

**EXPERIENCIAS MUSICALES Y PRÁCTICAS ESPACIALES Y CULTURALES
DE LOS JÓVENES EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDOS DE CIUDAD EN
MEDELLÍN: EN CUATRO ESPACIOS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO**

RODOLFO VERA OROZCO

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

MEDELLÍN

2018

**EXPERIENCIAS MUSICALES Y PRÁCTICAS ESPACIALES Y CULTURALES
DE LOS JÓVENES EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDOS DE CIUDAD EN
MEDELLÍN: EN CUATRO ESPACIOS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO**

RODOLFO VERA OROZCO

Trabajo de grado para optar al título de

Maestría en Antropología

Asesor:

DARÍO BLANCO ARBOLEDA

Doctor en Ciencias Sociales

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

MEDELLÍN

2018

AGRADECIMIENTOS

Estén en donde estén este trabajo de investigación es dedicado a mis padres que tanto extraño, Cecilia Orozco y Gustavo Vera (y su pequeño y fiel compañero Wilson), a mis amigas del alma Juanita, Ángela Villegas y Gabriela, y a ese individuo que falleció el lunes 10 de octubre de 2016 en el Parque del Periodista, Cristian Camilo Muñoz.

Son muchos a los que quiero agradecer por su apoyo ilimitado en este trabajo de investigación. A mi familia, Adriana Vera Orozco, Santiago Múnera Vera (Por aguantar mis ausencias, llegadas tarde, mis encierros en mi cueva, migrañas, mal humor, por su apoyo y amor), Federico Greiffenstein (Por apoyarme, creer en mí y devolverme la confianza: no tengo palabras para agradecerle), Pucci, Ozzy y Ángel (Siempre fueron ese foco de distensión y amor puro en momentos de estrés); a mi otra familia María Victoria Tamayo (mi esposa, mi novia, mi compañera, mi amiga, mi crítica), Don Horacio Tamayo, Doña Lucero Arbeláez, por su ayuda y paciencia. Sin ustedes familias este proyecto no sería posible, los amo incondicionalmente.

A mi asesor Darío Blanco Arboleda por creer y guiarme en esta temática sociomusical, además de su disponibilidad y acertadas enseñanzas y sugerencias. A mis profesores de la Maestría en Antropología, Robert Dover, Sneider, Jonathan, Jacobo, Juan, Natalia, Claudia, Viviana, Jaiberth y Duván; a mis compañeros de estudio, León Felipe, Santiago, Juan Pablo, Sergio, Sebastián, Natalia, Sofía, Ángela, Emanuel y José David, por compartir experiencias y escucharnos. A mis amigos de México, por sus comentarios, críticas pertinentes, aportes, y por esa incansable lucha por crear espacios de estudios

sociales sobre la música, Alan Granados, Raúl Heliodoro. A la Doctora Natalia Galeano y el Doctor Juris Tipa por sus sinceros y valiosos comentarios sobre la investigación.

A mis amigos del alma, Ronald, Camilo (Estrellita o Jetón), Hernán –gracias por sacrificar su tiempo en leerme y sugerirme algunos cambios (Chanda)-, Mateo (El ciego), Pablo Muñoz, Ciro, Holiam Holtzmann y Vanessa, gracias por estar siempre presentes cuando más los necesité.

Y a todos los que me colaboraron en las entrevistas con sus valiosos aportes, Daniel Carvalho, Jorge Echavarría, Pablo Muñoz, Andrés Felipe Idárraga, Roger, Kevin Manco, Verónica, Laura Sónika, Luis, Edison Vélez, Ever, Ricardo, Elena Vargas, Carlos, Oscar, Luis Guerra, Alexander, Rubio, Johan, Alejandro, Juan José, Luis Miguel; Marcela, Juan Manuel, Catalina Montoya, Anderson, Carlos Santos, Vicky y Piedad Cano (Fértil Miseria), Don Vito (Niquitown), Rigo (Nix), Juan Fernando Vélez (Señor Naranja), Fernando (músico callejero), Medina The Barrio (Sociedad FB7 y Bellavista Social Club), Orlando Canseco (Emisora Música Híbrida, México), Flako Porras (Colectivo Ciudad Frecuencia), Simón (músico y poeta), colectivo de poetas La Buerta, entre otros, que por favor me sepan disculpar si he olvidado incluirlos. También aquellos escuchas, músicos, transeúntes y viandantes, que con su presencia le dan sentido a esos espacios de ciudad, como Bantú, Plazoleta del Carlos E. Restrepo, Parque del Periodista, Ciudad del Río, La Villa, Bulevar de la 68 (Castilla), Parque del Poblado, Parque Lleras, Choza Marco Fidel Suárez, Torres de Bomboná, etc., y finalmente, a la Universidad de Antioquia, Medellín, y por supuesto, a la MÚSICA.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
1. JUVENTUD Y CONDICIÓN JUVENIL: SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS, CULTURAS JUVENILES Y TRIBUS URBANAS.....	25
1.1 JUVENTUD Y CONDICIÓN JUVENIL.....	28
1.2 SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS, CULTURAS JUVENILES Y TRIBUS URBANAS.....	45
1.2.1 ESCUELAS DE CHICAGO Y BIRMINGHAM: SUBCULTURAS Y CONTRACULTURAS.....	45
1.2.2 CULTURAS JUVENILES.....	52
1.2.3 TRIBUS URBANAS.....	62
1.2 CONSIDERACIONES FINALES.....	65
2. PRÁCTICAS ESPACIALES Y CULTURALES Y EXPERIENCIAS MUSICALES DE LOS JÓVENES.....	71
2.1 PRÁCTICAS: SOCIALES, CULTURALES Y ESPACIALES.....	73
2.2 EXPERIENCIAS MUSICALES.....	95
2.3 CONSIDERACIONES FINALES.....	104
3. ESPACIOS Y GEOGRAFÍAS SONORAS	109
3.1 CIUDAD: ESPACIOS PÚBLICOS, ESPACIOS URBANOS Y LUGARES DE OCIO Y ESPARCIMIENTO	110
3.2 PUNTOS FOCALES	123
3.2.1 ZONAS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO ALEDAÑAS A LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL:	124
3.2.2 ZONAS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO EN EL CENTRO DE MEDELLÍN (CANDELARIA):	129
3.2.3 ZONA DE OCIO Y ESPARCIMIENTO EN INDUSTRIALES	132
3.3 IMAGINARIOS: SOCIALES, URBANOS Y SONOROS.....	135
3.4 GEOGRAFÍAS Y PAISAJES SONOROS	139
3.4.1 PAISAJES SONOROS EN LOS PUNTOS FOCALES.....	144
3.4.2 ANÁLISIS DE LOS PAISAJES SONOROS	150
3.5 CONSIDERACIONES FINALES.....	152
4. SEMIÓTICA MUSICAL, JUVENTUD Y CIUDAD.....	155

4.1 SEMIÓTICA MUSICAL.....	156
4.2 NARRATIVAS DE LOS JÓVENES -Y NO JÓVENES- EN ESPACIOS DE ESPARCIMIENTO Y OCIO	170
4.3 ¿CÓMO VEN LOS ACTORES Y JÓVENES DE DIVERSAS ESCENAS MUSICALES LA CIUDAD?....	178
4.4 CONSIDERACIONES FINALES.....	185
5. IDENTIDADES, MÚSICA Y SENTIDOS DE CIUDAD.....	189
5.1 IDENTIDAD Y NARRATIVAS.....	191
5.2 IDENTIDAD Y SENTIDOS DE LUGAR	200
5.3 MÚSICA Y SENTIDOS DE CIUDAD	204
5.4 CONSIDERACIONES FINALES.....	216
6. CONCLUSIONES	221
7. BIBLIOGRAFÍA.....	238

RESUMEN

La presente investigación tuvo como fin estudiar, la articulación que se da entre las prácticas espaciales, las prácticas culturales y el rol de la música –como experiencia musical- en la construcción del sentido de ciudad en Medellín. Estas articulaciones entre la música y los mundos de vida juveniles, se pueden presenciar fácilmente en espacios públicos de ocio y esparcimiento: la calle, conciertos, parques, barrios, manifestaciones, universidades y sus alrededores, redes sociales y virtuales etc. En otras palabras, estas dinámicas están inmersas dentro de la ciudad, una ciudad que propicia escenarios y condiciones materiales que el tiempo se ha encargado de consolidar o transformar de acuerdo a factores (sociales, políticos, económicos y culturales) de índole local/global; en el caso de los jóvenes, éstos han encontrado como responder ante tales fenómenos globalizantes y, es por eso, que la música se posiciona como un buen punto de análisis, en primer lugar, porque está presente en espacios físicos y virtuales y, en segundo lugar, se afianza como un vehículo productor y reproductor de voces, culturas juveniles –de tránsito o permanentes- identidades, narrativas, representaciones, subjetividades y sentidos. En última instancia, las prácticas culturales de los jóvenes se configuran en relación a la sociedad, la ciudad –y sus espacios de ocio y esparcimiento, barrios, etc.- y las condiciones materiales de existencia; generando procesos semióticos que a través de las prácticas musicales construyen en los ámbitos juveniles, simbologías, narrativas y subjetividades que interpelan el tejido social y espacial en el que están inmersos.

PALABRAS CLAVE:

Juventud, subcultura, contracultura, culturas juveniles, prácticas espaciales, prácticas sociales, prácticas culturales, experiencias musicales, lugares vividos, espacios de ocio y esparcimiento, Bantú, Carlos E. Restrepo, Ciudad del Río, Parque del periodista, identidades, narrativas, identidades narrativas, música, semiótica musical, significaciones sociales de la música, usos sociales de la música, signos, sentido social de la música, paisajes sonoros, imaginarios urbanos, imaginarios musicales, sentidos de lugar, sentidos de ciudad.

INTRODUCCIÓN

Desde muy temprana edad no concebía dormirme sin poner algo de música, la música siempre ha estado presente en cada instante de mi vida; de niño solía poner los casetes de mis padres, los cuales escuchaba una y otra vez hasta que su cinta se enredaba o reventaba. Mi padre fue la persona que me inculcó el amor por la música, pues como coleccionista de música antillana y tangos, fue el ejemplo que tuve, para empezar a la edad de 11 años mi colección de casetes de *metal*; no obstante, el *metal* no fue la única línea que seguí, porque en los noventa fue el *grunge*, el género musical que acogí por unos años como estilo de vida. Todas estas prácticas musicales como oyente repercutieron en que adquiriera una mayor sensibilidad ante la música, a pesar de no ser músico, mi oído siempre estaba a la expectativa ante cualquier sonoridad musical en el entorno, y por lo tanto, la música ha estado presente en muchos momentos de mi vida, hasta el punto tal, de recordar canciones que marcaron lugares, sucesos y personas durante diferentes épocas de mi vida. Por ejemplo, canciones como Take on me de A-Ha, Nobody is fool de Cinderella, La isla bonita de Madonna, etc., fue mi primer acercamiento a la música anglo, hasta que el *metal*, el *glam* y el *hard rock* tomaron posesión en mis gustos. Recuerdo mi primer casete de Metallica, Master of puppets, o de Exodus, Mod, Sod, Slayer, Pestilencia, entre otros. Ya con el pasar de los años mi colección pasó de los casetes y los vinilos a solo *cds*, los cuales aún conservo y son uno de mis bienes más preciados.

A partir de estos instantes y recuerdos relacionados a canciones y géneros musicales que sonaron en un momento y lugares específicos, voy a relatar dos sucesos de mi vida –como ejemplo- marcados por la música, el primero, se dio en el año 1993, en mis últimos días en el Colegio Salesiano de Dosquebradas, Risaralda, cursaba mi segundo

noveno y estaba a punto de que me echaran de allí, la causa que aplazaba mi expulsión era que yo hacía parte de la selección de fútbol del colegio y nos encontrábamos compitiendo en los intercolegiados. Cada vez que teníamos partido, nos daban permiso para salir más temprano del colegio, y en una de esas salidas que se dio en horas de descanso, la emisora del colegio que funcionaba en esos minutos de la jornada académica diaria, estaba dando un especial de Skid Row, y no sé qué fue lo que sucedió cognitivamente en mí, pues, me invadía un sentimiento de tristeza, porque estaba muy seguro de que eran mis últimos días allí; precisamente en esos instantes, sonó una canción llamada Remember you (Skid Row), que se acopló a ese estado emotivo que me perseguía en esos días; y el otro suceso de memoria musical, se dio cuando prestaba guardia como soldado en mi año de servicio a la “patria” en el Ejército Nacional, en Puente Aranda, Bogotá -entre 1995 y 1996-, en el Batallón de Sanidad (Basan), de la Vigésimo Primera Brigada de Apoyo Logístico; en esas noches frías de guardia, solo me acompañaban medio paquete de cigarrillos Belmont y un pequeño radio FM de audífonos, en el cual estaba sintonizado Radioactiva. Esas noches las marcó Alanis Morissette con Ironic y You oughta Know, Blind Melon con No rain (además de estar reciente la muerte de su vocalista Shannon Hoon), The presidents of the United State of America con Lump, Green Day, con When i come around, y los aterciopelados con Florecita rockera. Dichas canciones marcaron la época de mi estancia en la capital de Colombia. Así como se puede ver, ya desde tiempo atrás sin saberlo, ya estaba confiriéndole a ciertos lugares con sus instantes y épocas, un sentido y significado, que quedaron anclados en la memoria.

Sin saber entonces, en que fenómeno cognitivo, sonoro y social estaba inmerso, fue la antropología la disciplina que empezó a darme luces sobre dicho fenómeno, y así mismo,

comenzar a preguntarme sobre los procesos que subyacen en los sentidos y significados que nos unen como individuos a un espacio y tiempo a través de la música. Muchos estudios pasaban por mis manos, tanto en la época de pregrado como posterior a ésta, referentes a otras temáticas: los olores, las percepciones, la corporalidad, la noche, las fiestas, las redes, la música, el folclor, etc. La preocupación y el deseo de uno como estudiante y antropólogo, es lograr hacer una investigación que como se dice coloquialmente en los ámbitos musicales de Medellín, “la rompa o la saque del estadio”, y por eso, dar con una idea de tal envergadura, en mi opinión es algo mezquino y complicado, debido a la necesidad de figurar y lograr una aceptación y admiración académica, para darle gusto a quienes opinan que uno debe hacer investigaciones laboralmente viables a nuestro contexto socioeconómico y laboral. Sin querer ir en contraposición de dichas investigaciones porque son puntos de vista muy válidos y respetables, me pregunto, entonces, quien se encarga de ponerle cuidado a fenómenos y temáticas marginadas de ciertos ámbitos académicos del país, como son los cuestionamientos que surgen a raíz de la música; ya en este punto aparece una primera divergencia entre el campo social de la antropología, ahora, si se mira dentro de la música, van aparecer otros ángulos de debate, entre la musicología y la antropología de la música o entre la música culta, la música popular y el folclor (abordados por Simon Frith).

