



EL ROCK EN BUCARAMANGA: UNA PRÁCTICA COMUNICATIVA DE CAMBIO SOCIAL

Jorge Eliecer Falla Montilla

Silvia María Wandurraga Ballesteros

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Sede Bogotá D.C. - Sede Principal

Programa Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social

octubre de 2022

**EL ROCK EN BUCARAMANGA: UNA PRÁCTICA COMUNICATIVA DE CAMBIO
SOCIAL**

Jorge Eliecer Falla Montilla

Silvia María Wandurraga Ballesteros

Tesis de Maestría presentado como requisito para optar al título de Magíster en Comunicación,
Desarrollo y Cambios Social

Asesor(a)

Dr. Juan Camilo Ruiz Salazar

Título académico

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Sede Bogotá D.C. - Sede Principal

Programa Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social

octubre de 2022

Contenido

Lista de anexos.....	5
Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción	8
CAPÍTULO I	13
1 Sobre el problema de investigación y los objetivos	13
1.1 Objetivos	20
1.1.1 Objetivo General	20
1.1.2 Objetivos Específicos.....	20
CAPÍTULO II	22
2 El Antes Del Rock Como Una Práctica Comunicativa De Cambio Social.....	22
CAPÍTULO III	32
3 Sobre El Rock, Las Prácticas Sociales Y Prácticas Comunicativas.....	32
3.1 La Música Y El Contexto Social.....	37
3.2 El Rock: Un Género Musical Con Estética.....	39
3.3 El Rock: Una Utopía Musical, Un Fenómeno Global.....	41
3.4 El rock: una práctica social	46
3.5 El rock: una práctica comunicativa	47
3.5.1 Prácticas Comunicativas Legitimadoras	50
3.5.2 Prácticas Comunicativas De Resistencia	51
3.5.3 Prácticas comunicativas de proyecto	53
CAPÍTULO IV	55
4 Metodología	55
4.1 Descripción Del Proceso	57
4.2 Técnicas E Instrumentos	60
4.3 Categorías De Análisis.....	62
4.4 Reflexividad.....	64
CAPÍTULO V	68
5 Sobre Los Resultados.....	68

5.1	El contexto	69
5.2	El colegio	70
5.3	Jóvenes e historias de vida	78
5.4	Industria Cultural Musical	82
5.4.1	La Música En La Formación Del Ser.....	84
5.4.2	La Loma	85
5.5	Ruptura, Migración Y Proyecto De Vida.....	86
CAPÍTULO VI.....		89
6	Rasguño: Una Práctica Comunicativa De Cambio Social	89
6.1	Rasguño: Una expresión dialógica, una conquista de espacios y sonidos	93
Referencias.....		98

Lista de anexos

Anexo1_MatrizDeAnálisisDeResultados

Anexo2_TranscripciónAudioConversación_Chepe Ariza_No1

Anexo3_TranscripciónAudioConversación_Chepe Ariza_No2

Anexo4_TranscripciónAudioConversación_Chepe Ariza_No3

Anexo5_TranscripciónAudioConversación_FerchoPeña_No1

Anexo6_TranscripciónAudioConversación_FerchoPeña_No2

Anexo7_TranscripciónAudioConversación_CeciliaRincónYVictoriaEspinoza

Anexo8_TranscripciónAudioConversación_CeciliaRincónYFerchoPeña

Anexo9_TranscripciónAudioConversación_MauricioEspinoza

Anexo10_TranscripciónAudioConversación_FerchoPeñaYAndresNavia

AnexoAudio1_Conversación_ChepeAriza_No1

AnexoAudio2_Conversación_ChepeAriza_No2

AnexoAudio3_Conversación_ChepeAriza_No3

AnexoAudio4_Conversación_FerchoPeña_No1

AnexoAudio5_Conversación_FerchoPeña_No2

AnexoAudio6_Conversación_CeciliaRincónYVictoriaEspinoza

AnexoAudio7_Conversación_CeciliaRincónYFerchoPeña

AnexoAudio8_Conversación_FerchoPeñaYAndresNavia

AnexoAudio9_Conversación_AndresNavia

AnexoVideo1_Conversación_ChepeAriza

AnexoVideo2_Conversación_MauricioEspinoza

Resumen

La propuesta de pensar las prácticas comunicativas y sociales como una apuesta al cambio social hace parte de nuestra investigación *El rock de Bucaramanga: una práctica comunicativa de cambio social*, la cual presenta al lector, desde un estudio de caso, una aproximación teórica que incorpora elementos donde se explora la relación entre la música, específicamente el rock como género musical, con los procesos de comunicación local dentro del contexto social, político y económico de la época que refiere la investigación. Así mismo, lo ubica en el sintagma cultura rock y en la comprensión de las industrias culturales, la música dentro de un contexto social, la estética del rock y el fenómeno global que de él emerge. En esta investigación el lector identificará los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s, las cuales aportan al debate sobre cómo el rock se convierte en una herramienta y práctica comunicativa de proyecto que integra nuevos sonidos y recursos musicales vinculados a la industria musical.

Palabras clave: *Prácticas comunicativas, Rock, Industria cultural musical*

Abstract

The proposal to think about communicative and social practices as a commitment to social change is part of our research, *The rock of Bucaramanga: a communicative practice of social change*, which presents to the reader, from a case study, a theoretical approach that incorporates elements where the relationship between music, specifically rock as a musical genre, and local communication processes within the social, political and economic context of the time referred to in the research is explored. Likewise, it places it in the syntagm rock culture and in the understanding of cultural industries, music within a social context, the aesthetics of rock, and the global phenomenon that emerges from it. In this research, the reader will identify the types of communicative and social practices built around the rock scene in Bucaramanga during the 80s and 90s, which contribute to the debate on how rock became a project communicative tool and a practice that integrates new sounds and musical resources linked to the music industry

***Keywords:** Practice community, Rock, music culture industry*

Introducción

Este trabajo es una apuesta metodológica por identificar los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero de Bucaramanga y su área metropolitana durante las décadas de los 80s y 90s; y por examinar los insumos teóricos, históricos, sociales y culturales que permitieron analizar la naturaleza, origen, sentido y significado de las bandas de rock – principalmente la banda Rasguño - que interactuaron en el territorio durante esa época desde ese encuentro explícito entre la cultura, comunicación y cambio social.

El rock, desde su génesis, está anclado a los sentidos y vivencias, y hace parte de procesos colectivos que recogen experiencia y visiones de lo cotidiano con una proyección de futuro, de un mañana. Así hemos entendido el rock como la expresión de discursos y maneras de ver el mundo desde una perspectiva social, política, cultural y personal, un modo de confrontar en un determinado momento de la vida –juventud- “lo que era la religión, la política, la misma existencia, la guerra y el comercio musical” (Hincapié, 2017), entre otras realidades del momento.

En este sentido, se ha conceptualizado el rock dentro de las teorías underground de la cultura de los jóvenes, pues hace parte de las formas en que los jóvenes capturan, recrean y comparten las realidades a través de sus emociones enraizadas en la cotidianidad de sus contextos como un proceso de comunicación. Así mismo, se conceptualiza desde las teorías emancipadoras o liberadoras de las clases oprimidas y sometidas por los diferentes actores que intervienen en el escenario político, económico, social y cultural.

No podemos analizar la escena musical rockera de Bucaramanga y su área metropolitana, las manifestaciones culturales y artísticas como algo fuera de un contexto histórico y de toda

relación social; son el discurso, las vivencias y las narrativas creadoras de realidades donde convergen el arte y la comunicación como un acto emancipatorio en contra de la hegemonía política, de la iglesia, la sociedad y sus valores en forma de resistencia y transformación social que permiten construir nuevos significados y la producción de sentido dentro del acto comunicativo.

El rock en Bucaramanga: una práctica comunicativa de cambio social logra evidenciar un contexto social dentro de un territorio lleno de relaciones que se tejen a partir del gusto musical. Como quien arma un rompecabezas, este documento refleja elementos importantes que permiten deconstruir los imaginarios sociales que recaen sobre el rock, sus expresiones de consumo musical y procesos de producción.

Como en una línea de tiempo, este documento analiza un fenómeno musical que dio valor social y cultural a la escena rockera de Bucaramanga y su área metropolitana. Es un aporte en la construcción de categorías de prácticas comunicativas ejercidas por los actores y sujetos históricos del rock en Bucaramanga en los años 80 y 90 de cara al presente, para lo que fue necesario comprender el contexto o entorno en el que crecieron e interactuaron como influencia; sus gustos musicales y acceso a la industria; el entorno familiar e interés por las artes dentro de un proceso formal de aprendizaje; y, su transformación musical desde su discurso, narrativas y producción.

Dicho por Vega (2015),

los procesos comunicativos que desarrollan los diferentes actores constituyen prácticas que encarnan rituales, rutinas, procedimientos, actividades, las cuales, más que procesos simplemente técnicos se constituyen en un conjunto de elementos que

configuran direccionalidades, relaciones de poder, etc., que de manera simbólica llevan implícitas posiciones ideológicas.

En este sentido, la cultura rock es un movimiento y fenómeno cultural de masas lleno de simbolismo, identidad y emociones que hacen que los jóvenes transiten entre el paradigma dominante desde una práctica comunicativa legitimadora enfocada en la homogenización de públicos y unidimensionalidad de valores políticos, económicos, éticos y culturales; el paradigma de la dependencia desde una práctica comunicativa de resistencia enfocada en el reconocimiento de las diferentes culturas, construcción de realidades y construcción del sujeto como sujeto comunicativo que genera acciones frente a la dominación, control y vigilancia; y el paradigma alternativo desde una práctica comunicativa de proyecto enfocada en la transformación de la realidad social y construcción de nuevas ciudadanías.

A lo largo del documento se describe la importancia de abordar el rock de la Bucaramanga de los años 80 y 90 como una práctica comunicativa de cambio social a partir de la identificación de un sujeto histórico como lo es la Banda Rasguño, y por ende cada uno de sus integrantes que se identifican como los actores sociales de la investigación, quienes a partir de conversaciones dan cuenta, en los diferentes momentos de sus vidas, de las prácticas comunicativas que se ejercen en su interacción con el rock; y que hoy, en caso de volverse a reunir los ubicaría de nuevo en su punto de partida cuando eran estudiantes de colegio.

En el primer capítulo del documento *Sobre el problema de investigación y los objetivos* se presenta al rock como género musical, su origen y cómo este llega a Colombia, específicamente a nuestro territorio de estudio con el objetivo de identificar los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s reconociendo la relación existente entre estas (las prácticas

comunicativas y sociales), las características de la escena rockera de Bucaramanga; e identificando las bandas y los principales actores del escenario rockero de Bucaramanga durante estas décadas.

En el segundo capítulo *El Antes Del Rock Como Una Práctica Comunicativa De Cambio Social* ubica al lector en los estudios e investigaciones consultadas que se han realizado a nivel nacional e internacional con relación al tema y que fueron soporte y referente para el presente documento desde las dimensiones teóricas y conceptuales. *Sobre El Rock, Las Prácticas Sociales Y Prácticas Comunicativas* aborda el sintagma cultura rock y ubica al lector en la comprensión de las industrias culturales, la música como instrumento de movilización social, la estética del rock y el fenómeno global que de él emerge; para finalmente abordar las categorías de las prácticas comunicativas plateadas por Vega Casanova (2015) que permitieron en el siguiente capítulo sobre la *Metodología* comprender el carácter cualitativo exploratorio que da respuesta al problema de investigación a través del estudio de casos que permitió recoger impresiones de los actores sociales que intervienen en la escena musical rockera de los años 80 y 90 en Bucaramanga. Este capítulo ubica al lector en un paso a paso para lograr identificar los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en el territorio desde la voz de nuestro sujeto histórico. El siguiente capítulo *Sobre los resultados* el lector transitará por las prácticas comunicativas propuestas a partir del análisis de la información recolectada (de cara a las postuladas por Vega Casanova, 2015) en las que se establecen momentos musicales que enarcan a cada uno de los actores sociales en una práctica comunicativa, que desde sus narrativas permitieron construir una nueva clasificación de las prácticas en: jóvenes e historias de vida, industria cultural musical y ruptura, migración y proyecto de vida.

De esta forma, el lector se aproxima al último capítulo del texto *Rasguño, una práctica comunicativa de cambio social* que genera y aborda un debate sobre cómo el rock se convierte en una herramienta ya no de diversión y entretenimientos puro, sino como una práctica comunicativa de proyecto que integra nuevos sonidos y recursos musicales.

CAPÍTULO I

1 Sobre el problema de investigación y los objetivos

*Si el conocimiento y su derivada que es
la cultura no conduce a la rebelión,
entonces no son nada.
(Friedrich Nietzsche)*

A través de los años, la música ha jugado un papel importante en la construcción social. En términos del sociólogo Hernán Ibarra, la música “es un vasto territorio en el que se expresan sensibilidades, gustos, preferencias, modos de ver el mundo y sentir” (2004, pág. 80), yendo más allá de un lenguaje que rompe barreras de tipo temporal, territorial y social, para convertirse en instrumento de relación y comunicación que logra experimentar y provocar sensaciones y emociones que se recrean a través de las letras, el ritmo, el baile y la puesta en escena; que se integra en la vida y comportamiento del ser humano como mecanismo de interacción social y con el contexto.

En este sentido, la música traspasa la frontera de lo cultural y va más allá como elemento dinámico que configura los sujetos a partir de su relación con la música con respecto al entorno, los estilos que aprueban y rechazan, los contextos de escucha, y los sentimientos y expectativas que despierta dando lugar a las acciones que exceden el discurso como contenido (musical) con miras hacia el cambio social.

Sobre esa relación existente entre la música, el contexto y el territorio, Trotta define toda práctica musical como un universo discursivo y contradictorio dentro de un escenario lleno de

“enfrentamientos y conflictos que disputan preferencias estéticas, comportamentales y políticas, atravesadas por juegos de elaboración sobre la nacionalidad, las identidades sexuales y étnicas, las desigualdades sociales y los valores compartidos demarcados por vinculaciones espaciales, socioeconómicas, educativas e ideológicas” (2018, pág. 169). Es justamente a partir de estos enfrentamientos y conflictos que se encarnan las acciones y prácticas sociales y políticas para dar respuesta a la crítica cultural, política, económica, educativa e ideológica. Entonces, la música se entiende como un arte social, provisto de una dimensión colectiva enmarcada dentro del ámbito cultural (Hormigos, Martín, 2004). “La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres” (Fubini, 2001, 164).

Durante la década de los 60s la música ocupó un lugar determinante en el estilo de vida de los jóvenes como un producto social de consumo definido por el contexto, una banda sonora de una revolución cultural que ha sido conceptualizada como *Contracultura* y que surgió como respuesta al sistema político y económico, a los hechos ocurridos durante la Guerra de Vietnam, las Marcha de Aldermaston contra la nuclearización de la OTAN y la lucha por los derechos civiles de Martin Luther King (Uribe, 2019).

El rock, como género musical, fue un catalizador de la rebelión juvenil. Nace de elementos de la herencia del *blues* de los negros africanos que llegaron al continente americano como esclavos, con el *folk* y el *country* de los blancos americanos. El Rock tiene sus orígenes en el blues, género asociado principalmente a la comunidad afro de Estados Unidos, herederos de la segregación y el racismo. El R&B, el góspel, el folk aportan a ese sonido revolucionario que se denominaría rock and Roll que en la imagen de Elvis trascendería en la industria, sin embargo, la historia nos muestra la gran influencia “negra” con grandes músicos e intérpretes como Little

Richard y Chuck Berry por mencionar solo un par de ellos. Es la posibilidad de grabar la que catapultaría a los artistas principalmente blancos, durante los 50's; porque, aunque ya venían hablando de libertad e igualdad, el problema del racismo estaba muy vigente para la época.

Así, el *rock n' roll* fue asociado a la rebeldía e inconformismo juvenil que minó las creencias religiosas y culturales de la sociedad opulenta americana, llegando a su máxima expresión de consumismo, lo que generó al mismo tiempo una pérdida de sentido en su público y obligó a relacionarse con corrientes y movimientos culturales variados a nivel artístico, político y espiritual que llevó a una nueva conciencia social colectiva gestada en las generaciones más jóvenes.

Serían Little Richard, Elvis Presley y Chubby Checker, y los blues de Muddy Waters, entre otros, los que servirían como antecesores del nuevo rock que aportó a la protesta como un discurso libre que revela un fuerte grado de inconformismo social (García, 1989). Un rock con sabor contestatario marcado por la exaltación de los sentidos y el amor, las movilizaciones estudiantiles, los movimientos antiguerra, la lucha por los derechos civiles y por una sociedad más incluyente y libre de segregación racial y de moral sexual. Son todos estos movimientos y corrientes los que a mediados de la década de los 60 dan de nuevo sentido al Rock, no sólo en Estados Unidos y Europa sino también en América Latina, y lo consolida con su fuerza interpretativa y lírica, como la banda sonora de la contracultura y todo movimiento opositor a la dominación.

Artistas y bandas como *Bob Dylan, The Beatles, The Doors, Jimmy Hendrix* (por nombrar solo algunos), gestaron la revolución del rock con vibraciones, sonidos, conciencia y ritmo que sacudieron los tiempos con su propuesta filosófica, espiritual y política que significó esa búsqueda por la libertad y un mundo mejor.

Los años 60 fueron un salto en la conciencia humana. Mahatma Gandhi, Malcolm X, Martin Luther King, Che Guevara, Madre Teresa, lideraron una revolución de conciencia. The Beatles, The Doors, Jimmy Hendrix crearon temas de revolución y evolución. La música era como Dalí, con muchos colores y formas revolucionarias. La juventud de hoy debe ir allí para encontrarse a sí misma (Santana, 2010, “¿On your new record you include the greatest guitarists of all time. Why are we looking back so much now?”).

Partiendo de lo anterior, se ha conceptualizado el rock como la música de la protesta, de la resistencia juvenil, pues hace parte de las formas en que estos capturan, recrean y comparten las realidades a través de sus emociones enraizadas en los vestigios de lo ocurrido en el marco de las guerras, las desigualdades sociales y la violación a los derechos civiles, entre otros sin sabores y hechos ocurridos en Estados Unidos, Europa y América Latina; como un proceso de comunicación y vehículo que permitió trascender en el despertar de la conciencia y la búsqueda por la libertad, la igualdad y la equidad.

Aunque la llegada del rock a Colombia se da como una moda, una atracción que despierta el entusiasmo, sus inicios (en los años sesenta) se instalan en las traducciones al español de canciones clásicas del *Rock and Roll* de los Estados Unidos y Reino Unido en las voces de *Los Speackers*, *Los Flippers* y *los Yetis* (entre otros) quienes marcan los años de experimentación y covers del género en el país. Poco a poco el rock colombiano se presenta como una herramienta de comunicación y afirmación juvenil dentro de un cambio generacional de pensamiento de cara al contexto social, político y económico que se refleja en las representaciones artísticas y musicales como una visión de país (Museo Nacional de Colombia, 2007).

El rock cruzó fronteras y fue copiado, adaptado y resignificado. Es así como en Colombia se empezó a crear un capítulo asociado a las modas, el contexto socio político, las transformaciones culturales y se gestó el inicio de un movimiento que indudablemente surgía vinculado a una generación de jóvenes que encontraron allí algo que los identificaba y congregaba. Colombia no fue exenta de una nueva visión de país que tenía las nuevas generaciones referente a lo social, político y cultural. Las condiciones estaban dadas. El rock nacional se dio en los años 70 con la llegada del *rock en español* de Argentina, Brasil, España y México, como una forma de denuncia con un diálogo fluido que creó realidades y puntos de inflexión entre el arte y la comunicación con un discurso musical que expresa situaciones cotidianas y políticas como una práctica comunicativa que hace parte de la lucha no violenta y que reivindica la lucha social por la justicia y la verdad.

En este sentido, el *rock* se comportó como vehículo de expresión de emociones en un escenario de reconfiguración social enfocado en cantar sobre la miseria, desesperanza, inequidad y la violencia directa, estructural y cultural que hizo eco en las generaciones y los momentos históricos de muchos jóvenes latinoamericanos como también fue motivo de inspiración, gusto y estética de quienes vieron en él, una forma de capitalizar sus gustos y talentos dentro de un acto comunicativo cultural y de las esferas en las que se configuran y confrontan estas prácticas comunicativas.

