al interior de la comunidad que hacen que la escena se fluctuante.

Entre los factores intrínsecos de la comunidad del rock, señalo uno relacionado con las características de la producción musical en los escenarios. De acuerdo a Dalmiro

Lora, reconocido músico de rock de la ciudad, la pésima calidad logística de muchos eventos de rock en la ciudad ha creado un pobre nivel de apreciación y expectativa musical del público, es decir, la fidelidad y nitidez del sonido de los eventos es cuestionable, la precariedad de los escenarios y la falta de personal especializado en eventos de este tipo, no permite que las bandas y el público experimenten la potencia que caracteriza al rock. No se cuenta en la mayoría de las ocasiones con la garantías para ofrecer un buen espectáculo.

Por mis años en la escena, como fanático, músico y ahora como investigador debo afirmar que la contundencia de una propuesta musical en el escenario radica en la calidad del sonido, esto se relaciona tanto en la ejecución de los instrumentos, la sincronización de los músicos, como también en lo consciente que esté la banda de su sonido, es decir, como la unión de los instrumentos y las características sonoras de cada uno otorga un matiz único que identifica a la banda. A esto se suman las letras y la parafernalia o aditamentos que tenga la propuesta sonora, es decir, acompañamiento visual o de otro tipo.

Una de las características innegables del rock es la fuerza del sonido y lo espectacular de los montajes en los escenarios. Simon Frith se refiere a la fuerza del sonido en los conciertos y cómo esto se considera un elemento fundamental del rock: “en un concierto de *heavy metal* podemos ver al público totalmente inmerso en la música, pero eso no significa que todos aquellos que guitarrear en el aire estén fantaseando con subirse al escenario. Experimentar el *heavy metal* es experimentar la fuerza del concierto como un todo, del cual los músicos son una parte, el sistema de

amplificación, otra, y la audiencia, otra. Cada *fan* disfruta el hecho de ser una parte necesaria del conjunto, del proceso”.<sup>31</sup>

El escenario significa el momento decisivo para los músicos, allí se pone en juego la materialización de la propuesta, allí reconocen la conexión con el público, desde el escenario se interpela desde lo sonoro, desde lo lírico, desde la espectacularidad de las luces, los tatuajes, las actitudes, etc. Actualmente se ha despertado conciencia acerca de esta problemática, y los eventos recientes han incluido progresos en lo relacionado con los requerimientos logísticos del sonido y los escenarios. Muchas bandas han mejorado sus propuestas en el escenario al contar con el andamiaje necesario para exteriorizar de manera nítida su sonido, lo que los identifica. De este modo se ha empezado a ofrecer mejores espectáculos, y se ha creado un ambiente propicio tanto para los músicos como para el público asistente.

La falta de continuidad de los proyectos musicales que nacen es otro de los problemas al interior de la comunidad. Esta es la situación de muchas bandas en la ciudad, aparecen, desaparecen y el poco progreso obtenido se desvanece con lo efímero de la propuesta. Son pocas las bandas que han mantenido una trayectoria continua desde que nacieron, cada una con su recorrido particular, cada una con su cuota de tropiezos a lo largo del camino, pero han logrado consolidar sus propuestas musicales. Estas bandas son *Subterfugio*, *Soma*, *Excomulgación* y *Frankie Jazz*. Todas ellas cuentan con una propuesta consolidada que ha salido de sus bolsillos. El resto de bandas que lo han

---

<sup>31</sup> Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en Richard Leepert y Susan McClary, (eds.) *The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge, University Press, traducido por Silvia Martínez, publicado en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales, Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, p. 11.

intentado desaparecen en poco tiempo. Por esta razón no se consolida un público que tenga a quien seguir. Y de esta situación es consciente Augusto Encinales:

Hay una vaina bacana. Siempre que se apaga la mechita, siempre habrá una banda que salga, siempre alguien que queda. Eso es bacano, porque no muere la cultura. Como lo hablamos la vez pasada, no joda esto es un puerto, esto debe estar lleno de diversidad. Pero si, lo único que ralla esta vaina es el cuento de la estigmatización social, o sea, que tú para ser rockero tienes que ser pelao, entonces eso aquí nos convierte en un *forever young*. Nosotros comenzamos a los 15 y 16 años, ahora estamos en los 25, pero igual eso es lo que le gusta a uno. Eso yo lo siento en Cartagena, porque incluso en ciudades como Barranquilla la escena está todavía formada por gente de 20 o 30 años. Aquí no. Aquí tú vas a un toque y ves puro pelao, la mayoría de gente que venía de la edad de nosotros no va a los toques. La idea es que nunca se logra una evolución respecto a bandas que tú puedas seguir. O sea, yo no tengo una banda que perseguir, que me guste, como en esa época me gustaba *Bar* o me gustaba *Neurona*, o me gustaban vainas que tenían un trabajo de años y tú los ibas a ver. Pero si tú ves una banda que se acaba de formar, y todos sus integrantes están en noveno grado, ¿tú que vas a ir a ver?, es como ir a un concurso de la canción inglesa de un instituto como el Colombo Americano.

En su comentario Augusto menciona un factor que puede ser tomado como elemento influyente para pensar el lento papel de la consolidación del rock en Cartagena de Indias, esto es, la edad y la idea de que el rock es un género musical para jóvenes con edades establecidas. Es decir, desde muy temprano en la adolescencia hasta máximo, como menciona Augusto, los 25 años. Y es precisamente el rango de edad que menciona Arias sobre el público que se ha pensado erróneamente como el que compra discos de rock en el país.

Algunas preguntas nacen de lo que afirma Eduardo Arias en relación a la edad y los consumos, y lo que expone Augusto Encinales. Si el rock tiene un rango definido de edades, en el caso que menciona Arias, el público que consume música ¿Por qué no existe ese consumo? Y en el caso de Cartagena, y quizá para otras partes en Colombia, ¿Qué es eso que hace que el rock se piense como un género musical con unos rangos de edad delimitados?

Arias tiene una respuesta para ese rango de edad pensado como foco de consumo de música:

Falso, dirán por ahí, armados de cifras, quienes creen que durante el *boom* del ochenta y ocho se vendieron miles de copias. *Los Prisioneros, Los Toreros Muertos, Miguel Mateos, Pasaporte y Compañía Ilimitada* vendieron algunas miles de copias. Sin embargo, los grupos que vendieron por encima del promedio fueron aquellos que sonaron en emisoras de música tropical y balada. Dicho de otro modo, no fueron únicamente los rockeros quienes adquirieron esos discos. Era la moda, como lo fue la *lambada* un año después, sin que ello haya significado la creación de un mercado de música brasilera en Colombia.<sup>32</sup>

Claramente lo afirma Arias, las ventas producidas por el boom del rock en español se dieron desde un público de consumidores no estrictamente comprometidos, afiliados, avivados por el rock. Fue un momento esporádico generado desde otras estaciones radiales que aprovecharon la coyuntura causada por la entrada de estos artistas al país. Este consumo remite a un momento específico de la historia causado por actores de otras comunidades sonoras diferentes a las del rock, y se lo interpreta erróneamente como un despliegue de consumo originado desde la comunidad del rock.

Ahora, por el lado de Augusto la cuestión de los límites de edad para el rock obedece al señalamiento negativo del mismo. De este género se ha dicho desde lo más comprometedor y admirable, una música que ha cambiado y marcado grandes momentos de la historia, hasta las críticas amarillistas y sensacionalistas que se ha alimentado de imágenes promocionadas por la misma industria para la captación de público, el caso de carátulas de discos o letras con altos contenidos sexuales, o desmembramientos, escenas de suicidio, etc., para cimentar y acentuar el consumo por parte de un público potencial y, a su vez, marcar diferencia con otras músicas y, sin

---

<sup>32</sup> Eduardo Arias, "Sufin´ Chapinero", en Revista La Tadeo, Número 72, Bogotá, universidad Jorge Tadeo Lozano, 2006, p. 207.

dejar a un lado, potenciar el miedo de los padres y los núcleos familiares respecto a esta música.

Es entonces cuando la expresión de Augusto, refiriéndose al rockero que pasa de los 25 años como un *forever young*, resulta interesante de abordar para analizar el rock en el contexto cartagenero. Es decir, aquel que a pesar de superar la edad ‘establecida’ aún se mantiene activo en este tipo de música es un *forever young*, atado a prácticas y comportamientos que no le resultan convenientes, si desea ser pensado como un ser productivo para el sistema, ajustado a un número de reglas que lo validarán frente a los que se convertirán en sus pares profesionales.

El progreso del rock en cada ciudad colombiana se sujeta a las condiciones culturales y las matrices musicales en las que se insertó. Las características del campo cultural y musical cartagenero hacen que la escena del rock sea fluctuante, esto es, el constante renacer de las cosas, lo dinámico. De ahí que Michael Narváez considere que “la escena del rock en la ciudad no se compone sólo de los conciertos, o lo que se puede escribir o no en la prensa de tal o cual banda o concierto. Aceptar esto sería limitar el entendimiento de lo que sucede en la ciudad”.

La escena en la ciudad se compone entonces de los ejercicios de negociación que la comunidad sonora sostiene con su entorno cultural, pero además de las diversas maneras como se mueve la comunidad al interior, es decir, cómo se pueden mejorar los procesos para construir mejores prácticas que fortalezcan la comunidad. La escena en la ciudad es un constructo que va desde los espacios físicos donde se reúnen los gustosos del género, los procesos para mejorar la gestión y la logística de los eventos, o la manera como se escucha la música, los lugares dispuestos para esto, en la casa, en la

habitación, en el reproductor digital caminando entre la multitud, viajando en el medio de transporte urbano, en el intercambio de música con pares que comparten los mismos gustos, a través de Blogs, Facebook, Myspace, correos electrónicos, en la discusión en el parque, la esquina, la plaza, las escaleras de un centro comercial, en fin, toda una negociación que hace que la escena se estructure a partir de pequeños espacios conquistados y significados para sus propósitos.

### **2.3. Primeras memorias: intermitencias y afanes en solitario**

Los apartes que a continuación presento corresponden a un recorrido por las memorias de diferentes protagonistas del rock. Los he compilado en pequeños títulos que buscan atrapar la esencia de los momentos, su importancia para la historia del rock local. Además cada aparte maneja un aspecto puntual de la comunidad sonora y la escena del rock en la ciudad.

Eduardo Arias explica que en 1971 el concierto de Ancon<sup>33</sup> en la ciudad de Medellín fue un momento pilar para pensar que en Colombia se consolidaría una industria del rock. Lo mismo sucedería en 1988 con el Concierto de Conciertos en Bogotá, donde se presentaron los exponentes latinoamericanos del *boom* del rock en español. Sin embargo, nada pasó. Así hubo muchos otros momentos, hasta la llegada del Rock al Parque en 1995, un intento de consolidar los fragmentos desperdigados de un género musical.

---

<sup>33</sup> Con el nombre de Festival de Ancón se conoce en Colombia a un festival de rock organizado en La Estrella, Antioquia, municipio próximo a Medellín, entre el 18 y el 20 de junio de 1971. Debido al impacto del evento en los medios y a la amplia difusión que tuvo, ha sido catalogado en numerosas ocasiones por la prensa como el "Woodstock colombiano" o como el principal encuentro del movimiento hippie en ese país". 05.08.2010, en [http://es.wikipedia.org/wiki/Festival\\_de\\_Anc%C3%B3n\\_%28Colombia%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Anc%C3%B3n_%28Colombia%29).

Con Rock al Parque los grupos colombianos que logran la entrada para presentar su propuesta tienen la gran plataforma para darse a conocer frente a un público muy exigente. Estos intentos de consolidación han dejado sus marcas en varias generaciones desde los setentas hasta el siglo XXI. Ese ha sido el panorama para el caso de Bogotá y Medellín, ciudades con muchas historias del rock.

Por su parte, Cartagena igualmente ha tenido momentos. Allan Scott,<sup>34</sup> fanático del rock y el metal por más de 20 años, representa un punto de partida para observar el panorama del rock en los años noventas en la ciudad. Según Allan, la actividad del rock en Cartagena se concentraba sólo en grupos de individuos aislados en varios barrios de la ciudad, teniendo un intercambio de música bastante esporádico y tímido:

[...] En el 91 que comencé con la música, la ciudad estaba muerta en ese sentido. Y eran células aisladas. En el 92 conocí un bar que se llamaba Marrón, que quedaba en el portal de los dulces donde ahora mismo queda Tu Candela. Y sí, yo alcancé a ir allí. Era menor de edad, pero por mi apariencia se imaginaban que era mayor [...] Tuve la iniciativa en el 93 de comenzar una banda que no llegó a ningún lado, porque no había toques, no había nada. Las únicas bandas que recuerdo que había acá en la ciudad era *Cuestión* y una banda que se llamaba *Parasycosis* [...] Mi banda no llegó a ningún lado, fue un experimento de garaje, de desocupados. Marrón lo cerraron en el 94. A la par de Marrón, en Marbella, había un bar que se llamaba *Rock Tattoo*, que era de Franco, el italiano. Eran los dos únicos lugares en toda la ciudad donde se podía medio escuchar algo de metal, de rock [...] Los toques eran como algo muy aislado [...] Yo prácticamente estaba solo en esta cosa, tenía contactos en Medellín, donde me conseguía música, y ya para esa época escuchaba la Cortina de Hierro, que comenzó la señal de Radio Activa a entrar aquí a mediados del 93 [...] Cuando entró Radio Activa la mentalidad cambió, y allí es donde está el poder de los medios. Yo recuerdo que estábamos comenzando la década de los noventa, y qué está sonando, *Music Factory*, *Vanilla ice*, *MC Hammer*, *Technotronics*. Eso era lo que sonaba. Y salimos de vacaciones a mitad de año en el 93. Y para esa época, en ese periodo de vacaciones en algún momento empezó a entrar la señal de Radio Activa. Ni siquiera la habían inaugurado oficialmente, sino que era la señal de Bogotá. Acá en Cartagena no había Radio Activa. Y a mediados de julio, cuando regresamos al colegio, todo el mundo escuchaba *Ekimosis*, *Aterciopelados* [...] Ya en el 94 se acabó *Rock Tattoo*, se acabó Marrón, células dispersas, era un tráfico de música bien cerrado, el intercambio de música era casi clandestino [...] 95 y 96 fueron dos años nulos en eso. Por ahí llegaban noticias, hacían los toques y ni siquiera había propaganda. A mediados del 96 Radio Activa organizó un concurso, Notas Radio Activas en *Pipeline*, donde ganó *Antro* [...]