Cuando opté en mi vida académica, -como antropólogo- estudiar fenómenos sociales subsidiarios de las experiencias musicales de un individuo o colectivos de jóvenes o de una sociedad, no faltaron las opiniones que más que aportar más bien indisponían; por lo tanto, para tomar dicha decisión se necesita una fuerte convicción y amor por la música, así como me lo demostraron en ciudad de México algunos investigadores sociales y

estudiosos de la música, que contra viento y marea han unido fuerzas sin importar desde la perspectiva social en que se esté posicionado –sea historiador, antropólogo, sociólogo, músico, crítico, comunicador social, trabajador social, ingeniero de sonido, etc.-, para posicionar los estudios sobre la música desde la ciencias sociales, y darle así, la importancia que ameritan las investigaciones musicales para la sociedad.

En el año 2015 con el ingreso a la Maestría de antropología con énfasis en música e identidad de la Universidad de Antioquia, quería responder algunos cuestionamientos propios sobre la música a partir de sucesos que habían ocurrido en mi vida, por decirlo de otra manera, ¿Por qué habían canciones que nos tocaban fibras profundas y nos hacían devolver en el tiempo hacia otros lugares, y por lo tanto recordar sucesos, personas etc.? Pues, como lo expresé líneas atrás, y con las herramientas conceptuales brindadas por la antropología, era el momento de buscar las respuestas a dichas inquietudes personales. La complejidad del asunto era poder abrir la pregunta y sacarla del contexto personal y subjetivo y convertirla en una pregunta de investigación que cobijara algún sector musical o espacial relacionado a la música en Medellín. Al principio hubo temáticas que trataron de persuadirme concernientes a los temas políticos y de resistencia, implícitos en los movimientos juveniles y artísticos en Bello (Antioquia), o trabajar con los músicos callejeros jóvenes. Por el momento solo tenía tres situaciones claras: Medellín, música y juventud. Pero seguía encontrando dificultades en la manera de articular las temáticas. De manera forzada presenté un primer borrador y anteproyecto de mi idea de investigación, con cierta desazón por no tener algo todavía concreto. A medida que íbamos cursando el primer semestre, esa idea, si bien no me convencía del todo, iba tomando forma, pues, a la hora de redondear la pregunta de investigación, esta seguía siendo aún muy abierta.

Posteriormente, en el segundo semestre en medio de la ansiedad por tener un diseño de proyecto más concreto, opté por agregar dos componentes a la pregunta, a saber, los espacios de ocio y los sentidos de ciudad, este último concepto me permitía, por una parte, sufragar esa curiosidad mía por saber a través de la semiótica ese poder oculto en la música de dejar huella en un ser; y por otra parte, esa atracción que me genera el contexto urbano y ciudadano, es decir, la ciudad con sus circuitos de calles, parques, barrios, gente y con esa infinidad de información sensorial, me llevaron a preguntarme por la producción de sentidos de ciudad a partir de las experiencias musicales, prácticas espaciales y prácticas culturales de los jóvenes y no jóvenes en cuatro lugares de ocio y esparcimiento (Bantú, Plazoleta del Carlos E. Restrepo, Parque del periodista y Ciudad del Río) de la ciudad de Medellín. Siendo ésta, finalmente, mi pregunta de investigación. A pesar de ser, una pregunta amplia, no quise delimitarla en una sola cultura juvenil o algún género musical, debido a ciertas dinámicas difusas que en ocasiones noto entre las culturas juveniles y la juventud de Medellín, y la creciente oferta y asequibilidad musical por parte de las industrias y las TIC, generando una multiplicidad de identidades. Asimismo, se desprenden una serie de preguntas secundarias, a saber, ¿Cómo se desarrollan las prácticas socioculturales de los jóvenes que se dan en torno a la música? ¿Qué experiencias musicales se perciben en los diferentes espacios públicos urbanos de esparcimiento y ocio frecuentado por jóvenes? ¿Qué aspectos semióticos relacionados a las experiencias musicales intervienen en la construcción de narrativas, identidades y sentidos de ciudad? Y ¿Cómo se articulan los espacios públicos urbanos de encuentro y ocio frecuentados por jóvenes –y por aquellos no jóvenes con condición juvenil-, las experiencias musicales y las prácticas espaciales y culturales en la construcción de los sentidos de ciudad?, con estas preguntas secundarias se hace una deconstrucción de los elementos a observar por

separado, para articularlos finalmente y así, lograr una aproximación a nuestro objetivo principal que son los sentidos de ciudad y su relación con las experiencias musicales y prácticas subsidiarias de los jóvenes.

Ahora bien, en relación al número de lugares a trabajar, se optó por cuatro espacios, a saber, Bantú, Plazoleta del Carlos E. Restrepo, Parque del Periodista y Ciudad del Río, porque de una u otra forma estos se consolidan en un circuito en el centro de la ciudad, sobretodo, los tres primeros; por estar relativamente cerca, los jóvenes y transeúntes los recorren fácilmente. En cuanto a Ciudad del Río, se sale del circuito por encontrarse más distante, pero se tuvo en cuenta por la oferta cultural y los procesos de gentrificación que ha sufrido.

Siguiendo de paso con los conceptos teóricos, la investigación implicaba abordar varios elementos conceptuales de forma aislada (juventud, prácticas espaciales, espacio y ciudad, paisajes sonoros, identidades, entre otros), que finalmente debían ser articulados e integrados mediante la semiótica y los sentidos de lugar y ciudad. El solo hecho de preguntarme cómo las experiencias musicales nos llevan a procesar sentidos por un lugar, me obligaba a construir a partir de muchas nociones teóricas una definición de sentidos de ciudad. En otras palabras, los conceptos teóricos que se consolidan como puntos de anclaje y articulación de los diferentes elementos teóricos que constituyen la investigación, son la semiótica musical y los sentidos de lugar. Ambos estrechamente relacionados por tener en común la producción de significados; el primero abordando los significados desde el proceso de formación y consolidación, y el segundo indagando por el desarrollo de identidad de un lugar a través de los significados y sentidos que las personas le confieren.

La semiótica me permitió abordar desde la música, lo relativo a las emociones y sentimientos implícitos en los escuchas y sus percepciones musicales. Además de propiciar las herramientas para entender por qué una música o canción nos puede llegar a significar algo, con relación a un lugar, momento, narrativa o personaje; también tiene esa flexibilidad para asociarse con los sentidos de lugar, en otras palabras, abre un abanico de posibilidades para comprender las narrativas inmersas en los lugares, a través de los transeúntes que circulan trayendo y llevando narraciones de otros lugares vividos, mientras la música transversaliza el espacio apropiándose o produciéndolo, a partir de sonidos amplificados o músicos con sus instrumentos y performances –sin dejar de lado las prácticas subsidiarias de ésta-; influyendo así, en las experiencias musicales y sentidos del lugar experimentados; en pocas palabras, esas son las razones para abordar la semiótica musical como un eje teórico de la investigación.

Entrando a los aspectos metodológicos, se utilizaron varias técnicas de la etnografía en el trabajo de campo: entrevistas estructuradas y semiestructuradas, observación-participación –en los puntos focales, eventos y otros espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad-, diario de campo, asistencia a eventos académicos relativos a la música, grabación de paisajes sonoros y fotografías.

El trabajo de campo contó con varias visitas a los puntos focales –Bantú (cercano a la Universidad Antioquia y Universidad Nacional), Plazoleta del Carlos E. Restrepo (cerca de la Universidad Nacional), Parque del Periodista (centro histórico de la ciudad) y Ciudad del Río (aledaño al museo de arte Moderno de Medellín-, a diferentes horas, con el fin de percibir a través de la observación-participación, las diferentes prácticas espaciales realizadas por los transeúntes que circulan durante el día. Pero no solo es en los puntos

focales donde todo ocurre, pues, en concordancia con el objetivo principal de la investigación, indagar por los sentidos de ciudad me obligó siempre a estar atento ante cualquier situación en mis desplazamientos por la ciudad, ya sea en el metro, en el colectivo, en bicicleta o caminado, siempre había algo que a pesar de no ser un acontecimiento espectacular, me provocaba un interrogante o propiciaba espacios de reflexiones. Hacer campo si bien puede ser divertido, requiere a su vez de mucha paciencia, porque el dato por lo general no llega solo, a veces se debe ir en busca de él, lo cual implica horas de quietud sin que pase mayor cosa; en ocasiones cuando decidía dar por terminada una sesión de campo algo aparecía: un amigo, un interlocutor, un músico callejero, una riña, un hecho social, etc. Es de anotar que no fueron pocos los casos en los cuales salí con las “manos vacías”, sin embargo, el no tener un apunte interesante sobre alguna eventualidad no quiere decir que no sucedió algo.

Es de anotar que el trabajo de campo realizado para esta investigación, me permitió reflexionar sobre errores cometidos; algunos de éstos no son provocados –y se sale de las manos-, pero hubo otros errores por malas decisiones tomadas; por ejemplo, siempre valoro la compañía de alguien en mis sesiones de campo, pero en realidad, es una mala decisión, porque condiciona la espontaneidad –del dato y las observaciones-, como dije líneas atrás, el dato (información, observación de dinámicas, hecho social, interlocutores, etc.) en ocasiones no se deja ver por sí solo, es caprichoso, llegando a jugar con la paciencia de quien lo busca y, mucho más cuando el investigador desesperado por la impaciencia del acompañante, pierde la concentración, y por supuesto das la espalda y el hecho social de interés que se busca aparece sin uno percatarse, además, el tiempo de sesión de campo no

tiene horario ni un tope límite de duración, está condicionado por la voluntad y el aguante del investigador .

Otro error metodológico cometido fue la realización de entrevistas *in situ*, situación que propicia la mala disposición de los entrevistados, pues de fiesta, nadie quiere responder preguntas al antropólogo necio. Además, tampoco, puedo dejar atrás la falencia de no haber dado más relevancia a los asuntos de género, pues confiado en la cobertura de los términos de juventud, jóvenes o culturas juveniles respecto a los asuntos de este sector poblacional, caí en un grave error de exclusión; pues la situación de las jóvenes, merece especial atención, debido a que llevaron una cruzada de procesos en busca de ser integradas y aceptadas no solo en la sociedad como parte de la juventud, sino también dentro de las mismas colectividades juveniles. De otra forma, en sus intentos de romper con los estereotipos femeninos y negociar los espacios entre los ámbitos domésticos y callejeros, se vieron sujetas a muchas acciones violentas y discriminatorias; a pesar de no hacer énfasis en tan importante dinámica –la cual debe ser revisada y estudiada a fondo-, en la presente investigación hay algunas voces femeninas y se trata de hacer visible en un breve pasaje, las posiciones adversas de las jóvenes dentro de las culturas juveniles de la ciudad en la década de los ochenta; no obstante, al parecer hay vientos de cambio, pero siguen siendo insuficientes.

Continuando con la realización del campo, además de los puntos focales, se visitó otros espacios (Parque del Poblado, Parque Lleras, La Choza en Bello, La Villa del Valle de Aburrá, el Aeropuerto de la Universidad de Antioquia¹, el centro histórico de la ciudad, entre otros), se asistió a eventos (Patio Sonoro, Líbido Bar, Eliminatorias al Altavoz), se

¹ Nombre con que se conoce a una zona de ocio y esparcimiento de la Universidad de Antioquia, donde se consume alcohol y drogas.

recorrió algunas calles de la ciudad caminado entre un punto focal y otro. En total se hicieron treinta y cuatro salidas a los diferentes puntos focales.

En cuanto a las entrevistas y el proceso de escoger los diferentes interlocutores, se llevó a cabo, primero, determinando un rango de edad, jóvenes preferiblemente entre 18 y 28 años que frecuentan los puntos focales propuestos; es de aclarar que, debido a las moratorias sociales presentes en algunos actores de las diferentes escenas musicales, también se optó por incluir personas que sin ser jóvenes se consideran portadores de la condición juvenil; posteriormente, se debía definir a cuantos actores se iban a entrevistar en los diferentes puntos focales, podrían ser más de 10, pero por cuestiones de tiempo se decidió que fueran entre 5 y 8 por punto focal, de los cuales se iban a tener preferencia sobre aquellos sujetos que estuviesen en el rango de edad establecido, y a los cuales se les indagó por su *ser y estar* en los lugares escogidos como puntos focales y, por ende, la ciudad.

Subsiguientemente, en una segunda fase de entrevistas se incluyó funcionarios públicos, académicos y artistas –preferiblemente músicos de la calle o de relevancia e importancia para la ciudad- influyentes en Medellín. Con referencia a los artistas se pretendía hacer entrevistas a profundidad y un recorrido por lugares icónicos de la ciudad, pero por ser figuras públicas con agendas apretadas y también por el costo de la actividad, hubo complicaciones en su realización, pues en más de una ocasión cancelaron sus entrevistas por falta de tiempo, lo que me llevó a reacomodar la idea y simplemente entrevistarlos en los espacios de tiempo que ellos podían. Los artistas-músicos que accedieron fueron exponentes de relevancia del *hip hop, ska, punk, metal y hardcore metal*. Con éstos se dialogó sobre su quehacer musical y experiencias musicales, abordando desde

sus inicios, cada uno relató las circunstancias en que desarrollaron sus carreras como músicos y escuchas, lo cual brindó a la investigación unas perspectivas muy profundas desde distintas escenas musicales, sobre cómo se vivió el rock en diferentes épocas – a partir de la década de 1980 a la actualidad- en la ciudad de Medellín. Con relación a los funcionarios y académicos, se entrevistaron, un concejal y varios profesores de la Universidad Nacional y uno de la Universidad de Antioquia, además diferentes académicos de diversas áreas (psicología, arquitectura, comunicación audiovisual, sociología, antropología, artes, pedagogía e ingeniería) con el fin de captar otras perspectivas desde otros saberes alrededor de la música, la juventud, la ciudad y las dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales que las permean.