Con el paso de los años y tras la creciente popularidad de la cultura juvenil, el rock se convirtió en una gran industria. La cultura capitalista se encargó rápidamente de establecer esos patrones de contracultura como mercancía, bienes de consumo que fueron ampliamente promocionados, dejando parcialmente de lado sus componentes ideológicos (García, 1989). Sin embargo, se dio lugar al *nuevo rock* que en su rasgo más profundo no se dejó permear

plenamente por el mercado y su consumo, estableciendo otras prácticas, escapando parcialmente del mercado dominante con un profundo rechazo al orden social, político y a la nueva institucionalidad de la música: Es el metal como género hijo del rock el que define la escena underground en Colombia, principalmente en Medellín, una ciudad golpeada por el fenómeno del narcotráfico y caldo de cultivo para el surgimiento de un movimiento musical colmado de dolor y desesperanza.

En ciudades como Medellín, Bogotá, Cali y Pereira, el rock ha mantenido su intención de representación con una profunda crítica a la realidad histórica, social y política del país a través de la recolección de experiencias y visiones de lo cotidiano como una forma de resistir y cuestionar el gobierno, la guerra, la política social, su sentido y efectos en diversos territorios.

Soy Real, un clásico de la agrupación Kraken del álbum Kraken I, es un reflejo a esa crítica y resistencia a los estereotipos sociales cuestionando la forma que tiene el ser humano de encontrarse sí mismo a través de la pérdida de sus capacidades individuales:

¡Si no protesto... no soy real!

Bajo monstruos de concreto

La miseria vi escondida

Y sus sombras ocultaban

Los sueños, sentimientos, hombre y vida

[...] (Kraken, 1987, 2m37s)

En contravía al rock de estas ciudades está Bucaramanga donde la escena es un sector cultural incipiente y estigmatizado por gran parte de la sociedad bumanguesa que por tradición ha sido amante del vallenato. Sin embargo, existe un número significativo de músicos y bandas de rock integradas por jóvenes que identifican realidades alternativas y las plasman en su

discurso musical como una práctica comunicativa dentro de su contexto espaciotemporal en el que se instala su experiencia.

De acuerdo con Vanguardia (2016), medio de comunicación local en Santander, la historia del rock en Bucaramanga parte a comienzos de los años 80 con programas radiales que emitían el *Top 10* de la semana el cual hacía referencia a las 10 canciones de género rock más escuchadas y solicitadas por los oyentes de emisoras como *La Mega* y *Radioaciva* de las cadenas Caracol y RCN respectivamente, que sirvieron como semilla de inspiración a agrupaciones locales nacientes como Rasguño, Ladrillo, Hierro Colado, Rubén Darío y los poetas, N.N., Osmosis y Rapsoda, siendo estos últimos quienes pusieron un sello de calidad santandereano combinando el Rock con sonidos del blues y el reggae.

Durante la década de los 90 surgieron bandas como Santa Cruz, Changua, La Santa, Zoom Beat, Con Agua, Cabuya, el virtuoso Viti Allen y Abril Muerto. Para los años 2000, surgen bandas como Zendas, Ágamez, ADS, Virgin Killer, Hex Crow, Mad Throng, Los Tres y Yo, Ojos de Motor y Velandia y la Tigra, quienes dominaron la escena local (y por momentos nacional e internacional) con su refinado estilo.

Teniendo en cuenta el contexto local, este ejercicio investigativo se centra en responder ¿qué tipo de prácticas comunicativas y sociales se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s?, lo que hace ineludible el análisis de aspectos culturales y de contexto en el que surgen estas bandas y quienes las integran; así como también analizar los diversos espacios donde se plantean discursos y posiciones frente a la realidad local/nacional: su acción política como práctica comunicativa.

Parafraseando a Salvador Aburto Morales en su texto *Arte y Comunicación: ámbitos de estudio*, citado por Morales (2016) siempre ha de ser indispensable la vivencia, el contacto con

las bandas, con los lenguajes, las narrativas, los espacios de interacción y el juego interactivo con quienes escuchan este género musical; a fin de entender las peculiaridades de los procesos comunicativos de las diversas agrupaciones en la interacción artística en sus configuraciones enunciativas de las realidades como un fenómeno estético.

Desde los objetivos pretendemos reconocer la diferencia o relación que existen entre las prácticas comunicativas y sociales, para luego identificar aquellas bandas y artistas que participaron en la escena rock de Bucaramanga y municipios del área metropolitana, y así identificar y reconocer en los espacios donde toman forma las prácticas comunicativas y se permite la interacción social de tal manera que podamos comprender y reconocer las relaciones entre el escenario rockero de Bucaramanga y el contexto social, para finalmente obtener resultados que permitan identificar las prácticas comunicativas y sociales que permitieron la emergencia de la escena rock en las décadas que delimitan esta investigación .

1.1 **Objetivos**

1.1.1 ***Objetivo General***

Identificar los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s.

1.1.2 ***Objetivos Específicos***

- Reconocer la relación entre prácticas comunicativas y sociales
- Evidenciar las características de la escena rockera de Bucaramanga en los años 80 y 90
- Identificar las bandas y los principales actores del escenario rockero de Bucaramanga en los años 80 y 90

- Establecer las relaciones entre el escenario rockero de Bucaramanga y su contexto social
- Reseñar a la banda Rasguño en la historia del rock local.

CAPÍTULO II

2 El Antes Del Rock Como Una Práctica Comunicativa De Cambio Social

El arte ha sido, como es bien sabido, clasificado por las categorías de las disciplinas que, desde la Grecia clásica, establecen como criterio de agrupación la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la danza, la literatura y mucho más recientemente el desarrollo de la fotografía y el cinematógrafo permitió añadir como nuevo ítem a esta clasificación el cine.

Pareciera existir en el estudio del arte occidental que algunas manifestaciones artísticas tuvieran un carácter más académico que otras. La historia del arte se ha centrado en la pintura y la escultura y con cierta arrogancia el experto en arte pronuncia épocas y pintores famosos asumiendo que su conocimiento le da cierta superioridad sensible frente a los que no han dedicado su vida a estudiar el mismo tema.

En este capítulo se explora inicialmente la clasificación misma del arte, problematizando el que unas manifestaciones sean consideradas más altruistas que otras según la clasificación canónica, para luego comentar textos y tesis que han abordado el tema desde diversas disciplinas.

La música pareciera tener un carácter menos académico que la pintura o la literatura, es como si el disfrute le quitara a una manifestación el carácter solemne que la hace pertenecer a las formas reconocidas formalmente como arte.

Recientemente un reconocimiento cambiaría la historia, cuando en el año 2016 el prestigioso premio Nobel de literatura fuera otorgado a un rockero: Bob Dylan, uno de los precursores del rock clásico recibió el máximo galardón de la literatura por la poesía compuesta en las letras de sus canciones. Muchos clasifican el reconocimiento como tardío, pero la excentricidad del personaje aumentó cuando recibió el premio tres meses después de haber sido anunciado y sin registro de medios de comunicación.

Lo destacable de este reconocimiento es que se ha logrado considerar a las letras de las canciones como una obra de arte y se equipara a la música al mismo nivel de la literatura, y no precisamente la música clásica cuyas letras en coros y operas han sido escritas en alemán o inglés y deben ser interpretadas solemnemente. Es de destacar que el premio se le dio a un género musical popular.

En cuanto a la recuperación de textos que comprometen el sintagma música y cambio social hay algunos estudios previamente publicados.

La tesis titulada “La música como un medio alternativo de comunicación ligado a la revolución y la reconfiguración social” (Torres Lazcano, 2016) hace un buen recuento de las relaciones entre las manifestaciones políticas del contenido musical. Es casi evidente que cuando una canción se considera que tiene influencia política se hace por su letra.

La tesis de referencia tiene un capítulo sobre la protesta en la música, aunque es necesario aclarar que “cambio social” del que se habla en este documento no se limita exclusivamente a la protesta contestataria y con tintes de izquierda que tradicionalmente se asocia a la canción social. Claramente hay muchas formas de hacer intervención social a través de la música.

Un interesante apartado del trabajo de Torres Lazcano (2016) hace un recuento de las funciones culturales de los medios de comunicación, que son vigilancia del medio, correlación y transmisión.

La vigilancia no se entiende como la restricción social que ejerce la política, sino al contrario a la función que tienen los medios de salvaguardar y comentar las situaciones que se presentan en las pequeñas esferas sociales y la cotidianidad.

La correlación implica que la descripción cultural está vinculada con asuntos políticos y abunda en explicaciones e interpretaciones. Cada narración cultural es una nueva comprensión del significado de aquello que se está contando.

En cuanto a la transición de la herencia cultural se refiera a la capacidad narrativa de la oralidad, las voces que repiten historias una y otra vez y la forma como esas repeticiones hacen duraderos los relatos de generación en generación y transitando a través de fronteras geográficas y aun idiomáticas. (Torres Lazcano, 2016)

Es en este aspecto que el rock ha determinado un cambio cultural. En la medida en que las canciones han servido como himnos de diferentes épocas y han demarcado momento.

Quienes crecieron entre 1980 y 1990 tuvieron una canción para cada situación. Música para enamorarse, para las fiestas, para el grado o para compartir con amigos; en esa época fue el rock el compañero de cada momento. Incluso muchos de la generación anterior iniciaron desde 1960 a ampliar su espectro cerrado a la música tradicional y acogieron bandas como Rolling Stone, Pink Floyd o Los Beatles dentro de su catálogo personal. Nadie dijo que sería música para jóvenes y algunos de los padres de quienes en esa época comenzaban a tararear se dejaron seducir por los novedosos ritmos de la, por aquel tiempo “nueva música”.

Un trabajo sobre recuento de la música que aborda el tema poco común de pensar en sellos discográficos es el libro MTM Entre la tradición y la innovación (García D., 2018), que cuenta la historia de Humberto Moreno creador del que en su época fuera el sello discográfico que tuvo como nombre la sigla MTM y que fue durante su existencia uno de los pocos que se atrevía a publicar grupos que en otros sellos se considerarían muy riesgosos.

En la época de los casetes, los discos de acetato y luego los cd, el proceso de producir un disco requería unos gastos que implicaban un estudio de mercadeo previo. La razón por la cual el

autor consideró relevante la labor de Humberto Moreno, creador del sello, fue su intuición y gusto musical. La labor de melómano apasionado le valió más de lo que otros sellos musicales mucho más mercaderistas dejaron pasar. MTM le apostó a lo que otros consideraban inviable y por eso fue famosa. Incluso ha adaptado formatos para comercializar música, y aunque actualmente no existe como sello, su fundador sigue dedicado a la música por visión de negocios y pasión por el oficio.

El libro hace recuento de varios de los grupos que lograron reconocimiento gracias a este sello de géneros poco comerciales como Los Carrangueros de Ráquira, Galy Galeano, y para lo que merece la inclusión como estado del arte algunos grupos del género Rock como Los Aterciopelados, Ultrágono y un compilado titulado Rock Colombia, en el que se incluyen grupos que algunos consideran que no son rock como Carlos Vives o Velandia y la Tigra.

Una de las leyendas vivas de la historia de la música es el colombiano Manolo Bellon considerado como una biblioteca musical andante.

El que en los años 90s trabajara como locutor y guionista de programas de radio gracias a su extenso conocimiento del rock en el mundo elaboró un libro titulado el ABC del Rock (Bellon, El ABC del Rock, 2010)

Iniciando el recuento, en 1952 da cuenta por los vastos aportes culturales del rock, convirtiéndose en un referente importante para una historia cultural de este género musical.

La influencia del rock ha sido notable y por esto muchos proyectos graduandos apasionados por el tema y el legado cultural han hecho de este tema su preferencia de tesis para obtener títulos académicos de distintos niveles.

La tesis doctoral de Fernán del Val Ripoles, presentada para obtener el doctorado en Ciencias Políticas y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid titulada "Rockeros

insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985) ", (Del Val Ripoles, 2014) hace una recopilación de documentos históricos, complementada con entrevistas semiestructuradas para navegar fluidamente por recuerdos personales del autor y por los hitos de la cultura social española.

Entre las publicaciones consultadas para completar la documentación de esta tesis se encuentran varias revistas que hicieron historia por haber sido famosas durante los años de consolidación del rock.

La revista Ajoblanco, que circuló entre 1975 a 1979, Disco Exprés 1975-1979; Heavy Rock 1983 – 1985; La Luna de Madrid 1983 – 1986; Madrid me Mata 1984 – 1986; Ozono 1975 – 1979; Popular 1 1975- 1985; Rock de lux 1984 – 1985; Sal Común 1978- 1981; Star 1975 – 1979; Vibraciones 1975 – 1981.

Siguiendo la puesta en escena, los conciertos y los lugares de reunión en torno al Rock, se evalúa la música como campo sociológico para medir sus efectos sociales, políticos y en la conformación territorial. Aunque el rock comenzase como una afición muchos de ellos empezaron de jóvenes (18 años) a tocar en orquestas o a montarlas ellos mismos durante los últimos años del franquismo. Para estos músicos tener que tocar repertorios que no eran rock (pasodobles, copla) o hacer de acompañamiento a cantantes melódicos era una frustración: “. (Del Val Ripoles, 2014, pág. 311)

Otro estudio interesante aborda las bandas de rock en Montevideo Uruguay. La tesis presentada para optar al título de Magister en Psicología Clínica es escrita por Matias Silvera y se titula Las bandas de rock: del funcionamiento grupal y sus dificultades (Silvera, 2021)

Esta tesis con un abordaje psicoanalítico estudia los factores intrapsíquicos e intersubjetivos en torno a la escena rockera y su funcionamiento grupal.

La definición que se hace de las bandas de rock como grupos portadores de características morfológicas y fenomenológicas específicas de un grupo musical (Silvera, 2021, pág. 34) determina la importancia de que los líderes de las bandas reconozcan su influencia con algo de conocimiento específico en psicología.

Al pensar las bandas de rock como hito cultural se determina su grado de influencia y su funcionalidad social para comprender las dificultades grupales de las bandas en Montevideo, y su proceso de creación y puesta en escena.

En las bandas de rock se genera un fenómeno intra-social en la medida que cada agrupación tiene en su interior sus propios problemas psicológicos y cada uno de sus miembros debe lidiar con sus propias dificultades. Esas situaciones se manifiestan en canciones y también en comportamientos. Así mismo el público asume las fantasías y frustraciones como parte de la puesta en escena, pero muchas veces obedecen a dificultades, o incluso en algunos casos a trastornos que afectan vínculos personales y sociales.

Por eso la importancia de un abordaje desde la psicología clínica, pues este estudio tiene de novedoso la indagación por las dificultades personales al interior de las bandas de rock. Mientras el público percibe música, moda y eventos públicos, los integrantes deben sobrellevar dificultades personales, familiares, económicas y sociales que no se superan con la fama y en muchos casos llevan a la ruptura de las bandas y al desequilibrio de sus integrantes.

La triangulación de las entrevistas con las noticias sobre los hitos, rupturas y crisis de algunas bandas de rock reconocidas localmente vistas a la luz de las teorías en psicología clínica produce un documento valioso para ser considerado en el ámbito del reconocimiento de las prácticas comunicativas.

Marco Antonio Pintado López es, por su parte, autor de la tesis titulada “La apropiación y creación de música rock metal como una forma de comunicación social en el desarrollo de la cultura juvenil urbana de la ciudad de Quito desde el año 1990 hasta el 2011. Caso banda Likaon.” (Pintado López, 2013) hace un estudio de caso que aporta al ámbito de la comunicación las nociones de habla, temporalidad, cultura, identidad y culturas urbanas tejidas en torno a una banda con la que hubo cercanía entre sus integrantes y el autor de la tesis.

Los lazos de amistad fueron determinantes para esbozar la hipótesis de investigación y para contar a partir de fuentes primarias la influencia del rock, el metal y la música alternativa en Quito.

La construcción de identidad de la banda conforma un capítulo en el que se tienen en cuenta los elementos comunicativos tanto al interior de la banda como al público admirador de esta.

Un estudio muy similar al presente en la medida en que a partir de la observación cercana de una banda de metal hace una exploración de la construcción simbólica de culturas urbanas en torno a las polémicas del metal. Las dificultades por el estigma del satanismo, la afluencia de “nuevos” géneros y el surgimiento de grupos locales, así como también comenta la influencia del rock cosmopolita que viene de Estados Unidos e Inglaterra.

La banda Ikaton, que es el objeto de investigación de la tesis de Pintado López insistió durante su época de mayor reconocimiento en mantener una postura estética y política para cuestionar el sistema político dominante y poner la música como medio de comunicación para el beneficio comunitario. Esto lo manifiestan en sus letras en las que ponen el dinero como un símbolo. Esta postura crítica determinó prácticas de comunicación y formación de espacios alternos en Quito que son comentados en el estudio de caso.

También en Quito en el año 2018 se publicó la tesis titulada El rock “auténtico” en los 90’s. Prácticas rituales en jóvenes de sectores populares en Quito, escrita por Christian Arturo Benavides Cisneros para optar al título de maestría en antropología.

Este estudio hace una observación e interpretación de entrevistas e información primaria y secundaria para tratar de definir el polémico término del rock “auténtico”, entendido como aquel que produce transformación en sus seguidores. La transformación se produce a través rituales relacionados con las manifestaciones culturales y los movimientos sociales explorados desde los estados de liminalidad y las condiciones oníricas. “Liminalidad” que hace alusión a un campo intermedio entre lo uno y lo otro, entre lo que fue y lo que aún no es. (Benavides Cisneros, 2018, pág. 14)

La relación con la realidad social en Quito ha estado colmada de acontecimientos que se han manifestado en movimientos sociales, expresiones culturales, periodísticas, artísticas y académicas. El tema de los acontecimientos políticos en Ecuador y en Latinoamérica ha sido tema frecuente de manifestaciones expresadas en los Estudios Culturales; esto ha determinado un enfoque culturalista que diferencia a Europa y Estados Unidos de Latinoamérica. En los estudios culturales y antropológicos se hace evidente esta brecha.

En ese aspecto los estudios con enfoque y con origen latinoamericano tienen la particularidad de estudiar las influencias culturales, en este caso concreto de la música rock, que vienen de corrientes foráneas y se acoplan a la complejidad de las desigualdades, las deficiencias admirativas y el sentimiento de inferioridad en Latinoamérica.

Estos temas son abordados en la década de los 90, junto con la llegada de nuevos medios de comunicación, provenientes de la aparición de Internet, en el estudio de Benavides.

En la ciudad de Cuenca, en Ecuador, se ha producido también una tesis relevante en la medida que cuenta la historia del rock desde una perspectiva histórica. El documento escrito por José Crespo Terán es presentado a la facultad de artes de la Universidad de Cuenca.

El recuento necesario de la historia del rock y la influencia mundial de movimientos sociales derivados de este comentados localmente en una provincia ecuatoriana debate el concepto del cosmopolitismo y el centro cultural.

La relación con los territorios se piensa en torno a la puesta en escena y la territorialidad de la cultura rockera.

Tomando como referentes a Jimi Hendrix, The Betles, Rolling Sones, Deep Purple, The Who, The Doors, Aerosmith, Led Zeppelin, Pink Floyd, Ten Years After, Rush, Yes, Lynyrd Skynyrd, Camel, Guns n Roses, Ilegales, Spineta y Charly Garcia, se definen las culturas juveniles en torno a sus vestimentas, su ideología política, la relación con el poder, los bailes en torno al rock (como el gesto del pogo) y los códigos de comunicación. (Crespo Terán, 2011).