---

<sup>34</sup> No pretendo convertir a Allan en el paradigma del rock de Cartagena, sin embargo, por su trayectoria en el rock, sus comentarios arrojan información fundamental sobre la ciudad en ese entonces.

tengo muchos amigos que fueron organizadores de ese toque. En abril del 97 vino Masas de Rock [...] los organizadores la hicieron buena, porque lo que hicieron fue reunir todas las bandas que estaban tocando en esa época en Cartagena [...] y claro, los organizadores regaron publicidad por todas las universidades, colegios, inclusive en Radio Activa le dieron publicidad [...] había mucha gente y en ese desorden todo el mundo termina conociéndose [...].

Las memorias de Allan presentan un panorama de lo que ocurría con el rock en la ciudad desde 1991. Un panorama por demás, disperso y casi inexistente. Se trataba de hechos aislados. Observar las vivencias de Allan trae de vuelta la idea de lo central que es la narrativa para forjar la identidad. Como señala Vila, somos seres narrativos, nos elaboramos a través de relatos hilados de manera inteligible.

Allan Scott demuestra que las identidades son narrativas, y que las experiencias más significativas se van organizando por la trama argumental que explica Vila en su teoría sobre la música y la narrativa. La narración es una forma de entender el proceso de construcción de una identidad, por eso cada fragmento presentado es irremplazable, es único, y es significativo tanto para esa persona que lo aporta, pues es un pedazo de su existencia por el que se entiende, como también es imprescindible e importante para este proyecto, ya que es a través de esta experiencia de vida hilada con otras que se logra reconstruir una historia local del rock.

Esta imagen la comparte David Covo, es decir, la visión de Cartagena con una actividad cultural incipiente en cuanto al rock: “Yo llegué de Pereira en el año 96, más bien finales del año 95. Cuando yo llegué aquí, la escena del rock era todavía incipiente. Había algunos grupitos. Pero en esos años fue que cogieron fuerza muchos grupos [...] era un momento en que estaba de moda tener grupos de rock y todo eso”.

Con la imagen de Cartagena a mediados de los noventa, se puede empezar a profundizar y delinear un retrato del rock en la ciudad. Se toma entonces como punto de partida el evento Masas de Rock, considerado como significativo para la comunidad sonora en cuestión, ya que a partir de éste se detona parte de la masificación del género hacia otros espacios de la ciudad. Dicho momento funciona como puerta de entrada para recorrer la historia y entrar a otra serie de momentos importantes del rock en la ciudad.

### **2.3.1. Masas de Rock, un detonante del rock en Cartagena de Indias**

Masas de Rock fue el primer evento realizado en el sur de la ciudad, en el barrio Las Gaviotas. En este evento se presentaron las bandas del momento, entre ellas, *Su Santidad*, *Ojos Rojos*, *La Izquierda*, *No man's land*, *Los que no fueron*, *Sinagoga*, *Antro*, *La piel*, etc. Uno de los participantes de este evento fue David Covo, que para entonces era el vocalista de la banda de metal *Antro*, la que cerró el evento.

De acuerdo a Allan, Masas de Rock se realizó alrededor del 18 y el 21 de abril de 1997. Tener una fecha tan exacta es importante, puesto que muchas de las personas a las que se hizo la pregunta sobre la fecha del evento coincidían en el año, pero no tenían seguridad en el mes y mucho menos en el día. Así que la información de Allan ayudó a reducir la búsqueda de la nota periodística sobre el evento de 12 meses a 4 días en el archivo de *El Universal* de Cartagena, periódico local.

Fue un evento que tuvo mucha repercusión en su momento, como se refleja en el comentario periodístico titulado *Del Edén al Infierno* que al siguiente día publicó el

diario local El Universal. Del Edén porque el sitio donde se realizó el concierto era el centro recreacional llamado El Edén. David Covo comenta acerca de la nota periodística:

[...] Recuerdo que al día siguiente yo leí un artículo que decía *Del Edén al infierno*. Así se llamaba el artículo. La nota es de lo más pintoresca por lo que recuerdo. Me acuerdo que alguien me dijo que: “oye en el periódico salió que había alguien con el pelo verde echando fuego por la boca”. Y Yo dije ¿qué? ¿Qué es lo que dice el periódico? Y fui a ver y sí, decía un poco de cosas. Ese día creo que causó una fuerte impresión porque fue una rumba grande que se formó ahí. Nosotros fuimos los que cerramos ese concierto [...].

A lo que quiero llegar aquí es a la idea que Masas de Rock fue un detonante para que muchos jóvenes se atrevieran a producir rock en la ciudad y constituyeran las nuevas generaciones de músicos de la ciudad. La experiencia de David y su percepción de Masas de Rock, se puede complementar con la que tuvo Rosenberg Alape, vocalista de *Soma*, pero que en ese momento era sólo un fanático en su primer evento masivo:

Yo recuerdo que en las gaviotas hubo un conflicto tremendo. El cura mandó a parar el concierto porque estaban en la misa. Llegó la policía y una cantidad de vainas, porque el lugar lo cubrieron de negro, todas las rejas del Edén las pusieron de negro [...] y fíjate que ahí tú te das cuenta cómo ha cambiado la vaina, porque por lo menos la gente que iba, el estilo de la gente que iba en esa época y la gente de ahora. La vaina va como cambiando y ya no es la misma gente. Tú podías identificar el rockero de esa época fácilmente. Ahora es mucho más complicado [...] De hecho esa fue mi primera asistencia a un concierto. Yo fui con un amigo, había muy buenas bandas. Me acuerdo yo que el nivel era muy bueno. Es más había un afán, esa vaina de la cultura rock era como nueva. Entonces había un afán de los pelaos por radicalizarse, por mostrarse. Eso ahora ya no es lo mismo. Tú encuentras un pelao que se viste normal, relativamente. Ya no se hizo necesario acentuar esa vaina, porque yo me acuerdo que en esa época todos vestidos de negro y tal. Era una vaina como reivindicar que tú escuchabas rock [...].

El afán que menciona Rosenberg fue una marca fundamental para el rock de los noventas en Cartagena. Masas de Rock fue una plataforma de lanzamiento para que los

jóvenes de entonces, como comenta Rosenberg, reivindicaran de manera visual frente al resto de la sociedad el hecho de identificarse con un género musical específico.

Sin embargo, no coincido con Rosenberg cuando afirma que ya no se hace necesario ese afán por reivindicar la condición de fanático del rock a partir de ciertas prácticas; pienso que cada generación en su momento se afirma a través de prácticas específicas tomadas del mercado o negociadas a partir de lo que éste les ofrece.

En los noventas, de acuerdo a lo percibido por Rosenberg y su experiencia en ese primer concierto, se trataba del afán de mostrarse, y considero que aún es así, lo visual expresado en el vestir y otros accesorios corporales es una práctica recurrente, hace parte de la identificación con el rock. A lo que creo que apunta Rosenberg es al hecho que algunos sujetos han atenuado ese afán por mostrarse con el paso del tiempo, el caso de él mismo y otros músicos y fanáticos del género entrevistados, que por estar ya posicionados en el campo, asumen que no necesitan demostrar su posición.

Es el mismo caso de Allan, cuando cuenta que en algunas ocasiones ciertos jóvenes le han dicho que se retire de la música. En palabras de Allan: “[...] me preguntaban ‘tú desde cuándo estás en esto’, y yo respondían, ‘desde el 91’. Llevaba diez u once años en esto y muchos me decían ya eres un veterano, retírate de esto. Y me da tanta risa y aún me da mucha risa [...] yo he visto tanta gente que entró al metal y se salieron. Y les digo el metal no es una camiseta. El metal no es una camiseta que uno se pone en la mañana y se la quita en la noche, o se la pone en la noche para salir”.

Masas de Rock fue el momento crucial para que ese número de personas desconectadas encontraran un par con el que identificarse; como mencionaba Allan: “había mucha gente y en ese desorden todo el mundo termina conociéndose”. Y en esto

coincide Henry Lopera que en su momento también fue parte de este concierto, con *Su Santidad*, banda que abrió el evento esa noche, y en la que se desempeñaba como baterista.

Henry actualmente continúa involucrado con la música, ya no como músico en el escenario, sino como gestor cultural, apoyando las manifestaciones artísticas a las que se les ha prestado muy poca atención en la ciudad, poca atención desde los entes que deberían entender el amplio espectro de lo que implica la palabra Cultura. Henry está de acuerdo con Allan y Rosenberg acerca de la importancia de este evento:

El mejor concierto de rock que se ha hecho en Cartagena ha sido Masas de Rock. Por lo que significó, por lo que sucedió, por lo que vino después, porque después de Masas de Rock, se masificó mucho más el rock en la ciudad. Fíjate que la masificación y captación de público de jóvenes que le gustaba este tipo de música vino de aquí del sur, fue donde empezó a masificarse después de ese concierto. El voz a voz llegó a extenderse tanto [...] para ese tiempo Masas de Rock llegó a unificar toda la ciudad, o sea, ya no estamos hablando de una posición geográfica que es el norte de la ciudad, sino que había como intercambio, no importaba que estrato social tenías tú, sino que ellos venían acá, nosotros íbamos allá.

Otros momentos y lugares empiezan a surgir luego de Masas de Rock, y las barreras geográficas y sociales no importan tanto. Como recuerda Henry Lopera: “Esto aquí era un solo grupo [...] yo recuerdo que cada vez que tú ibas a un concierto te encontrabas a las mismas personas. No había grupos sectorizados, sino que era un solo grupo. Podía haber trescientas personas en un antro, y muchas se conocían. Había como hermandad, y no estaba tan sectorizado como ahora [...] en ese tiempo cualquiera iba donde sea”.

Son muchas las experiencias y memorias sobre cada pequeño o gran evento que dejó huella en la ciudad. Lo que se buscaba con los fragmentos presentados era esbozar el impacto que tuvo Masas de Rock en Cartagena, cómo a partir de este evento se

lograron otros eventos en partes de la ciudad nunca antes consideradas, centro comerciales, nuevos bares y otros espacios que cambiaron el formato una vez a la semana para albergar la masa creciente de jóvenes rockeros.

### **2.3.2. Medios, soportes y procesos tecnológicos que impulsaron el rock en la ciudad**

Masas de Rock y los otros momentos mencionados en los testimonios son elementos para entender parte del devenir del rock en la ciudad. No obstante, otros factores, por ejemplo, las tecnologías y sus usos influyeron igualmente en la historia del género en la ciudad.

Una de las tecnologías que se masificó rápidamente por los bajos costos de reproducción, los usos y, en ocasiones, abusos, fue el casete. Ésta fue fundamental para los que no tuvieron la posibilidad de adquirir material musical en soportes como el disco de treinta y tres pulgadas en acetato o el CD, costosos en su momento. David Covo comenta que por haber vivido en Brasil, en Chicago y en Pereira, tuvo la posibilidad de crecer con distintos tipos de sonidos y también la posibilidad de adquirir muy fácilmente la música del momento, músicas que en Cartagena hubiese sido imposible conseguir por lo restringido del mercado y su oferta musical:

[...] Yo viví mucho tiempo fuera de Cartagena. Yo viví en Estados Unidos, en Chicago, en Brasil, en Sao Pablo. Luego estuve un tiempo viviendo en Cartagena. Luego nos fuimos a Pereira. Y en Pereira fue cuando yo empecé a escuchar más rock un poco más pesado. Porque allá en el interior del país siempre ha habido una tendencia más cercana al rock [...] Yo tenía por ahí varios casetes que era lo que se compraba. A veces se conseguían los catálogos. Había algunas empresas independientes, disqueras independientes en Bucaramanga o en otros lugares, que grababan estos grupos y el material lo vendían en casetes. Uno lo pedía por catalogo y le llegaban a la casa. Así compré varios casetes de grupos nacionales que era difícil de conseguir [...] Aquí en

Cartagena era muy raro, acuérdate de eso. Bueno estamos hablando de la época que todavía no había internet, mp3, ni nada de eso. Entonces no llegaba nada de esa vaina aquí. Era la época donde el CD se estaba como consolidando. Había varios *Discos Cartagena*, había *Babilla Records*. Esos eran los sitios que había. Me acuerdo cuando inauguraron *Babilla Records* que era como la novedad. Pero allí no se conseguía rock, aquí no se conseguía ni un CD de *Nirvana*. Yo me acuerdo que yo traía los CDs de *Nirvana* acá, y era como la vaina más rara. Yo traía CDs que compraba en Pereira, porque en Pereira conocía algunos lugares donde había venta de música rock, pero que era de todas maneras lugarcitos pequeños, y allí conseguía música de *Nine Inch Nails*, *Sonic Youth*, cosas así, *Meat Puppets* [...].