Por último, se agregó una técnica metodológica, a saber, la toma y registro de paisajes sonoros de los cuatro puntos focales propuestos, los cuales se clasificaron en sonidos arquetípicos (sonidos universales: automotores, cláxones, sirenas, etc.); sonidos artificiales (maquinarias, tecnologías etc.); sonidos naturales –geofonías (viento, lluvia, truenos, etc.); biofonías (animales); antropofonías (realizados por el hombre)-; y sonoridades musicales (músicos, música de bares, sistemas de sonido portátiles.). La finalidad de dicha clasificación era de encontrar rasgos característicos de los lugares –y sus entornos-, observados en relación con las prácticas espaciales desarrolladas en dos momentos del día. Estas tomas se hicieron con una grabadora y se realizaron de a dos registros (diurno-nocturno) por punto focal.

En el primer capítulo, se hace referencia al concepto de juventud y su contexto histórico, tocando temas relativos a su consolidación epistemológica y académica, además, de cómo este asunto de la juventud tomó forma en Colombia. Consecutivamente, y ligado

al contexto histórico de la juventud en Colombia, se tocan algunas de las teorías pertinentes para referirse a las diferentes manifestaciones grupales, es decir, términos como los de subcultura, contracultura, culturas juveniles y tribus urbanas, se han utilizado desde la segunda posguerra hasta la actualidad.

El segundo capítulo, incluye temáticas referentes a las prácticas, las prácticas sociales, las prácticas culturales, prácticas espaciales y las experiencia musicales. La cuestión de las prácticas se debía abordar para determinar las actividades y actos de las culturas juveniles ligadas a sus condiciones sociales e imágenes culturales y por tanto, articularlas con el espacio, pues, basándonos en la geografía humanística, se centró en explicar aquellas prácticas vinculadas a los lugares, para dar paso así, a una postura que ha ido tomando lugar dentro de los ámbitos sociales y culturales de los jóvenes, y finalmente, las experiencias musicales relacionadas a las vivencias y conocimientos que parten de nuestras prácticas musicales, las cuales se convierten en la base de unas narrativas implícitas en nuestra relación con la música, los lugares, las personas, etc.

En el tercer capítulo, se tocan las temáticas de los espacios y los paisajes sonoros; con el primero se hace una aproximación a las cuestiones teóricas asociadas a la ciudad y sus espacios (espacios públicos, espacios urbanos), y una descripción etnográfica de los puntos focales. Subsiguientemente, se argumenta la importancia de las geografías y objetos sonoros, con el fin de describir los paisajes sonoros registrados en campo.

El cuarto capítulo, define la semiótica musical y otros conceptos subsidiarios (sentidos sociales de la música, usos de la música, significados musicales, signos y *affordances*) con el fin de tener a mano elementos teóricos que nos permitan abordar los

diferentes apuntes de campo y entrevistas, y lograr un acercamiento a esa construcción de significados a partir de la música en Medellín.

Por último, en el quinto capítulo, se articulan las prácticas espaciales, sociales y culturales, y las experiencias musicales de los diferentes espacios de ocio y esparcimiento observados, para concluir finalmente, en cómo se da y se ha dado esa producción de sentidos de lugar y ciudad; teniendo además, en cuenta vectores como las identidades y las narrativas presentes en los lugares.

Estudiar la música desde el ámbito de las ciencias sociales, ha sido un campo algo marginado por los intereses de la academia. La música dice mucho más de lo que creen algunos escépticos de dichos estudios, pues, es un canal que interpela las dinámicas que están en continuo movimiento dentro de la sociedad y por supuesto la ciudad, además, de crear espacios de diálogo, es un indicador tangible de transformaciones sociales y juveniles. Medellín ha sido una ciudad en donde la música ha desempeñado un papel fundamental dentro de su sociedad, que junto a sucesos, coyunturas, tradiciones, prácticas de ocio, ha desarrollado una serie de identidades musicales basadas en una variedad de músicas y épocas que han marcado en la juventud y la ciudad las formas de narrar sus experiencias de vida. Por eso, cuando se me pregunta por qué decidí hacer de la música mi enfoque académico desde la antropología, no puedo evitar hacer alusión a un fragmento del prólogo de un libro titulado “Apreciaciones socioculturales de la música” que produjo uno de mis conocidos y amigos de México, Alan Granados Sevilla junto a José Hernández Prado. Este fragmento narra una anécdota sobre una entrevista que le hicieron al primer occidental que decidió aventurarse a escalar el Monte Everest en el Himalaya, el famoso George L. Mallory, al que le preguntaron por qué quería escalar el Everest, y quien tajante y

brillantemente respondió: ¡porque está ahí!, en mi caso, no es que vaya a responder igual, pero si comparto la misma opinión del prólogo del libro compilado por Granados y Hernández, la música está ahí, como arte o para darle un uso social, está inmersa en el hombre y su sociedad. Y por lo tanto, debe ser estudiada, por estar presente en la sociedad como un hecho social que influye también en nuestra cultura; dejando ver varios aspectos de nuestro *ethos*; Ruth Finnegan al respecto argumenta que,

[...] mi punto central no es que una determinada perspectiva teórica haya de ser la correcta, sino más bien al contrario: al igual que en otros campos de la disciplina, existe una plétora de problemas y perspectivas posibles que el antropólogo interesado en la música puede y debe considerar conscientemente. Sea cual sea el que escojamos, estaremos trabajando en el corazón de la antropología, no en su periferia” (Finnegan, 2002, p. 9).

Ahora bien, la presente investigación, pretende evidenciar esa articulación entre música, ciudad y juventud; si bien es cierto, muchos de los estudios realizados sobre la música y los jóvenes de la ciudad –de gran aporte-, se han centrado en un punto en específico, sea un género musical, una cultura juvenil o algún espacio de la ciudad; en particular esta investigación se concentra en dar una mirada a varios lugares de ocio y esparcimiento de la ciudad, además, de incluir varios géneros musicales que han llevado la voz cantante –discursos- de alguna época a partir de los años ochenta a la actualidad. Lo que al principio se tornaba como un asunto ostentoso de incluir dos elementos conceptuales con una alta carga teórica, a saber, el espacio y la música, posteriormente, puso en evidencia la complementariedad de ambos, dándole un tinte especial a la investigación, además, de posibilitar una mirada en general al incluir varias músicas y culturas juveniles, que a través de la comparación, evidenció, las perspectivas del pasado frente a las actuales - desde diferentes ángulos del sentir y vivir la ciudad-. Todo ello le confiere a la investigación una pertinencia sobre el estudio de los jóvenes de la ciudad y su relación con

la música, en el ámbito de las ciencias sociales; pues, una de las ideas primordiales, es que dicho tipo de estudios se deben estar actualizando, por el ritmo vertiginoso de las dinámicas sociales, económicas, políticas y culturales, que están constantemente reconfigurando el quehacer de las culturas juveniles en Medellín; por ejemplo, en las escenas en que circulan las culturas juveniles, con estilos espectaculares –alternativos o disidentes-, comienzan aparecer unos nuevos actores, que no habían sido tenidos en cuenta en dichos estudios –o de forma muy precaria-, como los incorporados (normales) -en términos de Rossana Reguillo-; es por eso que la importancia de la investigación para los ámbitos académicos sociales concernientes a la antropología de la música, los estudios sobre la juventud y los estudios urbanos, radica, en primer lugar, en articular espacios y músicas –con sus prácticas subsidiarias-; en segundo lugar, cómo se está concibiendo la juventud y las culturas juveniles en Medellín, es decir, hasta qué punto se hace suficiente el concepto de las culturas juveniles en nuestro contexto, para explicar las nuevas prácticas y la consolidación de nuevos colectivos juveniles con carácter itinerante, móvil y camaleónico; y en tercer lugar, desde la semiótica musical, cómo ciertos espacios se transforman en lugares con significados e identidad, es decir, a pesar de los imaginarios urbanos y sonoros que aún perviven en las memorias colectivas, las prácticas y las experiencias musicales que hoy se expresan en ellos –lugares-, evidencian signos de porosidad ante causalidades y dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales de índole global-local.

I CAPÍTULO

1. JUVENTUD Y CONDICIÓN JUVENIL: SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS, CULTURAS JUVENILES Y TRIBUS URBANAS

Let us stay young or let us live forever

We don't have the power, but we never say never

Sitting in the sandpit, life is a short trip

The music's for the sadman

Alphaville - forever young

RESUMEN:

La temática de este capítulo se centrará en la juventud o juventudes y en las diferentes nociones teóricas e históricas al respecto. La amplitud del concepto obliga en primer lugar, a hacer un recorrido en el campo de la juventud y las categorías afines como lo son: la condición juvenil y la moratoria social, la edad, las construcciones sociales, culturales, políticas y económicas; en segundo lugar, a abordar cómo se ha dado el fenómeno de la juventud en Colombia, específicamente en Medellín; Y en tercer lugar, presentar qué conceptos teóricos sobre los colectivos juveniles (subculturas, contraculturas, culturas juveniles y tribus urbanas) son los más recurrentes y pertinentes en los estudios sobre la juventud en Medellín.

La juventud es un terreno con muchas ambigüedades, que se configuró y reconfiguró a lo largo del siglo XX, a través de nociones etarias, biológicas, sociales,

culturales, económicas, políticas etc. Como es de anotar, desde el periodo de entreguerras hasta nuestros días han brotado una serie de categorías como, subculturas, contraculturas, tribus urbanas, culturas juveniles, entre otras, que de una u otra forma han tratado de explicar la formación de colectivos juveniles en diversos y particulares contextos espacio-temporales.

En el caso de Medellín dos de estas categorías han sido las más viables para explicar las escenas musicales juveniles de las décadas de los ochenta y noventa, del siglo XX, en adelante. Las subculturas y las culturas juveniles respectivamente. En cuanto a las nociones de contracultura y tribus urbanas, se han consolidado más como un cliché de los medios de comunicación, siendo la primera asociada con el hipismo (en Colombia se estaría hablando de los artesanos); y la segunda, anclada a un sentido común que conlleva una atmósfera de ligereza e inercia para referirse a un colectivo juvenil tribal adscrito a un gusto musical, estética, etc., que los hace diferentes a lo denominado como la sociedad *normal*.

Si bien se da un recorrido por las diferentes nociones de los colectivos juveniles, es con las subculturas y culturas juveniles, donde se da una mirada más exhaustiva del caso, debido a la estrecha relación que hay entre la escuela Gramsciana y la escuela de Birmingham con el concepto de las culturas juveniles. Aunque son varios los autores que abordan el concepto, son los preceptos teóricos de Carles Feixa, los que más se amoldan al fenómeno juvenil en Medellín tocado en este texto, y complementado con lo trabajado por Rossana Reguillo sobre las mismas –culturas juveniles–, facilitan una actualización del concepto ante las circunstancias socioculturales actuales. En este caso de estudio sobre las experiencia musicales y prácticas espaciales y culturales de los jóvenes de Medellín en la producción de sentidos de ciudad, era de esperar el enfoque en un solo grupo juvenil, pero

debido a las condiciones cambiantes que ha generado los efectos globalizantes y por supuesto las dinámicas históricas de la ciudad desde la época de la violencia² hasta la actualidad, las culturas juveniles se han reconfigurado de múltiples maneras: adoptando un sinnúmero de identidades o, ya no expresándose tanto a través de estilos espectaculares que irrumpen, sino también de la mano de lo normal y conservador, es decir, tendencias más *lights* y eclécticas o prácticas y consumos propiciados por las industrias culturales. Sin querer decir que la disidencia –estilos espectaculares como los punkeros o metaleros– desapareció totalmente, lo que sí es palpable es que debido a la cantidad de información, tecnología y facilidad de consumo, los espacios entre la disidencia y la normalización se ven difusos y borrosos.

En conclusión, para los efectos de esta investigación, y teniendo en cuenta los factores (socioculturales, etarios, biológicos e históricos) en que se enmarca la juventud -los cuales se tocan-, se va a priorizar, por un lado, en las cuestiones de la *condición juvenil*, debido a que, además de los jóvenes cobija a los no jóvenes –pues más de uno de los interlocutores entrevistados son no jóvenes con condición juvenil-; y por el otro lado, en los estilos juveniles y sus actividades focales anclados a la música implícita en las culturas juveniles; estas últimas observadas desde las posturas de Rossana Reguillo -incorporados y alternativos-; en concordancia con las diferencias propiciadas por las dinámicas que se dieron desde la década de los ochenta hasta la actualidad, donde la concepción de la juventud y las culturas juveniles se han reconfigurado constantemente –este último aspecto se ampliará más adelante cuando se abordé la noción de las culturas juveniles-.

² En el contexto colombiano hay varias épocas violentas en su historia, pero aquí nos referimos a la década de los ochenta y parte de la década de los noventa, caracterizada por el conflicto entre los carteles de Cali y Medellín y de éstos contra el gobierno. Sin querer decir con esto que la violencia ha cesado en el país, pues esta continua con los mismos actores pero bajo otras presentaciones y actividades (paramilitarismo, Bacrim, combos, oficinas, vacunas, falsos positivos, etc.).

1.1 JUVENTUD Y CONDICIÓN JUVENIL

La juventud como construcción social, histórica, biológica y etaria, se podría definir según Helena Abramo (1994) como:

[...] Una franja de edad, un período de vida, en que se completa el desarrollo físico del individuo y ocurren una serie de transformaciones psicológicas y sociales, cuando éste abandona la infancia para procesar su entrada en el mundo adulto. Sin embargo, la noción de juventud es socialmente variable. La definición del tiempo de duración, de los contenidos y significados sociales de esos procesos se modifica de sociedad en sociedad y, en la misma sociedad, a lo largo del tiempo y a través de sus divisiones internas. Además, es solamente en algunas formaciones sociales que la juventud se configura como un período destacado, o sea, aparece como una categoría con visibilidad social (Abramo, 1994; citado en Dávila, 2004, p. 92).

Hay un aspecto fundamental a tratar como es la *condición juvenil*, y la incidencia de las identidades sociales en ésta, pues según la maestra en historia María Eugenia Villa,

La condición social juvenil alude, por el contrario, a la identidad social que desarrollan las individualidades humanas. El término juventud identifica, y como toda identidad, se refiere a sistemas de relaciones articulados en diferentes ámbitos de interacción que pasan por instituciones como la familia, la iglesia, la escuela, los espacios en los que se producen y movilizan recursos o los espacios en los que se ejercen las prácticas políticas (Villa, 2011, p. 149).

En esta misma órbita de las incidencias y factores determinantes en la condición juvenil, el término de juventud lleva implícito una pluralidad –contextual-, por lo tanto, autores como Villa (2011) y Mario Margulis (2001) precisan hablar mejor de juventudes y no de juventud; éstas construidas histórica y socialmente en diferentes contextos con sus particulares condiciones materiales de existencia, relacionadas al sexo, género, condiciones sociales y económicas de interacción, construcción de experiencias, aspectos étnicos y

culturales en una serie de relaciones individuales y colectivas que se dan en territorios contruidos geográficamente.