En cuanto a prácticas comunicativas como apuesta al cambio social, se tomó como referente las investigaciones de Jair Vega Casanova y Eliana Herrera quienes definen las prácticas comunicativas y las clasifican a partir de la forma en que se interrelacionan con la cultura del consumo: prácticas legitimadoras, de resistencia y de proyecto. Así mismo, el artículo de Juan Carlos Valencia y Claudia Magallanes (2015) *Prácticas comunicativas y cambio social: potencia, acción y reacción*, presenta una propuesta en donde se reconocen las prácticas comunicativas como un esfuerzo hacia la generación de cambios profundos y materialización de alternativas de formas de vida y sociedad derivadas desde las comunidades, por lo que se hace necesario realizar una reconstrucción de la memoria en la que la participación es fundamental. “El estudio de las prácticas comunicativas en clave de cambio social, especialmente desde

Latinoamérica, abre ventanas hacia otras formas de conocimiento y acción alternativas a la modernidad, como la comunalidad o el buen vivir.”

El artículo titulado *La música como práctica significativa en los colectivos juveniles*, escrito por Priscilla Carballo Villagra (2006) destaca la música como “eje social de interacción que hace posible la construcción de escenarios diversos”, como referente identitario, como una forma de narrar la vida, una práctica comunicativa que produce sentidos, como agente de comunicación social de nuestras interacciones cotidianas.

Por su parte, Germán Muñoz y Martha Marín (2006), en su artículo titulado *En la música están la memoria, la sabiduría y la fuerza*, destacan la importancia de la música como un espacio de expresión libre, una herramienta en la construcción y transformación social de los territorios: alternativas políticas, económicas, culturales y sociales; siendo los jóvenes los sujetos políticos y actores sociales predominantes de culturas underground como el punk, hip hop, skinhead.

Finalmente, encontramos *Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín*, un estudio realizado por Ángela Garcés Montoya (2011) el cual se centra en las categorías de prácticas comunicativas en las que se basa la presente investigación; pero para el caso del documento de Garcés Montoya, este se enfoca principalmente en las prácticas de resistencia, en la que refleja que los jóvenes que pertenecen a una cultura como el hip hop asumen esta como una alternativa estético musical para dar respuesta y evidenciar una la situación de violencia y marginalidad propia de su población dentro de un contexto particular. La propuesta metodológica del estudio de Garcés Montoya sirvió de referente para la presente investigación en donde se tiene en cuenta las narrativas de los jóvenes participantes de la escena musical de Bucaramanga y el Área Metropolitana en las décadas de los 80 y 90, sus relatos, autobiografías y entrevistas en profundidad.

CAPÍTULO III

3 Sobre El Rock, Las Prácticas Sociales Y Prácticas Comunicativas

“Muchas historias van a estar cantadas mucho tiempo antes de ser contadas”

(Uribe, 2019, 36m47s)

La historia del rock, su génesis, estallido y progresión continua puede contarse a través de las letras que reflejan, como una radiografía, los sentires de los jóvenes y su pasión por lo justo, la equidad, la verdad y la libertad, convirtiéndose en el símbolo más expresivo, discursivo y performativo de sujetos jóvenes.

En su definición más común, “el rock es un género musical que se define en contra del orden establecido” (Museo Nacional de Colombia, 2007) y que de la mano de movimientos juveniles y en especial del movimiento *hippie*, formó parte de la corriente *contracultural*.

Aquí empieza nuestro recorrido por el rock como parte fundamental para comprender el género musical como una práctica social y práctica comunicativa.

Se podría afirmar que gran parte de las manifestaciones culturales pueden ser vinculadas a movimientos sociales, pero la complejidad de esta relación se asocia con acontecimientos históricos, y se entreteje en sistemas de comunicación en los cuales se crean sintagmas de significaciones interpretables densamente.

El sintagma “cultura del rock” se refiere al hecho de que un género musical es mucho más que el uso de métricas rítmicas e instrumentos como la batería que determina la base métrica, el bajo para la armonía y, la guitarra eléctrica y la voz para la melodía. Cultura del rock implica detalles cosméticos como la moda dominada por los colores oscuros, chaquetas con taches, pañoletas y camisetas; también implica un modo de pensar irreverente, en contra de

sistemas institucionalizados y en solidaridad con grupos sociales tradicionalmente excluidos o subalternos.

La herencia del blues y el jazz determinó que fuera el rock considerado “música popular”. Las estructuras rítmicas conservan los estilos que inicialmente dieron origen al blues como música creada por minorías y hecha con instrumentos y partituras improvisadas, con todo y que su ejecución requiere una notable experiencia con los instrumentos.

Fueron los teóricos de la Escuela de Frankfurt quienes inicialmente determinarían la crítica del jazz como música de “medio pelo”, por su carácter popular. La oposición entre el naciente jazz de los años 50’s como contra respuesta a las formas canónicas de la música clásica dio pie a que Theodor Adorno y Max Horkheimer establecieran una dura crítica a las formas artísticas de gran valor en la taquilla, confrontándolas comparativamente con la música selecta para un público formado, experto y arrogante.

La objeción al dominio de las formas artísticas medidas por su valor de mercado sería la antesala de lo que algunos melómanos han llamado “el comienzo del fin” de las formas musicales puristas y elaboradas. Comenzaría con improvisaciones la predicción a formas musicales de menor cuantía, tal que hoy en día los más famosos intérpretes de canciones ni siquiera saben leer una partitura.

Es la escuela de Frankfurt la que a través de la crítica a la modernidad sientan un precedente de pensamiento que cuestiona todas las transformaciones del siglo XX, sobre todo las que buscan alienar el pensamiento y masificar como en el caso que nos ocupa, el arte musical. El boom de la música popular fue inevitable, pero Frankfurt nos dejó el concepto de industria cultural para comprender desde las ciencias sociales ese fenómeno aglutinador, de masas que le permite la existencia a quien esté allí y simplemente excluye al que no toque su puerta. “Su

examen de la realidad del momento identifica con pesar el autoritarismo político, la reproducción de la desigualdad social, la explotación exacerbada de la naturaleza y la pérdida de autonomía y sentido crítico de la población. Prefigura un panorama que dista mucho de asemejarse de aquel ideal de libertad, igualdad y felicidad que se esperaba fuera consolidado en la modernidad”.

Briceño (2010)

La industria cultural es entendida como la relación entre el arte y la economía: la economía vista desde el modelo económico capitalista que lleva a una producción cultural de carácter masivo e industrial que difiere de las épocas anteriores en el que la contemplación de la pieza única y original contenía la magia, historia y la esencia del arte. Y el arte, no el arte entendido como la pintura o la escultura, sino el arte en su sentido holístico: música, literatura y cine, según los teóricos de Frankfurt ingresa a la esfera del consumo que fortalecen una industria generadora de mucho dinero y que no ha dejado de hacerlo hasta nuestros días: Bienes culturales.

La preocupación y la crítica de los teóricos de Frankfurt se centra en esas características que identifican en la producción masiva de bienes culturales aspectos como la serialización o producción en serie, una práctica del modelo fordista con la cadena de montaje y la división del trabajo que fue aceptada socialmente y que fue adaptada y transformada de acuerdo a las necesidades de la industria y la clase dominante. Es en Estados Unidos, a mediados de los años 20, donde se expande con mayor rapidez ese modelo de estandarización y serialización de la cultura. Allí los teóricos de Frankfurt tienen la oportunidad de estudiar de cerca esa transformación de la modernidad que tanto estudiaron en Europa. Es este periodo entre guerras el que les da las herramientas para identificar las coincidencias y diferencias de lo que se vivía en Alemania y lo que estaba pasando en Estados Unidos: en los dos casos relaciones de poder y

autoritarismo a través de la fuerza militar, por un lado; y desde el otro lado del océano, a través de la creación de productos de consumo masivo.

La estandarización y la producción masiva generan otro fenómeno que es la alineación. La industria asume a la masa como un conjunto de sujetos con los mismos gustos y características; por tanto, se presume que el bien cultural se ajusta a todo el público. Se identifica una relación de poder, una intención de crear versiones estandarizadas de la realidad que parten de la exclusión o eliminación simbólica del otro, o de la historia del otro, o la versión de los otros. Es aquí donde el rol del dueño del medio, luego del editor y productor será definitivo a la hora de decidir cuáles son los bienes de la industria que “merecen” ser producidos, compartidos y vendidos a esa masa que empieza a perder en la medida que va consumiendo, su capacidad crítica.

Todo este soporte filosófico tiene un desarrollo en la música analizada desde la industria. Un desarrollo que nace de la negación del talento de la cultura afro como dueños, en ese momento histórico, del sonido que transformaría junto a otros géneros *la música* como se conocía en ese momento. Es importante el camino que trazaron los teóricos de Frankfurt en la comprensión del *cómo* y los *por qué* de la revolución del rock and roll como bien cultural que cruzó fronteras y se hibridó para adaptarse a los lenguajes y contextos sin perder la esencia de su origen, así como también para comprender esos *por qué* de las decisiones de los integrantes de rasguño tanto en sus inicios como en su vida actual.

Para Martín Barbero (1993) La comunicación trabaja en la mediación para “la abolición de las barreras y las exclusiones sociales y simbólicas, en el desplazamiento del horizonte informativo desde las obras a las experiencias y las prácticas, y en la desterritorialización de las posibilidades de la producción cultural”, afirma Martín Barbero que no es una sola industria sino

industrias culturales, es la pluralización de las posibilidades de integración, acceso y masificación del arte, la cultura sobre todo parados en territorio latinoamericano partiendo del reconocimiento de la producción de esas industrias culturales que nacen de lo negro, lo mestizo, indígena, rockero y en distintas lenguas e idiomas.

Inicialmente para muchos la expresión rock en español sería un oxímoron, ya que se había entendido el rock en las voces de los clásicos como Bob Dylan o Elvis Presley que fusionaban el Country y el Rhythm and Blues interpretados en inglés.

El progresivo surgimiento de la música que tradicionalmente fuera acostumbrada a interpretarse únicamente en inglés puesta ahora en español significó mucho más que un simple cambio de idioma. Para los oyentes latinoamericanos de esta música irreverente el oírla en su idioma materno significó la reivindicación cultural.

La crítica a la idea colonialista de que hay idiomas de primer y segundo mundo y el imperialismo norteamericano que quiso imponer sus formas culturales como predominantes encontró una enorme resistencia cuando los jóvenes se negaban a interpretar los estribillos de sus canciones favoritas en un inglés mal pronunciado y prefirieron hacerlo en su propio idioma.

La puesta en escena del rock trajo consigo modas, no solo en los atuendos de vestuario y el pelo largo, sino también en la distribución del espacio de las ciudades en las que se formaron barrios de bares rockeros.

El contexto de la inmersión de la antropología cultural se va dando al revés, es decir no es el observador académico el que debe ir al territorio, sino que es un grupo cultural el que va ganando terreno hasta hacerse visible y despertar el interés de los análisis teóricos. El estudio de

las culturas ya no es exclusivo de la antropología, sino que abarca áreas interdisciplinarias como la comunicación, la psicología, la sociología, la semiótica y hasta la economía.

3.1 **La Música Y El Contexto Social**

Históricamente se ha relacionado la política con la música rock dando vida, en algunos casos, a movimientos sociales que surgen dentro un territorio en el cual asientan su arraigo y determinan prácticas y rituales específicos ligados al espacio; una vez consolidados pueden globalizarse. Sin embargo, se debe aclarar que no todo proceso social que se vincula con ejercicios musicales se consolida en términos de un movimiento social propiamente dicho, no siempre se produce “movilización” en el sentido físico del término, pues también hay un obrar social en cambios de estado anímicos o políticos.

La sociedad se moviliza para hacerse ver, para reivindicar sus derechos y exigir ser tenidos en cuenta cuando se sienten vulnerados o ignorados.

El blues fue música de esclavos que hacían percusión con lo que se encontraban a la mano, no esperaban libertad a través de la música, simplemente era una catarsis social. En ese contexto el rock, en países de Latino América como Argentina, Chile y México ha operado como mecanismo de movilidad social en la medida que un grupo de jóvenes utiliza los atuendos, las tipografías de las bandas o el tarareo de los estribillos para indicar algo que siente y quiere manifestar.

El caso del blues, en sus orígenes se lograría definir la diferencia entre libertad y liberación. Evidentemente que la libertad de los esclavos en New Orleans no llegaría por medios estéticos como la música, pero sí hubo una manifestación importante de liberación y fueron esos acordes los que hicieron llevadera la complejidad de la situación.

Los más reconocidos intérpretes de blues como B.B. King no fueron esclavos ni tuvieron más relación con estos que la racialización por su color de piel, pero la liberación musical fue gradualmente manifestándose.

La historia musical del rock se diferencia de su historia social. Así como las composiciones libres y con improvisaciones en los que un talentoso intérprete de instrumento podía emocionarse y tocar libremente fuera parte de canciones con sonidos estridentes y voces agudas, el tema social estaba antecedido por la música social, o canción de protesta.

En este género de la protesta el ritmo musical era irrelevante para darle prioridad al tema político. Músicos famosos, cuya interpretación no era musicalmente virtuosa, se destacaban por un mensaje social. Los artistas de la música protesta fueron agrupados por su nacionalidad, ya que está definió los temas de sus canciones emblemáticas. Violeta Parra y Víctor Jara serían los predecesores en Chile criticando la concentración de riquezas, el uso desmedido de la fuerza pública y las violaciones a los derechos humanos recrudescidas en la dictadura de Augusto Pinochet, bajo el mandato de quien sería asesinado Víctor Jara.

En Argentina figuras como Mercedes Sosa, Nacha Guevara, León Gieco, Facundo Cabral o José Larralde, entre otros demarcaron la crítica a la dictadura militar.

En Cuba el tema ha sido la explotación laboral vigente desde los cultivos de azúcar hasta los más recientes bloqueos económicos en las voces de Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Carlos Puebla, quienes fueron algunos de los precursores culturales de la revolución.

En Colombia se consideran pioneros de la música protesta Ana y Jaime por su canción *Café y petróleo* y el santandereano Gonzalo Navas Cadena conocido artísticamente como Pablus Gallinazus.

“La historia del rock aparece como un vaivén entre el surgimiento de grupos contestatarios y su conflictivo ingreso al mercado masivo” (Ochoa, 1998).

3.2 El Rock: Un Género Musical Con Estética

Las manifestaciones políticas de la música son comprendidas en el ámbito de la estética de la cultura. La música a diferencia de la literatura o la poesía es mucho más abstracta, pues a pesar de la inclusión de letras en las canciones no se puede estandarizar homogéneamente que un sonido pueda producir una emoción determinada.

Friedrich Schiller (1759) es uno de los filósofos que han precedido la teorización vinculante entre estética y bienestar, aclarando que la conceptualización de la idea del bien-estar requiere también una intervención simbólica sumada a las condiciones materiales propias de la existencia y la determinación de un lugar en el mundo, la libertad y la expresividad.

Uno de los problemas de la filosofía de la comunicación ha sido la definición de la estética como disciplina de estudio, dado que tal y como lo demuestra la música no se pueden establecer normas canónicas para la definición de las emociones o las percepciones.

Un postulado en el que coinciden Jacques Rancière y Susan Buck-Morss es en identificar la relación entre la esfera de lo sensible en el arte y su aplicación extensiva en lo social y lo político.

Si "estética" es el nombre de una confusión, esta "confusión" es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que nosotros pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para mejor discernir en su singularidad las prácticas del arte o los efectos estéticos es quizá, entonces, condenarse a perder esta singularidad. (Rancière, 2004, pág. 12)

La confusión de la que habla la cita anterior se debe justamente al hecho de querer crear categorías para lo que no puede encajar en una categorización estandarizada. Los conceptos de belleza, las emociones, las singularidades del arte. No es fácil establecer teorías de distinción, ni va a ser fácil diferenciar el buen arte del mal arte. La aproximación que se ha hecho para esta clasificación ha sido elitista, al categorizar como “bueno” al arte denso ininteligible, extraño y lleno de referentes, mientras que el arte ligero fácil de comprender y popular ha sido demeritado. Parte importante del arte es el disfrute en la contemplación.

Sin embargo, en la medida en que se reconoce la acción social de la cultura de consumo, y la incidencia que tiene en las clases sociales, se comprende la delimitación en las clases sociales como popular o selectivo, en el término despreciativo de su lectura. En este escenario, Jesús Martín Barbero (1987) define la cultura de consumo como un modo de apropiación cultural a través de las prácticas comunitarias con las que se da sentido a la vida.

En ese sentido el rock es una liberación absoluta de emociones. En los conciertos los asistentes dejan al aire el pelo largo mientras gozan la atmosfera inducida por ritmos acelerados que determinan el baile o el dejar que el cuerpo se deje llevar por la música, pues no hay un baile propiamente establecido para este género musical.

El concepto de una estética creada específicamente para el campo de la comunicación ha sido enunciado por Katia Mandoki, quien ha seguido la línea de Kant para poner en el contexto de los modernos medios de comunicación los postulados elaborados por el autor de la crítica de lo bello.

El concepto de estética, proviene de Alexander Baugambert. (Baugambert, 1964) quien la define a partir de su definición etimológica usando el adjetivo Aisthetike en griego y el sustantivo Aisthesis que significa sensación. Es decir, desde la creación del concepto la estética

se define como la ciencia del conocimiento sensible, y en ella tiene cabida todo lo que puede ser percibido.

Tanto lo bello como lo feo hacen pues parte del objeto de estudio de esta ciencia, sin embargo, la historia del pensamiento occidental con algo de arrogancia ha insistido en que solo lo bello merece ser estudiado con cánones y teorías densamente elaboradas. Pero no se puede establecer un canon para la belleza.

El aporte de Katia Mandoki a esta milenaria discusión ha sido el crear una estética propiamente elaborada para la vida cotidiana: la Prosaica es el nombre que le da la filósofa mexicana a la estética de la vida cotidiana, partiendo de la pregunta acerca de las razones por las que la teoría estética tradicional enarbola lo bello, pero rechaza lo feo, lo grotesco, lo grosero. (Mandoki, 1994)

A partir de la relación entre los fenómenos Baugambert escribió que, por ejemplo, el color no puede ser reducido a procesos físicos de movimientos tal y como lo requiere la metodología de las ciencias exactas, de ser así se estaría destruyendo el significado artístico del color. Igualmente sucede con cualquier otro fenómeno físico, que en el arte no se puede estudiar positivamente. El ritmo, la melodía, ni las notas musicales pueden ser encajadas en patrones que definan su calidad como menor o mayor.

Se ha intentado clasificar los acordes, pero su definición emotiva sigue siendo completamente subjetiva. Su definición se reduce al juicio de un experto que, según los ámbitos de costumbres, algo es de buen o mal gusto (Eco, 1984).

3.3 El Rock: Una Utopía Musical, Un Fenómeno Global

Cuando se habla de rock como una utopía musical, un fenómeno global, en el marco de esta investigación, se hace referencia al rock como una práctica comunicativa de cambio social

que emerge del discurso musical como eje transformador y esperanzador de la sociedad frente a un contexto generalmente desfavorable cada vez más retador. Hablamos de la estrecha relación que existe en el rock entre el contexto local y nacional en el que nacen y se configuran las bandas, la juventud que las integran y las que consumen sus narrativas, ritmos y performance; y los escenarios de participación y difusión en los que interactúan.

En este sentido, el rock como otros géneros urbanos de la escena underground tiene una carga emocional que aborda una serie de temáticas que han permitido hacer una lectura a la realidad cotidiana. Su génesis permite que se reconozca como una práctica cultural que sirvió para catalizar los sentimientos generados por el contexto político, social y económico de la postguerra (Uribe, 2019).

A mediados de los años 60, su mensaje coherente y reivindicativo entra a ser parte del capitalismo de mercado, se volvió cada vez más popular “siempre fluctuando entre la creatividad y el mercado de consumo” (Hormigos & Cabello, 2004). De ese estilo de música contestataria surgirían algunas agrupaciones que durante la década de 1980 se conocerían por el género de rock en español. El grupo chileno Los Prisioneros sería el precursor en incluir una acérrima crítica social cantado con baterías y guitarras eléctricas.

Poco a poco el contenido político iba quedando atrás con algunas excepciones, y los grupos se dedicaban a hacer música. Casos como el de Soda Stereo o Los héroes del silencio dieron a la purista crítica musical motivos suficientes para que cedieran a considerar el rock en español como un género de música reconocido.