Sólo los jóvenes con la posibilidad de viajar o encargarse la música eran los que tenían acceso al rock para entonces. Para ese momento, alrededor de finales de los años noventa, Cartagena contaba sólo con una tienda especializada en este tipo de música, el almacén *Babilla Record* que intentó comercializar este género, para lo que dedicó una sala especialmente al rock durante varios meses, sin embargo, debido a que el material era importado, los costos para muchos consumidores en la adquisición del producto resultaban demasiados altos. Y en realidad era una minoría la que tenía la posibilidad de adquirir la música a tales precios.

Entonces, una opción para tener acceso a las novedades del mercado musical, diferente a la de adquirir el material musical en disco tienda o importado, era reunir dinero entre varias personas para comprar el producto, u obtener una copia pirata con algún comerciante informal. Y a partir de la adquisición se hacían copias para dar a conocer la novedad.

Es aquí donde el casete juega un papel determinante en la consolidación de un mercado local informal del rock. Se inicia entonces un intercambio de música en casetes entre diferentes grupos de personas. Neykyn Cervera, vocalista de la banda de rock *Los 5 Patitos*, recuerda que en la universidad donde estudió intercambiaba música con amigos. Pero es en la calle, en el centro de la ciudad, donde un grupo de comerciantes

informales tenía y aún mantiene un comercio de copias ilegales de música. Era allí, asegura Neykyn, donde podía conseguir a bajo costo la música, no sin una cuota de esfuerzo en la búsqueda de lo que se pedía, ya que estos lugares no se especializaban en rock:

En mi caso, yo creo que fui el primero entre Norbey y yo que empezó a conseguir la música rock. En mi caso, en la universidad ya había escuchado varias bandas, había escuchado *Caifanes*, pero no teníamos música como tal. Y en la universidad una vez un amigo se me acercó y me pasó un casete. Yo creo que uno encuentra lo que le interesa, ya uno empieza a buscar lo que le interesa. Por el Banco Agrario que queda en el centro, por allí se ubicaban unos señores que vendían mucho casete de *Rocio Durcal* y otros cantantes. Pero los manes tenían una vaina, tú les encargabas un casete e ibas como a las dos semanas, te cobraban mil pesos más por la multa, porque había que buscarlo, pero te lo conseguían. Entonces yo le dije 'consígueme unos casetes de *Nirvana*' y fui, y el man tenía la típica del niño que está en la piscina,<sup>35</sup> y esa vaina me llamó la atención.

Junto al intercambio de material musical entre los pequeños grupos aislados en diferentes barrios de la ciudad, junto a la idea de comprar un CD colectivamente para reproducir muchas copias y junto a la posibilidad de encargar o viajar fuera de la ciudad o el país para obtener la música, estaba la opción que menciona Neykyn, buscar la música en este tipo de comercios informales.

Otro aspecto crucial implicado en la historia del rock local tiene que ver con la llegada y la masificación de la televisión por cable, y más cuando llega MTV como uno de los canales ofertados por las compañías de televisión por cable. En relación a MTV Allan Scott comenta:

En el dos mil comenzó lo que se podría llamar la generación M. Alguien dijo que lo peor que le había podido pasar a la música era MTV. Mucha gente de los que conozco ahora que catalogo en ese rango de los florecitos rockeros,<sup>36</sup> de los adolescentes atormentados y perturbados, comenzaron la generación M, porque se

---

<sup>35</sup> Cuando Neykyn dice la foto del niño en la piscina, se refiere a la caratula del trabajo de Nirvana *Nevermind*.

<sup>36</sup> Florecito rockero se desprende de la canción florecita rockera de Los Aterciopelados. Es una manera despectiva de llamar a los que recién entraron al campo del rock.

familiarizaron con el metal por MTV, y profundizaron a través de MCM, un canal francés, que tiene la franja llamada Total Metal, y se consiguieron la música en mp3.<sup>37</sup> A partir del dos mil para acá veo que entró la generación que está ahora mismo en vigencia [...] aún es la hora y me resulta curioso que cuando yo empecé a escuchar metal muchos de ellos todavía no habían nacido [...] después de MTV y Masas de Rock vino una oleada peor, es decir, todo el mundo era rockero y metalero [...] yo he visto ahora que se le facilitan las cosas para conseguir material. Ahora hace falta que tengan un modem y una buena conexión a internet para bajarte lo que tú quieras. Antes no. Antes tocaba llamar. Antes tocaba viajar a Barranquilla, Bogotá, Medellín, Pereira, Bucaramanga a conseguir el material. Como te digo, antes había que hacer todo eso. Había que ir al banco, consignar. Era material original el que se conseguía [...] Me da la impresión de que descargar la música es porque ven en los catálogos *on line* el logo más incompresible, la carátula más desagradable. No aprecian. Mientras que uno tenía que saber en qué iba a gastar la plata. Es decir, si compro este CD no puedo comprar el otro. Ahora no. Ahora puedes descargar, descargar y después empiezan a descartar.

Algo interesante e importante para resaltar en la idea de Allan, es ¿por qué considera el conocimiento del rock por medio de MTV o el canal francés MCM como un intento menos válido? Se refiere peyorativa y jocosamente a lo que llama la generación M, (generación MTV). Y si bien considera la importancia y la trascendencia de Masas de Rock, se nota la incomodidad por la masificación y conocimiento del metal y del rock por otros jóvenes que no tienen una trayectoria de identificación con esta música como la que él tiene.

Su comentario descalifica todo lo que viene con los procesos tecnológicos posteriores al CD, es decir, MTV, internet y el formato mp3. Asigna más valor a la manera como él conseguía las cosas, el esfuerzo invertido: “Antes tocaba llamar. Antes tocaba viajar a Barranquilla, Bogotá, Medellín, Pereira, Bucaramanga a conseguir el material. Como te digo, antes había que hacer todo eso. Había que ir al banco, consignar. Era material original”.

---

<sup>37</sup> Cuando Allan dice mp3, lo dice con un tono de burla.

Allan considera que los procesos tecnológicos desacralizaron, derrumbaron el aura de lo implicaba conseguir material musical en esta ciudad, mientras ahora toda la discografía de un artista está a un *click* de distancia. Y de acuerdo a Allan esto no tiene merito en sí, cualquiera solo descarga de manera indiscriminada la información, y luego selecciona, no se preocupa por explorar, conocer y analizar el producto.

Al momento de pensar las repercusiones de estos objetos y procesos tecnológicos en la expansión del rock en Cartagena de Indias, el casete, MTV, internet, y el formato mp3, se suman a lo que Masas de Rock había empezado, es decir, la expansión y la masificación del género. El rock y el metal dejan de ser músicas de unas minorías diseminadas que compartían e intercambiaban música sólo con grupos reducidos en algunos barrios de la ciudad, para convertirse en músicas que ofrecerían otras posibilidades identitarias a jóvenes de otras partes de la ciudad. Estas nuevas posibilidades identitarias y el acceso al rock por muchos más jóvenes parece incomodar a Allan, de ahí su expresión: “[...] después de MTV y Masas de Rock vino una oleada peor, es decir, todo el mundo era rockero y metalero [...]”.

Como había mencionado, el panorama general es que los medios masivos, principalmente la radio y la televisión, no fueron y no son fuertes aliados del rock en la ciudad. Sin embargo, hubo un intento bastante interesante en Cartagena. Fue un programa de música en el canal local de televisión. *El Garaje* fue un experimento de una hora diaria cinco veces a la semana, que estuvo al aire dos años, entre el 9 de mayo del 2000 y mayo del 2002. Luego quedó fuera del aire y vuelve en su segunda etapa, pero con sesiones pregrabadas que se pasaban solamente los domingos a las diez de la mañana.

En este espacio John Jairo Narváez, presentador del programa, invitaba bandas locales para que presentaran sus propuestas, junto a esto, se hacían notas sobre la ciudad y se presentaban videos procedentes de MTV. A esta franja de videos, según John, se le conocía como *Sacado descaradamente de MTV en sus mejores tiempos*. John en entrevista recuerda:

El Garaje era un programa sobre nada, entonces como sobre todo también [...] empezó aquella locura de pronto de la nada [...] éramos tres, cuatro o cinco personas sin nada que perder, y como con esa idea de hacer un programa sin formato. En ese momento era además una cosa novedosa, sobre todo en Cartagena. Un programa sin formato, nadie hacía algo similar, ahora todo el mundo lo hace en todas partes, pero en ese momento nadie lo hacía. De pronto de la nada estaba yo ahí, presentando videos, hablando con la gente que llamaba [...] la música que se presentaba era de ese perfil rock-pop. Siempre había una discusión antes de cada emisión sobre el perfil. No era un programa pensado, ni diseñado, se fue desarrollando sobre la marcha. Sabes que así son las cosas en Cartagena, no hay de otra.

Luego de esta breve descripción de los inicios, John continúa relatando el proceso del programa, y es aquí donde menciona los alcances del programa, las intensiones y los logros:

El Garaje era como un programa hijo de La Tele, como nieto de MTV. El MTV ese que cuando no teníamos como que añorábamos tener. Y cuando finalmente lo tuvimos, se volvió esta mierda de *realities*. También nació desde el principio la idea de hacer un programa especial que se llamara bandas de garaje, porque imagínate, teníamos un programa con esas características que te he venido diciendo. Entonces las bandas de rock de Cartagena eran fundamentales para el programa. Se trataba de mostrar a la bandas así como hacíamos con las franjas diarias, es decir, hacer un programa con cinco o seis canciones de una banda y una entrevista a la misma. Logramos hacer un programa con una banda de la ciudad que se llamaba *Neurona* [...] íbamos a los ensayos de los grupos, a los toques de los grupos e invitábamos a los grupos al programa [...].

John asegura que a pesar de todos los tropiezos que tuvo, El Garaje fue un programa con mucha audiencia, y reprocha la actitud del canal local y la de aquellos que no apoyaron la propuesta, por muy descabellada y desarticulada que ésta fuera:

Lo que pasa con Canal Ocho, o lo que pasaba en ese tiempo, pero supongo que pasa todavía, es que no tienen visión. Nunca entendieron el potencial que el programa tenía, porque así lo hicieramos nosotros con la uñas, o aunque no supieramos hacerlo, o lo hicieramos como se nos ocurriera, el programa tenía mucha audiencia. Yo creo que muchas personas en Cartagena supieron que por lo menos el programa existía. Nunca hubo del canal una actitud positiva hacia el programa, al contrario, lo saboteaban un montón [...] es una actitud muy cartagenera, incluso yo me he descubierto torciendo la boca y diciendo como 'que va' cada vez que veo una iniciativa. Algunos como que no se lo creían, a otros como que les molestaba que el programa existiera. O sea preferían tener nada, a tener un programa así con esas características. Entonces muchísima gente joven siguiendo el programa, pero también mucha gente joven tratando de sabotearlo.

Finalmente, para este breve esbozo sobre cuáles fueron algunos de los procesos tecnológicos que influyeron en la expansión del rock en Cartagena de Indias, se hace necesario hablar del papel de dos estaciones radiales que en su momento aportaron al desarrollo del rock: *Radio Activa* y *la Mega*.

En cuanto a Radio Activa, según comenta Allan, es una estación radial cuya señal entró a la ciudad por un enlace con otra emisora de la ciudad. La fecha que estima Allan es mediados de 1993. Esa fue la primera vez que llegó a la ciudad y fracasaría en el intento. Para 1997 regresa pero con el nombre de *Planeta Rock*:

[...] ya para esa época escuchaba la Cortina de Hierro, que comenzó la señal de Radio Activa a entrar aquí a mediados del 93 [...] Cuando entró Radio Activa la mentalidad cambió, y allí es donde está el poder de los medios. Yo recuerdo que estábamos comenzando la década de los noventa, y qué está sonando, *Music Factory*, *Vanilla Ice*, *MC Hammer*, *Technotronics*. Eso era lo que sonaba. Y salimos de vacaciones a mitad de año en el 93. Y para esa época, en ese periodo de vacaciones en algún momento empezó a entrar la señal de Radio Activa. Ni siquiera la habían inaugurado oficialmente, sino que era la señal de Bogotá. Acá en Cartagena no había Radio Activa. Y a mediados de julio, cuando regresamos al colegio, todo el mundo escuchaba *Ekimosis*, *Aterciopelados* [...].

Por otra parte, La Mega se estableció como competencia de Radio Activa. Ambas emisoras competían por audiencia. Ambas impulsaron y promovieron eventos en los centros comerciales de la ciudad. Pasado el tiempo, Radio Activa fracasa

definitivamente, mientras que la Mega opta por cambiar su formato, convirtiéndose en una estación *cross over*, de formato variado. Se establecieron varias franjas con música que se adaptaría rápidamente al entorno de la ciudad, es decir, música tropical, baladas y los hits promocionados por la *Billboard*. Esta sería la única manera en que la estación sobreviviría en la ciudad. Simplemente una emisora dedicada al rock no soportaría debido al poco consumo.

Resulta interesante pensar y analizar lo paradójico del fenómeno. Esto es, por qué una vez el público rockero en la ciudad tiene un soporte mediático para su expresión musical, éste fracasa rotundamente, en el caso de Radio Activa, y en el caso de La Mega, optando por el cambio de formato. La respuesta a esto es, por una parte, la poca audiencia, una minoría; y por otra, la poca publicidad que recibían para mantener a las estaciones. Ambos aspectos son fundamentales para el sostenimiento de una estación. Caso opuesto es el de las estaciones radiales que tienen un público constante y anunciadores que permiten sostener el negocio. Una vez más la idea de Eduardo Arias cobra vigencia, es decir, el público rockero en Colombia no consume lo suficiente para mantener una industria del rock.

Dentro de esa minoría que representan los rockeros frente al público de otros géneros musicales ofertados por el mercado, sólo una pequeña porción de esa minoría de rockeros son los que tienen la posibilidad o desean consumir productos. El resto opta por lo gratuito, como asegura Allan refiriéndose al caso de las descargas indiscriminadas de internet.