En el sentido de las juventudes, Margulis (2001) , evidencia otra arista relacionada a la condición juvenil y el significado social, al tratar a la juventud por fuera de una condición natural, pues es probable que muchos individuos lleguen a adultos sin haber sido jóvenes o después de un largo tiempo en el rol de adultos adquieran una condición juvenil.

Siguiendo el hilo de lo planteado en el pasaje anterior, la moratoria social – complemento de la moratoria vital³-, se hace relevante abordarla debido a los cambios que han surgido desde la década de los ochenta hasta la actualidad, viéndose implicado el rol de la juventud en la sociedad. Según Margulis y Urresti (2008) en referencia al concepto de moratoria social, éste es inherente a la condición juvenil, pues, en los estratos medios y altos, las responsabilidades características en los adultos (familia, trabajo, etc.) se postergan, favoreciendo alargar los estudios y los tiempos de las relaciones sociales vinculadas a las actividades de ocio⁴; sin embargo, la moratoria social vinculado a la condición juvenil, se entiende de mejor manera, al tener presente que la moratoria vital está vinculada a la noción de joven:

La materia de la juventud es su cronología en tanto que moratoria vital, objetiva, presocial y hasta prebiológica, física; la forma con que se la inviste es sociocultural, valorativa, estética (en el sentido de *aisthesis* o sea percepción en griego) con lo cual se la hace aparente, visible. El compuesto resultante es el cuerpo del joven (cronología sin

³ En este sentido es que la juventud puede pensarse como un período de la vida en que se está en posesión de un excedente temporal, de un crédito o de un plus, como si se tratara de algo que se tiene ahorrado, algo que se tiene de más y del que puede disponerse, que en los no jóvenes es más reducido, se va gastando, y se va terminando antes, irreversiblemente, por más esfuerzos que se haga para evitarlo. De este modo, tendrá más probabilidades de ser joven todo aquel que posea ese capital temporal como condición general (dejando de lado, por el momento, consideraciones de clase o género) (Margulis y Urresti, p. 4-5).

⁴ El tiempo libre es el que se tiene/obtiene fuera del trabajo, la escuela o los deberes del hogar, es decir, el tiempo considerado socialmente «ocupado». En ese tiempo se eligen ciertas prácticas que proporcionan satisfacción: experiencias de ocio (Tipa y Viera, 2016, p. 51).

cultura es ciega -bruta materialidad, estadística-, cultura sin cronología es vacía, simbolismo autóctono, culturalismo). De esta manera, gracias a este criterio, se puede distinguir -sin confundir- a los jóvenes de los no jóvenes por medio de la moratoria vital, y a los social y culturalmente juveniles de los no juveniles, por medio de la moratoria social. En consecuencia, se puede reconocer la existencia de *jóvenes no juveniles* -como es, por ejemplo, el caso de muchos jóvenes de sectores populares que no gozan de la moratoria social y no portan los signos que caracterizan hegemonícamente a la juventud-, y *no jóvenes juveniles* -como es el caso de ciertos integrantes de sectores medios y altos que ven disminuido su crédito vital excedente pero son capaces de incorporar tales signos (Margulis y Urresti, 2008, p. 5-6).

En otros términos, la moratoria social como se concibe es excluyente con los jóvenes de esferas socioeconómicas bajas ,dejándolos así, por fuera de la condición juvenil debido a que adquieren a temprana edad responsabilidades de adultos (trabajo, familia, etc.); situación tal, que ha ido dejando de ser un condicionante para poseer la condición juvenil, debido a las nuevas formas de democratización y mercantilización de los signos juveniles, los estilos de vida ligada a la economía de las experiencias⁵, el ocio, etc., enmarcadas ahora en una economía de fácil adquisición a través del crédito y el endeudamiento.

Ahora bien, ya esclarecido algunos conceptos teóricos subyacentes en la noción de juventud, pasemos a mirar otros cuestionamientos, que bien merece ser mirados a partir de su contexto histórico, y cómo se fueron aplicando en los estudios de la juventud en el contexto colombiano.

Como se puede apreciar, la juventud lleva implícita una ambigüedad en su concepción, es decir, surgen varias preguntas en relación a ¿Quiénes son jóvenes? ¿Qué edad comprende la juventud? ¿Por qué la juventud varía de un contexto espaciotemporal a otro? ¿Qué factores determinan si se es o no joven? Para empezar a aproximarnos a las respuestas de estos interrogantes se hace necesario indagar en la historia y dar una mirada a

⁵ Preferencia a gastar el dinero en viajes, eventos culturales, restaurantes, etc., que en objetos materiales.

las diferentes etapas que precedían el ser adulto, determinado por cuestiones biológicas y socioculturales, y que con el paso de los años las diferentes coyunturas mundiales fueron configurando en occidente y en sociedades no occidentales. Al respecto vale la pena mirar lo que dice el doctor chileno en estudios de las sociedades latinoamericanas Óscar Dávila León sobre las etapas anteriores a la adultez,

A partir de allí, ya no resulta una novedad, pero sí una necesidad, el pluralizar al momento de referirnos a estos colectivos sociales, es decir, la necesidad de hablar y concebir diferentes «adolescencias» y «juventudes», en un amplio sentido de las heterogeneidades que se pueden presentar y visualizar entre adolescentes y jóvenes. Aquello cobra vigencia y sentido, de momento que concebimos las categorías de adolescencia y juventud como una construcción sociohistórica, cultural y relacional en las sociedades contemporáneas, donde los intentos y esfuerzos en la investigación social en general, y en los estudios de juventud en particular, han estado centrado en dar cuenta de la etapa que media entre la infancia y la adultez, las que a su vez, también se constituyen en categorías fruto de construcciones y significaciones sociales en contextos históricos y sociedades determinadas, en un proceso de permanente cambio y resignificaciones (Dávila, 2004, p. 85)

Con el anterior fragmento Dávila hace visible en primer lugar, la heterogeneidad de esta etapa que se encuentra entre la niñez y lo adulto de acuerdo a las circunstancias espacio temporales; y en segundo lugar, la necesidad de las ciencias sociales por rastrear estas etapas intersticiales, pues, anteriormente el paso de la infancia a la adultez se hacía de inmediato sin etapas transicionales, o sea, a muy temprana edad una persona siendo aún niño ingresaba al mundo laboral.

En un mismo sentido, la socióloga argentina Malvina Silba plantea la dificultad de definir la juventud, precisamente por las mismas cuestiones de heterogeneidad de los diferentes contextos de espacio y tiempo.

Esto significa que no hay una definición única o ahistórica de juventud y que las variadas formas de «ser joven», en contraposición a «ser adulto», van cambiando de

acuerdo al momento histórico, al contexto social y político, y al estado de relaciones (más o menos complejas) entre los diferentes grupos de edad (Silba, 2011, p.151).

Dejando de lado solo por un momento las consideraciones pertinentes al término de juventud, se hace preciso tocar un poco la noción de adolescencia, con el fin de mostrar las pautas sociales e históricas que subyacen en la consolidación teórica de la juventud en la época de entreguerras. Volviendo de nuevo a Óscar Dávila, éste afirma que,

Conceptualmente la adolescencia se constituye como campo de estudio, dentro de la psicología evolutiva, de manera reciente, pudiendo asignarse incipientemente sólo a finales del siglo XIX y con mayor fuerza a principios del siglo XX, bajo la influencia del psicólogo norteamericano Stanley Hall, quien con la publicación (1904) de un tratado sobre la adolescencia, se constituyó como hito fundacional del estudio de la adolescencia y pasara a formar parte de un capítulo dentro de la psicología evolutiva (Dávila, 2004, p. 87).

No obstante con las líneas anteriores no se quiere decir que no existiese en esas instancias decimonónicas una concepción clara de la juventud, sino que la academia ya había definido en términos teóricos la adolescencia, mientras que la categoría de juventud se encontraba más en la órbita de la sociedad e institucionalidad. Para esclarecer más este asunto vale la pena traer a colación dos fragmentos sobre la adolescencia y la juventud de la historiadora española Sandra Souto Kustrín, de su texto “Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis”. En este primer aparte de Souto señala la existencia ya de la adolescencia y la juventud en las sociedades preindustrializadas, con la particularidad de que en esa época su definición etaria era muy diferente en relación al siglo XX y la actualidad; como se puede ver en la siguiente cita:

Las sociedades europeas preindustrializadas no establecían una clara distinción entre la infancia y otras fases de la vida preadulta: en la Edad Media y a principios de la Edad Moderna y, durante mucho más tiempo entre las clases populares, a partir de los siete años “los niños entraban de golpe en la gran comunidad de los hombres”. Incluso la terminología utilizada para definir a los diferentes grupos de edad era diferente de la actual: la “adolescencia” llegaba hasta los 21-28 años según los distintos esquemas y la “juventud”

se alargaba hasta los 40-50. Y estas distinciones se podían hacer si se hablaba en latín: por ejemplo, por lo menos hasta el siglo XVII en francés sólo existían términos para referirse a la infancia, la juventud y la vejez (Souto, 2007, p. 172).

Ahora, en el segundo aparte de Souto, se visualiza ya a la juventud como un grupo social institucionalizado por el estado moderno,

El proceso de conformación de la juventud como grupo social definido se inició en Europa entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Aunque algunos investigadores destacan la importancia del factor demográfico, fueron más importantes las consecuencias de los cambios producidos por la modernización económica, social y política, y el desarrollo del Estado moderno, que creó toda una serie de instituciones y reglamentaciones que si, por una parte, aumentaron el periodo de dependencia de los jóvenes por consideraciones de edad, por otra, les dieron un perfil característico y facilitaron tanto su organización como su actuación de forma independiente (Souto, 2007, p. 172).

Claramente se puede elucidar que la juventud fue legitimada por la institucionalidad como grupo social, pues, ésta al parecer se veía en la necesidad de establecer límites entre los diferentes grupos etarios, a razón de los incesantes cambios sociales, políticos y económicos que condujeron a las coyunturas políticas y bélicas de la primera mitad del siglo XX y, por ende establecer mecanismos de inclusión en la economía y como pie de fuerza de los ejércitos. Tal como lo confirma Sandra Souto,

Entre los factores que favorecieron el desarrollo de la juventud como un grupo de edad claramente definido destacan la regulación del acceso al mercado laboral y de las condiciones de trabajo de niños y adolescentes; el establecimiento de un periodo de educación obligatoria que se fue ampliando con el paso del tiempo y que se hizo cada vez más importante para asegurar el acceso al trabajo y el mantenimiento del estatus social; la creación de “ejércitos nacionales” a través del servicio militar obligatorio; o la regulación del derecho de voto. Estos procesos separaron a los jóvenes de la economía tradicional y familiar y de su dependencia de las leyes de herencia, a la vez que distinguieron – a través de la edad- a los niños de los adultos capacitados para trabajar o para realizar una elección política consciente. Aunque algunas de estas instituciones - como el ejército o la escuela- no eran nuevas, sí lo era su extensión a todos los estratos sociales. Por tanto, muchas de las “marcas” que fijan las fronteras contemporáneas entre niños, jóvenes y adultos no existían o estaban organizadas de forma diferente antes de lo que llamamos modernidad (Souto, 2007, p. 173).

Establecida la juventud como un grupo social por los Estados en Europa en los primeros años del siglo XX, éstos empiezan adquirir en ciertos ámbitos de ocio un estatus de problema, pues se les empezó a ver como parte de la delincuencia dentro del caos urbano, formado en las grandes ciudades debido a su crecimiento y por supuesto, las migraciones de la zona rural hacia las ciudades. Inmersos en la ciudad y su institucionalidad, los jóvenes adquieren roles –además del estigma de delincuencia y pandillas- en los ámbitos políticos (derecho al voto) y laborales (obreros), situación que conlleva a la formación de grupos y movimientos juveniles y por ende, al creciente interés de las ciencias sociales por estudiarlos (Magaret Mead y sus estudios en Samoa, Frederik Trasher –Escuela de Chicago- y sus estudios de las bandas de Chicago).

Ya en la posguerra las ciencias sociales (Escuela de Birmingham) dieron más preponderancia a los estudios sociales sobre los jóvenes -al igual que la sociedad en general, la institucionalidad y las industrias culturales-; éstos no estaban solamente categorizados como un grupo marginal y problemático sino como un grupo potencialmente consumidor. Rossana Reguillo, opina al respecto que,

La juventud como hoy la conocemos es propiamente una «invención» de la posguerra, en el sentido del surgimiento de un nuevo orden internacional que conformaba una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores. La sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derecho y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo (Reguillo, 2000, p. 23).

De esta forma el protagonismo de la juventud se visualizó en la música, las expresiones de estilo y estéticas, los movimientos sociales, la rebeldía, las subculturas, las contraculturas –de las cuales se hablará adelante- etc. También es de importancia recalcar el

pensamiento y las ideologías, pues ya no era un sector ínfimo –círculos con mejores condiciones materiales- de la juventud quienes podían acceder a los movimientos sociales influenciados por las universidades -se empezó a democratizar-; tal como ocurrió con las protestas estudiantiles de mayo de 1968 o los movimientos subculturales y contraculturales de las décadas de los sesenta y setenta, del siglo XX.

Colombia no fue ajena a este tipo de manifestaciones juveniles, pues con un ritmo diferente y otras particularidades socioeconómicas y políticas, las ciudades se erigieron como ese espacio donde los jóvenes se congregaban y se hacían sentir, ya que en las zonas rurales la situación era diferente, es decir, el paso de la niñez a la adultez se hacía sin transiciones –como se dijo líneas atrás-, tal como lo afirma Ángela Garcés,

En nuestro caso particular, la historia local de Medellín reporta que las generaciones propiamente urbanas comienzan a registrarse muy tardíamente (década del 60), pues somos hijos de migrantes campesinos, que difícilmente conocieron y vivieron la juventud, en tanto es común la entrada precoz del niño(a) a la vida adulta, en una sociedad con baja cobertura de escuelas, donde la socialización se da en primer lugar en el trabajo en común: los niños en el campo, las niñas en las labores domésticas, cumpliendo rápidamente el relevo familiar (Garcés, 2009, p. 109).

En esta misma dirección el historiador colombiano Hernando Cepeda Sánchez, en su artículo “Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta”, hace énfasis en las manifestaciones juveniles urbanas, y como se señaló -líneas arriba-, con sus propias particularidades en concordancia con sus condiciones materiales de existencia; “en otras palabras, la juventud colombiana existió en los sesentas y actuó de una manera similar a como lo hicieron otros jóvenes en los países centrales, sólo que con imaginarios distintos” (Cepeda, 2007, p. 316).