Los temas serían cada vez más variados para dar cabida a grupos que buscaban reivindicar la historia a través de la música. La agrupación mexicana Caifanes realizó un

destacable trabajo de reconocimiento de la memoria ancestral indigenista mexicana con tótems y referencias a América prehispánica tanto en sus letras como en las caratulas de sus discos.

En Colombia, durante la década de los 70's y mediados de los 80's, el rock fue enviado de vuelta a los ensayaderos, a pequeños teatros en ciudades como Medellín y Bogotá. Se gestaron ritmos más fuertes “como un proyecto de emancipación individual con perspectivas hacia un cambio social, que revivió el sentimiento de lucha moderna” (Restrepo, 2005) adoptando del rock la velocidad al tocar, distorsionando las guitarras, mientras que sus voces descifran a gritos la crudeza de la realidad: el Punk y el Metal, este último, más oscuro y violento.

En 1985, en la ciudad de Medellín, se realiza el primer concierto masivo para estos nuevos sonidos extremos, llamado Batalla de Bandas, el cual tenía como premio a la banda favorita del público, la grabación de su primer LP en estudio, “el evento terminó en disturbios y desde ese momento se estableció una división entre el sonido de las bandas comerciales de clase media-alta, y el sonido oscuro y violento de los barrios populares y las escena underground” (Herrera, 2017) representada por la banda de metal Parabellum, que era la voz del deseo y pasiones de esos barrios de escasos recursos de Medellín.

Bandas como Carbure (1973), Kraken (1984), Reencarnación (1987) y Parabellum (1983), radicalizaron el subgénero metal y dominaron la escena musical del rock del país con un discurso más crítico, politizado y pesado que rompió las fronteras de lo pop y comercial, creciendo el mundo underground de las calaveras del metal, con temáticas que incluyen: “crónicas urbanas, rechazo a las armas nucleares y químicas, relaciones humanas, tecnocracia, apocalipsis, miseria humana, vampiros, lo bizarro, lo mórbido, la putrefacción y contaminación ambiental, entre otros” (Marín y Muñoz 2002. Pág., 200).

Lo anterior no quiere decir que el sentido de protesta del rock se trasladará totalmente a estos subgéneros, pues al tiempo que el punk y el metal emergían y empezaban a abrirse camino en el mundo, empieza el rock Latinoamericano a generar huella. Los Prisioneros, Babasónicos, Los Fabulosos Cadillacs, y en Colombia Aterciopelados, nacen y aún se mantienen como compositores que le cantan a las fallas del sistema.

De acuerdo con Luis Britto (1996) “la cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos de registrar un cambio del ambiente o una nueva diferenciación del organismo social” (pág.4). Así, a partir de la fusión que convocan los sonidos se construye y consolida una identidad por medio de la cual se expresa un grupo, colectivo o comunidad. En este sentido, el rock y sus subgéneros develaron la importancia y el valor de la participación de una nueva generación en la construcción de lo social (Alonso, Friedheim, & Maretto, 2005).

En este contexto en el que hablamos del Rock como género musical, la participación se establece como un concepto acuñado a la juventud y, por ende, empieza a aparecer términos como contracultura juvenil y cultura Juvenil. De acuerdo con Garcés Montoya (2011) el primer término hace referencia a toda manifestación que este grupo etario desarrolla en oposición a la manipulación social, política y económica de finales de los años sesenta. Mientras que el segundo término, aunque se asemeje al anterior por la oposición al sistema, logra ir más allá hacia la apropiación y producción cultural, especialmente desde el campo musical y en particular del rock como género en el que los sujetos se vinculan y adscriben a propuestas colectivas donde las prácticas comunicativas logran una proyección de las dinámicas culturales de manera propositiva (Garcés Montoya, 2011).

Ahora bien, aunque el término participación esté acuñado a la juventud, aquellos jóvenes con los que nació el rock hoy son lo que se consideran la vieja guardia, los cuales son también participantes de aquellos escenarios de congregación, por lo cual la atención no girará en torno a la juventud sino a un público general que escucha y disfruta el rock con un *Headbanging*.

Para empezar a identificar estos espacios y escenarios debemos volver a Medellín y al año 1983 cuando nace la primera banda de Metal: Parabellum, seguida de Kraken quien gravó el primer LP de metal colombiano. Son precisamente estas bandas quienes empiezan a figurar en estos espacios de participación, cuando se realiza en 1985 el primer concierto para sonidos extremos denominado Batalla de bandas, en la Plaza de Toros “La Macarena” en Medellín, evento en el que se oyó la voz de protesta y reclamo de los asistentes -en su mayoría población de estrato bajo- quienes reclamaron a su banda favorita.

Con el aparente nacimiento del Rock en español que las emisoras del país impulsaron desde 1986, se permitió la génesis de nuevas bandas. Para la industria, producir grupos de rock era conveniente por la coyuntura. Durante estos años nacen bandas como Neurosis, Darkness, Reencarnación, La pestilencia, Aterciopelados, Kraken y Masacre, entre otras. De esta forma el rock colombiano, en especial, el metal, plasma la historia violenta del país de los años 80, que se encontraba en su punto más alto de conflicto armado, dejando así una compilación de artes musicales y visuales de contribución histórica para sus seguidores y otra muestra de cómo aquellos que sufrían de la violencia tenían su voz en las letras de estas bandas:

Éxodo por los bandos

Que dicen tener la paz

Bajo fusiles en su conciencia

La muerte lenta va

Colombia se desangra

En el anhelo y la esperanza por la paz

Dará miedo, angustias

(Masacre, 2001, 1m59s)

3.4 **El rock: una práctica social**

“El amor-odio, la paz-violencia, la creatividad-conformismo [...] ha perseguido al género musical durante más de cincuenta años. Es parte de su esencia, de su definición, de su existencia misma”. (Bellon, 2012)

La música es un amplio territorio que permite la construcción del sujeto social a partir de sus interacciones con el otro en determinados escenarios, entornos y espacios de sociabilidad desde el gusto, disfrute y los modos de consumo que permiten la producción de sentidos y significados relacionados con una realidad social.

Ahora bien, como espacio de sociabilidad, la música se materializa en una práctica social concreta en la que confluyen relaciones sociales a partir de intereses asociados y en la que se analiza la percepción que tienen los sujetos sobre la realidad, lo que permite identificar a la música como campo que moviliza relaciones de poder entre agente dominantes y dominados, ambos comprometidos a partir de los intereses comunes que redefinen su estructura por la producción y acumulación de capital cultural (Bourdieu, 1990).

En este sentido, Bourdieu (1990) define un campo

definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos [...] Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanente al juego, de lo que está en juego. (P.136)

De este modo, el rock como género musical se define como campo de producción cultural que crea y genera el interés que le convoca para su funcionamiento produciendo así formas propias reconocibles de relación social entre los agentes, instituciones, prácticas y el contexto. Sin embargo, al ser un campo, este también está constituido como un espacio estructurado y jerarquizado de posiciones donde se producen continuas luchas que redefinen la estructura del campo por el estado de la relación de fuerzas entre agentes. Es entonces el rock un campo en conflicto que se define; por un lado, a partir de su representatividad, reconocimiento y distinción social; y por el otro, a partir de su consumo en cuanto a valor de venta, más no por su valor cultural y de resistencia. Y como campo de producción cultural, el rock se encuentra siempre en constante movimiento transformación salvaguardando su historia y pasado en el que se construye como práctica social concreta.

Habría que analizar también la historia de la interpretación posterior de la obra, la cual, gracias a la sobre interpretación, le da entrada en la categoría, es decir, en la historia, y trata de convertir a ese pintor aficionado [...] en revolucionario consciente e inspirado. (Bourdieu, 1990. Pág.139)

Así, se entiende el rock como un campo de producción cultura que desde su contexto, música, narrativa y génesis está dotado de cambio social enmarcado en lo legítimo desde su historia y el lugar de origen permitiendo partir desde sus verdaderas raíces sin dejar a un lado el ritmo único en el que consolidó gracias a las fusiones con ritmos y géneros propios que evidencian el flujo de una cultura en movimiento que adquiere manifestaciones locales.

3.5 **El rock: una práctica comunicativa**

Establecer y reconocer la forma en que el rock, sus bandas, herramientas de difusión, escenarios y audiencias, como lo plantea Clemencia Rodríguez (2009), interviene en los procesos

de comunicación y evidencia a partir de su acción los procesos culturales y sociales en los que participa es indispensable para identificar las relaciones que se construyen entre los sujetos y las bandas de rock existentes en la ciudad de Bucaramanga y su Área Metropolitana (Santander) a través de sus prácticas comunicativas.

Sin embargo, adentrarnos en el rock como una práctica comunicativa implica una serie de particularidades desde el territorio y la simbología de quién produce, cómo produce y, quién escucha, a través de qué medio escucha y en qué escenario escucha; que, definidas por Jair Vega Casanova (2015), constituyen relaciones de poder con posiciones ideológicas en el marco de la acción política, desde donde se han identificado algunos paradigmas analizados por Gumucio en los que se instala la comunicación para el desarrollo y cambio social: *el paradigma dominante*, en el que la comunicación se da de manera vertical y ejerce un rol único de difusión con superioridad económica y tecnológica; *el paradigma de la dependencia*, en el que se establece un equilibrio en el flujo de la información prestando mayor atención a las condiciones locales, culturales y de conflictos sociales; y, *el paradigma alternativo*, en el que la comunicación se entiende como un proceso de conquista de espacios de expresión dialógica y participativa para el cambio social (Gumucio, 2011).

En este sentido, el rock como una experiencia y acto comunicativo con significaciones y referentes simbólicos en el que intervienen el vínculo e interacción con el contexto local es reconocido como prácticas comunicativas que reproducen identidades políticas.

Martín-Barbero, citado por Valencia y Magallanes (2016, p.19), “ha insistido en que la creatividad comunicativa de la gente florece a través de todo tipo de medios, pero que no podemos olvidar que también lo hace en otros espacios”. Y el rock, como práctica comunicativa, no es ajeno a contextos sociales, culturales y tecnológicos dentro de un orden económico

espectacular que impulsa la hegemonía con lógicas de mercado y dominación, y al mismo tiempo rompe con ellas y abre ventanas en la acción participativa apoyadas en interacciones entre sujetos para contribuir a la construcción de un mundo para todos (Valencia & Magallanes, 2016).

Siguiendo la propuesta conceptual de Martín-Barbero, el universo de símbolos y valores asociado con el rock puede ser concebido como una instancia mediadora entre las más diversas subjetividades y el mundo social; así, el rock, como espacio de configuración de prácticas e imaginarios, contribuye a la formación de universos de sentido y significados para la vida. Aquí descansa el papel que desempeña el rock como fenómeno músico-cultural (tanto desde la creación como desde el consumo), generador de prácticas que socializan, integran y diferencian desde lo simbólico. (García, El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock, 2007).

Parafraseando a Manuel Castells (2009, p. 387), las prácticas comunicativas están relacionadas con el contexto cultural, la organización y la tecnología de los medios, e influyen en la forma de edificar y luchar contra las prácticas sociales y políticas que construyen los códigos culturales que definen los vínculos normativos e imponen la interacción de los sujetos. Por su parte, German Muñoz Gonzalez (2006), enfatiza en la capacidad que tienen las prácticas comunicativas de transformar el entorno en el que se desenvuelven y el territorio que habitan los individuos. Con mayor razón, el rock desde sus inicios se consolidó como el movimiento musical discursivo y performativo que comparte significados sociales que rompen los mapas de poder mediante prácticas contra hegemónicas (Zapata Restrepo, Goubert Burgos, & Maldonado, 2002). Es en esas prácticas en las que el rock gesta su proceso de reconocimiento a través de su discurso, que inciden en la percepción de una sociedad que forma parte de esa conciencia que

duda y reflexiona sobre el mundo en relación a lo político, económico y cultural; y se establece y asume como práctica comunicativa.

Así las cosas, las prácticas comunicativas se construyen en el campo de la comunicación a partir de varias perspectivas que las clasifican según su carácter unidireccional, crítico, de construcción de sentido y participativo/transformativo (Rocha, 2019). La clasificación de prácticas comunicativas que tiene de base esta investigación es tomada de los aportes realizados por Vega Casanova (2015), como ejes conceptuales que permitirán analizar las relaciones que construyen las bandas de rock de la ciudad de Bucaramanga y su Área Metropolitana, con los sujetos (público) a través de sus prácticas comunicativas. Sin embargo, en este punto intentaré un acercamiento teórico de la comunicación como campo teniendo en cuenta las perspectiva de la comunicación mencionadas por Rocha, inmersas en las categorías definidas por Vega de acuerdo a 4 elementos que él refiere: “1) los supuestos de los cuales parten, incluyendo el tipo de sujeto interlocutor que conciben, 2) las prácticas que desarrollan, 3) el propósito que encarnan las prácticas, y finalmente 4) las implicaciones que estas prácticas tienen” (Vega, 2015; p. 227).

3.5.1 *Prácticas Comunicativas Legitimadoras*

En palabras de Vega Casanova (2015), las prácticas comunicativas legitimadoras naturalizan el modelo dominante de comunicación, el clientelismo y las lógicas culturales adultas. De acuerdo con los postulados de Rocha (2019), estas prácticas son de la *perspectiva unidireccional de la comunicación* por su interés en la modificación de las audiencias y el mantenimiento del sistema político y económico dominante; y responden a la teoría de la aguja hipodérmica¹, teoría funcional de los medios² y teoría matemática de la información³.

¹ Harold Lasswell

² Harold Lasswell, Paul Lazarsfeld y Robert Merton

³ Claude Shannon

La primera es una teoría que busca fundamentalmente la persuasión. La aguja hipodérmica en últimas no es más que la incidencia de un estímulo, a través de los medios masivos, en la conducta de los seres humanos. [...] En el funcionalismo mediático se pasa de la persuasión y la manipulación a la función de los medios dentro de un sistema político y económico como el neoliberal, que es parte del capitalismo. [...] La tercera teoría, es la teoría matemática de la información que responde a un modelo lineal cuya finalidad es que la información fluya. En este modelo lo más importante es que la información no sea distorsionada, en lo posible no deben existir ruidos que tergiversen o deformen la información inicial. En este modelo el centro de atención está en el mensaje, no en los sujetos o en los procesos. (Rocha, 2019)

Sin embargo, estas prácticas legitimadoras, también se insertan en la *perspectiva crítica de la comunicación*⁴, centrando su atención en la homogenización de los públicos hacia una mentalidad rígida, uniformidad del mensaje, industrialización de la cultura, anulación del pensamiento crítico, unidimensionalidad social y política, manipulación de la sociedad y el fortalecimiento del sistema capitalista.

De esta forma, las bandas de rock que participan en estas prácticas comunicativas legitimadoras aceptan de manera sumisa lo que encuentran y les brinda las productoras y los medios para identificarse dentro de lo que es aceptado por la mayoría en una sociedad de consumo con estereotipos, territorio, sentidos y significaciones.

3.5.2 *Prácticas Comunicativas De Resistencia*

Estas prácticas comunicativas surgen como mecanismo de resistencia a los procesos de dominación con opción de crítica a los medios y acciones liberadoras del modelo hegemónico

⁴ Teoría Crítica desarrollada por la Escuela de Francfort: Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, y últimamente Jurgen Habermas,

(Vega, 2015; p. 228). Siguiendo a Rocha (2019), en estas prácticas se inserta la *perspectiva de construcción de sentido*, en la que están incluidas las teorías de la comunicación de la Escuela de Palo Alto⁵ y la de los Estudios Culturales⁶.

La Escuela de Palo Alto considera a la comunicación como un proceso de interacciones (acciones recíprocas) entre los individuos, en las cuales se ponen en juego gestos, sonidos, posturas, movimientos, tonalidades, distancias interpersonales, y lenguaje verbal, entre otros elementos, y allí se generan relaciones e interrelaciones. En ese proceso el individuo participa del proceso, le da sentido y significación a la comunicación. [...] Uno de los elementos centrales de los Estudios Culturales es la relación entre el poder y la cultura. En la sociedad existen valores en juego, como tradiciones, simbolizaciones, prácticas sociales, que se convierten en elementos fundamentales para la jerarquización social, la legitimación y la validación social. Es decir, las prácticas culturales son ejercicios del poder o, si se quiere, son también prácticas políticas. (Rocha, 2019)

Así, las prácticas comunicativas de resistencia desde esta perspectiva son prácticas que centran su contenido y discurso en el reconocimiento a las diferentes culturas, la construcción de nuevas realidades y del sujeto como sujeto comunicativo y de acción frente a la dominación, el control y la vigilancia.

Cabe resaltar que en el rock existe un fuerte componente de denuncia e inconformismo social. El rock como género musical que nace de la fusión de sonidos de la música negra como el *folk*, *Jazz* y *Soul*, y que aparece en la escena latinoamericana a partir de la década de los setenta

⁵ Sus impulsores fueron Gregory Bateson, Don Jackson, Paul Watzlawick y Erving Goffman

⁶ Nacieron en Birmingham con Raymond Williams y Stuart Hall; y con Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, desde América Latina. Sin embargo, más adelante se unen Foucault, Aníbal Quijano, Walter Mingnolo, Arturo Escobar y Nelly Richard.

como un fenómeno cultural contestatario, desafió a través de su discurso con intensidad literaria, crítico, libre, metafórico y autónomo, a la cultura existente, el modelo social y el sistema hegemónico dominante, exigiendo una sociedad más incluyente y un cambio en las estructuras económicas, políticas y culturales que respondieran a la verdadera realidad social.

3.5.3 *Prácticas comunicativas de proyecto*

Estas prácticas comunicativas de proyecto están directamente relacionadas con la construcción de propuestas alternativas de participación ciudadana desde la comunicación, permitiendo la reconfiguración y resignificación del territorio, la cultura, la política y sus simbologías como parte de un proceso transformador que “contribuya al ejercicio de la libertad, la autonomía y la dignidad”. (Vega, 2015)

Estas prácticas están incluidas en la *perspectiva participativa y transformativa de la comunicación*, como un ejercicio que nace de la práctica antes que de la teoría [...], que contribuyeron a la construcción de un pensamiento alternativo y una acción comprometida desde la comunicación [...] horizontal democrática, participativa, plural, que busca el desarrollo social y humano y el cambio en la sociedad. (Rocha, 2019)

En este sentido, los sujetos que participan en las prácticas comunicativas de proyecto en la escena rock son reflexivos y buscan la construcción de autonomía de decisión sobre lo público, la reconfiguración del imaginario dominante, la transformación de realidades sociales a partir de acciones colectivas, la construcción de nuevas ciudadanías y desarrollo humano y la democratización de la comunicación.

Al final de este recorrido por el concepto de prácticas sociales que acuñamos a esta investigación, es importante destacar que el campo de la comunicación cada vez es más humano y transformador social. Sin embargo, no se puede ignorar que aún es muy fuerte el paradigma

dominante en las prácticas comunicativas que enseña la academia como proceso de comunicación funcionalista, difusionista e informacional, y que practican los medios masivos para acrecentar su poder; pero sí se puede asegurar que nunca será un campo estático porque siempre habrá quien haga resistencia.

En el contexto del rock no comercial la experimentación ha sido protagonista. Por eso ha sido valioso el aporte de sellos discográficos como MTM que le apuestan a lo novedoso, aunque diste de lo convencional.

En ese mercado la banda Rasguño tuvo una influencia, no muy mediática, pero si lo suficientemente reconocida. De esa historia quedan algunas pocas reseñas breves en diarios y los recuerdos de sus exintegrantes, que enriquecen las entrevistas, pero hay que admitir que la fama no era la intención. Más bien hubo el esfuerzo por crear prácticas sociales de comunicación.

La fama es pasajera, pero las prácticas de resistencia dejan una huella, lenta y difícil de percibir, pero permanente. Por su puesto que no es posible rastrear si ha habido algún elemento de la música, y menos aún de una canción o una letra específica en la cotidianidad contemporánea, pero hay algo en lo que confluyen todas las prácticas y es en la conformación de una sociedad reflexiva, crítica e investigadora.