A pesar de su fracaso, estas dos estaciones, aportaron en su momento su grano de arena en la ciudad. Rosenberg Alape fue uno de los tantos jóvenes que llegaron al rock a través de la radio:

Yo llegó al rock por la radio. Por Radio Activa que estaba en esa época, y por La Mega. Recuerdo que había un programa que se llamaba la Hora del Gato. Eso fue en el noventa y pico. El contacto fue con casetes. Yo grababa las canciones de la radio, y hacía como compilados de canciones. Y después los compartíamos con amigos [...] hay un bajón con la desaparición de Radio Activa y el cambio de La Mega. Las generaciones de ahora no se imagina lo difícil que era para nosotros acceder a la música, porque no había internet, no había *You Tube*, no había nada de esa vaina. Era muy complicado. Para mí si era súper importante la emisora de rock en la ciudad, porque era el único acceso que uno tenía para saber lo que estaba sonando en el momento, porque no había otra forma para mí [...] para nosotros en el sur esa época de MTV Latino, Radio Activa y la Mega era súper importante. Los pelaos que escuchaban rock veían MTV Latino y escuchaban Radio Activa y la Mega. Para mí el primer acceso al rock fue por los medios. Estábamos ávidos de información.

Estos procesos tecnológicos en la ciudad consolidan lo que señalaba con Ana María Ochoa en el primer capítulo, un reencantamiento del mundo a partir de los usos de la tecnología. A lo largo de los comentarios se observa como estas tecnologías, los modos de conseguir la música y los usos de los soportes y los formatos materializan el afán por adentrarse, conocer y construirse a partir de los sonidos y las letras de este género musical.

### **2.3.3. Territorios de afirmación de identidades: entre plazas y bares**

La ocupación de espacios específicos en la ciudad, lo que se desarrolla al interior de estos, lo que significa para los habitantes, es una parte importante para entender la presencia del rock en la ciudad. Por eso es relevante observar y analizar cómo se han construido territorios de sentido en Cartagena de Indias. Los siguientes relatos revelan

las conexiones y las connotaciones emotivas que los jóvenes establecen con determinados espacios. Algunos ya no existen, por ejemplo, el bar Marrón, la discoteca Coco y Miel y un bar llamado el Mirador de la India. Estos lugares fueron esenciales en su momento, ayudaron a consolidar espacios de identificación, crear códigos de autorreconocimiento para así fortalecer la comunidad sonora del rock y la escena.

El bar Marrón estaba ubicado en el centro histórico de la ciudad. Era lugar de reunión para los que disfrutaban del rock. Henry Lopera, ex baterista de *Su Santidad* y, actualmente, promotor cultural, recuerda el lugar con vivos detalles, explica que fue un gran espacio para encontrar a los pares y compartir momentos de complicidad:

Marrón estaba en la parte histórica de la ciudad. Para esa época no era mucha la gente que le gustaba esta música. Ese bar se convirtió en un punto de encuentro. Siempre era la misma gente la que iba a ese bar, y creo que era por las pocas personas que escuchaban esa música entonces. Como eran los mismos, por eso se generó ese ambiente familiar [...] era como un bar de hermandad. En ese bar se creó una familia. Marrón fue una influencia. Cuando comencé a escuchar música, lo primero que escuché fue en Marrón, porque de hecho no había donde comprar. ¿Dónde ibas a comprar un casete?, si las disco tiendas del momento no lo traían, porque eso no se vendía. Entonces tenías que ir a Marrón [...] te podías hacer amigo del Dj y el te grababa la música del bar [...] en ese tiempo el que iba a marrón era a *metalear*, o sea, tú no ibas a sentarte y a ver el *merchandise* del bar, ni a farandulear, ni a tomarte fotos, allí ibas a metalear, allí ibas a rocanroleo, y a decir vulgaridades, el 90% era pogo. Se iba a este bar a escuchar música, a drogarse, a metalear, al pogo, a la locura, o sea, ese ha sido uno de los bares más sinceros de rock and roll. Allí el que llegaba era porque le gustaba [...] cuando cerraron Marrón, porque me imagino que la gente ya no iba a consumir cervezas, sino a mamar droga allí a lata y a golpearse y a tirarse por la cuerda esa. Cuando estaba todo el mundo trabao, la gente se tiraba por ese balcón. Entonces ya no era rentable para el dueño [...].

En el fragmento se observa la convicción con la que Henry expresa sus sentimientos. Todo lo que sucedió en el sitio es muestra de cómo prácticas específicas como bailar, mover la cabeza frenéticamente al ritmo de la música, tomar cervezas, drogarse, y ver cómo los demás lo hacían, es muestra de la construcción de códigos que permiten reconocer quién es el par con el que se puede realizar la conexión para

significar el lugar con las emotividades nacidas e impulsadas por la música, lo que Henry reconoce como la hermandad o la familia.

En este recorrido de lugares y momentos, Allan Scott recuerda dos lugares que finalizando los años noventas marcaron un momento significativo para el rock en la ciudad. La discoteca *Coco y Miel* y el bar *El Mirador de la India*. Ambos lugares no eran sitios exclusivos para el rock, pero se salían de sus formatos musicales y cedían un día de la semana para el rock, convirtiéndose en espacios para tallar la ciudad con las sonoridades y emotividades de este género musical. Allan recuerda estos lugares:

[...] A principios del 98 había una discoteca que se llamaba *Coco y Miel* que quedaba por donde ahora queda *Chicas Lindas*. Allí hacían toques los jueves en la noche. El primer toque salió de la nada. Un amigo lo pusieron de DJ, pero el man no tenía casi música. Me llamaron a mí, y me dijeron que si podía prestar parte de mi música para ese toque, esa vaina, y pues dije que no había problema. Música para poner de cortina mientras las bandas se preparaban [...] A finales del 98 hacían jueves de rock ahí en *El Mirador de la India*, y el que ponía la música era Mauricio, el baterista de *La Piel* [...].

Estos lugares cerraron y nuevamente el poco público que giraba en torno a ellos no tenía un lugar para escuchar o ver presentaciones en vivo cada semana. Para el año 2000 un alemán llamado Stefan abrió un bar en el arsenal, la zona donde se concentra una parte de las discotecas en Cartagena. *El León de Baviera*, nombre del establecimiento, se convirtió rápidamente en el lugar donde bandas locales como *Bar*, *Cementerio Club*, *Neurona*, *Subterfugio*, *Soma*, entre otras, pudieron presentar sus propuestas musicales.

Si bien este bar se consolidó como espacio para que las bandas de la ciudad presentaran sus propuestas, hay dos inquietudes que se deben señalar en cuanto al lugar, y lo que posteriormente se desprende de esto. Por un lado, está un aspecto relacionado

con lo económico, la ubicación de este bar en la zona rosa de la ciudad lo convierte en lugar poco accesible para muchos seguidores del rock y de las bandas locales. De ahí que la clientela del bar, hasta hoy, esté compuesta por personas con cierto nivel adquisitivo que le permite disfrutar de lo que ofrece el bar.

El otro aspecto remite a la decisión del dueño del bar de tener una banda de rock de planta que tocara todos los jueves. Es decir, un grupo de músicos que se presentan en vivo con un repertorio de *covers* bastante conocidos, que les agradan a los clientes asiduos al lugar. Entonces se puede escuchar clásicos de bandas como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *Nirvana*, *U2*, *The Police*, *Maná*, *Charlie García*, entre otros.

Este fenómeno de la banda de planta generó una línea de mercado y un negocio lucrativo para ambas partes, es decir, tanto para el dueño del lugar que decidió tener una banda de planta, ya que atraería clientela estable, y rentable económicamente para el grupo de músicos que logró el puesto, ya que se generarían ingresos por su actividad, el sueño de muchos músicos, vivir del hacer.

El fenómeno de la banda de planta se extiende a *Hard Rock Café*. *Subterfugio* es la banda que logró el contrato como banda de planta de este lugar, lo que significa una entrada económica para ellos, además de darse a conocer más en la ciudad, y tener la necesidad de ensayar constantemente, lo que trae el perfeccionamiento en cuanto a la ejecución de los instrumentos y el aumento en el entendimiento musical de los integrantes de la banda.

Tanto el León de Baviera como Hard Rock Café son actualmente dos lugares muy importantes en la consolidación de territorios de pertenencia. Ahora, quisiera centrar la atención en otro espacio bastante significativo para muchos adeptos del rock

de la ciudad. *La plaza de San Diego*, ubicada en el centro histórico de Cartagena, se transforma cada viernes en una estructura de interesante riqueza signica, relacionada con las maneras como los sujetos y los grupos al juntarse habitan el espacio y lo significan. Significación fundada en las formas de leer, sentir y hablar de la música, la literatura, el cine, el teatro, la ciudad, el trabajo, la escuela, el vecino, el look, la moda, el sexo, las drogas, el alcohol, la política, el futuro, los padres, la religión, etc.

La plaza se convierte en una especie de vitrina, donde la mirada se convierte en un elemento esencial. Según Silva: “[...] la vitrina se constituye en un juego de miradas, unos que muestran, otros que ven, unos que miran como los ven, otros que se ven sin saber que son vistos [...] la vitrina es un espacio de deseos [...] se transforma en mercado simbólico, mostrar lo que quiere ser visto, para ser adquirido o no [...]”.<sup>38</sup>

Este mercado simbólico que es la plaza, tiene diferentes sectores donde cohabitan varios grupos. Por ejemplo, los artesanos se ubican al centro de la plaza promocionando sus mercancías. Alrededor se establecen los diferentes sujetos territoriales, metaleros, punkeros, emos, raperos, intelectuales, estudiantes de diferentes universidades, turistas, lavadores de carros, cocheros, policías, meseros, etc. Además de los diferentes grupos, también tienen lugar presentaciones teatrales, video conciertos y manifestaciones folclóricas de grupos de jóvenes.

Es una gran mixtura de estilos, y lo interesante es que cada grupo a través de sus intercambios e interrelaciones aporta un sentido particular, un color especial al lugar. La plaza es un tejido de tiempos, de espacios, de territorialidades nómadas, es un tejido heterogéneo, donde los grupos se mezclan sin causar incomodidades o inconformidades

---

<sup>38</sup> Armando Silva, *Imaginario urbanos*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 2000, p. 64.

entre los mismos. Aquí lo tradicional, representado en las fachadas de los alrededores, las calles y algunos habitantes de vieja data y sus historias, convive e interactúa con lo actual representado en los distintos grupos y sus prácticas.

Dentro de toda esta multiplicidad se constata la presencia de la mirada que implica el reconocimiento del par al que se puede acceder para entablar una conversación de algún tema, o para confesar algo, o para compartir una cerveza, un cigarrillo, etc. Para Katherine Carbonel, la plaza es de hecho un lugar para hacer contacto con ese otro que comparte los mismos gustos: “de todos los sitios que hay acá en el centro, yo siento que San Diego es el lugar donde me siento más representada. Es el lugar donde encuentras la gente más afín a ti, donde puedes hablar más o menos de las cosas que se tienen en común. También hay teatro, hay música. O sea, siempre hay algo que hacer en la plaza, y siempre te encuentras con alguien conocido en la plaza”.

En la misma línea de Katherine, Bleidis Cabarcas siente que San Diego es el lugar para la discusión y la reflexión académica:

Yo siempre he estado muy dada a los temas muy académicos, y la plaza era lo mismo que podías hacer en las aulas de clase, pero sin las restricciones del profesor, de pronto introduciendo algo de humor, como que haciendo chistes sobre las tragicomedias de las lógicas dentro de la ciudad. Era el espacio para de cierta forma debatir, quejarse, porque también es un derecho quejarse. Pues eso era lo que iba a hacer a la plaza, a interiorizar lo que se veía en el aula y a poder sacarlo de pronto en forma de ironía, en forma de burla, que es un poco también uno de los ejercicios lúdicos que subyacen en el ser humano, en fin, era un espacio de diversión.

En el mismo sentido que Katherine y Bleidis, Gabriel Fernández, baterista de *Soma*, toca varias ideas, en especial, acentúa lo concerniente a los códigos de autorreconocimiento que hacen de San Diego un lugar de encuentro:

La plaza sigue siendo el lugar para reunirse, pero lo que yo pienso que está pasando con la plaza es lo siguiente. La plaza siempre se ha caracterizado por ser un

ambiente como bohemio, y es absurdo porque está rodeada por una cadena de restaurantes de la más refinada de la ciudad. Y en la plaza se encuentra precisamente todos los antagonistas de esos espacios. Entonces hay dos espacios antagónicos que son vecinos. Y lo que pienso que se presenta en la plaza es que como era un ambiente muy bohemio, llegaban muchos académicos. Tú y yo veníamos de la universidad, además llegaba también mucha gente, y entonces se convertía en espacio no solamente para discusión sobre música. Era un espacio para discusión de libros, para discusión de películas. O sea, era un espacio donde el interés era cultural. Lo que está pasando ahora, que no lo entiendo mucho, y quiero creer lo siguiente. Es un espacio que se constituye en la aceptación, es un espacio que se reconoce diferente. Si, está el hecho de que está rodeado por estos sitios elegantes, pero lo que hace este entorno que rodea a la plaza es resaltar más lo que sucede y a sus habitantes. Es decir, ese centro de la plaza, allí están los raros. Entonces la gente rara de la ciudad comenzó a llegar allí. Gente rara no en el mal sentido de la palabra, sino gente que no cumplía con los parámetros establecidos por lo que eran las buenas normas de la sociedad o cosas así. Esta es una ciudad tan conservadora que donde ser gay es ser raro, o ser emo es ser raro, o ser rockero es ser raro, o ser lector es ser raro, o ser cinéfilo es ser raro, o sea, cualquier persona que no se ate al ciclo de nacer, estudiar, casarse, trabajar, engordar y morir, ya es raro. En la plaza se reúnen los que toman las otras decisiones [...] y como no encuentran espacios de esparcimiento, de relajación, entonces buscan lugares donde sean aceptados, y es aquí donde la plaza aparece como ese lugar de aceptación. Lo que hace el ambiente de la plaza es decirte 'tú no eres raro, esto es normal, lo que pasa es que aquí es donde se reúnen el tipo de personas con tus mismos intereses'. Es lo que yo creo está pasando con la plaza de San Diego.