En Colombia y sobretodo en las principales ciudades como, Bogotá, Medellín y Cali, las manifestaciones juveniles se centraron en círculos adscriptos al arte (literatura) y los movimientos políticos de izquierda. Los primeros hacían parte de las altas esferas de la sociedad y, los segundos incluían a las clases medias que podían ingresar a las universidades públicas; posteriormente en la década del cincuenta aparecen las primeras bandas y pandillas juveniles en parte influenciadas por el *rock and roll* -los tangos, las rancheras y ritmos antillanos en algunos círculos más populares- ; es de destacar también, la influencia del nadaísmo y el hipismo en la juventud de la época.

Para esta época de nuestro país, bien se podría hablar de movimientos subculturales, pero en Colombia sería algo difuso debido a las particularidades e imaginarios de la juventud, en primer lugar, porque no había grupos con estilos espectaculares provenientes de las esferas del proletariado, en el mismo sentido que surgieron en Europa (*Mods, teddy boys, rude boys, skinheads*, etc) y; en segundo lugar, quienes lograron irrumpir ideológica y estilísticamente la sociedad moralista y conservadora de las grandes ciudades colombianas, fueron jóvenes de familias acomodadas que tenían facilidades para viajar al exterior y, por tanto, traer costumbres, ideas, músicas y modas foráneas, que posteriormente se fueron difundiendo en la juventud colombiana. Del mismo modo las primeras agrupaciones de rock colombiano eran integradas por jóvenes que tenían las posibilidades económicas para comprar instrumentos⁶, música y salir del país, eso sí, desde un enfoque esnobista y apolítico. No obstante, se debe reconocer que en relación a los medios de comunicación

⁶ En el texto de Hernando Cepeda Sánchez citado anteriormente, se analiza el salario mínimo de los años de 1966 a 1971, donde éste va desde los 1000 pesos hasta los 1500 pesos y los precios de las guitarras eléctricas va desde los 3500 pesos hasta los 4000 pesos; una compra absurda para una familia que devenga un salario mínimo para sobrevivir.

como la radio y la televisión, también influyeron a los jóvenes a través de la difusión de músicas juveniles, modas etc.

En Colombia los movimientos de contracultura como el hipismo se dieron porque fueron impulsados por jóvenes que podían salir a vacacionar o estudiar en el extranjero y a la vez influenciar a quienes permanecían en el país; de esta manera –parafraseando al Doctor en historia colombiano Carlos Arturo Reina- el hipismo se fue constituyendo por parte del proletariado en Colombia⁷,

Contrariamente a lo que señalan los teóricos del movimiento estudiantil en Colombia, el hipismo fue en gran medida un movimiento proletario. Claro no era del MOEC ni del MOIR, de la JUPA ni de la JUCO ni leían voz proletaria. Pero muchos de ellos eran de la base. Eso explica por qué el movimiento hippie colombiano, contrariamente a lo que se cree, muy pronto dejó de copiar lo que ocurría en Sunny California o en Foggy Londontown y tomó características propias: dedicación a las artesanías y búsqueda de raíces culturales propias. Allí se inició la lucha por el libre desarrollo de la personalidad y por los derechos de la juventud que fueron obtenidos después en 1991 (Reina, 2012, p. 393).

Como se ha venido reiterando, tiempo atrás, la juventud colombiana compartía elementos con ciertas dinámicas de occidente, pero se desarrollaba a su propio ritmo; de esta manera dos años después del festival de Woodstock, Colombia tuvo su propia versión en 1971, el Festival de Ancón en Medellín. Según Reina

Fue el festival más grande de la historia colombiana, sobre todo porque los asistentes fueron en su mayoría jóvenes. Simbólicamente planteó el enfrentamiento claro entre los antiguos esquemas de representación moral y cultural, frente a la posición de los jóvenes como nuevos actores sociales.

Medellín era por entonces una ciudad bastante conservadora. De allí que los medios estuvieran al tanto de lo que ocurrió en estos tres días de rock y hipismo. La celebración de conciertos al aire libre representó todo un nuevo desafío a la sociedad tradicional colombiana. Desde luego, una cosa fueron las discotecas más privadas, más reservadas al consumo cultural de quienes compartían en cierto grado el fenómeno del rock, el *go-go*, y el

⁷ Discrepando así Reina, con lo planteado al respecto por la escuela de Birmingham en relación a su posición frente a la subcultura y la contracultura, pero que lo aborda y contempla la teoría de las culturas juveniles.

ye-ye. Después del año 69, definitivamente los conciertos adquirieron dimensiones más abiertas, en donde parques, potreros, coliseos y zonas campestres, se convirtieron en escenarios para vivir un poco la sensación producida por los ecos del hipismo de libertad, paz y amor (Reina, 2012, p. 399-400)

A nivel musical y en relación a los grupos de jóvenes que se desarrollan a partir de las estéticas e ideologías de un género musical, en Colombia habían rockeros –concepto muy general del género musical- y es quizás en la década de los ochenta que surgen los primeros grupos de jóvenes adscritos a un estilo musical: metaleros o punkeros.

Entrando a la década de los ochenta, el *punk* hasta cierto punto se consolidó como la voz cantante de un sector amplio de la juventud, sin desconocer también la incidencia del *metal*. En Medellín el *punk*, mirándose con la óptica de la subcultura, presentó rasgos similares a lo acontecido en Inglaterra y Europa en general –siendo cautos en tal afirmación-, en el sentido del creciente campo industrial, las migraciones de la población rural⁸ hacia la ciudad, la violencia, el narcotráfico etc., pues, las dinámicas socioeconómicas generaron un ambiente óptimo en donde el *punk* encontró su espacio entre las calles y los jóvenes de Medellín. Tal como lo afirma la historiadora colombiana Andrea Restrepo Restrepo,

El *punk* en Colombia se involucró directamente en la historia del conflicto, proporcionándole a la juventud otra manera de actuar, criticar y cuestionar a la sociedad y sus relaciones de poder. Por eso su música adquirió inmediatamente un carácter social y llegó a un sector de la juventud antioqueña excluida por el Estado y la élite de la ciudad. Se trataba de una juventud sin educación, sin salud, sin trabajo y sin opciones de vida digna, que por eso mismo despreciaba su patria y su historia y era incrédula frente a la política tradicional, el Estado, sus instituciones y propuestas de cambio (Restrepo, 2005, p. 16).

⁸ En el caso de Inglaterra las migraciones se debieron en parte a los países pertenecientes a la Commonwealth.

Cabe señalar también que no solamente el *punk* cargaba con una ideología de resistencia, pues el *metal* también lo hacía desde su ángulo; pues, si el *punk* y el *metal*⁹ se posicionaban como identidades musicales antagónicas en la ciudad, los barrios eran los epicentros de dichos movimientos musicales, que con las dinámicas de la violencia -que paulatinamente se empezaron a incrementar desde 1984- , obligaron a éstos -punkeros, metaleros, o rockeros en general- a buscar espacios en el centro de la ciudad para reunirse, consumir y escuchar música como manifestaciones de resistencia ante la realidad que vivían; en palabras de DonVito, vocalista de Niquitown, se puede visualizar también, no solamente la presencia de rockeros (*metal, punk*), sino de rastafaris y raperos; en sí, nos habla de una diversidad que encuentra en el centro un espacio de congregación y resistencia:

El Parque del Periodista es muy importante porque es un lugar de encuentro de muchos distintos que no se encuentran en otros lugares, esa es la única posibilidad de encontrarse, yo lo conocí desde el principio prácticamente, antes había un lugar que se llamaba La Arteria, ahí en la playa con Girardot, y ese era como el parche, digamos, ahí era el lugar donde la gente iba a escuchar rock y demás y se parchaban ahí en la calle; Medellín ha sido de muy parcharse en la calle no de meterse al bar sino de hacerse afuera en el andén, o por lo menos así lo he vivido yo, entonces nos parchábamos mucho ahí, recuerdo que el atractivo de allá era la cerveza del barril, entonces uno iba a tomar cerveza del sifón y ya, pero se parchaban en la calle, eso lo cerraron en un momento dado y todo el mundo se fue para el Guanábano, y surgió como a partir de eso, eso fue como a finales de los ochenta y principio de los noventa, yo estaba en ese momento muy metido con la escena punkera de acá de la ciudad y, recuerdo que en ese momento había un asunto y era que los barrios estaban muy calientes porque estábamos en medio de la guerra contra Pablo Escobar, entonces los barrios eran cosa seria, había con frecuencia enfrentamientos y cosas de esas, entonces muchas veces la gente bajaba al centro a encontrarse, entonces ya no era mucho como parches de barrio sino parches del centro y el centro se volvió una cosa muy importante en esos momentos, entonces yo asocio el Guanábano como con todo eso, Parque del Periodista y allá se cruzaban un montón de culturas distintas, entonces los punkis se encontraban con los raperos, allá llegaban los rastas, allá llegaban hasta los pillos, allá estaba como tal la población LGTBI estaban todos ese tipo de cosas, todos estaban allá, entonces era una forma de encontrar un Medellín diverso que también fue muy importante para eso que estábamos tratando de crear en la música (Vera Orozco, 2017s).

⁹ Aunque este antagonismo era muy visible entre el *punk* y el *heavy metal* de la órbita de Kraken (banda de *heavy metal* de Medellín). Pues con relación al ultrametal de Parabellum, las condiciones respecto al *punk* fueron de empatía.

Cómo se puede apreciar, ese circuito que se empieza a desarrollar del barrio hacia el centro de la ciudad, en última instancia, favorece la congregación de una diversidad que antes se encontraba atomizada y enclaustrada en los barrios y, que quizá las dinámicas que propicia el espacio público les permitió unirse para resistir y a la vez aprender a tolerarse y comprender que a pesar de las diferencias en sus gustos musicales, el discurso era el mismo pero con diferentes matices sonoros y estéticos. Esto permitió que los parques, las calles y los andenes adyacentes a los diferentes bares que aparecían en ciertas zonas la ciudad se consolidaran como espacios de ocio y esparcimiento de la juventud y la diversidad cultural. En esta misma dirección cabe preguntarse hasta qué punto el espacio público se tornó como un espacio blindado (a pesar de que la violencia se dio en toda la ciudad, al parecer esta se dio con mayor crudeza en los barrios, según el testimonio de Don Vito) que permitía dichas congregaciones en el centro de la ciudad o en otros espacios públicos como el *lobbie* de la Biblioteca Pública Piloto que albergó por mucho tiempo los fines de semana a los B-boys¹⁰ -como se podrá apreciar más adelante en el capítulo tres, en un fragmento de una entrevista hecha al rapero José David Medina, integrante de Sociedad FB7 y Bellavista Social Club-. Vale también resaltar, que ese éxodo de los jóvenes de los barrios hacia el centro u otros lugares de la ciudad se recrudece a partir de 1989, año en que la violencia entra en su fase más crítica, pues, según Piedad Cano –integrante de Fértil Miseria- en los inicios de la década de los ochenta, en el entorno en que ella se movió, frecuentaban muchos espacios de ocio y esparcimiento a lo largo de la ciudad y, además las discrepancias –a pesar de haberlas- entre las culturas juveniles no eran tan marcadas, lo que sí se hacía notable –en

¹⁰ Sujetos que hacen parte del *hip hop* y que bailan *breakdance*.

términos de Carles Feixa- era la existencia de microsociedades juveniles (punk o metal); así como se puede entrever en el siguiente relato,

Piedad: En esa época sí que habían parches como un hijueputa, o sea ni en comparación, antes habían más parches, antes que ahora, yo recuerdo que nosotros éramos viernes, sábados y domingos, entonces vámonos para el parche de Guayabal, vámonos para el parche de Barrio Antioquia, vámonos para el parche de Los Álamos en Aranjuez, vámonos para el centro, el centro por ejemplo qué ocupamos, la iglesia de San José era un punto de encuentro, en la iglesia de San José nos encontrábamos muchos rockeros, en el Parque Berrío, eran como los puntos estratégicos para intercambiar música o parcharnos, en Guayabal en el Parque Cristo Rey, que existía una gallada que se llamaba los Metal Masacre, que eran como 60, y ahí caían los Chivas que eran del barrio Antioquia que eran punkeros, caían los Rottens que eran de Cristo Rey de más arriba, estaba el parche de Aranjuez, de Manrique, la Cancha Amarilla en San Javier, parche en donde la Leti en Florencia, en el 12 de Octubre donde este *man* Pinocho, o el parche de la Roca o la Yola, que era la baterista de nosotras, eh... parches habían muchos y uno los fines de semana se daba el lujo de escoger.

Rodolfo Vera: ¿Eso fue más o menos en que año?

Piedad: En los ochenta más o menos en el ochenta¹¹(Vera Orozco, 2018 yy).

Ahora, con relación a las prácticas, los estilos y estéticas de vestimenta, características de estos colectivos juveniles, pudieron ser garantes de un blindaje a jóvenes con cierta identidad musical, pues en ocasiones al pasar por territorios en conflicto se les veía como sujetos raros e inofensivos (*grunge*, *skaters*, etc) –aunque muchos no corrieron con la misma suerte-. Con relación a lo anterior, es válido cuestionarse hasta dónde puede ser garante de blindaje la incidencia visual de una estética como el *grunge* o el *punk* con relación a una provocación, repudio o sentido de amenaza frente a los actores del conflicto o la sociedad en general. Pues según, -Piedad Cano (integrante de la agrupación de *punk* Fértil Miseria) y Duván- dos de mis entrevistados, cuentan las siguientes experiencias:

¹¹ Al parecer en ese año, aun eran difusas las denominaciones como metaleros o punkeros, más bien era muy recurrente la alusión a rockeros. Posteriormente en el transcurso de los ochenta, se fueron haciendo más notables las divisiones.

[...] Era un pueblo muy tradicionalista en esa época, nosotros rompimos, rompimos con la familia, nos echamos a la familia de enemiga, es más en esa época recuerdo mucho, que los malos éramos nosotros, la gente nos veía pasar y cerraban las puertas...ay vienen los rockeros y nos veían, y además sumado que la estética era muy agresiva, en esa época la estética era más agresiva que ahora, y además porque nosotros nos hacíamos todo porque no había nada, entonces nosotros hacíamos unas manillas desde la muñeca hasta por allá arriba y nos poníamos en los pantalones llenos de taches, los chalecos llenos de taches, la pinta era más agresiva y entonces en esa época nos veía... yo me acuerdo que en esa época nos subíamos a un bus Yolanda, Vicky y yo, que éramos las que andábamos juntas, la que fue baterista que murió, la gente se corría, la gente no sabía dónde hacerse, la gente nos miraba con susto, miedo, con asco...ehh, fue muy teso muy teso, romper con eso fue muy teso [...]. (Vera Orozco, 2018 yy).