CAPÍTULO IV

4 Metodología

El desarrollo de la presente investigación se da en cuatro momentos. El primero de ellos se enfoca en la discusión epistemológica, en el que se pone en evidencia el problema de investigación de cara al proceso de construcción de la investigación. El segundo momento presenta la descripción del proceso que permitió identificar los casos de estudio y los actores sociales que intervienen en la investigación (bandas, escenarios y expertos entre otros). El tercer momento describe las herramientas y técnicas de investigación utilizadas para la recolección de datos a analizar. Y finalmente, se presentan las categorías o variables de análisis que permitirán reconocer las prácticas comunicativas e identificar su relación con las prácticas sociales.

Esta investigación es de carácter cualitativo exploratorio, el método o técnica es el estudio de caso (estudios de casos) con el que se pretende recoger impresiones de manera detallada de un grupo de actores que intervienen en la escena musical de los años 80 y 90 en la ciudad de Bucaramanga y Área Metropolitana, y cuyo común denominador es su relación con el rock como práctica comunicativa y el entorno en el que crecieron y se formaron, el cual delimita el territorio y permite consolidar una base de información a partir de conversaciones, recuerdos y revisión documental de diversas fuentes.

Es así como se inicia un camino a partir de propios cuestionamientos, un rompecabezas con muchas fichas en la que la imagen final no era tan clara, surgían elementos que orientaban un posible recorrido, lugares que hacían parte de nuestra memoria y de la historia local de Bucaramanga, narraciones sin conexión que tal vez convergían en el algún espacio tiempo de ese recorrido, al final las preguntas crecieron y decidimos conversar para recordar, contra preguntar y trazar la ruta de la mano de esos actores presentes, que nos fueron mostrando quizás

ese proceso comunicativo que aportó en la consolidación de un escena rockera local que nace de manera tímida con la industria cultural musical y sin duda se fortaleció a través de ella. Sobre la importancia de construir lazos a través del diálogo Paulo Freire (1978) nos ofrece una importante reflexión

[...] nadie dice la palabra solo. Decirla significa decirla para los otros. Decirla significa necesariamente un encuentro de los hombres. Por eso, la verdadera educación es diálogo. Y este encuentro no puede darse en el vacío, sino que se da en situaciones concretas, de orden social, económico, político. Por la misma razón, nadie es analfabeto, inculto, iletrado, por elección personal, sino por imposición de los demás hombres, a consecuencia de las condiciones objetivas en que se encuentra. (p.16)

Por lo tanto, el encuentro diario entre pares, independientemente de sus diferencias, hace que los sujetos compartan diálogos y muestren a los demás sus percepciones y construcciones semánticas, a partir de los relatos de sus vivencias y de imaginarios colectivos y de comunicación.

Para esto fue necesario reconocer la relación entre prácticas comunicativas y sociales abordando el comportamiento y las relaciones existentes de los individuos y población a explorar la cual permite dar cuenta de historias de vida cotidiana de unos actores, las formas en que actúan y se expresan, lo que los identifica, sus percepciones y emociones.

En este sentido, Taylor y Bogdam (1987) se refieren a la investigación cualitativa como una “investigación que produce datos descriptivos, las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (p.20)

Este documento es un recorrido que buscó, a partir de la implementación de la técnica de estudio de casos, identificar los sujetos históricos que serían la columna vertebral de esta

investigación, quienes permitieron aproximarnos a particularidades del entorno, contexto, territorio, espacio y tiempo en el que surgen las prácticas comunicativas.

En la revisión documental e indagaciones previas que se adelantaron respecto a la temática del presente trabajo, se puede observar el abordaje desde otras perspectivas, por lo que esta investigación toma como base metodológica la exploración. Hernández et al (2010), mencionan:

Los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real, investigar problemas del comportamiento humano que consideren cruciales los profesionales de determinada área, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones posteriores o sugerir afirmaciones (postulados) verificables (Dankhe, 1986) (p.77)

Haber definido esta investigación como cualitativa exploratoria llevó a que el fenómeno que se estudió fuera observado, analizado e interpretado desde el diálogo con el que los sujetos reconstruyeron su historia, experiencias y pensamientos incorporados a un contexto y un territorio cuyos matices se fueron presentando de manera inductiva e interpretativa a medida que avanzaba la investigación a través del recorrido metodológico.

4.1 Descripción Del Proceso

En primer lugar, se realizó la revisión documental e indagación con actores sociales que interactúan en la actual escena musical de Bucaramanga y Área Metropolitana para lograr identificar las bandas de rock de los años 80 y 90 en este territorio, y cómo estas empiezan a emerger en la escena musical no solo desde su representación musical y cultural; si no a través

de sus formas de incidir y sumergirse en la cultura, dentro de un contexto histórico, social y comunicativo.

Para esto es importante reconocer los protagonistas de la historia que en teoría son las bandas de rock de Bucaramanga y su Área metropolitana de los años 80 y 90, así como también, aquellos personajes que de una u otra forma participaron en la escena musical de este periodo en el territorio y aquellos que sin haber participado hoy referencian el aporte de estas bandas como prácticas comunicativas que hacen parte del rock santandereano.

Aquí fue importante identificar las emisoras locales y periodistas culturales dedicados a la cultura musical, específicamente al rock, que pudieran aportar en la identificación no solo de las bandas de rock que interactuaron en la escena musical de las décadas de estudio, sino también en la identificación de los sujetos y la trayectoria de los mismos durante toda su vida.

La búsqueda nos llevó a Fernando “Fercho” Peña, productor y locutor del programa *Acetato* de la emisora cultural 100.7 FM, un programa dedicado a los hitos de toda la historia del Rock en el mundo. El gusto de Fercho por el rock y su trayectoria en la escena musical siendo presentador de eventos locales y programas de rock durante décadas, permitió no solo conocer un poco de historia del rock a nivel mundial, nacional y local, sino también abrió la puerta a conversaciones con ese grupo de personas que fueron protagonistas de la escena musical de los años 80 y 90 en la ciudad de Bucaramanga: los integrantes de la banda *Rasguño*, nuestro sujeto histórico para esta investigación, quienes integraban al mismo tiempo otras bandas que surgían en el tiempo con una variación en los sonidos, ya no sería rock sino reggae o rap, pero siempre regresando a su origen para terminar 40 años después en la mayoría de los casos, produciendo música fusión entre los ritmos del folklor nacional con el rock: pasillo rock o bambuco rock, entre otros.

Conocer los actores nos llevó a preguntarnos por esos espacios o lugares que habitaron, es decir identificar los escenarios musicales que forman parte del momento histórico y musical del rock santandereano como ensayaderos, tiendas musicales, puntos de encuentro entre otros que existieron y otros que aún se mantienen y que con el tiempo han trascendido en historia, dialecto y como escenarios donde convergen las prácticas comunicativas.

Así, la identificación de las bandas de rock locales objeto de la presente investigación se hizo teniendo en cuenta la revisión documental, la memoria y experiencia de los actores sociales que interactuaron e interactúan en la actual escena musical de Bucaramanga y el Área Metropolitana quienes desde su área nos ayudaron a contextualizar el contenido musical con el contexto cultural, social y comunicativo de la escena en las décadas de los 80 y 90. Fueron 7 las personas con quienes se estableció un contacto inicial para explorar de manera general cuáles eran los elementos en común que orientaron la identificación de los actores de los años 80 y 90 de la escena rock de Bucaramanga y Área Metropolitana. Estas primeras fuentes no vivieron la escena música de las décadas de estudio; pero pertenecen de una u otra manera a la escena musical actual en el territorio: Juan Pablo Cediell Ballesteros, pianista, compositor y maestro de música de la Universidad Industrial de Santander; Carlos Acosta de Lima, profesor asociado de la escuela de música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga; Gabriel Uribe, músico y escritor santandereano; Luisa López Caicedo, periodista cultural; Fernando Peña Mendez, gestor cultural productor del programa Acetato de la Emisora Cultural de Bucaramanga sobre rock; Lalo Ariza, músico y dueño de Sonar (productora musical); y Andrés Paéz, músico de El Pie Izquierdo; y quienes coincidieron en referenciar como un actor determinante a Fercho Peña y a los integrantes de la banda Rasguño

Finalmente, se entrevista a profundidad a Mauricio y Marco Espinoz, Chepe Ariza, Carmen Cecilia Rincón, Fernando Peña y Andrés Navia. No se logró entrevistar a Jorge y Andrés Llamosa y a Rubén Morales ya que no hubo respuesta a la solicitud para abrir un espacio de conversación. La información recolectada fue analizada para dar respuesta al objetivo de la investigación el cual está enfocado en identificar las prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90; y cómo estas se categorizan como prácticas para el cambio social.

4.2 Técnicas E Instrumentos

Para cumplir con el objetivo de esta investigación se tuvo en cuenta un proceso de revisión documental de artículos académicos e informativos como entrevistas y documentales que están en archivo de universidades y algunos medios de comunicación locales y nacionales que permitieron consolidar la información para documentar esta investigación y aterrizar no solo el contexto musical y de importancia del rock como género; sino, de su trascendencia e importancia en las formas como se canalizan nuevos públicos, convergen nuevas formas de comunicación y se convierte en un elemento catalizador propio de las nuevas sectas y raíces comunicativas y culturales.

Como se mencionó líneas arriba, la investigación es de tipo cualitativa que busca describir de manera profunda interacciones de la escena rock de Bucaramanga y su Área Metropolitana durante la década de los 80 y 90, por lo que la técnica más apropiada para responder a los objetivos es el *estudio de caso*, el cual está ligado a un tipo de estudio biográfico de historia de vida individual y colectiva de la Banda Rasguño en el que se hizo principal uso de herramientas de recolección de información que permitieron identificar datos que se convirtieron en información y conocimiento a través de la revisión documental, observación con participación

completa (en algunos casos) y entrevista a profundidad a los diferentes sujetos y actores identificados e involucrados.

- Revisión de la literatura: para desarrollar esta investigación fue necesario realizar una revisión documental y literaria que permitió dar soporte teórico a la investigación. Desde esta información se logró identificar y consultar a los actores que interactuaron en la escena musical de Bucaramanga y su Área Metropolitana durante la década de los 80 y 90.
- Entrevistas a profundidad: El objetivo de la entrevista a profundidad fue lograr la construcción conjunta de los tipos de prácticas comunicativas que se dieron alrededor del rock como género musical durante la década de los 80 y 90 en la ciudad de Bucaramanga y su Área Metropolitana. Se hace uso de la entrevista abierta con una guía general de preguntas orientadoras que permitieron una conversación fluida con los diferentes actores en torno a la música, al rock, a la época y al territorio que permitieron identificar puntos en común en las respuestas de los sujetos entrevistados. Dada la declaración de la emergencia sanitaria por COVID-19 y los lugares donde residen algunos de los sujetos históricos entrevistados, varias de estas entrevistas se realizaron de manera virtual. Las entrevistas que se pudieron realizar de forma presencial permitieron al mismo tiempo hacer un ejercicio de observación con participación completa la cual permitió un mayor acercamiento y entendimiento del contexto, el territorio y las prácticas comunicativas que se producen en el periodo de tiempo y cómo se transforman esas prácticas en el aquí y ahora de los sujetos históricos.

4.3 Categorías De Análisis

Cuando tomamos como estudio de caso a la banda Rasguño, el interés es por la cotidianidad y representatividad que tuvo en su época de conformación y acción; narrado retrospectivamente, se descubre una historia que en su momento no tuvo un despliegue mediático importantísimo. Sus seguidores y amigos más cercanos recuerdan la influencia y los temas de congregación, pero la razón por la que vale la pena mantenerlos presentes es porque de esa cotidianidad surgieron prácticas comunicativas.

Para el análisis y sistematización de los datos e información que se recogió a través de las entrevistas a profundidad se hace imperativo establecer unas categorías de análisis siguiendo las categorías propuestas y previamente referenciadas por Vega Casanova (2015) en las que se agruparon y extrajeron fragmentos y citas textuales de las afirmaciones dadas por los entrevistados y que permitieron realizar una descripción de acuerdo con los hallazgos encontrados, y las teorías abordadas para definir las como prácticas comunicativas y sociales, y ubicarlas en categorías emergentes que permitieron determinar las formas de interactuar con el territorio.

Partiendo de las categorías propuestas por Vega Casanova y con el objetivo de identificar las prácticas comunicativas de Rasguños dentro de estas prácticas se establecieron unos temas de consulta orientadores de la conversación con los protagonistas: origen, significados y aportes del rock en Bucaramanga; inicios, influencia, gusto y formación musical; Transformación musical: narrativas, ritmos, producción, lugares frecuentados durante la década de los 80 y 90, otros actores y bandas; contexto social, económico y político; inspiración: origen de las composiciones, narrativas y composición musical; y, el rock como proyecto de vida: proyecto musical, ocupación u oficio actual.

Una vez dadas las conversaciones, se procedió a buscar los elementos en común en cada una de las entrevistas ubicados dentro de estas temáticas para, posteriormente, identificar las palabras clave y agruparlas en categorías de análisis que permitieron identificar prácticas comunicativas desde su experiencia de vida dentro de un contexto con prácticas sociales.

Así, los resultados o información recolectada a través de las técnicas e instrumentos de investigación se analizaron a partir de las siguientes categorías propuestas que permiten, al mismo tiempo, a los sujetos históricos transitar por las prácticas comunicativas propuestas por Vega Casanova:

- Jóvenes e historia de vida
- Industria cultural musical
- Ruptura, migración y proyecto de vida

La primera categoría de análisis identificada como jóvenes e historias de vida permitió establecer una relación entre el potencial de consumo y de transformación social de este grupo etario que se convierte en centro de atención. La historia de vida consiste en convertir una entrevista en una práctica de comunicación, al reconstruirla y relacionarla con categorías de análisis se enriquecen las prácticas comunicativas y se establecen relaciones con personas, lugares y recuerdos propios que se tejen juntamente con los del narrador. Lo que pasa a diario y que nadie más que el sujeto que lo vive le da importancia. La trascendencia de lo cotidiano consiste en que su repetición conforma una vida. Esta categoría pone en evidencia el potencial de los jóvenes en un momento relevante en la aparición del rock, como género que ambientó las prácticas sociales, la toma simbólica de espacios públicos y la creación de propios.

La segunda categoría, la cual identificamos como industria cultural musical aborda la contextualización hecha por la Escuela de Frankfurt, específicamente T. Adorno y M.

Horkheimer, quienes estudiaron con suficiencia la cultura como industria. El concepto de industria cultural hecho inicialmente como una crítica a la medición de las manifestaciones culturales según sus resultados en taquilla, a la mercantilización y a la masificación del arte y la cultura. Tomar la industria cultural musical como una categoría de análisis de resultados, permitió comprender el rol de la industria en la consolidación de una escena que dependió en su gran mayoría de la oferta musical del momento, de los avances tecnológicos, del acceso a catálogos, el marketing, medios de información, estudios de grabación y escuelas de formación entre otros elementos únicos y exclusivos de la época tanto en Bucaramanga como en Colombia.

Finalmente, la categoría propuesta éxodo y migración revela la riqueza de Rasguño, sujeto histórico de la presente investigación, no solo por su reconocimiento mediático, que no fue demasiado como para engeguercer a sus miembros con “la trampa de la fama” y el ego, pero tampoco como para que quedaran ignorados en la historia. Los diferentes momentos de los integrantes de la banda y de la banda misma, fue poco a poco determinando un grado de madurez en la producción de contenidos y en la puesta en escena. La rigurosidad y disciplina con que se reunían a ensayar fueron importantes para mantener el propósito de hacer música antes que negocio; sin embargo, la disolución de la banda los llevaría a tomar caminos diferentes, se convertirían en actores y empresarios de la industria musical usando para este oficio el estatus y aprendizajes obtenidos durante la época juvenil.

4.4 Reflexividad

El tema de investigación no es ajeno a los gustos musicales de los investigadores, a su relación con el rock durante su juventud y su inquietud frente a las prácticas comunicativas y sociales que se construyeron de manera particular en el territorio de estudio durante una época que es considerada punto de partida y llegada del rock a la región.

En la medida que el proceso de investigación avanzaba y se consolidaba la información a nivel académico y de archivos digitales periodísticos referente a la escena rock de la ciudad, las conversaciones informales con músicos, periodistas culturales y docentes universitarios iban develando la columna vertebral del rock de los años 80 y 90 en Bucaramanga y su Área Metropolitana. Nos encontramos con músicos de puertas abiertas y otros cuyo pasado no les interesaba recordar pues no eran lo que actualmente representaban en la escena musical regional y nacional.

Iniciamos la investigación convencidos que Edson Velandia, de *Velandia y la Tigra*, agrupación santandereana cuyas narrativas son una propuesta de acción que lo comprometen con causas sociopolíticas con tinte de rebeldía que son un grito de resistencia a la dominación y las políticas de derecha del país sería la columna vertebral de esta investigación y quién nos trazaría el camino para identificar las prácticas comunicativas de cambio social que se construyeron en el territorio durante la época de estudio. Saber que Velandia había sido catalogado como el mejor músico por la Revista Rolling Stone en español, nos invitó a soñar y proyectar la investigación hacia la identificación de los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s; y, por ende, evidenciar las características de la escena rock e identificar las bandas que interactuaban en la escena durante la época. Creímos que la sacaríamos del estadio, pues ya intuíamos la transformación de las prácticas comunicativas de Velandia desde su ejercicio musical y político dentro un contexto local que se proyectaba a lo nacional.

Pero no fue así. Si bien, Velandia fue líder de la banda *Santacruz* en la década de los noventa con quien abrió el concierto de la banda mexicana Mana en Bucaramanga hacia 1995 y con quien ganó bastante notoriedad, para él “no es algo para destacar”. Esto nos obligó a

modificar la metodología, dar la vuelta, retroceder algunos pasos y retomar conversaciones con Juan Pablo Cediel Ballesteros, Fercho Peña, Julián Serrano, Lalo y Chepe Ariza, Mauricio, Marco y Victoria Espinoza, Carmen Cecilia Rincón de Espinoza, Andrés Navia, y Juan Pablo Villamizar entre otros músicos, artistas, productores, arreglistas, comerciantes de la música, periodistas culturales, etc. que nos mostraron un nuevo comienzo: Rasguño; una banda recordada por la calidad de músicos que la integraban.

Rasguño se convirtió en la nueva columna vertebral del rock de los 80 y 90 en Bucaramanga y su Área Metropolitana. Su calidad musical permitió que cada uno de sus integrantes creciera de manera independiente en la música desde diferentes apuestas: industria musical, composición y producción musical, pintura, proyecto de vida y de transformación socio cultural. Rasguño, nuestro estudio de caso a nivel grupal e individual.

Cabe aclarar que las conversaciones con cada uno de los actores sociales que intervinieron en la investigación se dieron en tiempo de emergencia sanitaria por Covid-19, lo que obligó a que estas fueran en su mayoría telefónicas o a través de video llamadas limitando un poco el ejercicio de observación y análisis del entorno en el que se dan las conversaciones. Sin embargo, nos fuimos encontrando con unas experiencias de vida que emergieron del gusto por la música, por los instrumentos, por el rock, por el arte, el lugar en el que crecieron, donde interactuaban.

Así, conversando de manera amplia y profunda se fue reconstruyendo la metodología y el croquis de nuestra investigación. Nos dimos cuenta de que el Colegio Panamericano fue el epicentro de Rasguño, que el apoyo familiar y las raíces musicales y artísticas de sus integrantes marcó la diferencia en su educación musical frente a otros jóvenes de la época. Y que estos

músicos sin notoriedad alguna a nivel grupal, desde su individualidad, lograron establecer practicas comunicativas para el cambio social.

Nos quedamos con silencios, con incógnitas sin resolver, con los audios y videos de sus producciones musicales en las que actualmente trabajan algunos de los integrantes y las cuales no están alejadas del rock del todo. Nos quedamos con imágenes que nos llevan a dibujar en la mente su estudio de grabación en la Casa Taller Espinosa, con una vista desde lejos de lo que ellos llamaban *La Lomita* (su ensayadero). Nos quedamos con el diseño de la carátula de lo que sería su disco. Nos quedamos con ganas de ahondar en el ejercicio y de reunir en esta investigación las voces de todos los integrantes de Rasguño. Nos quedamos sin la voz de la cabeza de donde salían las canciones que cantaban. Pero, nos quedamos con una parte de la historia que no se conocía y que se devela en esta investigación.