El relato de Gabriel resalta la condición de San Diego como lugar de aceptación, un lugar para aquellos que tomaron otras decisiones. Desde su experiencia como estudiante universitario y músico, Gabriel intenta explicar lo que cree significó y significa la plaza para muchos de sus visitantes, entre ellos los rockeros, los que comparten códigos de autorreconocimiento, territorializando así los límites de los pequeños espacios que ocupan en la plaza. Es decir, se comparte el sentimiento de no ser únicos en los gustos por ciertos bienes culturales, lo que se traduce en emotivas conversaciones que contribuyen al afianzamiento de los lazos con los pares y con el lugar.

Al igual que Gabriel, Linoberto Berrio, fanático del rock, frecuentaba mucho la plaza y mantenía un estrecho contacto con todo lo que sucedía en ésta. La plaza era el

lugar de encuentro con sus pares, era el lugar del debate académico y, principalmente, era el sitio para compartir los gustos por la bebida, el cigarrillo y otras formas de diversión:

La plaza representaba la posibilidad de explayarme en vainas que en mi casa, en mi barrio no se podrían hacer sin llamar demasiado la atención. La cantidad de personas que están en la plaza realizando sus pequeñas locuras, difumina un poco mis locuras. Me siento mucho más cómodo fumándome un cigarrillo y tomándome una cerveza, rodeado de un montón de gente que está haciendo lo mismo y otras cosas, que tomármelas en mi barrio, donde me está viendo mi papá y donde los vecinos están pasando frente a la casa. La plaza para mí es lugar permisivo, tú puedes ahondar en cada una de tus particulares perversiones, tus particulares formas de diversión, tus afectos, las cosas que quieres mantener más ocultas. La plaza me daba la oportunidad de tener un ambiente donde las otras personas te cubrían y te identificabas con sus particulares formas de hacer las cosas, cada uno estaba ocultando al otro. Eso es lo que me encantaba de la plaza.

Resulta interesante que para Lino la plaza implica el ocultamiento, el borramiento del cuerpo oficial al ser absorbido dentro de los divertimentos de la multitud, y no ser juzgado. La percepción de Lino se ajusta a lo que señala Silva cuando se refiere a la mirada, “otros que se ven sin saber que son vistos” (A. Silva, 2000: 64).

Esta plaza de San Diego también es lugar de disputa. Se trata de un enfrentamiento con una elite económica, más exactamente una firma de restaurantes y un hotel que, inscritos en el discurso de mantener una imagen agradable para el visitante nacional e internacional, han iniciado una campaña para desplazar a los habitantes de este lugar, acusándolas de producir una mala imagen, de ahí el constante hostigamiento discursivo, señalándolos de propiciadores de escándalos, “borrachos, vagos y sin oficio”.

En relación a este tipo de apelativos Cristian Baldelamar, un punk asiduo de la plaza, opina: “Porque nos ven así, no piensen lo primero que se les pase por la mente. Que no nos discriminen, que esta estética sí lleva un significado, realmente si lo lleva, y

ellos no se han dado cuenta [...] que no miren a los jóvenes que visten de esta manera como drogadictos”.

Además de los varios apelativos denigrantes, la utilización de fuerza pública se ha convertido en otro recurso para desalojar y, en cierto modo, deshacer todas las conexiones efectivas que muchos sujetos han creado con el lugar. Frente a este tipo de manifestaciones agresivas por parte de comerciantes, autoridades y residentes, los jóvenes han convocado vía internet (*e-mails, blogs, Facebook, Hi 5, MySpace*) la organización de protestas por su derecho a habitar y significar este lugar. Las convocatorias han tenido éxito, y progresivamente muchos de los jóvenes asistentes, a través de estas manifestaciones, han tomado conciencia sobre la importancia del lugar para sus procesos de socialización y sus modos de estar juntos, y por lo tanto, evitar la privatización del lugar es un propósito importante.

La defensa de las territorialidades organizadas en San Diego frente a las elites económicas y sus intereses, es una analogía, un pequeño ejemplo de lo que sucede con muchas cosas en Cartagena, es decir, los intereses de una minoría económica siempre intentan imponer sus lógicas, una de tales, una imagen de la ciudad que muestra o favorece muchas veces sólo un segmento de la población. Como señala Augusto Encinales, “Cartagena es una ciudad para pocos, para el que tiene”.

Todo lo que se presenta como alternativo y diferente, inmediatamente es avistado por la mirada panóptica, la mirada vigilante que desautoriza y marca. Una marca siempre presente en la ciudad, como afirmó Gabriel Fernández: “esta es una ciudad tan conservadora que donde ser gay es ser raro, o ser emo es ser raro, o ser rockero es ser raro, o ser lector es ser raro, o ser cinéfilo es ser raro, o sea, cualquier

persona que no se ate al ciclo de nacer, estudiar, casarse, trabajar, engordar y morir, ya es un raro”.

Quiero hacer énfasis en esta idea de Gabriel, y conectarla con la opinión de Ignacio Beetar, Ex bajista de *Soma*, sobre la ciudad como entidad que actúa de modo ofensivo con las manifestaciones artísticas que no entiende, entre tales, el rock: “Esto es horrible, es definitivamente horrible, es idiota la forma como se trata el arte en esta ciudad. Hay un problema gravísimo de la gente en cuanto al aspecto cultural artístico [...] la gente no está acostumbrada a lo novedoso”.

#### **2.4. Dos escenarios del rock en Cartagena de Indias**

Para finales de los ochentas y principios de los noventas existía una enorme diferencia en Cartagena en cuanto a la producción del rock. Es importante señalar que la mayoría de las bandas estaban en el norte de la ciudad, esto es, la parte que corresponde a barrios tradicionales como *el Pie de la Popa, Manga, Crespo y Bocagrande*, donde se concentra casi toda la zona hotelera de la ciudad.

Hay una razón que explica el surgimiento del rock en esta parte de la ciudad. Se trata del factor económico ¿En qué sentido la economía juega un rol determinante? Por una parte, la capacidad económica, por ejemplo, en el caso de David Covo y Allan Scott, permitió la adquisición de bienes culturales, el caso de la música, a los que muy pocos jóvenes tenían acceso. Como comenta David, la oportunidad de residir fuera del país y en una ciudad del interior del país, facilitó sobremanera tener influencias musicales variadas, además de conseguir material musical en CD que en la ciudad hubiese sido casi imposible ver entonces.

Por su parte, Allan también tuvo la posibilidad de viajar u ordenar por catálogo, lo que significó enorme acumulación de música, como él asegura. Pero lo más importante para él, era la acumulación de capital simbólico y prestigio a partir de tal adquisición de trabajos de artistas a los que muchos pudieron tener acceso sólo con el advenimiento de internet. Las historias de vida de David y Allan son ejemplo de prácticas donde la economía marcó la diferencia, contrario a lo que sucedió con jóvenes como Neykyn y Norbey Cervera, que obtenían copias discográficas piratas de los artistas que les interesaban.

Por otra parte, los centros educativos o las escuelas donde estudiaron muchos jóvenes de clase alta permitieron un fácil acceso al rock, además de convertirse en cuna de muchas bandas de la ciudad ¿En qué sentido estos colegios influyen en el florecimiento del rock en esta parte de la ciudad?

Nuevamente me sirvo del caso de David y Allan. Ambos estudiaban en colegios prestigiosos de la ciudad. David Covo afirma que la mayoría de las bandas provenían de colegios como Jorge Washington, el Británico y el Montessori, etc. Una razón para el surgimiento de muchos proyectos musicales era el contacto con la cultura inglesa a partir de los docentes que eran nativos de países como Estados Unidos, Canadá y Reino Unido. De ahí la posibilidad de acceder a este tipo de música. David Covo afirma que *Antro* nace en este tipo de instituciones educativas:

En la escena del rock de finales de los noventa en Cartagena hubo varios grupos interesantes. Estuvo por un lado, Pack el Putrefacto. Ellos hacían *Grunge*. Tocaban en inglés y en español. Esa era gente del Jorge Washington. Fíjate mucha gente del Jorge Washington trajo rock acá, porque era gente que estaba más en contacto con la sociedad norteamericana. Entonces ellos escuchaban música que no escuchaba el pelao que estudiaba en otros lugares o en otros colegios, porque estaban en contacto directo con la cultura norteamericana a través del estudio y a través de las relaciones culturales de ellos. Entonces muchos grupos de rock comenzaron en el Jorge Washington, y en otros

colegios así más bien de clase alta. *Pack el Putrefacto* era del Jorge Washington, *Los Que No Fueron* eran del colegio Británico y también del Jorge Washington y así.

Por su parte, Allan estudiaba en La Salle, colegio de prestigio, y tuvo la oportunidad de ampliar, a través de sus compañeros de estudio, su conocimiento musical. En sus palabras: “[...] comencé en abril del 91 de tiempo completo. Comencé en ese año por un compañero en el colegio que venía de Bucaramanga.<sup>39</sup> Recuerdo que me prestó mucha música. Luego con otro compañero de ahí mismo del salón resultó que tenía un tío que tenía una colección bastante envidiable de clásicos, y fue donde más empecé a expandir el espectro”.

Como se puede ver, por medio de las historias de vida de David y Allan, la economía, reflejada tanto en el tipo de escuelas donde estudiaron, como también en la posibilidad de viajar, jugó un rol determinante en el acceso a material musical. Así fue igualmente para muchos de los miembros de bandas en el norte de la ciudad, que tuvieron la oportunidad de adquirir sus instrumentos en otras ciudades, o incluso fuera del país.

La otra cara del rock está en el sur de la ciudad y en las condiciones en que muchas bandas nacieron. Dalmiro Lora ofrece su punto de vista acerca de los años noventas, y de cómo hacer rock en la ciudad, y más en el sur, era un ejercicio de respeto, ya que las condiciones del juego involucraban otras variables. Dalmiro expone ciertos momentos de sus inicios y la manera para conseguir los instrumentos, y cómo se veía al que con mucho esfuerzo lograba tener una banda de rock:

---

<sup>39</sup> Bucaramanga es una ciudad del interior del país. Es una de las ciudades cercanas a la costa donde era relativamente más fácil tener acceso al rock.

[...] *Antimonio* fue realmente una *mamadera de gallo*,<sup>40</sup> pero fue lo que hizo que Andrés y yo quisiéramos tener una banda. Nosotros cuando empezamos en eso, nos veníamos pa' la casa, yo ponía una silla, le pegaba a un taburete, y este man tenía una acústica<sup>41</sup> con unas cuerdas de acero. Y este man empezaba a gritar. Ah! y Andrés tenía unas guitarras que se había hecho él, eléctricas, unas guitarras hechizas.<sup>42</sup> Es diferente cuando a ti te regalan la guitarra eléctrica, y te dicen 'coge, arma tu banda', y ya tú no tienes el mismo interés porque ya la tienes. Pero nosotros teníamos ganas de tener banda, ganas de tener los instrumentos, y si no estaban, pues los hacíamos. Incluso metíamos la cuerdas de guitarra eléctrica a la guitarra acústica para dizque tener el sonido de las guitarras acústicas profesionales, pero no sonaban así. Lo que hizo fue darnos cayos<sup>43</sup> de guitarra eléctrica para cuando tuvieras la guitarra eléctrica ya tuvieras los dedos duros. En esa época tener o hacer una banda de rock era de respeto, porque el que la tenía no era alguien de papi y mami. Eran instrumentos prestados, y cualquiera en un concierto te prestaba una guitarra y te medías en el escenario tocando cuando nunca habías tenido una guitarra [...].

Para mediados de los años noventa, las condiciones para muchos jóvenes músicos del sur para tener una banda era un ejercicio que significaba mucho esfuerzo. Eran pocos los que tenían la posibilidad de adquirir un instrumento nuevo, es decir, que contaran con la posibilidad económica. La otra posibilidad era conseguir un instrumento usado que estuviera en buenas condiciones. Si estas dos posibilidades no se daban, el siguiente paso era organizarse entre bandas, prestarse los instrumentos, y en algunos casos, los músicos, de modo que se suplieran las necesidades de cada lado. Finalmente, estaba la opción de fabricar algo parecido al instrumento que se necesitaba, sin tener muy en cuenta los requerimientos técnicos del mismo.

Ahora bien, no se puede ser determinista y generar una dicotomía rígida entre lo que sucedió en el norte y el sur al momento de la consolidación de ciertas bandas, es decir, claro que hubo excepciones en ambos casos, tanto en el norte como en el sur.

David recuerda que *Antro* era una banda que tenía todos los instrumentos completos,

---

<sup>40</sup> Mamadera de gallo es una expresión muy costeña, más que todo del norte de Colombia que remite al chiste, lo chistoso. En la expresión de Dalmiro significa que sus primeros intentos por tener una banda eran chistosos por todo lo que tenían que pasar para tener los instrumentos.

<sup>41</sup> Dalmiro se refiere a una guitarra acústica.

<sup>42</sup> Esta palabra significa creada por el mismo músico, algo artesanal.