Yo vengo de un barrio que llama Villa Niza que en los noventas y parte del 2000 fue muy caliente, yo siempre quise marginalizarme de eso como estar afuera de eso, y la única forma en que yo lo logré fue viéndome distinto, y para eso el rock and roll era lo atípico, lo extraño era lo exótico, un pelao con otro tipo de ropa, el estereotipo de rockero de los noventas, entonces la ropita acabadita, el busito rotico, los zapatos muy alterno que era esa onda y claro uno se veía o lo veían a uno como muy harapiento, además, se dejaba crecer el cabello eso era una cosa muy tesa porque lo marginalizaba a uno. Yo sentí que a través de ese ejercicio fue la única forma en que yo pude moverme en un barrio en que era imposible moverse, yo pasaba de un lugar a otro y estaba bajo la amenaza del combo que estaba enfrentado con otro combo, y claro uno pasaba y la forma en que lo veían era como este es un inofensivo, ese man no hace nada y lo dejaban a uno quieto o lo chimbiaban a uno pero no al punto de agredirlo, le decían a uno cosas le gritaban a uno maricadas en la calle, pero uno hacía oídos sordos a la situación y pasaba y toda la cosa, entonces yo siempre me pude mover de mi barrio al parque Aranjuez que son casi dos kilómetros caminado atravesando dos barrios y lo hacía tarde, yo me devolvía dos, tres de la mañana uno cagado del susto pero nunca me pasó nada, precisamente por lo que uno proyectaba a través de eso, y al final de cuentas ellos lo veían a uno como algo distinto, este es raro, este es otra cosa (Vera Orozco,2016r).

Como bien se puede apreciar en las entrevistas pasadas de Piedad y Duván, la primera, se refiere a un blindaje relativo, a una estética que transmite repudio e intimidación debido a la agresividad de las vestimentas –satanización por parte de la sociedad-. Es de aclarar, que las mujeres causaban el mismo impacto social que los hombres punkeros, lo que no significa en absoluto, que las mujeres de tales culturas

juveniles gozaron de posiciones de igualdad dentro de las escenas musicales del *punk* o el *metal*; de nuevo Piedad Cano, asevera que,

[...] fue mucha la discriminación, el haber sobrevivido a eso, pienso que somos unas tesas, unas campeonas; y fueron por muchas razones, primero, por la cultura machista, los rockeros los hombres rockeros, decían que mujeres rockeras no habían, que la mujeres iban a parcharse no más, a pichar¹² o a parcharse con los manes, no eran aceptadas, o sea, había una burla frente a ello, inclusive fuimos objeto de burla o rechazo. Nosotras no...yo me di cuenta en la Cancha Amarilla que violaron varias viejas o que eran utilizadas como un objeto sexual, pero personalmente pienso que uno se da su puesto. Y Vicky y yo siempre lo hemos dicho, nunca le tuvimos que demostrar a los manes que éramos rockeras, a mí me importaba un culo demostrarle a un *man* si era rockera o no [...](Vera Orozco, 2018 yy).

Evidenciándose así, que no solo había un rechazo por parte de la sociedad respecto a las mujeres, sino también a nivel interno en las culturas juveniles, ya que padecían actos de violencia sexual y discriminación. Y el segundo –Duván-, hace énfasis en una estética que es interpretada por la sociedad, como jóvenes raros e inofensivos; es de anotar que cuando entra la onda del rock alternativo (*grunge*), sus estéticas no tienen la connotación de agresividad e irrupción visual con la que carga el *punk*.

De acuerdo a los anteriores relatos, y en el caso de Piedad, se puede ver que en los inicios de la década de los ochenta, no hay una división clara entre punkeros y metaleros, pues se hace mucha alusión a los rockeros. Se podría hablar de una incipiente cultura juvenil, con varias rasgos característicos de las subculturas –nociones teóricas que se explicarán más adelante-, y en cuanto a Duván, con referencia al *grunge* y los *skaters*, la connotación de estas culturas juveniles evidencia una mayor pasividad, que no irrumpe ante la sociedad con la vehemencia que lo hicieron los rockeros de los ochenta, pues estos hicieron el trabajo sucio de romper y chocar con la sociedad moralista –al igual que las primeras mujeres inmersas en estas culturas juveniles-.

¹² Término coloquial para referirse al sexo.

De otro modo, es evidente la importancia de la música para aproximarse a la juventud y sus prácticas socioculturales en Medellín, por ejemplo, el caso del *punk* y el *metal* en la década de los ochenta –o el *hip hop*, el *grunge*, la electrónica en la década de los noventa- permitió un acercamiento y hacerse cuestionamientos sobre los jóvenes por parte de las ciencias sociales, debido a que la juventud marginada por la sociedad y el Estado, activamente participaban en la violencia de la época, ya sea como víctimas o victimarios. En palabras de Jorge Echavarría profesor en estética de la Universidad Nacional –sede Medellín-, en una entrevista hecha el 27 de octubre de 2016, afirma que,

Hubo un momento en el que evidentemente la juventud, tuvo un carácter de ser un elemento sospechoso dentro de las sociedades, sobre todo porque podía estar vinculado con...sea con...si eran estudiantes en movimientos de izquierda con elementos de resistencia organizada o delincuencia sobre todo cuando en los barrios aparecían reunidos en las esquinas, cosa que no ha desaparecido evidentemente del todo. Aparece otro momento en ese mundo ya dominado por ese modelo del narcotráfico que era el joven como un recurso barato y fácil de capturar para hacer mandados y cosas, en la medida que el desempleo pues, veía en eso una salida muy clara. Y yo diría que este momento después de eso o, mejor eso marco a la juventud de un modo muy fuerte o en general a toda la sociedad antioqueña, porque planteó como una meta muy complicada que era la de un hedonismo fácil, sea, así como se conseguía, el famoso pues modelo que nosotros al azar, denominamos con lo de no futuro y si vivimos el hoy y vivimos en un mundo donde podemos consumir tales cosas que nos satisface y, no importa pues ningún mañana (Vera Orozco,2016o).

En correspondencia con lo planteado por Jorge Echavarría, la juventud sufre en primer plano las coyunturas socioeconómicas de la ciudad y, por ende, hubo cierta afinidad con los discursos antisistema y de *no futuro* de géneros musicales como el *punk*. Tal y como se señaló líneas arriba, los estudios sobre la juventud en Colombia y el mundo se empezaron a plantear desde varios frentes; pero es desde la música y los colectivos juveniles adscritos a ella y otros movimientos sociales e identitarios, que propician el uso de categorías como las subculturas, contraculturas, las culturas juveniles, las tribus urbanas, entre otras, que tienen como finalidad la aproximación a los mundos juveniles de ciertos

contextos con identidades y diferencias particulares –los cuales se abordaran a continuación-.

1.2. SUBCULTURAS, CONTRACULTURAS, CULTURAS JUVENILES Y TRIBUS URBANAS

En común encontrar en estudios, investigaciones, artículos, etc., sobre asuntos y temáticas de la juventud en relación a la música y sus prácticas sociales, términos como subculturas, contraculturas, tribus urbanas o culturas juveniles, que corresponden a diferentes contextos espacio-temporales y que perviven y se desarrollan en nuestros días. En ocasiones se hace visible un desconocimiento acerca de sus contenidos teóricos y, en consecuencia, es de utilidad hacer un rápido rastreo sobre cada término para ver en qué circunstancias surgieron (escuelas académicas sociales); haciendo especial énfasis en las culturas juveniles, por ser la noción teórica bajo la cual se van a observar las dinámicas juveniles implícitas en la investigación.

1.2.1 ESCUELAS DE CHICAGO Y BIRMINGHAM: SUBCULTURAS Y CONTRACULTURAS

Hablar de subcultura y contracultura implica remontarse a los postulados teóricos hechos por la escuela de Chicago –en relación a la subcultura- en los diferentes estudios

sobre las bandas y pandillas y, posteriormente con la escuela de Birmingham en la década de los sesenta y setenta sobre la clase obrera.

En relación con la Escuela de Chicago, según José Antonio Pérez Islas en su escrito titulado “Juventud: Concepto en disputa”, texto que hace parte de la introducción del libro “Teorías sobre la juventud: Las miradas de los clásicos”,

La Escuela de Chicago intenta esclarecer la naturaleza de la ciudad a partir de sus partes, es decir, de las normas y sus imágenes, con el objetivo de detectar el papel que juega el contexto sociocultural en la formación de la vida urbana. Es precisamente esta búsqueda lo que motivaría la visualización de la ciudad bajo un orden ecológico o natural y su preocupación por la pobreza, la delincuencia, el crimen, la enfermedad, el desempleo y la prostitución, debatiéndose entre una filosofía social especulativa y un movimiento de investigación social [...] (Pérez, 2008, p. 14-15).

En la Escuela de Chicago se destacaron varias investigaciones etnográficas:

Frederick Thrasher y su investigación titulada “*The gang: a study of 1313 gangs in Chicago*”; Louis Wirth y “*The Ghetto*”; William Foote White y “*Street corner society*” entre otros.

Partiendo del enfoque gramsciano, y su influencia en las subculturas (Escuela de Birmingham), éstas no son vistas primordialmente como una oposición de amenaza al Estado –aunque ideológicamente estén en contra-, sino en el sentido de la marginalidad y la subalternidad de clases; a pesar de presentar rasgos que evidencien una crisis de hegemonía¹³. Entendiéndose por hegemonía, en los términos que Feixa explica lo dicho por Gramsci, lo siguiente:

¹³ La crisis consiste en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer. en este interregno se verifican los fenómenos patológicos más variados [...] A este párrafo han de vincularse algunas observaciones hechas sobre la llamada «cuestión de los jóvenes» determinada por la «crisis de autoridad » de las viejas

El concepto de “crisis de autoridad” remite a otro concepto central en Gramsci; el de hegemonía. Entendida como la capacidad de dirección ético-política ejercida más a través del consenso y el control ideológico que del uso de la fuerza, la hegemonía guarda gran relación con la cuestión juvenil: por una parte, la educación de las nuevas generaciones es fundamental en la reproducción de una obra hegemónica [...] (Feixa, 1998, p. 60).

De otra forma, a pesar de que los jóvenes manifiestan algunas fisuras en las ideologías de la hegemonía (superestructura), ello es insuficiente para propiciar una crisis orgánica¹⁴ que ponga en jaque al bloque histórico en el poder, debido a que no tienen la manipulación de los modos de producción (estructura). En otras palabras, esas fisuras ideológicas propiciadas y manifestadas por los jóvenes en su concepción del mundo se manifiestan en la parte de la superestructura que Gramsci denomina como la sociedad civil (consenso de las ideologías hegemónicas), siendo la otra parte –la sociedad política-, la que va a ejercer estrategias jurídicas y de coerción y, que ligadas al sistema socioeconómico (estructura), forman un bloque histórico –estructura y superestructura-. En otras palabras, Feixa visualiza la influencia de la escuela gramsciana sobre las subculturas al afirmar que

En este modelo es central el concepto gramsciano de hegemonía: las subculturas son vistas como rituales de contestación «representados» por los jóvenes en el «teatro de la hegemonía», que ponen en crisis el mito del consenso: su emergencia está vinculada a los períodos históricos en que se pone de manifiesto una crisis de la hegemonía cultural. Como en la escena teatral, el conflicto se expresa a un nivel imaginario, aunque refleja contradicciones reales (Feixa, 1998, p. 75).

En el sentido de las posturas de Feixa, y para los efectos de esta investigación, lo que nos interesa saber es que las culturas juveniles en concordancia con las subculturas, toman de la escuela gramsciana la inequidad de clases entre los dominantes y subalternos –

generaciones dirigentes y por el impedimento mecánico que se ejerce sobre quien podría dirigir para que desarrollen su misión (Gramsci, 1975: 311-312).

¹⁴ Ruptura del nexo orgánico entre infraestructura y superestructura, con lo cual el bloque histórico comienza a disgregarse (Noguera, 2011, p. 16).

asimismo, las ideologías que imperan de los primeros sobre los segundos, ya sea a través del consenso o la coerción; y en consecuencia, las respuestas de inconformidad ante tales ideologías dominantes, expresadas a través de los estilos de vida y estéticas de los subalternos (jóvenes)-, derivándose de dichas relaciones de inequidad, los enfoques de las culturas parentales, las culturas dominantes y las culturas generacionales.

Empezando por las culturas parentales (el barrio, el vecindario, sus relaciones sociales, la familia, la clase, etc.), Stuart Hall y Tony Jefferson, argumentan que

En las sociedades modernas, los grupos fundamentales son las clases sociales, y las configuraciones culturales más importantes serán, en un modo fundamental aunque a menudo mediado, las “culturas de clase”. Relativas a estas configuraciones de clase cultural, las subculturas son subconjuntos –estructuras más pequeñas, localizadas y diferenciadas, dentro de una u otra de las redes culturales más amplias-. Debemos, en primer lugar, ver las subculturas en términos de su relación con las redes de cultura de clase más amplia de las que forman una parte distintiva. Cuando examinamos la relación entre una subcultura y la “cultura” de la que es parte, llamamos a esta última cultura “parental. Esto no debe ser confundido con la relación particular entre los “jóvenes y sus “padres” [...] Lo que queremos decir es que una subcultura, a pesar de diferir en importantes modos –en sus “asuntos centrales”, sus formas y actividades peculiares- de la cultura de la cual deriva, también compartirá algunas cosas en común con esa cultura “parental” (Hall y Jefferson, 2010, p. 73).

En cuanto a la culturas dominantes, Según Hall y Jefferson (2010) persiste una lucha de clases entre la cultura dominante y subordinada, en la cual se negocian los espacios de interacción entre éstos, ya sea en las instituciones educativas, o las iglesias o con los medios de comunicación¹⁵. Y por último, en palabras de Feixa (2012), las culturas generacionales, consisten en las relaciones sociales de los jóvenes con sus pares en diferentes ámbitos, sean dados en sus lugares de residencia, las instituciones educativas, la iglesia, la calle, entre otras.

¹⁵ Citando un ejemplo actual de nuestro país, nos podríamos referir al programa de “ser pilo paga”. Programa del gobierno de becas universitarias a los estudiantes de secundaria que posean los mejores resultados de las pruebas del estado (ICFES).