La experiencia como investigadores nos ayudó a eliminar el romanticismo de pensar en que los resultados de este viaje metodológico deben estar orientados a la búsqueda de resultados y conclusiones que transformen y cambien el mundo o la forma en que más personas ven el mundo. Nuestro viaje con Rasguño nos mostró una escena musical legitimada por la oferta de la industria, muy cómoda con las modas de la época e incipiente en su espíritu de resistencia o revolucionario. Sin embargo, vemos al final del recorrido a nuestros sujetos asumiendo un rol más maduro, buscando y logrando el cumplimiento de sus sueños, aportando con su trabajo y experiencia a otros; pero, definitivamente, vinculados a la dinámica de la industria musical cultural.

CAPÍTULO V

5 Sobre Los Resultados

La música es el hilo conductor en la vida de los actores de la investigación, un proceso que se localiza en Bucaramanga como punto de inicio. Jóvenes que terminan coincidiendo en su gusto por el rock e interactúan en distintos espacios con la complacencia y complicidad de familiares, docentes y algunos promotores que influyeron de manera determinante.

Son los años 80's, y como lo cantara años después Kurt Cobain, Bucaramanga y Colombia “olían a espíritu joven”. Los hermanos Espinosa con el aval de sus padres se dedicaron a ser músicos de manera exclusiva, su entorno familiar lo facilitaba. Chepe Ariza inicia la búsqueda a través de la formación en escuelas siendo un alumno destacado. Andrés Navia tenía en su familia una puerta de acceso al mundo del entretenimiento al cual llegó no precisamente por su talento musical. Rubén Darío Morales, la pluma detrás de las letras, desde muy joven estuvo vinculado a la escena musical. Y, Fercho Peña desde que tiene memoria siempre ha estado escuchando radio y hablando de rock.

La relación de estos jóvenes, que para esta investigación son el sujeto histórico, nuestro estudio de caso, se consolida en el colegio Panamericano y se fortalece hasta la consolidación de Rasguño y Rapsoda, dos proyectos con los mismos integrantes intentando ser reconocidos y *empezar a facturar*. Así los uniera la música fueron un grupo de jóvenes con ambiciones y sueños diferentes, y estas divergencias son las que hacen que la banda se disuelva y cada uno empiece a escribir su propio futuro.

Hoy todos siguen vinculados a la música desde diferentes posturas que los ubica en un espacio de expresión dialógica y participativa.

5.1 El contexto

Durante la década de los 60 y 70 Colombia se vio inmersa en un proceso de desarrollo con la Alianza para el Progreso, la cual proponía la modernización del continente apostándole a la educación con becas otorgadas para estudiar en EEUU y con el fortalecimiento del recurso humano e infraestructura de las universidades como si fueran campus universitarios norteamericanos. Así mismo, se enfrentó a un proceso de resistencia al sistema político del Frente Nacional “por cuanto se consideraba antidemocrático y contrario a los más elementales principios de participación al gobierno compartido y la alternación en el poder de los dos partidos históricos” (Alarcón Núñez, 2006, “Dictadura y Frente Civil”, párrafo 15). Apareció el Movimiento Revolucionario Liberal –MRL-, liderado por Alfonso López Michelsen y otros grupos de oposición que debilitaban el gobierno de turno como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – FARC y el Ejército de Liberación Nacional – ELN; que idealizaron la lucha social contra la represión y dominio político-económico.

Es finalizando los años 60 e inicio de los 70 cuando se empieza a escribir la historia de 6 jóvenes a quienes los unió su gusto musical, especialmente el gusto por el género rock, con el que proyectaron su habilidad para conectar con otros desde el diálogo, los instrumentos y la voz. Una práctica que inició en sus casas maternas con los ritmos propios colombianos como el bambuco y pasillo, “predilectos de las tertulias y cenáculos literarios, que constituían *la música nacional*, y que para muchos era la música por excelencia” (Bermúdez, 1954), y otros ritmos latinoamericanos como la balada y ritmos tropicales; que los debatía entre lo nacional y los ritmos provenientes de Inglaterra y Estados Unidos en los que predominaron la guitarra eléctrica, el bajo y la batería; y que llegaban casi como contrabando al País.

Familia, amigos, el arte, la radio y las guitarras, hacían parte de los entornos en los que Marcos y Mauricio Espinosa, Andrés Navia, Rubén Darío Morales, José *Chepe* Ariza y Fernando *Fercho* Peña, crecieron familiarizándose con agrupaciones y artistas como Louis Armstrong, The Beatles, El gran Combo de Puerto Rico, La Fania All Stars, Oscar de León, Fran Snapa, Krim Krason, Yaco Pastorius, Led Zeppelin, Black Sabbath, Bahiheilin, AC/DC, Rollings Stones, The Eagles, Joan Manuel Serrat, Rafael, Piero, Camilo Sesto, Miguel Bosé, Sabú, Jimmy Jendrix y Alice Cooper; y escuchando programas de radio como “*Rockmania* en AM que se transmitía por Radiovisión, lo lunes de 9 a 12 de la noche, hora en la que finalizaba la emisión” (Peña M, F., comunicación personal, 2022); cuentan los integrantes de quienes sería más adelante la Banda *Rasguño*, y Fercho Peña, amigo íntimo.

5.2 El colegio

El Colegio Panamericano fue el epicentro de lo que sería un equilibrio entre la música y lo académico. Un colegio que se presenta a sí mismo a través de sus canales informativos (sitio Web) como un colegio progresista con perspectiva global y es recordado por los actores de las investigación como un colegio de influencia estadounidense sin restricciones por corte de pelo, que permitió fortalecer la educación dada en casa desde los sentidos y la curiosidad por el arte y la música garantizando el desarrollo de las habilidades intelectuales de quienes integraron parte de la banda *Rasguño* y Fercho Peña, quien siempre los acompañó desde la amistad y el gusto por la música y el deporte.

Un colegio donde estudian los hijos de las familias adineradas de Bucaramanga y el Área Metropolitana, y de aquellas familias no tan adineradas pero que lograban estirar su presupuesto de tal manera que alcanzara para poder brindar una educación de calidad y bilingüismo a sus hijos. Este último es el caso de la familia de los Hermanos Espinoza, “Fercho”, Andrés y Rubén.

[...] Entonces yo les hacía estas cositas, medalloncitos, hacía los chalequitos, los pantaloncitos y les ponía los cueritos, les ponía todo eso haciéndole la ropita diferente a la de los otros niños. Siempre buscando la economía. Ya cuando ellos empezaron a dejarse el pelo largo a tener la camisa por fuera entonces yo les decía algo y Marcos y Mauro me respondían: *por favor mamá usted nos enseñó*. (Rincón, Carmén Cecilia, comunicación personal, 2021)

Y, aunque los hermanos Espinoza, Fercho, Andrés y Rubén no pertenecían a esas familias adineradas, lograban tener acceso a los productos de la industria cultural como la música, las guitarras eléctricas, las baterías, el estudio de grabación, el espacio para ensayar, entre otros.

[...] Si hablamos de música a Guillermo le gustaba y mandaba a traer los LPS ... Los acetatos. Luego llegó este señor un gringo a la casa y se enamoró de la obra de Guillermo [...] Él nos llevaba música esa de Led Zeppelin y Alice Cooper [...] En una navidad les regaló dos guitarras: una para Marcos y otra para Mauricio y eran más grandes las guitarras que ellos [...] Guillermo les compró la batería, pero nunca pensando de que fueran a llegar a ser músicos u otra cosa. Fue así que se les inculcó la libertad, pero con orden [...]

Teníamos un vecino por aquí no se quejaba porque los muchachos lo desesperaban y cuando eso esto no estaba tan poblado como ahora. Ahí, en ese momento Guillermo dijo que ya nos toca sacar los muchachos de allí para que haya más tranquilidad. Y se decidió llevarlos a “La loma” (eso todavía existe), no había luz, no había nada. Primero, comprar una planta para que pudieran tocar; después, comprarles camioneta para poder subir las cosas y los instrumentos. Algo determinante para Rasguño

y para ellos como músicos fue el tema de tener su propio estudio de grabación. (Rincón, C., comunicación personal, 2021)

A diferencia de los hermanos Espinosa, Andrés Navia es descendiente de una familia donde no había músicos ni artistas plásticos. Su gusto musical radica del intercambio de vinilos de Jazz que se daba por el contexto en el que trabaja su padre quien viajaba a Estados Unidos y Europa donde tenía acceso a la industria cultural musical. Muy pequeño llegó a Bucaramanga desde Bogotá e intenta ingresar al DICAS (Dirección de Cultura Artística de Santander) a estudiar música, pero la metodología de enseñanza (Sorfeo musical) no lo conectó, por lo que sus padres contratan profesores particulares para que le enseñaran a tocar instrumentos en casa. Así transcurre su educación primaria. Una vez ingresa a bachillerato se encuentra en el Panamericano con los hermanos Espinosa y Rubén Morales con quienes empezó a escribir su historia musical en *Rasguño*.

El escenario no fue el mismo para “Chepe” Ariza, el integrante más joven del grupo, quien estudiaba en el Colegio INEM Custodio García Rovira, un colegio oficial o público de la ciudad de Bucaramanga. La situación económica de su familia no fue *tan privilegiada* –como él lo dice- para estudiar en un colegio privado como el Panamericano. Sin embargo, su habilidad con la guitarra y el bajo lo conectó con quienes se convertirían en su amigos, compañeros, colegas y familia musical.

Yo no estudiaba allá entonces, pero los conocí en un toque que era como el tercer concierto que ellos daban y ahí pues me conecté con ellos y empecé a tocar con ellos.

Desde ahí sábado y domingo durante esa década nos la pasamos conviviendo con ellos

[...] Don Guillermo⁷ era pintor y yo no tenía buena herencia todavía, pero tenía buen

⁷ Cuando “Chepe” Ariza habla de “Don Guillermo” hace referencia al papá de los hermanos Espinoza: El maestro Guillermo Espinosa, pintor y escultor santandereano amante de la música.

talento para estar con ellos, yo los veía como mis amigos con más talento, ¡estos manes tocan Blues, estos manes tocan diferente! Y entonces, yo me preocupaba era por estudiar. Hasta dormido yo escuchaba música y así aprendía. (Ariza, J., comunicación personal, 2021)

Poco a poco la adolescencia, la música y el bachillerato fue juntando a cada uno de los jóvenes que integrarían la banda *Rasguño*. Rubén Morales, el mayor de los integrantes, quien estaba algún curso más arriba académicamente, había llegado al colegio Panamericano proveniente del colegio La Salle donde ya era integrante del grupo Éxodo, coral de voces blancas o infantiles. Su voz y sensibilidad a la hora de componer canciones lo haría posteriormente parte de *Rasguño*.

Pero tocar un instrumento o tener una voz afinada no era regla para estar allí. Era suficiente con ser compatibles en los gustos musicales. Este es el caso de Fercho Peña que, si bien tenía interés por aprender a tocar la batería –sin éxito alguno-, era mejor con las palabras.

Entonces, cuando yo escucho “rockamania” empiezo a escuchar esos sonidos de las guitarras eléctricas, del bajo, del rock que venía de afuera. Ya ahí empiezo yo realmente a enamorarme de ese sonido. Eso transversal a que como a mí me gustaba la música, pues yo solo hablaba de música. Si me preguntaban cómo está la ciudad, yo hablaba de música; si me preguntaban qué quiero comer, yo hablaba de música. Yo hablaba de música con todos los amigos. Y muchos compañeros del colegio al escucharme a hablar de lo que yo comentaba, se empezaron a interesar por la música. Y me preguntaban: Fercho, qué escuchamos; Fercho, tu escuchaste un grupo, cuál es.

Pasó un tiempo, los años... y ahí ya la música rock para mí empezó a entrar en el corazón y tuve la ventaja, estando en primero bachillerato en el año 1980, tengo la

oportunidad de conocer en el colegio Panamericano a unos tipos genios en lenguaje del rock. Entonces encuentro en el salón a Marcos y Mauricio Espinosa, los hijos del maestro Espinosa; a Andrés Navia y a Rubén Morales. Y en esos diálogos de amigos en la época de los 80 donde ya existía AC/DC, donde ya existía The Eagles, donde ya existía el punk y donde ya se hablaba del dance, el soul y toda esa música, empezamos todos a inquietarnos y a investigar, compartir y conversar sobre eso. Ahí nació la idea de estos locos de formar “Rasguño” como banda. Todos muy talentosos [...] Para mí evidentemente era una verdadera fantasía fantástica ir al colegio, porque era ir a hablar de música con estos locos. (Peña M, F., comunicación personal, 2022)

El colegio, los escenarios de concierto, centros comerciales, fincas y la “Loma” se convirtieron en esos lugares del rock en la Bucaramanga de la década de los 80 y 90 que no solo ponían cita a los artistas, sino también a amigos y vecino, su público y mejor audiencia.

... Mi viejo compró una finquita en una loma y allá nos íbamos. Era divino, nos íbamos los viernes en la noche con un mercado, velas y una planta de electricidad para conectar los instrumentos. Estaban Chepe, Rubén, Iván Buitrago, mi hermano y yo, todo el fin de semana hasta el domingo en la tarde. Ahí llegaban los amigos, lo que sí era muy lindo es que era a tocar, delicioso y así vivimos unos buenos años. (Espinosa, M., comunicación personal, 2022)

De acuerdo con Carmen Cecilia, madre de los hermanos Espinosa, “Allí se fue gestando todo”, en *La Loma*, como fue bautizado el ensayadero oficial y lugar de encuentro para los integrantes de *Rasguño*, que no era más que una “casita” arriba en una montaña de la Vereda La Mata del municipio de Piedecuesta, Santander, donde no había luz, “no había nada” –enfatisa-.

Allá sí tuvieron libertad porque así podían meterle todo el volumen y se oía hasta aquí, no había vecinos que le dijeran ustedes porque están molestando. Al contrario, los campesinitos tan lindos les gustaba y bajaban a oírlos, mirarlos y ellos quedaban admirados de ver las cosas que no conocían como la guitarra eléctrica. (Rincón, C., comunicación personal, 2021)

Sin embargo, no fue solo *La loma* de los Espinosa, discotecas como Capricornio (yendo para Girón), Neptuno (debajo del Ley Cabecera, debajo de la Pamplonesa) Barbarie (en la esquina donde de Jumbo en la carrera 33) y el teatro Rosedal (en el centro de la ciudad) también eran sitios donde se agrupaban jóvenes a escuchar Rock, a tocar rock.

El desarrollo de la ciudad con la construcción de centros comerciales y su posterior inauguración se convirtieron en escenarios para las bandas de rock, quienes eran invitadas a presentarse para animar con sus guitarras eléctricas, baterías, bajos y voz, su apertura a los futuros clientes. Así como los centros comerciales, las tiendas musicales abrieron un espacio para este género musical en sus mostradores y plazoletas de universidades como la UIS y la UNAB fueron escenarios estas expresiones musicales durante sus semanas culturales.

Formar una banda de rock en Bucaramanga en los años ochenta, no era una actividad tan común y desde la experiencia de cada uno de los integrantes de Rasguño se tuvieron que sortear algunas barreras marcadas por la sociedad bumanguesa; sin embargo, también generó novedades en la puesta en escena cultural trayendo consigo modas divergentes, estilos de moverse, de vestirse, de maquillarse, de pensar e interpretar la música.

Había un muchacho Serrano que era uno de las droguerías Serrano ... Juan Pablo y Javier⁸ ... Ellos fueron los que iniciaron con el rock pesado, yo me acuerdo de eso. A mí

⁸ Juan Pablo Villamizar, Julián Serrano y Javier Llamosa, integrantes de la banda Ladrillo.

me llamaban y me ponían la cabeza así de grande. Me decían de todo. Yo sabía que no estaban haciendo nada malo, que estaban aprendiendo y yo sabía si iban a ser profesionales en eso o no. solamente se les dio ejemplo del respeto y los límites. (Rincón, C., comunicación personal, 2021)

Había dificultades para acceder a material de la industria cultural musical como instrumentos y piezas de los mismos. Tal era el caso de bandas como Rasguño, Ladrillo, ACPM y Dardos: “Éramos varios que estábamos tratando y en esa época hasta comprar cuerdas era difícil”. (Espinosa, M., comunicación personal, 2022).

Ya en la década de los noventa, los nuevos géneros como el metal, el reggae y sus fusiones darían para una nueva etapa de covers por parte de bandas que surgían como Rapsoda, Labial, Ladrillo, Hierro Colado, Necrofilia Nefasta (NN), Con Agua y Abril Muerto entre otras bandas. Algunas de estas constituidas por miembros de la banda Rasguño. Así, se abrieron nuevos espacios y se gestaban nuevos públicos.

El rock no solamente dejó un recuerdo en sus intérpretes, sino que también su audiencia tuvo memorias asociadas a los conciertos y las canciones. Quienes al momento de esta investigación tienen entre 45 y 55 años, tienen en su memoria momentos mediados por canciones que forman parte de su subjetividad. En ese sentido el rock dejó una huella en la memoria individual que no será sustituible. Se reconoce unánimemente que los recuerdos no serían los mismos si estuvieran acompañados por otro ritmo. Los sonidos y acordes propios del entonces emergente movimiento del rock generaron sensaciones únicas que acompañaron la adolescencia. Esto fue relevante en la medida en que se tuvo en cuenta a la juventud en la agenda pública cultural y se formaría un criterio musical más amplio en quienes luego de una década se convertirían en empresarios, trabajadores y consumidores de la industria cultural musical.

Desde el análisis de las prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s se puede inferir que mutan como la obra de un pintor que experimenta una mixtura enriquecida con multiplicidad de formatos.

Para ejemplificarlo desde las practicas legitimadoras vemos cómo los productos de la industria cultural musical del momento llegan a sus manos y oídos a través de acetatos, casetes y la radio principalmente. Es el maestro Guillermo Espinosa (pintor y escultor Santandereanos) el que comparte con sus hijos (Mauricio y Marcos Espinoza) desde muy pequeños la música de Mozart y Beethoven y, guardando una distancia enorme, compartía también los agudos gritos rockeros de Robert Plant en 33 revoluciones por minuto. Por su parte, vemos representada una práctica de resistencia en el espíritu de los integrantes de Rasguño al mantener firme su voluntad de crecer como grupo, cuando ayudados por sus familias (o como se le llama en la pintura, por sus mecenas) buscan un nuevo ensayadero lejos de las críticas o llamados a la policía. Y, definitivamente, se representan como prácticas de proyecto al ser su propia construcción de pensamiento y de acción comprometida, desde la música, transformadora de realidades sociales y transformadora hacia una sociedad mejor: Andrés Navia trabaja en que suene su Jazz con bambucos; Chepe Ariza promociona y acompaña talentos que coincidan con su visión de aprovechar los géneros locales y tradicionales para crear nuevos sonidos; Los hermanos Espinosa comparten su saber musical con personas que hacen parte de sus círculos de trabajo social como lo son su trabajo de formación musical y artística en centro de resocialización juvenil; y, Fercho Peña se mantiene firme frente al micrófono y hoy gracias a la redes digitales promociona y acompaña jóvenes que, como ellos 30 o 40 años atrás, también quieren una oportunidad para formar parte de la industria.

Partiendo de lo anterior, el análisis de las narraciones de los actores de la investigación permite ubicar su participación en la escena rockera de Bucaramanga y el Área Metropolitana durante las décadas de los años 80 y 90 dentro de las prácticas comunicativas *Jóvenes e historias de vida*, *Industria cultural musical* y *Ruptura, migración y proyecto de vida*, las cuales, por sus características, responden desde el abordaje epistemológico y constructo teórico de Vega Casanova (2015) a las prácticas comunicativas legitimadoras, de resistencia y de proyecto.