<sup>43</sup> Cayo en este contexto remite al endurecimiento de la yema de los dedos por tocar cuerdas de metal.

mientras la banda en la que estaba antes de convertirse en el cantante de *Antro* no tenía nada.

Ya vimos como Dalmiro esbozó las condiciones que tenía que enfrentar para hacer música, mientras que *La Izquierda* es un ejemplo de una banda que nace en el sur y tenía todas las condiciones materiales para hacer música. Entonces la idea del esfuerzo en el nacimiento y la evolución de un proyecto musical se pueden considerar como relativa.

Por ejemplo, *Soma* es una banda con un nacimiento de muchos tropiezos y necesidades, pero ha logrado con el tiempo cimentar una excelente propuesta musical que ha alcanzado un toque de genialidad, que radica en el elemento visual mezclado con lo teatral. En sus diez años de carrera han construido una imagen nacional, gozan de las condiciones materiales, buenos instrumentos, buenos músicos y un buen lugar de ensayo.

Rosenberg Alape, guitarrista de la banda, reconoce la evolución de las condiciones para armar un proyecto musical en la ciudad:

El único almacén que había era *Musicales Max*. ¿Qué pasa ahora? Los pelaos qué hacen, ‘mercado libre y tal’. Compran y les llega el producto. Eso antes no estaba. Eso no existía.<sup>44</sup> Yo me acuerdo, el que tenía batería era una vaina súper contada, tanto que todo el mundo sabía quiénes tenían batería en la ciudad. ‘Este man tiene una, hay que prestársela’. Ahora mismo cualquiera puede tener batería. Lo mismo con las guitarras. Yo me acuerdo que cuando había un toque, la gente compartía no solamente la batería, sino también las guitarras. La gente compartía las guitarras ‘como que, hey!, no hay más guitarras’. Sí, yo me acuerdo de esa vaina. Tú veías tocando una banda con la guitarra de la banda que pasó anteriormente [...] era muy común que la gente ensayara con unas vainas bien hijueputas.<sup>45</sup> Y allá en el toque, si tocaban con instrumentos reales. Por eso es que la gente de la vieja guardia son manes que saben de todo. Todos estos manes de *Inferus*, el Augusto, todos ellos saben de todo, porque en

---

<sup>44</sup> Este comentario de Rosenberg es en el lugar de ensayo de Soma. Estaban todos los miembros presentes. Es un comentario lleno de risa porque todos recordamos lo difícil que era para nosotros conseguir instrumentos en la ciudad. Era un esfuerzo enorme. Por eso nos causa risa la facilidad con que las cosas se pueden realizar en la actualidad a través de internet.

<sup>45</sup> La expresión hijueputas se refiere a lo precario de los instrumentos con que se ensayaba.

esa época a uno le tocaba saber de todo. Saber ecualizar, toda esa vaina. Ahora mismo los pelaos vienen se montan en el escenario y ya, tienen todo allí. Pues eso es bacano, simplifica más la vaina y suena menos jopo.<sup>46</sup>

Entre todas las cosas que Rosenberg recuerda, subrayo el papel de la tecnología que facilitó las cosas para muchos. Si bien no fue un recorrido lleno de comodidades para Rosenberg, reconoce la importancia que la tecnología y sus usos tienen en la evolución y la especialización de las bandas. La manera de conseguir los instrumentos en Mercado Libre, o las condiciones de los equipos en los escenarios, de acuerdo a Rosenberg y su experiencia en *Soma*, han evolucionado. Por ejemplo, ya no se necesita que el músico realice todas las labores para garantizar una buena presentación de su propuesta musical.

Como mencioné, cada uno de los títulos presentados son reflexiones acerca de las intimidades y las cotidianidades de algunos protagonistas del rock en la ciudad. Cada aparte apunta a un aspecto específico de la constitución de la comunidad y la escena del rock en Cartagena de Indias.

---

<sup>46</sup> *Menos jopo* significa en este contexto: suena un poco mejor.

## CAPÍTULO 3

### NARRATIVAS DEL ROCK: CARTAGENA DE INDIAS DESDE

### LAS LÍRICAS DEL ROCK

El propósito del presente capítulo es dar una mirada a la ciudad desde algunas letras del rock. Una mirada que se interna en lo cotidiano y muestra a los habitantes, los barrios, las esquinas, el transporte urbano, el rebusque informal, la venta de droga, etc. Un vistazo que sólo percibe violencia,<sup>47</sup> pobreza, desempleo, corrupción administrativa, procesos políticos insatisfactorios, falta de servicios básicos de salud, procesos educativos deficientes, pandillas, sicariato, extorsiones económicas a negociantes, narcotráfico, prostitución infantil, etc.

Los fragmentos de letras que a continuación se presentan se alimentan de los sucesos y las dinámicas ocultas detrás del gran relato de ciudad que predomina, es decir, la ciudad turística, atractiva por su legado histórico y arquitectónico, sede de grandes convenciones nacionales y mundiales, de festivales de literatura y cine. Gran fotografía que termina difuminando los otros relatos de ciudad,<sup>48</sup> y los modos de entender la ciudad fuera de las dinámicas del turismo.

---

<sup>47</sup> En lo que va del año, la Localidad 1 ó Histórica y del Caribe Norte es la que más casos de muerte por homicidios registra. Así lo reflejan las estadísticas del Centro del Observación y Seguimiento del Delito (Cosed). Entre el 1º de enero y la segunda semana de marzo de 2009 en esta zona de Cartagena se han reportado 18 casos, 6 más que en 2008 en el mismo periodo, lo que representa un aumento de 150%. El informe indica que sólo en febrero pasado ocurrieron en Cartagena 14 homicidios, 3 más que en el 2008, de los cuales 9 se registraron en la Localidad 1, un incremento de 200% respecto al año pasado, cuando en la misma zona se presentaron 3. Noticia del periódico El Universal de Cartagena, 1 de abril de 2009. 06.04.2009, en [http://www.eluniversal.com.co/noticias/20090401/ctg\\_act\\_localidad\\_1\\_la\\_de\\_mas\\_homicidios.html](http://www.eluniversal.com.co/noticias/20090401/ctg_act_localidad_1_la_de_mas_homicidios.html).

<sup>48</sup> Esto es un comentario de los muchos que hacen referencia a la situación de violencia que se presenta actualmente en la ciudad: "Este es uno de los problemas de vivir esta ciudad que mantiene dos caras. El 10% de la ciudad que se mantiene limpia, brillante, vigilada, segura, pero que solo disfrutan turistas y el 1% de cartageneros. El restante 90% se mantienen a la buena de Dios, insegura, sucia, descontrolada en movilidad". 06.04.2009, en <http://www.eluniversal.com.co/v2/cartagena/sucesos/otro-asesinato-en-cartagena-van-tres-en-casi-24-horas>.

Gabriel Fernández, baterista de *Soma*, opina que la ciudad es un conjunto de muchas ciudades, todas ellas separadas por brechas económicas, sociales, políticas y culturales, las cuales impiden una comunicación efectiva entre los habitantes. Reflejo de esto se observa en la disposición de algunas construcciones y espacios en la ciudad. En muchas partes se presentan espacios antagónicos, conviven espacios de pobreza ubicados a una cuadra de prestigiosos y exclusivos conjuntos residenciales o del centro comercial donde se exhibe lo último en mercancía. Este tipo de configuraciones de la ciudad provoca encuentros violentos para los sentidos:

[...] Cartagena no es New York, tampoco es que sea la más peligrosa del mundo [...] si uno mira acá cómo son los índices de violencia, cómo vive la gente acá realmente, o las condiciones a las que se ve una persona a sobrevivir acá, prácticamente es un ejercicio de sobrevivencia hijueputa, un ejercicio de resistencia con los dientes, con las uñas. Eso hace que el ambiente sea un poco hostil. Los estratos sociales se encierran en sí mismos. Viven como en especies de burbujas, son como unas burbujas conviviendo en un solo espacio [...] los filtros entre un espacio y otro son realmente pocos.

Una idea interesante de Gabriel para superar las dificultades, es a través de inquietudes intelectuales, musicales y artísticas que busquen entender por qué la ciudad se presenta como entidad dispuesta a castrar todo aquello que no se ajuste a las lógicas de las dinámicas hegemónicas:

Ya viene siendo producto de una inquietud en las personas. Inquietudes tanto intelectuales como espirituales, es lo que hace que las personas empiecen a desplazarse y a tener más contacto con esas otras partes de la ciudad [...] seguimos siendo una ciudad bastante peligrosa, no peligrosa porque vayan a matarte cuando salgas, pero es una ciudad tan peligrosa porque lo que hace es que te castra, o siempre está pendiente de hacer eso, siempre está pendiente de cástrate, de señalarte, de decir: “estás saliéndote un poco de las reglas”.

Concebir Cartagena como peligrosa por su carácter castrador tiene que ver con los imaginarios conservadores enraizados de manera profunda en la conciencia de la

ciudad y que coexisten con otros procesos más modernos. Augusto Encinales, bajista de *Subterfugio*, afirma refiriéndose al carácter conservador de la ciudad: “la realidad es que Cartagena es una ciudad para pocos, para la gente que tiene, para gente que conoce. Esa es Cartagena”.

Entre las muchas ciudades de las que habla Gabriel y el conservadurismo que asegura Augusto, nacen historias llenas de humor, droga, sarcasmo, miradas sospechosas, policías, lágrimas, devoción, desespero, hambre, etc., y este aparte pretende mostrar cuál es la ciudad que el rock se ha preocupado por retratar.

### **3.1. Hay en la ciudad otra ciudad que calla y que nunca conocerás<sup>49</sup>**

*Bar* fue una de las bandas que en su producción lírica relató la ciudad escondida detrás de la espectacularidad histórica que se le vende al turista. El grupo nació en 1998 con el bajo y las letras de Tomás Betín, los acordes de guitarra de Nino Rodríguez, la voz de Juan Ensuncho y la batería de Juan Carlos Lemus. Rock n’ roll, blues, folk y funk, eran los géneros recurrentes en sus conciertos. Sus influencias provenían de iconos históricos como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Doors*, *Charly García*, *Fito Páez* y *Luís Alberto Spinetta*, etc.

*Turistas*, una de sus canciones presenta de manera sarcástica algunos de los sitios y dinámicas emblema de Cartagena de Indias:

Hay en la ciudad de la resaca y del sol / Al centro unas piedras monumentos del humor / Sí, del humor. / Hay en la ciudad lugares por definir, / Plazas que visitar y miseria en *souvenir*, / Y esto es así. / Hay en la ciudad otra ciudad que calla y que nunca

---

<sup>49</sup> Fragmento de la letra *Turistas* de la banda de rock *Bar*.

conocerás. / Hay en la ciudad cuatro vientos del azar, / Lunas a medias y obsesiones que abrazar / Y no hay más. / Hay en la ciudad tambores, alegría y mar, / Música pa' bailar y ruido de arsenal / Y no es igual. / Hay en la ciudad, tan ajena, turistas que son de acá. / Vi las calles gritar en la ciudad, / Vi la gente del sur en la ciudad, / Vi que acá queda la ciudad.

La canción presenta a modo de recortes fotográficos partes y dinámicas muy relacionadas con la ciudad. Por ejemplo, “Al centro unas piedras monumentos del humor”, es decir, la murallas, a las que se le rinde un exacerbado culto por su carga histórica. “Plazas que visitar y miseria en souvenir”, plazas llenas de rebusque, de trabajadores informales, plazas que como se vio en el caso de San Diego, son espacios heterogéneos, micro universos, cada una con dinámicas específicas que nacen de los encuentros e intercambios de la población que la habita. Toda una amalgama donde el ciudadano adopta la mirada del turista, entra en las lógicas del visitante.

Los tambores y las músicas hacen referencia a la vida nocturna del centro histórico donde noche a noche muchos se ganan la vida en el performance, danzando al galope de los tambores que proyectan ritmos frenéticos que hacen de los cuerpos figuras de movimientos atrevidos.

“Hay en la ciudad, tan ajena, turistas que son de acá”. Toda esta estructura construida para el visitante termina perneando la cotidianidad de muchos habitantes que se convierten entonces en los “turistas de acá”. La canción es la muestra de una memoria otra oculta, descubre entre sarcasmo la otra vida que se nutre de ese gran retrato espectacular de Cartagena.

Entonces entre el goce de la vida nocturna, entre los tambores y los visitantes que observan admirados la contorsión de los cuerpos sudados, se esconde la mirada que conoce de cerca la miseria, el hambre, el desempleo, la violencia y la exclusión, pero

que día a día, noche a noche renace y busca la posibilidad de ganar unos pesos para llevar al hogar.

Otra letra que se nutre de la cotidianidad, de lo que se esconde detrás del gran relato de ciudad, es *Todo en vicio*, del grupo *Los 5 Patitos*. Neykyn Cervera, vocalista de la banda, señala:

Nuestras letras retratan la temática común de la ciudad, las turistas presumidas de Master Card, los intelectuales asumidos en maquina repetidora, los dealers, el desamor como producto de almacén, el discurso desmejorado de los revolucionarios, las drogas, el fracaso de bocas contra el suelo, el control policial, la bohemia como otro triunfo de la moda, el rock and roll negociado en la avenida, el atraco a mano armada y la puerta de entrada al baño como el cielo alquilado.

La canción se caracteriza por un discurso duro que denota una vida marcada por la violencia: “Cortemos de antemano con el sermón / Ya tuve suficiente palo y prisión, y en la estación / Siempre la orden con la cara dura / Que yo no soy tu tipo porque tengo marcado expediente / Crecí con bronca y a trompadas de padre / La vieja hacía la sopa y las flores / No había permiso de pisar en la calle”.