Complementando lo dicho hasta ahora, además de esas rupturas ideológicas en la sociedad civil, reflejadas en la lucha de clases –dominantes y subordinados-, también se evidencia la lucha de las subculturas dentro de la misma clase –trabajadora, subalterna, suburbios, etc.- de la cual se desprenden –cultura parental-, es decir, los conflictos que acarrearán las subculturas dentro de las culturas, se dejan ver en cómo ciertas expresiones estilísticas o prácticas en los tiempos libres o de ocio reemplazan o llenan el vacío del desempleo, la violencia intrafamiliar, la deserción escolar, los problemas raciales - manifestados por los *skinheads* con los inmigrantes provenientes de los países que integran la Commonwealth¹⁶, como cortina de humo ante los problemas socioeconómicos generados a partir de la segunda posguerra-, entre otras.

En concordancia con las influencias de la escuela de gramsciana¹⁷ y el marxismo, en los estudios culturales de la *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), Stuart Hall y Dick Hebdige utilizan el concepto de subcultura, “entendida como una operación de resistencia de los jóvenes de la clase trabajadora, heredera de la posguerra” (Arce, 2008: 261).

De otra manera, también se podría entender la subcultura en palabras de Dick Hebdige:

Las subculturas son, por consiguiente, formas expresivas; lo que expresan en última instancia, sin embargo, es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. Esa tensión se expresa figurativamente en forma de estilo subcultural [...] (Hebdige, 2004, p. 180-181).

¹⁶ Mancomunidad de países, que comparten lazos históricos con el reino unido, en calidad de colonias en ultramar.

¹⁷ Antonio Gramsci, toma el marxismo y lo lleva a otro estado, en los que separa a la economía de la política.

En correspondencia a lo argumentado por Hebdige en el aparte anterior, el *punk* en Medellín presentaría rasgos similares, es decir, lo concerniente a esa tensión entre el poder y lo subordinado. También, teniendo presente el sentido con que ingresa el *punk* en Colombia, en relación con el esnobismo, no se debe dejar de lado las inquietudes sobre su permanencia y perpetuación en la década de los ochenta en Medellín, pues allí dicho género musical encontró su hábitat, tal como lo corrobora Andrea Restrepo,

A principios de la década del ochenta el *punk* llegó a Colombia y, al igual que el rock¹⁸, fue traído de Europa y Estados Unidos por las clases alta y media y por los medios de comunicación. Se comenzó a difundir en los núcleos urbanos, sobre todo en Bogotá y Medellín, y si bien llegó en la misma época a las dos ciudades, fue en esta última donde se consolidó como un movimiento (Restrepo, 2005, p. 13).

Siguiendo con lo respectivo a la contracultura, ésta se estructura entre otros factores, en oposición a la cultura parental y hegemónica, pero a partir de una ideología o un pensamiento en contraposición de la sociedad dominante (la política de papa¹⁹ y la tecnocracia²⁰). Tania Arce Cortés opina al citar a Bennet y Clark, que

El término *counterculture*, de acuerdo con Bennett (2001), es un término que ayuda a entender la desilusión de los jóvenes de esa época acerca del control de la cultura parental y de la falta de deseo de no querer formar parte de la máquina de la sociedad. Por su lado,

¹⁸ No obstante hay nuevas posturas, de que el *punk* no es exclusivo de Inglaterra y Estados Unidos, pues muchos actores del ámbito como Don Vito aseveran que el *punk* se dio paralelamente y en simultánea en muchos lugares del mundo: Europa, Estados Unidos, Perú (banda llamada Los Saicos: “Demolición”).

¹⁹ Término que emplea Theodore Roszak, para referirse a las políticas tradicionales burguesas: mientras los jóvenes protestan en contra de la tecnocracia y la alienación política, sus padres integrantes de las sociedades dominantes desaprueban las manifestaciones de sus hijos.

²⁰ [...] Forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa.

Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar. Para superar los desajustes y fisuras anacrónicas de la sociedad industrial, la tecnocracia opera a partir de imperativos inquestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia y manifestaciones del poder colectivo humano cada vez más formidables (Roszak, 1970, p. 19-20).

En la tecnocracia, todo aspira a ser puramente técnico, todo está sujeto a un tratamiento profesional. 'Por esto, la tecnocracia es el régimen de los expertos, o de aquellos que están en condiciones de poder emplear a expertos (Roszak, p. 21).

para Clark (1976) indica que el término no sólo debe entenderse como el ir en contra de la cultura parental, tanto ideológica y culturalmente, sino también como una manera suave de atacar a las instituciones que representan el sistema dominante y reproductor como son la familia, la escuela, los medios y el matrimonio (Arce, 2008, p. 263).

Volviendo a retomar el legado histórico de las manifestaciones juveniles en Colombia, son los movimientos artísticos y el hipismo (la generación del centenario, el nadaísmo etc.) que quizá se acercan a un movimiento contracultural en el sentido de ir en contraposición del *status quo*, sin embargo, la cuestión del hipismo en Colombia presenta matices tanto de la subcultura como de la contracultura, viéndolo en el sentido que lo expuso Carlos Arturo Reina, líneas arriba. O como lo expone Carles Feixa, “hay infinidad de agrupaciones juveniles de clase media que adoptan características subculturales (como las pandillas de niños fresa y las bandas de rebeldes sin causa.); y hay subculturas de raíz obrera que pueden convertirse en contraculturas” (Feixa, 1998, p. 84).

En relación con la música y las primeras agrupaciones de rock nacional en las décadas de los sesenta y setenta,-parafraseando a Reina- éstas radicaban más en el esnobismo y los *covers* de agrupaciones anglo. Lo cual establece el apelativo de rockeros hasta los primeros años de la década de los ochenta, cuando se empieza a percibir otras posturas, discursos y producciones a partir del *metal* y el *punk*. Por lo tanto, cabe preguntarse por las variaciones que empiezan a surgir a partir del *metal* y el *punk* relativo a géneros como el *trash metal*, *death metal*, *hard core punk*, *glam rock*, *punk rock*, *neo punk*, *grunge*, *nu metal*, *indie* etc., o géneros musicales con otras raíces como la salsa, la fusión, reggaetón, *reggae*, *ska*, música electrónica (*techno*, *house*, *tech house*, *trance*), *postpunk*, *hip hop*, que empezaron a circular entre los jóvenes de Medellín desde los ochenta hasta la actualidad, provocando más subdivisiones entre las subculturas o culturas juveniles –según

desde la posición teórica que se quiera mirar-. Éstos, si bien podrían ser analizados desde la óptica de las subculturas y contraculturas, implicaría entrar en un callejón sin salida debido a los contextos espaciales y temporales en que surgen dichos conceptos, sin contar con las discrepancias que se han hecho al respecto desde otros ámbitos académicos de finales del siglo pasado; por ejemplo, en los estudios posculturales, Bennett (2001) argumenta que las subculturas solo incluyen a los jóvenes de las clases trabajadoras en función de las estéticas y estilos de dicha temporalidad. En concordancia con Bennet, entraríamos en una situación confusa a la hora de ubicar y explicar las prácticas de los jóvenes de la ciudad de Medellín –posteriores al *punk* de la década de los ochenta-, transversalizada por coyunturas socioeconómicas, políticas y culturales, además de las innovaciones tecnológicas y de comunicación que están constantemente reconfigurando las prácticas culturales e identidades juveniles.

1.2.2 CULTURAS JUVENILES

En lo concerniente a las culturas juveniles, vale la pena hacer un rápido rastreo de dónde proviene el término. Carles Feixa en su libro “De jóvenes, bandas y tribus” hace un seguimiento del concepto desde la escuela sociológica de Chicago, la sociología estructural-funcionalista²¹, la escuela italiana gramsciana, el estructuralismo francés²² y la escuela de Birmingham.

²¹ Para Talcott Parsons, el desarrollo de grupos de edad era la expresión de una nueva conciencia generacional, que cristalizaba en una cultura autónoma e interclasista centrada en el consumo hedonista [...]

Los estudios sobre las culturas juveniles cogen fuerza, desde que en la época de la posguerra el discurso desarrollista influencia cambios en la institucionalidad (laboral y educación) y en las industrias culturales, en relación al consumismo²³ y al aumento de los tiempos de ocio en los jóvenes. De esta forma, los estudios sobre las culturales juveniles orbitan en el interés por las prácticas de ocio de los jóvenes, centrados en las problemáticas²⁴ del alcohol, las drogas y los problemas espaciales y de gentrificación.

En la década de los noventa –según Tania Arce- dichos estudios toman interés en España y México, a través de investigadores como Carles Feixa, Rossana Reguillo, Maritza Urteaga, José Manuel Valenzuela y José Antonio Pérez Islas. En Colombia autores como, Ángela Garcés, Martha Marín, Germán Muñoz entre otros, también se interesan por dicha temática.

A pesar de las diversas posturas- de los distintos autores presentados- relativas a las culturas juveniles, es la perspectiva teórica de Carles Feixa la de mayor pertinencia y

La cultura juvenil -analizada como un todo homogéneo- era producida por una generación que consumía sin producir, que al permanecer en las instituciones educativas no sólo se estaba alejando del trabajo, sino incluso de la estructura de clases. El acceso nominal al «tiempo libre» parecía cancelar las diferencias sociales, e incluso engendrar una «nueva clase ociosa» personalizada en los jóvenes (Feixa, 1998, p. 54).

²² Mediante un estudio comparativo que hace Jean Monod, en Paris, Francia, utiliza elementos del estructuralismo, como las oposiciones binarias y el bricolaje, para analizar la estructura social de las bandas, además de adoptar el término de subcultura para analizar los estilos de éstas.

²³ En el presente proyecto de investigación, se usa el término de consumo y consumismo, en los sentidos, del consumo relacionado a la necesidad, es decir el ocio es una necesidad, y por lo tanto se consumen materiales culturales; en términos de Cortina (2002), el consumo no sólo sirve para satisfacer necesidades o deseos, o para comunicar o fortalecer distinciones sociales, sino que también puede servir para crear el sentido de la identidad personal, si bien conviene tener en cuenta de que la flexibilidad desde la que es posible negociar la propia identidad depende de los recursos que se posean, y de condiciones físicas y psíquicas. Y en el caso del consumismo, es un tipo de acuerdo social que resulta de la reconversión de los deseos, ganas o anhelos humanos (si se quiere “neutrales” respecto del sistema) en la principal fuerza de impulso y de operaciones de la sociedad, una fuerza que coordina la reproducción sistémica, la integración social, la estratificación social, y la formación del individuo humano, así como también desempeña un papel preponderante en los procesos individuales y grupales de autoidentificación, y en la selección y consecución de políticas de vidas individuales. El “consumismo” llega cuando el consumo desplaza al trabajo de ese rol axial que cumplía en la sociedad de productores (Bauman, 2007, p. 47).

²⁴ Este tipo de estudios se dieron principalmente en la Escuela de Birmingham.

cobertura, debido a que dicho autor aborda asuntos de la pluralidad del concepto²⁵, los escenarios (cultura parental, hegemónica y generacional) y un conjunto de elementos teóricos tomados de varias escuelas de pensamiento -nombradas recientemente líneas atrás-, que influyen en las culturas juveniles. Definiendo a las culturas juveniles como un espacio donde

[...] Las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional, [también] definen la aparición de microsociedades juveniles, con grados significativos de autonomía respecto de las instituciones adultas” (Feixa, 1998, p. 60).

Las culturas juveniles para la presente investigación se consolidan en el concepto más recurrente y utilizado, debido a la flexibilidad y amplitud de factores a nivel externo e interno que tocan a la juventud inmersa en la sociedad de Medellín y a la presencia de éstas en los espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad. Vale aclarar que a pesar de la fuerte presencia de culturas juveniles –con estilos espectaculares- en las décadas de los ochenta y noventa, en la actualidad su presencia no es tan imperante, por lo tanto, no hay un énfasis agudo en una sola cultura juvenil, sino una mirada holista sobre las diversas imágenes culturales de éstas –metaleros, punkeros, *hoppers*, *ravers*-. Es por eso que, para resolver esta mirada holística -en el sentido de Rosana Reguillo-, estaríamos hablando de tratar las culturas juveniles a través de los alternativos y los incorporados. Y con relación al primero, se hace alusión a la diversidad de los colectivos juveniles –metaleros, punkeros, *hoppers*, *ravers*, rastafaris, etc.-; y respecto a los segundos, aquellos jóvenes y no jóvenes que se

²⁵ el uso del plural en ‘culturas juveniles’, a diferencia de su forma en singular (más ampliamente utilizada en literatura), presenta ciertas ventajas a la hora de advertir de manera eficaz acerca la heterogeneidad interna del propio concepto. Cabría añadir también que tal cambio terminológico y la apuesta por la forma en plural implica también un cambio en la manera de abordar el objeto de estudio, desplazando el foco de atención de la marginalidad a la identidad, de la apariencia a la estrategia, de los acontecimientos espectaculares a la vida cotidiana, de la delincuencia al tiempo libre, de las imágenes y representaciones a sus actores (Feixa, 2012: 2).

identifican con varias escenas musicales y movimientos, en otras palabras, haciendo alusión a las mediaciones de las industrias culturales o que no portan alguna estética evidente de los estilos espectaculares de las culturas juveniles.

Las culturas juveniles, como bien se ha visto hasta ahora, toman elementos de las subculturas (cultura hegemónica, cultura parental y cultura generacional), para analizar ciertos enfoques de los colectivos juveniles desde posturas gramscianas (marginalidad de las clases subalternas y oposición a la clase dominante, evidenciando las crisis de autoridad y hegemonía), pero además, tal como lo argumenta Feixa (1998), hay otras manifestaciones como las microculturas, para designar aquellos jóvenes que se agrupan en bandas, peñas, cuadrillas, fraternidades en contextos urbanos expresando identidades y desarrollando prácticas culturales²⁶; o también los *gang* – aporte de la Escuela de Chicago-, atribuida a las bandas delincuenciales,; y por último las contraculturas, donde predomina una ideología que orienta un movimiento juvenil en oposición de la cultura hegemónica, pero que a la vez evidencia la procedencia de clase media y alta de los sectores juveniles que la integran y que se manifiestan por medio de movimientos sociales o alternativos.

Continuando con las posturas de Feixa (1998), las culturas juveniles a nivel operativo funcionan desde dos perspectivas, a saber, las condiciones sociales y las imágenes culturales. Siendo las primeras, aquellas que se refieren a la identidad de los jóvenes dentro de la estructura social, tomando elementos a nivel generacional, de género, clase, etnia y territorio. Y las segundas,

²⁶ Se podría hablar de microculturas dentro de una cultura juvenil, por ejemplo dentro de la escena metalera de Medellín en los ochenta, Piedad Cano de Fértil Miseria -en una entrevista hecha el 28 de febrero de 2018-, se refiere a varias de estas microculturas: una de éstas son los Metal masacre.