5.3 Jóvenes e historias de vida

“Ser joven era reunirse en una zona de Bucaramanga que era conocida como Cabecera 3 etapa donde había un teatro muy popular llamado Riviera y otro Andalucía. En esa época estaba de moda un formato de diversión llamado “miniTK” ... las discotecas eran para los adultos...” (Peña M, F., comunicación personal, 2022)

Los años 80's significaron para los jóvenes una oportunidad para ser testigos de una época con grandes transformaciones que vistas desde la industria cultural musical significó el surgimiento de géneros, artistas y bandas que dominaron toda la década y fueron referentes de la estética de la época, una jugada perfecta del mercado.

“La juventud, como categoría de análisis, fue una de las invenciones sociológicas más importantes del siglo XX. Desde los albores de la segunda década aparecieron reflexiones sobre su presencia en el mundo occidental, pero fueron con seguridad los años cincuenta y sesenta los que determinaron su existencia” (Cepeda Sánchez, 2008).

Los adultos de los años 80's, si lo vemos desde el concepto básico de la edad, vivieron entre finales de los 50's y finales de los 70's procesos más complicados para poder expresar lo que significaba ser joven y trascender a la idea en una sociedad tradicional de que ser joven era la transición entre la niñez y la adultez.

“El rock y las actitudes que esta nueva música inspiraba en los jóvenes propiciaban que éstos cuestionaran los valores y las costumbres de una sociedad tradicional” (Pérez, 2007).

La rebeldía y la oposición a los estándares de crianza en los que crecieron estos jóvenes le dieron sentido a vivir en ese mundo de esa época y es el rock, o rock and roll, o música moderna, lo que les permitió encontrar esa motivación y ese sentido a ese momento de la vida que se conocía como juventud. Los estudiosos del rock y su relación con la juventud en Colombia coinciden en que hubo un ocaso a finales de los 70's, en ese sentido.

En este período, jóvenes norteamericanos, europeos y latinoamericanos protagonizaron eventos políticos y culturales de merecida importancia histórica. Sin embargo, el impulso romántico e idealista de las juventudes occidentales comenzó a debilitarse. De alguna manera, la juventud del sesenta estaba condenada a desaparecer y, junto a ella, toda su emotividad generacional (Cepeda Sánchez, 2008).

Así como lo dice Cepeda Sánchez, con la desaparición del rock en la escena nacional de manera simultánea se perdieron esas formas de rebeldía e irreverencia juvenil que solo empezó a cambiar en 1982.

Regresando a ese intento de acercarnos a analizar el significado de ser joven en los años 80's, en Bucaramanga era importante poder entender y conocer el camino ya andado por generaciones anteriores para inferir que tan sencillo o complicado fue expresar su rebeldía, emociones y pensamientos.

Es importante tener en cuenta que el entorno es determinante en las prácticas comunicativas de los jóvenes que hacían parte de la nueva escena musical que estaba surgiendo en Bucaramanga. Encontramos en medio de su narrativa que esos inicios en la música se enmarcan en prácticas legitimadoras en la medida que se abrieron a la música a través de los

productos de la industria musical de la época tanto nacionales como internacionales, productos que empezaron escuchando y luego en algunos casos adaptando.

Todos sin excepción tuvieron contacto con lo que se denominada como música colombiana y los aires musicales de la región, pero también pudieron acceder a través de los vinilos que llegaban a sus casas o de la radio a bandas que venían sonando años atrás en Europa y Estados Unidos y que en sus acordes, voces y fuerza de interpretación abrían la mente de unos muchachos que encontraron allí la esencia y la representación musical de lo que querían sentir como jóvenes.

Para Mario Margulis (1996),

la juventud no es sólo un signo ni se reduce a los atributos "juveniles" de una clase. Presenta diferentes modalidades según la incidencia de una serie de variables. Las modalidades sociales del ser joven dependen de la edad, la generación, el crédito vital, la clase social, el marco institucional y el género. No se manifiesta de la misma manera si se es de clase popular o no una idea que refuerza que lo que el autor llama las moratorias sociales,

es decir, el tiempo en que se demora una persona en vivir experiencias asociadas a su edad por motivo del entorno y contexto en el que creció. Esto podría explicar que los 80's ya fueron un terreno abonado para esas nuevas generaciones del rock sin las luchas y resistencias de las décadas anteriores.

Ser joven en los 80's en Bucaramanga significó vivir las limitaciones de la época, acceder a la música a través de los pocos medios que había y abrirse paso en una escena que no estaba definida y que sin pensar ellos fueron construyendo. Insistimos que la relación hegemónica es principalmente de la industria cultural musical, porque ellos terminan aceptando

por gusto, la oferta de la industria, hacen covers y quieren sonar como sus bandas predilectas y la estética de la década también es el resultado de esta gran oferta de los 80's, nada diferente a lo que sucedió con la mayoría de los casos de bandas y grupos de rock a lo largo y ancho del continente, la mayoría empezaron con covers.

Dentro de las características que ofrece Vega (2015) en relación a las practicas legitimadoras está la de insertar al sujetos en el sistema con el objetivo de prevenir riesgos, por lo tanto termina imponiéndose la lógica de los adultos, aquí es necesario mencionar que los integrantes de Rasguño provenían en su mayoría de familias con privilegiadas condiciones socioeconómicas, por lo tanto su realidad no obedecía al de vulnerabilidad como el de muchos jóvenes que tenían en sus entornos problemas de violencia y microtráfico principalmente, sin embargo el hecho de que sus familias hayan propiciado entornos con garantías para crecer en un ambiente distinto también resulta en una suerte de prevención contra otros riesgos, lo vemos claramente con los integrantes de Rasguño en la posibilidad de acceder a escuelas de música, poder tener instrumentos y en el caso de los hermanos Espinosa hasta tener un *ensayadero*.

Ser joven también significó habitar espacios comunes como teatros, fincas, conciertos improvisados, el colegio, la casa de los Espinosa, compartir en estos espacios y vivir la música como lo hicieron es desde nuestro punto de vista un practica de resistencia. Haber estudiado en un colegio que no les exigía uniforme ni corte de cabello, ir a toques a fincas sin presencia de autoridades, recibir el rechazo y los comentarios negativos por escuchar la música que escuchaban, por tocar la música que tocaban y por verse como se veían y continuar haciéndolo significó ir en contra de las reglas de la época, era quizás esa rebeldía que viene con la esencia del rock.

5.4 **Industria Cultural Musical**

Hablar de Industria Cultural es remitirse a la teoría crítica, hecha por la Escuela De Frankfurt, más específicamente T. Adorno y M. Horkheimer, quienes en varios de sus libros y más puntualmente en el breve ensayo *Televisión y cultura de masas* (Adorno & Horkheimer, 1994) se refieren a la cultura como una industria. El concepto de industria cultural hecho inicialmente como una crítica a la medición de las manifestaciones culturales según sus resultados en taquilla hace una oposición tajante entre la alta cultura y la cultura popular.

Se hace explícitamente una crítica al que, en 1945 fuera en Alemania un género musical experimental: el jazz, con sus improvisaciones y la posibilidad de romper los rígidos cánones de la música clásica. El rápido crecimiento de la influencia del jazz y la forma en que en poco tiempo conquistó el mercado alemán, fuera entonces el motivo para que los autores lo consideraran arte popular. De baja categoría, en oposición al elitista arte de la ópera con un público restringido, selecto y exigente en la conservación de las normas musicales y la teoría rítmica.

Desde que se planteó la categoría de la cultura popular en oposición a la alta cultura (Adorno & Horkheimer, 1994) se ha sometido a duros juicios a todas las manifestaciones culturales y de forma más específica a la música y al cine por ser las expresiones culturales que más relevancia tienen en el mercado por sus ventas.

El rock visto en términos de la teoría musical es una manifestación cultural popular. Esto queda claramente demostrado por su estructura musical variable, experimental y poco rigurosa, así como también en la forma en que el público adquiere los discos, las entradas a conciertos y los souvenirs de las más reconocidas bandas.

En este sentido, entender la música como mercancía y cómo esto influye en la creación de identidades, estéticas y sobre todo procesos de expansión a públicos y masas en los que se sacrifica la esencia, la calidad, la reflexión y las críticas. Esa transición de la cultura sin mercado o la música sin transacciones venía marcada de épocas “en las que los resultados artísticos y culturales eran fruto de la calidad artística, innovadora, inquieta y no conformista de los jóvenes, la industria musical intentó paralelamente reproducir dichos productos con vistas a abarcar un mercado compuesto por millones de jóvenes” (Pittaluga, 2020). De la mano de la tecnología y los medios de información nació un *monstruo* experto en seleccionar, estandarizar y excluir lo que según sus criterios no funciona dentro de la industria.

Las experiencias de los jóvenes que conformaron la banda Rasguño en los años 80's en relación con el acceso a la música, su iniciación, formación y desarrollo están mediadas por la industria cultural musical. A partir del análisis intertextual de las entrevistas realizadas a los diferentes actores e integrantes de la banda Rasguño, sus prácticas comunicativas se pueden comprender a través de un ejercicio simple de línea de tiempo en el que el inicio está determinado por prácticas legitimadoras en la medida que conocen la música a través de la oferta que la industria cultural musical posicionaba en la época en el ámbito local – regional, nacional e internacional. A diferencia de lo que vivimos en la actualidad, que podemos acceder a un gran catálogo mundial, en los 70's y 80's los discos viajaban de un país a otro en la maleta de personas que tenían la oportunidad de conocer por temas laborales o personales, Estados Unidos o Europa, como sucedió con amigos o familiares de los jóvenes integrantes de Rasguño.

En una ciudad tradicional y en la época de los años ochenta la oferta cultural estaba delimitada a la tradición, por lo que cualquier propuesta alternativa crearía un rechazo cultural que formaría un gueto de seguidores estigmatizados bajo el juicio de superioridad moral de

quienes se ciñen a la tradición. La radio fue determinante en las influencias musicales de todos, el rock no tenía grandes espacios en la radio, en palabras de Fercho Peña, “solo existía un programa en las noches, después de las 9:00 p.m., que dedicaba su programación a este género musical, en Radio Visión”

El estigma destructivo del rock como espacio de congregación para vicios y borracheras acentuaría más la oposición a lo alternativo. Es decir, quienes rechazaban las manifestaciones culturales foráneas y quienes estimulaban su participación social formó prácticas comunitarias y de comunicación en la medida que acuñó un sector con un disfrute estético, social y político novedoso.

5.4.1 *La Música En La Formación Del Ser*

La llegada al Colegio Panamericano permitió que se conocieran e identificaran gustos y aficiones en común, una de ellas, la música. Es el colegio un espacio importante en el fortalecimiento de ese espíritu joven y la actitud frente a la música. Ser la única institución de la época en Bucaramanga en la que se enseñaba el idioma inglés de manera transversal, una biblioteca con amplia literatura en este idioma y un ambiente sin restricciones sobre cómo llevar el cabello o no tener uniforme los hacía ver como jóvenes privilegiados. Es allí donde nace Rasguño, se reúnen y empiezan a ensayar y a tocar, las prácticas continúan siendo legitimadoras, no hay información que nos permita concluir que exista un idea contrahegemónica o contracultural desde la producción musical, sin embargo, su actitud en relación a vivir y participar de esa escena naciente en Bucaramanga si contradecía las ideologías adultas, porque no dejaron de escuchar la música, no cortaron su cabello, empezaron a habitar espacios destinados al goce de la música, prácticas comunicativas de resistencia en su actitud como jóvenes pero definitivamente inmersos en la dinámica de la industria cultural musical.

5.4.2 *La Loma*

Bucaramanga al igual que muchas ciudades, inclusive la misma Bogotá siendo eje de la escena rock en Colombia, tenía un gran peso las ideologías de los adultos, una cultura tradicional con poca apertura al cambio. En esta parte de la línea de tiempo inferimos que, aunque el colegio les daba libertades, también existían señalamientos y satanización de sus prácticas juveniles, asociadas al consumo de alucinógenos y pérdida de valores. En palabras de la mamá de los hermanos Espinosa escuchamos que en los inicios de Rasguño existía una preocupación por lo que hablaban y pensaban los vecinos y la gente sobre sus hijos y la música que escuchaban y tocaban, lo que motivó que buscaran un espacio para que ellos pudieran ensayar, diferente a la casa, en la que no tuvieran inconvenientes por el sonido generado por los ensayos. Este momento histórico de Rasguño se enmarca en una práctica comunicativa de resistencia, porque fue un proceso participativo no solo de los jóvenes sino de sus familias e institución educativa, generaron letras y contenidos a partir de su experimentación y vivencias y los canales que se privilegiaron fueron bares, discotecas, fincas, el colegio y lugares públicos, logrando con esto generar una resistencia tácita e involuntaria más no premeditada.

Rasguño no grabó formalmente un sencillo ni un álbum, sus integrantes coinciden en que no era fácil encontrar un productor en Bucaramanga interesado en su propuesta, tenían claro que en Bogotá las cosas hubieran sido diferentes, además el auge de la banda y el purismo y respeto por el rock hizo que formaran una banda alterna para poder cobrar sus presentaciones, esta banda fue Rapsoda que estaba más orientada al Reggae. La industria cultural musical puso en sus mentes y oídos la semilla de su gusto por el rock, pero también les cerró la puerta porque a pesar de haber tenido un reconocimiento y haber participado en algunos festivales como Rock al Parque, no se evidencia en los registros documentales ni filmicos de este evento la participación

del grupo en 1997 y principalmente no hubo un contacto serio y oficial con un productor que se hubiera encargado de inmortalizar las letras y la propuesta musical de la banda, letras originales que narraban acontecimientos y sentimientos de su creador y líder, Rubén Morales.

5.5 **Ruptura, Migración Y Proyecto De Vida**

La ruptura de Rasguño se da por que no fue posible hacer coincidir los intereses particulares con los del grupo, cada uno soñaba cosas diferentes, los Espinoza siempre amaron lo que hacían con el arte, por su parte Andrés Navia quería alcanzar sus metas como músico y los demás integrantes veían una oportunidad para conseguir fama y dinero.

Esta ruptura significó que el proceso de comunicación que se había generado para encontrarse, reunirse y decidir ser un grupo estaba fracturado, a partir de ese momento cada uno empezó a visualizar de manera individual su futuro con la música. De nuevo estaban por fuera de la industria.

A medida que iba evolucionando el ritmo musical iba dando lugar a la experimentación. Lo que inicialmente fuera un ritmo novedoso con instrumentos propios fue tomando matices de fusión. Se inmiscuía la poesía en las letras, cuyo máximo exponente fuera Bob Dylan. Algunos grupos como Queen o Kraken incorporaron el estilo de ópera en rock. El más reconocido cantante en hacer este tránsito fue Bruce Dickinson del grupo británico Iron Maiden.

La combinación de ópera y música moderna dio lugar a que otros grupos combinaran géneros como la música africana, el bossa nova, el flamenco y el tango. Poco a poco la popularización de un ritmo flexible, apto para la experimentación en una época de cambios culturales de migraciones e hibridación culturales fue dando esa asociación entre la modernidad asociada a una cultura cosmopolita, en donde lo local no riñe con lo global.

Es así como las actividades que hoy hacen los exintegrantes de la banda se enmarcan en la categoría de práctica de proyecto, estas prácticas “contribuyan al ejercicio de la libertad, la autonomía y la dignidad” (Vega, 2005), pero al mismo tiempo como una relación con los otros mediada por la música y los instrumentos, una forma de vivir que muestra la persistencia y renovación de las raíces. Todos a excepción del vocalista adelantan proyectos culturales musicales en los que han tenido mayor apropiación y permanencia en relación con lo que vivieron con Rasguño.

Los Espinosa hoy comparten su conocimiento de la guitarra con comunidades a las que asisten en Canadá, una práctica de comunicación de proyecto en el que su interés es compartir su conocimiento musical a jóvenes y niños para transformar su realidad social y construir nuevas ciudadanías con mayor nivel de reconocimiento, el proceso parte de su reflexión y visión acerca de lo que la música puede hacer en la vida de estos grupos hacia un proceso de conquista de espacios de expresión dialógica desde la música

Por su parte Chepe Ariza tiene un estudio de grabación donde produce sus composiciones a partir de una propuesta de jazz con pasillos entre otros aires musicales, de igual manera produce a otros artistas y tiene una visión más de negocio. En definitiva, Chepe Ariza legitima a través de su práctica una relación de dependencia con la industria en la medida que sus sueños están soportados en lograr que un público específico siga y busque su experiencia en el canal de YouTube y que esto a su vez genere una monetización de su producto musical cultural.

Andrés Navia es el más contestatario del grupo, desde muy joven y posterior a la ruptura decide emprender un camino metido 100% en los formatos musicales y televisivos de la época, su rol como actor marcó una buena parte de su vida. Fuera de Colombia, en su actual residencia

explora la fusión del jazz con la música colombiana, en bares y sitios dedicados al disfrute de la música.

Como un ejercicio de cierre del análisis de la relación de las prácticas comunicativas de los ex integrantes de Rasguño, encontramos que nunca se usó la música como un elemento político, las letras no daban cuenta de problemáticas de ciudad sino vivencias y experiencias del cantautor que si referenció en alguna de sus letras un espacio de la ciudad que mostraba lo difícil del suicidio.

CAPÍTULO VI

6 Rasguño: Una Práctica Comunicativa De Cambio Social

En el proceso de identificación de los tipos de prácticas comunicativas y sociales que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s, las narrativas autobiográficas fueron el corazón de esta investigación las cuales rescataron significados desde la memoria y el discurso de fundadores, quizá de una escena musical y a su vez de la banda más recordada y representativa de la época en la ciudad: Rasguño, consiguiendo, a través de estas narrativas vitales, datos y anécdotas importantes para armar el rompecabezas.

El análisis de la relación de las prácticas comunicativas y sociales, desde los puntos de encuentro y desencuentro que narran los actores desde la experiencia vivida configuró una participación social que permitió encontrar elementos característicos de la comunicación para el cambio social parados desde este presente y mirando en perspectiva con las herramientas conceptuales que han consolidado el campo de la comunicación y que, muy seguramente, para la época que demarca la investigación, era la preocupación aislada pero similar de muchos investigadores de esos años.

El impacto y la acción homogenizante de la industria cultural musical en la emergencia de una escena rockera en Bucaramanga es evidente a lo largo del recorrido que hicimos a través de los recuerdos, de las evocaciones de la moda, el look, el top 10 musical, el lenguaje, la tecnología y, sobre todo, la construcción de identidades fortalecidas principalmente por la relación entre el rock y el significado (para ellos) de ser jóvenes.

El rock se volvió una forma de vida para aquellos jóvenes que adaptaron su relación y usos de los espacios convencionales (casa, colegio, lugares de encuentro), en ese “territorio rock”. El colegio panamericano fue una plataforma de lanzamiento; la casa de los espinoza que

fue el ensayadero por excelencia; y los bares y eventos una oportunidad de “entrar” a la escena y ser reconocidos.

El rock es a los integrantes de Rasguño como lo es el rock and roll para el rock. Uno es consecuencia del otro y no solo para ellos. De manera casi simultánea empezaron a surgir distintos proyectos musicales motivados por la misma idea y cohabitando una ciudad que sirvió de inspiración para sus letras y composiciones. Rasguño es la banda más recordada; sin embargo, son muchas experiencias que sumadas nos muestran una escena “empujada” por jóvenes, apoyada por algunos adultos y permeada por las condiciones y exigencias de la industria. Los profundos cambios y transformaciones que se vivieron en los 80’s y el surgimiento de nuevos sonidos y estéticas en los 90’s abrieron la puerta a una versión 2.0 de la escena rockera y musical en Santander.

El contexto sociopolítico latinoamericano y lo que esto significó para la construcción de lo que se llamó Rock en español se sustentó en momentos históricos conflictivos en los que los jóvenes fueron espectadores y luego protagonistas alimentados por la búsqueda de la emancipación de los adultos, la presencia de alucinógenos, protestas sociales, movimientos estudiantiles, dictaduras militares y la inevitable viralización (para usar un término actual) de un sonido y unos acordes que, más pronto que tarde, atravesaron fronteras sembrando la semilla de un árbol que tendría muchas ramificaciones. La rama de Colombia tardó en llegar y no vivimos de manera simultánea las voces de resistencia y denuncia que se escucharon en otros países. Su llegada fue tímida y permitió la consolidación de una industria musical cultural asociada a otros géneros más locales y tradicionales.