Dentro de esa intimidad que tejen los hechos del relato se logra apreciar un ejercicio narrativo que nos acerca a lo cotidiano, la vida de la ciudad y los habitantes: “Pero tiquete a la ciudad, corto punzante ley de esquina / Fin de semana con champeta africana / Con costosa receta de buseta en buseta / Y me decían no te doy, infame ladrón, si es pa’ metértelo todo en vicio”.

En los versos aparecen las dinámicas de algunos barrios y sus esquinas habitadas por jóvenes sin oficio, moto taxistas, vendedores de minutos a celular, vendedores de lotería, vendedores de café, de música a todo volumen, cervezas y botellas de ron, de

buses donde alguien se rebusca unas monedas con recetas médicas para remediar dolores inventados.

*Hugo, Paco y Luís* es otro de los títulos de *Los 5 Patitos*. La canción nos introduce en las calles, las esquinas, los rincones de los barrios de la ciudad, narra la vida del sector caliente conocido por la venta de droga, la patrulla policial que pasa inadvertida, el argot para despistar a los agentes del orden, donde el cruce cauteloso de miradas, de gestos y encuentros cercanos de las manos con dinero y mercancía se da en segundos, y donde la limpieza social, por el vehículo sin placas, no es una realidad lejana:

Cántame la zona / El visaje, la motorizada, el señor agente / El sector está caliente / Traslado de teniente en la inspección / El nuevo maricón ha dispuesto, por supuesto / Desmantelar y limpiar por orden de seguridad / No es de extrañar lista negra, capucha, pepazo en la frente / Camioneta polarizada, sin placa o distintivo / patrullando la madrugada / El bazuco, la Pepa, el cruce de mano...Copiaron el dato hermano desde la furgoneta.

Las situaciones, los ambientes, los personajes en el transporte urbano, las caletas de vicio, etc., que se relatan en las letras de esta banda, son crónicas que reconstruyen las vivencias y las experiencias de las otras Cartagenas y sus habitantes.

Con un lenguaje menos coloquial que el de *Bar* y *Los 5 Patitos*, aparece *Inferus*, banda que actualmente no existe, pero que ha dejado un legado sonoro y lírico significativo para la historia del rock en la ciudad. A finales de los noventas algunos de los integrantes de esta banda ya compartían escenario. Rodrigo Galindo y José Luís López hacían parte de *Sector Cinco*, banda de *hardcore*.

Pasado el tiempo, se escuchan los fuertes pasos y las primeras notas de *Inferus*, evolucionando en distintos géneros musicales desde el *trash metal* hasta familiarizarse con el *grindcore*. La banda tuvo diferentes bateristas, además de un cambio de vocalista.

En su última etapa el grupo tuvo la siguiente alineación: Rodrigo Galindo y Garibaldi Borja en las guitarras. Encargado del bajo, Javier Posso, en la batería, Ronald de la Barrera y, finalmente, José Luíz López en la voz.

*Inferus* busca retratar a su modo lo que considera el estado de la ciudad. La canción *Necrópolis* presenta la Cartagena donde la violencia ha ganado terreno en el campo político, social, cultural, etc., dejando claro que se ha convertido en un nuevo escenario para la violencia: “Decadente ciudad de corazón inerte / Ha entrado en desgracia sin razón, sin suerte / Espíritus endeble que pagan su karma / Poseídos en su ámbito inmortal / Deambulan senderos bañados en sangre / Se alimentan con hambre de destrucción / Lamentando en penumbra su maldito destino suplicando con ansia su redención”.

En relación al fragmento Rodrigo Galindo, guitarrista de la banda, expresa: “En esta canción se habla sobre la ciudad de los muertos. Nosotros la simbolizamos con lo que es Cartagena, todo el simbolismo que hay, todo el trasfondo en la letra, es reflejando todo el dolor, y ese sentimiento que se ve y se siente en la ciudad [...] Hacemos una crítica de forma simbólica”.

La canción alude a la Cartagena en la que una violencia específica se ha incrementado en los últimos años, esto es, la violencia sicarial, asesinatos relacionados con narco y para política, o relacionados con extorsiones a comerciantes, etc. De ahí que Gary Borja, guitarrista de la banda, afirme que: “del problema político se desprende el resto de los problemas que hay aquí, la pobreza, la falta de educación, la gente destruyendo su propia ciudad”.

En la narración los habitantes deambulan el paisaje urbano embebidos en una especie de sin sentido existencial: “Espíritus endeble que pagan su karma / Poseídos en

su ámbito inmortal”. Paisaje urbano colmado de sangre producto de la violencia, fenómeno que alimenta las frustraciones del ciudadano y desemboca en más angustia. La redención parece ser el remedio a este purgatorio tropical, lo único por hacer es lamentar “en penumbra su maldito destino suplicando con ansia su redención”.

En un tono menos agresivo en lo verbal, *Soma* en su canción *La pantalla que sangra*, mira la ciudad como una entidad hambrienta que consume al ciudadano y lo sumerge en angustia: “La ciudad del odio / Creció de mi lado izquierdo / Abrió sus puertas sin nombre / Y dibujó un rostro nuevo / La lluvia escribe en sus calles / Sin sangre no llegas, sin sangre no hay / La pantalla que sangra pronuncia tu nombre / Antes que lo puedas recordar / La pantalla que sangra conoce tu nombre, conoce tu herida, conoce tu verdad”.

La canción es el reflejo de lo que *Soma* cree significa habitar la ciudad, sus calles, sentir el flujo de la masa, ser guiado espontáneamente en algunas ocasiones por ella y en muchas otras, tomar las riendas y enfrentar la estampida humana. Rosenberg Alape, guitarrista de la banda, afirma que Cartagena genera angustia y depresión: “La ciudad es depresiva. Cuando tú caminas por la calle estás en un estrés absoluto. Nosotros tocamos esa angustia que se vive dentro de la ciudad. El sonido de *Soma* es muy urbano”.

Finalmente en este breve recorrido, *Subterfugio*, banda fundada por Karen Puello y Augusto Encinales. Su ingreso al circuito musical tuvo un duro despegue, recibieron muchas críticas por parte del público rockero. Sin embargo, superaron esta etapa en la que muchos grupos sucumben y lograron el reconocimiento no sólo a nivel

local, sino en otras ciudades de la costa norte del país y otras del interior. Actualmente es una de las bandas consagradas y reconocidas de la ciudad.

Una de sus letras presenta la ciudad y sus dinámicas políticas y sociales como un pequeño ejemplo de lo que acontece en el país. Por medio de su canción *Monotonía urbana* exponen el rumbo que ha tomado la nación al enfrentarse a las distintas situaciones problemáticas que la oprimen: “Nací en una tierra en el norte del sur / Rodeada de guerra, secuestros y pus / Políticos, mierda, ¿qué piensan hacer? / Roban cada día, mienten sin por qué / Mientras en las calles el pobre / No halla que comer / Y medio mundo cae junto a su poder / Me cansé de las caretas / Que a diario me apresan / Me cansé de la soledad / De la escoria y la sociedad”.

Hambre de poder, secuestro, guerra, paros, sindicatos, dolor, víctimas, marchas, protestas, TLC, etc. Nombrar estos fenómenos que causan hastío en los jóvenes y en gran parte de la población, es la manera como *Subterfugio* enfrenta el circo político-institucional. La banda dice: “Me cansé de las mentiras / De quien nos roba el pan de cada día / Y me cansé de la traición / Sin vergüenza y sin razón / Rodeada de locos, de paros sin luz / Donde quedan pocos con algo de dignidad / Entonces el rico ya no haya que hacer / Para asegurarse y ganar más poder”.

Al narrar la ciudad cada banda enfoca determinadas situaciones, pero al final parece que el discurso que prevalece en las narraciones es el que acentúa la violencia, la desigualdad y la exclusión. En estas miradas de ciudad lo que se aprecia es un ejercicio de intrusión y visualización de lo cotidiano. Pensar la ciudad es entonces un ejercicio de soledad, es deambular por las calles, recoger todas las impresiones, captar minuciosamente el transcurrir del tiempo en las sutilezas de los otros.

### 3.2. “Tú sientes que la música grita por ti”<sup>50</sup>

Las palabras de Dalmiro Lora sintetizan lo que muchos jóvenes creen y comparten sobre la situación del rock en la ciudad: “Veo a veces que la ciudad por su ignorancia acerca del rock, de pronto como que no se acostumbra a que eso sea también una cara más de la ciudad. Seguimos en la misma: la ciudad es parranda, Cartagena es fiestas, turismo, y de pronto si cambiáramos un poco esa cara, y nos metiéramos un poquito más en que de pronto si se puede hacer rock cartagenero, y con buena salida, no estaría mal”.

Todos los testimonios hasta ahora presentados son ejemplo de cómo el rock tiene gran influencia en la constitución de la identidad, de cómo los consumos, los usos y la producción de esta música construyen una posición y un discurso frente a la realidad de una ciudad con condiciones culturales específicas que han sido penetradas por otro ritmo que se ha convertido en otro sonido del inventario local, y como tal, una forma más para retratar la realidad desde otros puntos de vista, tan válidos como los de las otras propuestas musicales y sus formas de presentar la realidad.

Lo que a continuación se presenta es el caso de Jaime Morales<sup>51</sup> y su intento por explicar cómo la música definitivamente tiene un peso significativo en el desarrollo de la identidad y un discurso que toma a la música como una herramienta para leer la ciudad. Se busca mostrar la intimidad de una identidad forjada desde el rock:

Yo creo que hay una base anímica que a la vez está vinculada con una serie de pensamientos. Es decir, es un conjunto, sensaciones, pensamientos por los que estaba

---

<sup>50</sup> Frase expresada por Jaime Morales en entrevista en su residencia, 25 de enero de 2010.

<sup>51</sup> Esta no es la primera vez que Jaime Morales participa en una investigación sobre rock e identidad. Para finales de 2006, él y su banda en aquel momento hicieron parte del grupo de bandas entrevistadas en mi primer trabajo sobre el rock en Cartagena de Indias. En esta nueva ocasión, Jaime Morales, ex-guitarrista de *Féretroz*, amablemente aceptó hacer parte de este proyecto, porque considera que este tipo de estudios son relevantes para pensar los procesos identitarios de algunos sujetos que se entiende a partir del rock y, a su vez, cómo se percibe la ciudad a partir de dicho encuentro del sujeto y una música particular.

atravesando en ese momento que me permiten, me hacen más receptivo, y me convierten en alguien que es susceptible de ser seducido fácilmente por ritmos fuertes [...] La música se me presentó dotada de una fuerza transgresora. Es una fuerza que recibes, y que a su vez te da fuerza para asumir una actitud resistente. Una fuerza que te permite enfrentarte o asumir con más coraje, más valentía a la hora de realizar transformaciones. Me parece que ese efecto no es directamente de pensamiento a pensamiento, sino es de la música en su totalidad, como un conjunto de sonidos, de voces, desgarros y punteos. Es recibida, llega a ti como a manera de una fuerza que actúa sobre tus ánimos. Se conecta con unos ánimos que ya vienes experimentando, como una base anímica de inconformidad, de cansancio hacia imposiciones de la escuela, de inconformidad hacia imposiciones de la casa. Y tu llegas a sentir que de alguna manera estas personas que están tocando esta música sienten lo mismo que yo [...] en estas músicas que se te van abriendo y que vas sintiendo parecidas a ti, parecidas porque sientes que tienen una fuerza que tú también estás sintiendo, o en ese desgarrado también hay un grito que tú no has lanzado. Es decir, un grito que hay contenido en ti, y que la guitarra lo lanza. En ese momento te liberas. Sin gritarlo te liberas. Es decir, como que puedes lanzar el grito, sólo sintiendo la música, o sientes que la música grita por ti. Hay como una liberación de fuerzas allí. Liberación de cargas también [...] No sólo se trata de fuerza, sino también de belleza. Ese estado sublime que producen otros, y que tú experimentas [...].

La base anímica de la que habla Jaime Morales es resultado de experiencias personales, colectivas, familiares, institucionales, entre otras, que al entrar en contacto con una serie de elementos que rodean a la música, en su caso el metal, produce la interpelación, es decir, el encuentro entre una posición de sujeto particular inserta en la música que se articula con una de las tantas narraciones organizadas por una trama argumental que compone la identidad de Jaime.

Una vez lograda la conexión de tal base anímica con lo que la música propone en su estructura musical y lírica, es cuando, de acuerdo a Jaime y su experiencia, la música grita por ti con sonidos fuertes y voces desgarradas:

Hay ciertos temas que están perfectamente expresados a través de ciertos formatos musicales. Y uno dice 'yo podría expresar perfectamente esa tragedia a través de una ranchera, y otra persona puede sentirlo así'. Pero yo siento que ese rencor me tiene que llegar con grandes decibeles, con gritos y con una batería que golpea intempestivamente, y te hace arder junto con lo que estás sintiendo.

En cuanto a esta fuerza interpoladora de la música, es decir, los decibeles, las guitarras, las distorsiones, las voces desgarradas, las percusiones intempestivas, en fin, todo eso que convierte a una música en algo esencial para alguien, Frith comenta que la música popular, y dentro de ésta el rock, tiene unas funciones sociales que permiten convertirla en un elemento fundamental para que el sujeto se piense a partir de ella. Según el autor lo que la música popular hace es: “poner en juego un sentido de identidad que podrá acomodarse o no al modo en que nos situemos respecto a otras fuerzas sociales. La música permite posicionarnos, pero también revela que nuestras circunstancias sociales no son inmutables (y que los otros-intérpretes, fans- comparten nuestra insatisfacción)”.<sup>52</sup>

Cuando Jaime afirma que “ese rencor me tiene que llegar con grandes decibeles, con gritos y con una batería que golpea intempestivamente”, se debe entender que esa sensación ubica a Jaime como sujeto dentro de una serie de circunstancias, por ejemplo, el compartir creencias, emociones, gustos, posiciones de mundo, insatisfacciones, etc., con otros actores sociales, y esto lo hace partícipe de una comunidad sonora que construye sentido.