Esta construcción de conocimiento desde las subjetividades de los actores históricos de la investigación ubica al rock de la Bucaramanga de los 80s y 90s como un rock que no es

contestatario, que no reflejaba problemáticas sociales ni del que podemos hacernos una idea de lo agitado que fue vivir allí en esa época. Por el contrario, lo ubica como una práctica de cambio social desde la generación de propuestas llenas de futuro a partir del presente que se narró.

Comprendemos que son los 80's en todo el mundo un cambio estructural y ese proceso sí lo vivimos en Colombia, y lo vivieron los actores de nuestra investigación; sin embargo, sonidos estridentes, más agónicos y poco esperanzadores, como lo fue el punk, se afincaron en territorios como Medellín, Cali y Bogotá.

Todas las voces autorizadas y el análisis de los pocos documentos encontrados nos remiten a Rasguño como el inicio más fuerte y estructurado de la escena rock en Bucaramanga. Una banda que escribió sus propias letras y, con las bases musicales que tenían, hacían sus propias composiciones y arreglos. Como toda banda, los covers les permitió vincularse con el género, conocer las propuestas innovadoras y adaptar las propias. Y, con el despliegue del tiempo en estructuras de significados es más importante aún que después de 30 años se recuerde a Rasguño y se continúe hablando de ellos desde sus dimensiones personales y artísticas, de su relación con la música que marcó lo que fue y ha sido toda su vida.

Retomando un poco la idea de ver en perspectiva lo que significaba estudiar este proceso desde la comunicación, con las herramientas epistemológicas y metodológicas de la época, quizás hubiera sido una labor más cercana a la sociología y a la psicología. Hoy, gracias al fortalecimiento del campo y los estudios en comunicación en los que categorías como jóvenes e industria (s) cultural (es) permiten tener más elementos para el análisis de la información pudimos confirmar que, dentro de la propuesta de Vega encontramos que, dependiendo de los momentos históricos grupales e individuales de los actores de la investigación y de Rasguño como estudio de caso, se identifican y relacionan las prácticas legitimadoras en los inicios de la

banda, en sus consumos, en la reproducción de modas y estéticas propuestas por la industria. No se piensa el surgimiento de una escena rockera en los 80's por fuera de esta práctica. De igual forma, se presentan las de resistencia al no renunciar a su pasión y a la forma en que lo vivieron asumiendo el señalamiento y rechazo de una sociedad conservadora y tradicional como la bumanguesa. Las prácticas de proyecto nos muestran el puerto final de su recorrido por el rock alejados en su mayoría de la necesidad de los reflectores y los flashes de las cámaras, y más centrados y vinculados a procesos de formación en los que comparten su experiencia de vida y musical con grupos, experimentan con la música y ven con romanticismo y nostalgia lo que fue y no pudo ser, siempre considerando la posibilidad de reunirse de nuevo por única y última vez para revivir a Rasguño y ese sueño en el que todos fueron protagonistas.

Cabe anotar que esto que comprendemos como legítimo, resistencia y proyecto, en conjunto, trenzan las prácticas sociales desde esa observación y comprensión del contexto. Es así como desde las prácticas sociales identificamos el rock como lenguaje unificador que le da sentido a un grupo generacional a través de sus gustos, formas de ver la vida, consumir y relacionarse entre ellos y con el entorno. Esas interacciones sociales también generan tensiones que, como en el caso de Rasguño, terminan por desintegrar la banda.

Basados en la terminología de Bourdieu (1990), la música comprendida como un campo de conocimiento tiene un proceso de legitimidad social. Lo interesante de la referencia a esta discusión consiste en que el rock conforma una estructura cultural que se determina en las prácticas sociales dentro de un territorio.

En cuanto al territorio en el que desarrollan estas prácticas comunicativas y sociales ha sido interesante ver el legado por el cual el lugar de ensayo es hoy en día una capilla, y la música dentro de este entorno familiar, entre hermanos y amigos de infancia que integraron la banda

Rasguño, sigue siendo el eje que agrupa y resignifica, desde su surgimiento y consolidación, la banda de rock para deleite del público.

6.1 **Rasguño: Una expresión dialógica, una conquista de espacios y sonidos**

En lo que se refiere a la relación entre las prácticas comunicativas y el cambio social, las narrativas de los actores y sujeto histórico de la investigación permiten vislumbrar y destacar propuestas de acción comunicacionales que producen interacciones desde sus propuestas ideológicas, experiencias e interés de incidir en una comunidad.

De esta manera, las prácticas comunicativas identificadas que se construyeron en torno al escenario rockero en Bucaramanga durante las décadas de los 80s y 90s, y que son definidas desde las historias de vida de los integrantes de la banda Rasguño, reflejan las nociones de los actores, la búsqueda de su identidad y su cultura juvenil. El conocimiento que se gesta desde los relatos narrados y las significaciones que estos producen demarcaron las vidas de Fercho Peña, Chepe Ariza, Andrés Navia y Mauricio Espinoza, y nos acercaron al conocimiento de un contexto socio cultural que generó dinámicas de cambio social y englobó procesos que redefinieron la manera de estudiar, hacer música y vincularse con la industria cultural de una manera más democrática desde la construcción de comunidad.

La comunicación para el cambio social está directamente relacionada con esa capacidad de transformar y construir futuro hacia dimensiones culturales y sociales a partir de prácticas dialógicas del presente como una reconstrucción de la memoria.

Hablar de migración y éxodo como elementos transformadores que se enmarcan dentro de una práctica comunicativa de proyecto es sugerir que la esencia del cambio es buscar una nueva oportunidad, un nuevo comienzo, quizás “arreglar” o reemplazar lo que ya no funcionaba. Migrar y partir para los integrantes de Rasguño significó un desplazamiento en el terreno de lo

físico (geográfico, espacial) como también en el de la industria, esa misma industria que les dejó llegar hasta donde pudieron llegar. Los cambios y transformaciones en las tendencias musicales y el auge de nuevas formas de vincularse con la industria musical les permitió asumir un rol “trans – formador “ para incidir en la vida de jóvenes, no necesariamente vinculados a la música, a partir del fortalecimiento de su entorno tomando como herramienta su bagaje y, desde nuestro punto de vista, migrando hoy dentro de la industria cultural musical desde la legitimación - más como recurso que como práctica comunicativa – hacia la practica comunicativa de proyecto buscando crear espacios en los que sí tienen cabida los lenguajes, géneros y sonidos que en los años 80’s y 90’s no hubieran podido florecer. Así las prácticas comunicativas no solo se encontraron en materialidades específicas, como canciones, sino que tomaron lugar en perspectivas vitales, formas de asumir el mundo y las decisiones en el orden de la vida cotidiana, además de la producción de sonidos musicales de proyecto como puede ser el bambuco-jazz.

Afirmamos entonces a partir de este argumento que surge del análisis del estudio de caso que estas prácticas comunicativas son en esencia practicas comunicativas de cambio social.

En este sentido, la historia de vida de los integrantes de Rasguño nos hace pensar - desde la comunicación – que su relación con la industria cultural musical inició con una innegable dependencia de la oferta del momento que sin duda moldeó sus gustos, sueños, propuesta musical y aspiraciones. Se podría afirmar que tanto ellos como nosotros, los que solo disfrutamos de la música, lo hacemos de manera involuntaria: es como estar en una zona de confort en la que no necesitamos contrastar ni buscar alternativas porque la cantidad de “bienes culturales” o productos disponibles superan nuestra expectativa y satisfacen nuestras necesidades. Esta situación explica que sus prácticas comunicativas iniciales se enmarquen dentro de las prácticas legitimadoras. ¿Por

qué no legitimizar algo que nos gusta? ¿Qué formación o experiencia debo tener para distanciarme de algo que nos llega a través de los sentidos y no de la razón?

Líneas atrás mencionamos los años 80's y 90's como épocas de cambio y transformación que dejaron marcas profundas de identidad en ese espacio-tiempo que hoy la mayoría de personas que las vivimos recordamos con nostalgia. Nosotros al igual que los integrantes de Rasguño legitimamos prácticas de comunicación en nuestras épocas de búsqueda de sonidos y experiencias que fueran de nuestro gusto.

El rock es la puerta de entrada, y haciendo uso solo analógico de la fábula del Flautista de Hamelin sin detenernos en los detalles de la historia, fue la señal que quiso seguir Rasguño en medio de muchas que estaban disponibles y a su alcance. El rock les hizo sentir las famosas mariposas en el estómago; sin embargo, entendemos que más allá de lo idílico que pueda resultar esta relación, y así lo hayan asumido como un sonido identitario juvenil, es claro que también traía consigo un discurso geopolítico, idiomático, mercantil y de poder sin necesidad de usar armas.

Ante este contexto y para el caso de Colombia y de Bucaramanga principalmente, como lo expresamos en el desarrollo de nuestra idea, las practicas comunicativas alrededor de la resistencia son incipientes y sin impacto porque no trascendieron ni se fortalecieron; por el contrario, continuaron legitimando comportamientos y gustos, se fueron adaptando al sonido de moda.

Como resultado de una vida alrededor de la música y de superar los embates que la misma industria continuó configurando se esfumaron este par de décadas de iluminación creativa y musical e inició un siglo con nuevos cambios, innovaciones tecnológicas y un sonido definitivamente más electrónico y global. La experiencia de Bucaramanga y de Rasguño había quedado en el pasado y cada uno tomó un camino diferente llevando en su equipaje su experiencia con la música.

Actualmente, sus prácticas comunicativas están orientadas a compartir conocimiento, a hacer realidad sueños del pasado, a formar a otros en la música como una oportunidad para evitar dejarse seducir de los “males” que rondan a la juventud.

No pretendemos forzar desde nuestro análisis la existencia de un proceso de comunicación consolidado y constante, pretendemos identificar en sus acciones elementos que sirvan de referencia para entender su proceso y validar cómo el hecho básico y sencillo de “poner en común”, como lo decía el maestro Martin Barbero, es el inicio de las relaciones dialógicas, de la construcción de consensos, del respeto por el otro. Y aquí, nuestro grupo de estudio vivió un proceso que hoy les permite comprender su rol dentro de la industria con plena conciencia de que la necesitan para el desarrollo de sus propuestas, aunque eso signifique, de vez en cuando, legitimar y resistir.

El rock en Bucaramanga: una práctica de cambio social, permite entrever que el cambio no es lineal. No comprendemos el cambio social como un proceso cronológico en el que se transforma una posición negativa a una positiva, como esa idea de progreso que lleva a un cambio deseado y que incluso en ocasiones prácticas que reconoceríamos como legitimadoras pueden terminar apoyando una práctica de proyecto.

En el desarrollo de la investigación, las conversaciones con los actores del estudio de caso muestran su trayectoria vital con ires y venires dentro de las prácticas planteadas por Vega Casanova, lo cual permite ver cómo en el tiempo las cosas van cambiando como la música en donde puede haber variaciones y mixturas. El cambio social no es estandarizado ni absoluto; a veces se necesita integrar diversas prácticas para poder lograr objetivos mucho más complejos.

La experiencia vital de Rasguño y sus integrantes se fue adaptando con el tiempo, lo cual nos permitió establecer categorías que se desbordan de lo legitimador, la resistencia o del

proyecto, y que al mismo tiempo navegan entre ellas. El aporte de la tesis al cambio social radica en la identificación de esas frecuencias y movimientos que hay en el proceso, dejando de lado la esencia que pueden contener las definiciones, por procesos fluctuantes y dinámicos como cualquier trayectoria vital.

Referencias

- Alarcón Núñez, Ó. (Septiembre de 2006). *Red Cultural del Banco de la República - Banrepcultural*. Recuperado el Mayo de 2022, de <https://www.banrepcultural.org/>: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-201/el-frente-nacional>
- Baugambert, A. (1964). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bautista, M. (02 de Septiembre de 2014). Colombia: la tormenta de los 60. *El Tiempo*. Recuperado el Mayo de 2022, de www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14475097
- Beck, U. (2009). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- Bellon, M. (2012). *El ABC del rock*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial Colombia. Recuperado el 2021
- Bermúdez, E. (1954). <https://www.banrepcultural.org>. *Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?*(120). (BanRepCultural, Ed.) Bogotá, Bogotá, Colombia. Recuperado el 1 de Mayo de 2022, de Red Cultural del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/un-siglo-de-musica-en-colombia>
- Bobes, V. C. (Diciembre de 1999). “Participación vs. Identidad: Mujeres en el espacio público cubano. *Perfiles Latinoamericano*(15), 99-118. Recuperado el 2021, de <https://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/355/309>
- Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. *Sociología y Cultura*, 135-141.

- Carrillo García, S. (2017). Jóvenes y Prácticas Comunicativas: Caracterización a partir de la experiencia de los jóvenes rockeros en Usme. [Tesis de Maestría en Comunicación, desarrollo y cambio social]. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y Poder*. (M. H. Diaz, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Cepeda Sánchez, H. (2008). El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta. *Revista Memoria y Sociedad*, 12(25), 95-106. Recuperado el Mayo de 2022, de Pontificia Universidad Javeriana:
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8186>
- Cubides, H. (2010). Trazos e itinerarios de diálogos sobre política con jóvenes contemporáneos de Bogotá. *Nómadas*. 22, 59-80.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados* (Séptima ed.). (A. Boglar, Trad.) España: Editorial Lumen.
- García, D. (1989). Protesta y política: los movimientos anti-guerra en Estados Unidos, 1965-1975. *Revista UNIANDES*(1), 33-67. Recuperado el 2020, de
<https://doi.org/10.7440/historit1.1989.03>
- García, D. (2007). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, 187 - 199.
- García, D. (2018). *MTM. Entre la tradición y la innovación*. Bogotá: Universidad Central.
- Guacaneme V, W. (2016). El heavy metal y el punk rock hispanoamericano en la construcción de pensamiento crítico en el aula. Bogotá D.C., Colombia. Recuperado el 2019, de
<https://repositoriosed.educacionbogota.edu.co/bitstream/001/2796/1/GuacanemeVasquezWilmington2016.pdf>

- Gumucio, A. (enero - junio de 2011). Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo. *Signo y Pensamiento*, XXX(58), 26-39. Obtenido de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2454/1728>
- Gutierrez, A. (2005). *Las prácticas sociales: un a introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor. Recuperado el 2020, de <http://www.fhycs.unam.edu.ar/carreras/wp-content/uploads/2017/03/Alicia-B.-Gutierrez-Las-practicas-sociale-s-una-introduccion-a-Pierre-Bourdieu..pdf>
- Hincapié, F. (Febrero de 2017). *Universo Centro*. Recuperado el Diciembre de 2017, de www.universocentro.com:
<http://www.universocentro.com/NUMERO83/Labatalladelasbandas.aspx>
- Hincapié, F. (Febrero de 2017). *Universo Centro*. Recuperado el Diciembre de 2017, de www.universocentro.com:
<http://www.universocentro.com/NUMERO83/Labatalladelasbandas.aspx>
- Hormigos, J., & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES. Revista Española de Sociología*(4), 259-270. Recuperado el 2021, de <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/64973/39361>
- Ibarra, H. (Mayo de 2004). La construcción social y cultural de la música. *ÍCONOS - Revisa de ciencias sociales*(19), 80-86. doi:<https://doi.org/10.17141/iconos.19.2004.38>
- Kraken (1987). Soy Real [Canción]. [Grabado por Kraken]. Medellín, Antioquia, Colombia: Codiscos. Recuperado el 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=i9bxIa0-NCg&list=RD9bxIa0-NCg&start_radio=1
- Maffi, M. (1975). *La cultura underground* (Vol. I y II). Barcelona, España: Anagrama. Recuperado el 2021

- Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Martín Barbero, J., & Ochoa Gautier, A. M. (2005). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 2020, de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912053709/cultura.pdf>
- Masacre (2001). Éxodo [Canción]. De *Muerte verdadera muerte*. Colombia: Decade Records . Recuperado el 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=PIvACTz5e-g>
- MORALES, S. A. (2016). Arte y Comunicación: ámbitos de estudio. *Arte y Comunicación: Un reto de reflexión en América Latina desde la perspectiva regional*, 13-35. Pereira, Colombia: AFACOM.
- MUDRIAN, A. (2009). *Eligiendo muerte: La impribable historia del death metal y gridcore*. (C. S. C., Trad.) Brooklyn, Estados Unidos: Bazillion Points Books.
- Muñoz González, G. (2006). La comunicación en los mundos de vida juveniles : hacia una ciudadanía. *La comunicación en los mundos de vida juveniles : hacia una ciudadanía*, 161. Manizales, Colombia. Obtenido de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20130225045351/tesi>
- Museo Nacional de Colombia. (2007). *Catalogo Virtual: Exposición Temporal Nación Rock*. Obtenido de Museo Nacional : chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.museonacional.gov.co/sitio/rockvirtual/catalogo_virtual.pdf
- Museo Nacional de Colombia. (2007). *Exposición Temporal Nación Rock*. Bogotá D.C., Colombia: Museo Nacional. Recuperado el 2020, de http://www.museonacional.gov.co/sitio/rock/ImagesRock/catalogo_virtual.pdf

- PEÑUELA, C., & PÉREZ, M. A. (10 de Julio de 2012). Metal de las Montañas: una apuesta cultural por los derechos humanos. *Periódico El Turbión*.
- Pérez, U. (Octubre de 2007). Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil. *Bogotá sin indiferencia*(ISBN: 978-958-8321-20-2), *Primera*. (M. B. Rincón, Ed.) Bogotá, Bogotá, Colombia. Recuperado el Mayo de 2022, de [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/1.3.1_epicentrorock.pdf](https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/1.3.1_epicentrorock.pdf)
- Pittaluga, J. A. (2020). *Las industrias culturales y el consumo musical adolescente: aportes para pensar la educación musical*. (EUDEM, Ed.) Mar del Plata , Argentina.
- Ramírez, E. (1987). Soy real [Grabado por Kraken]. De *Kraken I*. Medellín, Antioquia, Colombia: Codiscos. Recuperado el 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=J5KuVeZuBaY>
- Ranciere, J. (2004). *Sobre política y estética*. Paris: La Fabrique.
- Rocha, C. A. (Marzo de 2019). Las prácticas comunicativas como prácticas de producción y reproducción del campo de la comunicación. (L. F. N., Ed.) *Revista Interacción*(61). Obtenido de <https://www.cedal.org.co/es/revista-interaccion/las-practicas-comunicativas-como-practicas-de-produccion-y-reproduccion-del-campo-de-la-comunicacion>
- Santana, C. (13 de Octubre de 2010). I'm Immortal interview. (P. Digital, Entrevistador) Recuperado el Julio de 2022, de <https://puntodigital.com/carlos-santana-immortal/224228/>
- Torres Lazcano, L. (abril de 2016). *“La Música como un Medio Alternativo de Comunicación Ligado a la Revolución y la reconfiguración social [Tesis para obtener licenciatura en*

- comunicación*]. Obtenido de <https://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/49199/Tesis0.pdf?sequence=3>
- Uribe, D. (2019). Año 9: La nación de Woodstock [Grabado por D. Uribe]. Bogotá D.C., Colombia. Recuperado el 2019, de <https://www.dianauribe.fm/historia-ao-9/la-nacion-de-woodstock>
- Valencia, J. C., & Magallanes, C. (Enero - Junio de 2016). Prácticas comunicativas y cambio social: potencia, acción y reacción. *universitas humanística*(81), 15-31. Obtenido de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/index>
- Vanguardia. (31 de Octubre de 2016). El talento de ‘Bucararock’ está sin límites. *Vanguardia*. Obtenido de <https://www.vanguardia.com/area-metropolitana/bucaramanga/el-talento-de-bucararock-esta-sin-limites-JFVL378313>
- Vega, J. (2015). Prácticas comunicativas, habitus e identidades políticas en procesos de comunicación local. En UNIMAR, *Reflexionando las disciplinas* (págs. 221-232). San Juan de Pasto: En P. Riascos.
- Zapata Restrepo, G. P., Goubert Burgos, B. M., & Maldonado, J. F. (2002). Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad. Bogotá D.C, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional/Colciencias.