Si bien cada realización dentro de la música conecta emociones socialmente codificadas y compartidas, es decir, códigos de autorreconocimiento, termina siendo un proceso único en cada sujeto, y es dentro de lo único e individual que se construyen las comunidades sonoras, donde la serie de unicidades dan forma a universos de sentidos.

---

<sup>52</sup> Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en Richard Leepert y Susan McClary, (eds.) *The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge, University Press, traducido por Silvia Martínez, publicado en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales, Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, p. 11.

Más adelante en la conversación Jaime se refiere a la configuración de las identidades que fundadas en la música e insertas en ciertas condiciones socio-económicas y políticas producen un discurso que busca legitimarse a partir de las condiciones donde nace:

[...] hay también el tema de las divisiones esas entre “yo soy el metalero del sur y tú eres el metalero del norte”, o “yo soy rockero del sur”. Esto tiene que ver con posiciones fuertes relacionadas con la idea de ir definiendo los géneros. Los delimitas y les atribuyes una esencia en el sentido de que los caracterizas. Aunque esa esencia es móvil, esos rasgos son móviles. Yo he hablado con metaleros del sur, por ejemplo, Barranquilla.<sup>53</sup> Ellos dicen: “nosotros verdaderamente sentimos. Desde nosotros sí nace toda esta crítica de manera honesta. Esta crítica a las instituciones. Somos los desfavorecidos. Somos los que la gente aparta. Somos los que la gente escupe. Entonces nosotros sentimos verdaderamente un metal, y no una persona del norte, que le dan todo, le compran todos los instrumentos. ¿De qué manera pueden sentir?” Parece que se planteara una diferencia entre quien experimenta la música de acuerdo a sus circunstancias socio-políticas, y el encuentro entre eso que dice la música, la letra y lo que esta persona vive y sus condiciones objetivas. Y ese otro caso donde la música se conecta con un receptor que no necesariamente vive en la pobreza, pero que se siente atraído, siente esa fuerza y quizá la dirige hacia otros flancos con los cuales no está de acuerdo. Quizá un tipo del norte no vive en la pobreza, no se ha sentido excluido, pero está siendo crítico con respecto a su institución escolar, o con respecto a que su familia lo obliga a tener una religión [...] Es difícil decir quién es más legítimo para decir la cosas, para sentirlas.

Dentro de todo lo dicho por Jaime, la idea de la producción de discursos de autenticidad que tienen como base las condiciones socio-económicas y políticas de los actores sociales que se entienden a partir de tal género es fundamental para pensar las miradas sobre la ciudad, es decir, quién es más legítimo para decir la cosas, para sentirlas. La música se conecta con los sujetos y cada conexión es una propuesta de sentido única, sin importar lo masivo que pueda ser el género musical. Es decir, mi experiencia musical, mi relación con la música no se parece a la de otro actor social por mucho que compartamos dentro o fuera de la música.

---

<sup>53</sup> Barranquilla es otra ciudad de la costa norte de Colombia. Está a dos horas de Cartagena de Indias. Y pese a ser una ciudad de la costa, no maneja las mismas dinámicas en cuanto al rock. En esta ciudad el movimiento está más consolidado.

Las características particulares de cada discurso nacido en condiciones sociales, políticas y culturales diferentes ofrecen una variedad de miradas de ciudad, y en lugar de pensar en la legitimidad, se debe considerar la riqueza de tales posiciones. Al momento de presentar una propuesta explicativa para responder a la pregunta por el rock en el contexto cartagenero, es conveniente hacer énfasis en cómo los consumos, los usos y la producción de este género musical originan formas de pensamiento que retratan las otras caras de la ciudad, y donde las condiciones de producción del discurso de esta comunidad sonora, es decir, el trasfondo económico, social, educativo, cultural, político, etc., dan un matiz fuerte al discurso. Lo convierte en un arma para enfrentar las posiciones de la cultura hegemónica que ha invisibilizado otros relatos de ciudad.

## CONCLUSIONES

Esta investigación partió de una pregunta que orientó el recorrido por la teoría, por las memorias y por las prácticas musicales. Sin embargo, la travesía por las memorias de los protagonistas que participaron en el proyecto abrió nuevos senderos que se plasmaron en la investigación. Por una parte, la profundización del concepto de comunidad sonora que en principio se utilizó como punto de partida o referente para enmarcar teóricamente las prácticas de los protagonistas del rock en la ciudad, pero que con todo lo que se plantea en el cuerpo del documento sobre las prácticas, termina por aportar al concepto.

Por otra parte, la conexión de comunidad sonora del rock con la noción de escena del rock. El conjunto de prácticas que constituyen la comunidad sonora al exteriorizarse en los diferentes espacios de la ciudad, constituyen la escena del rock en Cartagena de Indias.

Otro aspecto interesante del recorrido es lo que refiere al ingenio y la creatividad que se pone en marcha al momento de armar una banda cuando no se cuenta con los recursos necesarios, o producir un programa de televisión para dar a conocer lo que sucede con el rock en la ciudad sin tener la experticia requerida para la tarea. Ambas situaciones remiten a procesos de producción que indudablemente están relacionados con el consumo y la posterior negociación con lo que proviene del mercado. Es gestionar desde la precariedad del contexto. Es decir, se toma lo existente, entre experiencia y recursos, para así dar forma a lo que se necesita para llenar el vacío.

Los testimonios, las anécdotas, las opiniones, las afirmaciones, las discusiones y las reflexiones de los que participaron construyeron esa memoria colectiva para leer la realidad. Cada relato es un momento histórico de un sujeto específico, pero a su vez de la ciudad y el rock. Es entonces un gran macro relato que intenta entender la importancia que tiene este género musical para algunos en la ciudad.

Al mirar detalladamente cada relato, cada lírica, cada espacio, se aprecian las posturas, las afirmaciones y los sentires que desde las sentimentalidades del rock se construyen sobre la ciudad y sus dinámicas. Se observó en las experiencias narradas como las tecnologías, los medios y la interacción en territorios juegan un papel determinante en las dinámicas para construirse como sujetos desde el lugar de la música, para el reencantamiento del mundo, donde el mercado, el individuo y la tecnología no se contradicen, por el contrario, se complementan. Y ante la tendencia homogenizadora de las industrias culturales, se destaca la capacidad de unos sujetos por construir un campo musical diverso y heterogéneo.

La vida del rock en Cartagena deviene en un proceso fluctuante. Su devenir histórico, si bien no ha sido a la escala de Bogotá o Medellín u otra gran capital del país, ha tenido su cuota de esfuerzo. La energía, el tiempo, el dinero y las desilusiones a lo largo del camino, han dejado huella y han cimentado una pequeña historia a nivel local. Los diferentes momentos fundacionales de los primeros años del rock aquí en la ciudad son importantes momentos para las generaciones musicales posteriores.

Evocar los momentos fundacionales que construyeron la historia del rock en la ciudad funciona como argumento para enfrentar el futuro. Reconocer el pasado es ubicarse dentro de una colectividad histórica, es entrar en las dinámicas de los códigos

de autorreconocimiento que fundaron sujetos anteriores. Desde el pasado la ciudad ha presentado retos a nivel cultural para los jóvenes del rock, ahora en el presente es su oportunidad para construir nuevos nichos de resistencia desde los cuales procedan a dar forma a prácticas que dotarán de sentido a dichos espacios o lo que se reconocerá posteriormente como sus territorios de pertenencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Eduardo, “Sufin´ Chapinero”, en Revista La Tadeo, Número 72, Bogotá, universidad Jorge Tadeo Lozano, 2006.
- Augé, Marc, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa editorial, 1996.
- Cruz Kronfly, Fernando, “Las ciudades literarias”, en Fabio Giraldo y Fernando Viviescas compiladores *Pensar la Ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, pp. 191-213.
- Cubides, Humberto, Laverde, María Cristina, y Valderrama, Carlos, eds., “*Viviendo a toda*”, *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Chajín Mendoza, Osiris, *Configuración de mecanismo de autorrepresentación: el caso del rap en Cartagena de Indias*, Tesis Universidad de Cartagena, 2001.
- Chica Gellis, Ricardo. *Ciudad Solle: Identidad Juvenil y Música Mundo en los años setenta y ochenta en Cartagena de Indias*. Ediciones Universidad Tecnológica de Bolívar. 2004.
- De Certeau, Michel, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, ITESO-Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, A.C., 1996.
- Feixa, Carles, “La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles”, en Cubides, Humberto, Laverde, María Cristina y Valderrama, Carlos, eds., “*Viviendo a toda*”, *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Frith, Simon, “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay, compiladores, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores, 2003.

- \_\_\_\_\_, “Hacia una estética de la música popular”, en Richard Leepert y Susan McClary, (eds.) *The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge, University Press, traducido por Silvia Martínez, publicado en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales, Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Ed. Trotta, 2001, pp.413-435.
- Giménez, Gilberto, “Territorio, Cultura, e identidades. La región sociocultural” en Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela I. Robledo, Editores, *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 2000, pp. 87-132.
- Guber, Roxana, *La etnografía. Usos y teorías*. Bogotá, Norma, 2001.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo, “La construcción social de la condición de juventud”, en Cubides, Humberto, Laverde, María Cristina y, Valderrama, Carlos, eds., “*Viviendo a toda*”, *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Marín, Marta y Muñoz, Germán, *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*, Bogotá, DIUC, Universidad Central, 2002.
- Martí-Barbero, Jesús, “Comunicación y ciudad: Sensibilidades, paradigmas, escenarios”, en Fabio Giraldo y Fernando Viviescas compiladores, *Pensar la Ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, pp. 45-68.
- \_\_\_\_\_, “Jóvenes: Des-orden cultural y palimpsestos de identidad”, en Humberto J. Cubides C., María Cristina Laverde Toscano y Eduardo Valderrama H., Editores, *Viviendo a todas: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998, pp. 22-37.
- \_\_\_\_\_, “Jóvenes: comunicación e identidad”, en *Pensar Iberoamérica Revista de cultura* N° 0, 2000. 7.10. 08, en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- \_\_\_\_\_, *El Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- \_\_\_\_\_, *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002.
- Martín-Barbero, Jesús y Ana María Ochoa, “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”, en Daniel Mato *Cultura, política y sociedad*.

*Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005

Massey, Doreen, “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”, en Leonor Arfuch, compilado, *Pensar este tiempo. Espacios, hechos, pertenencias*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

Muñoz, Germán. “Consumos culturales y nuevas sensibilidades”, en Cubides, Humberto, Laverde, María Cristina, y Valderrama, Carlos, edits., “*Vivienda a toda*”, *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.

\_\_\_\_\_, “Identidades culturales e imaginarios colectivos. Las culturas juveniles urbanas vistas desde la cultura rock”, en Martín Barbero, Jesús y López, Fabio (eds.) *Cultura medios y sociedad*. Bogotá, CES- Universidad Nacional, 1998.

\_\_\_\_\_, “La mutación como alma de la investigación”. Rev. Nómadas # 4, Bogotá, Universidad Central, 1996.

Negus, Keith *Popular music in Theory: an introduction*, Middletown, Wesleyan university press, 1997.

Nieves Oviedo, Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, 2008.

Ochoa, Ana María, “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”, en Revista Transcultural de Música #6, 2002, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm#18>

\_\_\_\_\_, *El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*, 2000, Documento perteneciente a las actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, <http://www.uc.cl/historia/iaspm/actasautor1.html>.

Reguillo, Cruz, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2000b.

\_\_\_\_\_, “El lugar desde los márgenes. Música e identidades juveniles”, en Nómadas: La singularidad de lo juvenil, N° 13, Bogotá, Departamento de Investigaciones Universidad Central, 2000a, pp. 40-53.

- \_\_\_\_\_, “El año dos mil, ética, política, y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano, en Humberto J. Cubides C., María Cristina Laverde Toscano y Eduardo Valderrama H., Editores, *Viviendo a todas: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998, pp.57-82.
- Restrepo, Juan Pablo, “Rock para entendernos”, en *Gaceta: Identidades en flujo. Telenovela, Rock, Fútbol, Carnaval y Nación*, N° 47, Bogotá, 2000, pp. 149-152.
- Ruíz, María del Mar y Villa, Juan David, *A cada uno le llega su hora. Tragicomedia social de jóvenes y adultos*. Bogotá, Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2000.
- Serrano, José F “Somos el extremo de las cosas o pistas para comprender culturas juveniles hoy”, en Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valderrama, Carlos, eds., “*Viviendo a toda*”, *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo de rock entre jóvenes urbanos”. *Revista Nómadas # 4*, Bogotá, Universidad Central, 1996.
- Shuker, Roy, *Diccionario del rock y la música popular*, trad. Joan Sardà e Iván Moldes Vallejo, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2005.
- Silva, Armando, *Imaginarios urbanos*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 2000.
- Straw, Will, “Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and communities in popular music”, *Cultural Studies*, Vol. 5, No. 3, October, 1991.
- Théberge, Paul, “Plugged in Technology and popular music”, en Simon Frith, Will Straw y John Street, editors, *The Cambridge companion to rock and pop*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2001.
- Vila, Pablo, “Música e identidad, La capacidad interpeladora y la narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ana María Ochoa Gautier y Alejandra Gragnolini, Editores, *Cuadernos de Nación: Músicas en transición*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2002, 2ª. Ed., pp. 15-44.
- \_\_\_\_\_, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Revista transcultural de música*, N° 2, 1996.