Entendidas como el conjunto de atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados por los jóvenes, las culturas juveniles se traducen en estilos más o menos visibles, que integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos, provenientes de la moda, la música, el lenguaje, las prácticas culturales y las actividades focales (Feixa, 1998, p. 87-88).

A continuación se hará un recuento con cada uno de los elementos de estas dos perspectivas propuestas por Feixa en aras de articularlas con las experiencias musicales y las prácticas espaciales y culturales de los jóvenes en la producción de sentidos de ciudad, haciendo un mayor énfasis en aquellos elementos de relevancia en la investigación.

Iniciando con las condiciones sociales, a nivel generacional, se estaría hablando de relaciones sociales edificadas o de experiencias compartidas entre los jóvenes en un mismo contexto histórico o, dicho de otra manera, lo que llamamos contemporaneidad. En palabras de Carles Feixa,

Las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer. Aunque en cada momento conviven diversos «estilos» juveniles. Normalmente hay uno que se convierte en hegemónico, sellando el perfil de toda una generación. Algunos aparecen súbitamente en la escena pública, se difunden y al cabo de un tiempo se apagan, se fosilizan o son apropiados comercialmente. Otros persisten, e incluso son retomados/reinventados por generaciones posteriores (*revivals*) (Feixa, 1998, p. 89).

El asunto *generacional* para la investigación es de gran valía debido a la comparación que se hace de las generaciones implícitas en las escenas musicales juveniles de la ciudad, enmarcadas en diversos momentos históricos de Medellín, que como bien lo pone sobre la mesa Feixa, las dinámicas de las culturas juveniles en cada uno de estos momentos evidencian una constante reconfiguración de los jóvenes y los colectivos juveniles en su concepción del mundo. De nuevo, se podría decir en términos de Margulis y Urresti (2008), que a cada época corresponde su propia cultura; no obstante, se debe tener

presente que en la música –por ejemplo- hay una transgresión simbólica en el tiempo, es decir, el rock es música de jóvenes o para jóvenes, pero si se mira la época en que surge el *punk* o el *metal*, con sus cargas ideológicas e históricas arraigadas a décadas pasadas respecto al uso social, en el presente, no se podría hablar de música joven, tal vez de música juvenil.

Siguiendo, en lo que concierne al *género*, a pesar de que a las mujeres jóvenes se les ha vinculado a los asuntos domésticos y también a su posición dentro de una sociedad falocentrista, se han visto restringidas a una menor libertad respecto a los jóvenes, por lo tanto, han sufrido una mayor sobreprotección por parte de sus familias, viéndose reflejados en la limitación de sus prácticas y adhesión en las culturas juveniles. Aunque los tiempos van cambiando, paulatinamente su presencia y rol ha ido ganando espacios en la actualidad –en el sentido contrario de Feixa, han ido saliendo de sus habitaciones-.

Con relación a la *clase*, las culturas juveniles en su relación con las culturas dominantes y las culturas parentales, forjan sus estilos, gustos, etc., como una manera de expresar los vacíos latentes en dicha articulación –explicado líneas atrás cuando se abordó la temática de la escuela gramsciana y las subculturas de la escuela de Birmingham-.

La *etnia*, se hace más latente en los estudios sobre las culturas juveniles en Europa o Estados Unidos, debido a la fuerte inmigración de los países en desarrollo; para el caso colombiano, la migración radica del campo a la ciudad, entre regiones o de quienes se van del país y regresan años después cargados con ideologías y costumbres foráneas.

Y cerrando con el tópico del *territorio*, este se consolida como un espacio en donde se vive, se relaciona, se desarrollan prácticas, etc., sea la calle, el parque, el barrio, la

ciudad, el colegio, entre otros. En Medellín hay una serie de dinámicas en el quehacer de las culturas juveniles que implican el territorio de muchas maneras; en vocablos de Feixa (1998), la dialéctica entre el barrio-centro, la apropiación de espacios de ocio y esparcimiento (Bantú y Parque del Periodista) o la formación de otros espacios a nivel institucional (Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río); pero además, se debe tener en cuenta otros territorios, a saber, la dialéctica global-local en las que intervienen las redes sociales virtuales –desterritorialización-reterritorialización-.

Dejando atrás los factores estructurales –*condiciones sociales*-, las *imágenes culturales* traen consigo otra serie de factores (estilo, lenguaje, música, estética, producciones culturales y las actividades focales) en las cuales se encuadran las culturas juveniles. Comenzando con el *estilo*, éste “puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo” (Feixa, 1998, p. 97). En otras palabras, el estilo puede estar determinado por el uso de objetos, ropa, usar tatuajes, llevar un peinado, etc. “Lo que hace un estilo es la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo (Feixa, 1998, p. 98). En la concepción de los estilos, Feixa (1998), los aborda desde dos variantes, la primera tomando el concepto de Lévi–Strauss (1971), *bricolaje*, que determina la utilización y reapropiación de objetos y símbolos inconexos para darles un nuevo significado, y el segundo, las *homologías*, que en concordancia con las actividades focales –que se abordará más adelante-, consiste en la articulación de objetos, apariencias, gustos, símbolos, ideologías, etc., con la identidad del grupo;

específicamente hay una estrecha relación de dicha articulación con la actividad focal del grupo.

De acuerdo a lo planteado por Feixa con relación a los estilos, es válido abordar algunos elementos culturales inmateriales y materiales implícitos en éstos y, que son de relevancia para la presente investigación, que el mismo autor presenta en su libro “De Jóvenes, bandas y tribus”.

La *música* es uno de los elementos implícitos en el estilo y, por antonomasia -en este caso- el rock refleja a las culturas juveniles, sin querer decir que otros tipos de músicas (música electrónica, reggaetón, etc.), no efectúen la misma función que el rock. En general las músicas que tienen como oyentes a los jóvenes se consolidan como un canal de expresión de los estilos juveniles, así mismo, como forjadores de identidad. En el caso de Medellín, se asocia a las culturas juveniles vinculadas al *metal*, el *punk*, el *hip hop*, la música electrónica, el *post punk* (*new wave*, *synthpop*, *electroclash*, *ebm*, *industrial*, etc.), el *reggae*, reggaetón, entre otras.

Otro elemento cultural en el ámbito de los estilos, es la *estética*, relacionada esta con las modas y las vestimentas, las cuales marcan por un lado, la semejanza con los pares y, por el otro, la diferencia con los adultos y otros colectivos juveniles –por citar un ejemplo las diferencias visibles entre metaleros y *hoppers* o entre éstos y la sociedad adulta-. Además es tener en cuenta, la capacidad e intencionalidad de algunas estéticas de irrumpir en el medio social de forma intimidatoria, como el caso de los morticans ²⁷ en la década de los ochenta en Medellín o en el relato de Piedad Cano en su entrevista –citada líneas arriba-. En fin, el carácter heteróclito de muchas estéticas en las culturas juveniles,

²⁷ Colectivo de punkeros en Medellín que se colgaban ratas muertas en sus vestimentas.

posiblemente se debe a la manifestación de la marginalidad o de “hacerse sentir” e incomodar a las sociedades adultas e instituciones; no obstante, con la comercialización de los estilos y vestimentas por parte de las industrias culturales, se baja el tono e intensidad de las intenciones de irrupción de estéticas agresivas, como las del *punk*. Lo cual genera un cuestionamiento sobre la concepción de la estética dentro de las culturas juveniles, es decir, el concebir las estéticas solo en el ámbito de la moda y el vestuario, sería una forma de reduccionismo de la estética, dejando por fuera el arte y diseño de los fanzines y de ciertas artes visuales que caracterizan los estilos -el grafiti en el *hip hop*, por ejemplo-, o de algunas líricas de tinte poético en la música, o el virtuosismo musical, etc., así como lo dejó entrever una interlocutora escucha de *post punk*, de nombre Viviana Ramírez, que al preguntársele por la estética, (Pasado y presente de las culturas juveniles en la escena rockera de Medellín: *Punk, metal y post punk*, Vera Orozco, Rodolfo, 2018, “pendiente de publicación”) “manifestó un malestar por asociar la estética solo a la moda, a sabiendas de la profundidad del concepto”.

Continuando con lo concerniente a las *producciones culturales*, las culturas juveniles se posicionan no solo como productores de cultura sino también como consumidores, en el primer caso crean sus propias manifestaciones a través del arte de los grafitis, las producciones musicales, los fanzines, conciertos, eventos, intercambios musicales, entre otras, como formas de crear redes sociales en las que expresan discursos de oposición, resistencia, promoción de movimientos e ideologías -que se difunden física o virtualmente en la actualidad-; en el segundo caso, el consumo de materiales culturales, situación difusa que tergiversa las producciones independientes con las infiltradas por las industrias culturales; y por último, en el ámbito de las imágenes culturales, *las actividades*

focales, se caracterizan por esos rituales, actividades o prácticas subsidiarias de sus ideologías e identidades musicales, y que a la vez son dinámicas y no estáticas, pues pueden presentar divergencias –derivar en otros estilos-, sincretismos –adoptar varios elementos estilísticos para conformar un nuevo estilo- o *revivals* -el resurgimiento de un estilo extinto-, como el caso del *post punk* en Medellín en el siglo XXI. Las actividades focales se pueden ver a la vez como prácticas culturales de las culturas juveniles, sin embargo, en el presente proyecto de investigación se pretende ampliar más la discusión con la inclusión de las prácticas culturales y espaciales –la cual se abordará con mayor énfasis en el siguiente capítulo- con el fin de evidenciar la retroalimentación de los espacios con los individuos.

En conclusión, las culturas juveniles permiten, en primer lugar, abordar los tiempos de ocio de la juventud, en segundo lugar, facilitar el reconocimiento de las prácticas que ejercen los jóvenes alrededor de la música y en tercer lugar, permite reconocer y abordar colectivos juveniles adscritos a unas imágenes culturales y enmarcadas en unas condiciones sociales globalizantes. Vale recalcar, que en muchos de los estudios sobre las culturas juveniles se pone mayor cuidado a los estilos espectaculares, pues en calidad de su anomia respecto a la sociedad, no dejan de ser un fenómeno atractivo para su estudio desde las ciencias sociales. Sin embargo, otra referente teórica de las culturas juveniles –Rossana Reguillo- plantea una postura interesante, ya que partiendo desde las influencias y efectos de la globalización en el *ser* y *estar* de las culturas juveniles, no solo se fija en los estilos espectaculares –alternativos o disidentes-, sino también en lo normal o incorporado. Según Reguillo,

En la literatura pueden reconocerse básicamente dos tipos de actores juveniles:

a) Los que pueden conceptualizarse como “incorporados” y que han sido analizados a través o desde su pertenencia al ámbito escolar o religioso; o bien, desde el consumo cultural.

b) Los “alternativos” o “disidentes” cuyas prácticas culturales han producido abundantes páginas y que han sido analizados desde su no-incorporación a los esquemas de la cultura dominante (Reguillo, 2003, p. 106).

Acorde con Reguillo, para la presente investigación es prioritario aclarar, que si bien la misma –investigación- no se enfoca en una sola cultura juvenil, sí pretende dar una mirada de manera general sobre las perspectivas semióticas en que éstas –alternativos o disidentes- han producido sus sentidos de ciudad y que con el transcurso de los años y de las constantes dinámicas socioeconómicas, políticas, históricas y culturales que van emergiendo se han ido reconfigurado constantemente, hasta el punto tal que a las culturas juveniles que Reguillo enmarca dentro de los incorporados, han ganado más espacio en la escena juvenil de la ciudad; por lo tanto, en ellos, también subyacen imaginarios y cosmovisiones sobre la urbe.

1.2.3 TRIBUS URBANAS

Antes de entrar a hablar sobre las discrepancias conceptuales de las “tribus urbanas”, es pertinente hacer una breve revisión de la procedencia del término. Éste fue utilizado por el sociólogo francés Michel Maffesoli en 1988 y le dio tal difusión que hoy por hoy en muchos ámbitos (académicos, políticos y sociales) se utiliza. Y desarrollado

también por los españoles Pere-oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea en 1996

Una de las cuestiones observadas en el trabajo de campo de esta investigación en relación a muchos de los interlocutores entrevistados, es la ligereza para utilizar el concepto de “tribus” para referirse a algún grupo juvenil adscrito a una música²⁸. Fue por esa misma razón que se quiso tomar y tratar de aclarar la utilización que se hace del término, pues al parecer está más cercano a un cliché académico -cargado de una alta inercia de romanticismos y exotismos- que a una postura teórica consciente. En palabras del doctor en ciencias sociales Darío Blanco Arboleda,

Existe en el sentido común de la sociedad, asociada a lo juvenil, la idea de las tribus juveniles o tribus urbanas donde encontramos un ejercicio de exotización, de construcción de diferencia, sobre los jóvenes, asociándolos a los grupos indígenas-étnicos, la categoría evidencia una incomprensión cultural entre dos grupos: los jóvenes y los adultos (Blanco, 2016, p. 1).

Acercándonos un poco más a las posturas teóricas de las tribus urbanas, el autor francés evoca la idea del tribalismo *–nebulosa afectual-* para describir aquellos colectivos de jóvenes que se reúnen a razón de un género musical, evento o fiesta musical etc., en palabras del mismo: “El tribalismo nos recuerda, empíricamente, la importancia del sentimiento de pertenencia, a un lugar, a un grupo, como fundamento esencial de toda vida social” (Maffesoli, 2004: 20). De otra manera, las tribus urbanas destacan la urgencia de una socialidad empática: “compartir emociones, compartir afectos. Los recuerdos, el "comercio", fundamento de todo estar-juntos, no es, simplemente, intercambio de bienes; es también "comercio de ideas", "comercio amoroso"” (2004, p. 20). En otras palabras,

²⁸ La idea de incluir en este texto a las tribus urbanas es por aclarar, que en muchos ámbitos se utiliza de forma laxa el concepto, por referirse a un colectivo juvenil con estilos espectaculares.

Maffesoli desarrolla la idea del tribalismo a través del neotribalismo caracterizado por “su fluidez, sus grandes reuniones puntuales y su dispersión” (2004, p. 103), y basado en una comparación que hace de lo social (modernidad) y la socialidad (posmodernidad). En lo social “el individuo podía tener una función en la sociedad y funcionar en un partido, una asociación o un grupo estable” (2004, p.104) y en la socialidad, “la persona desempeña papeles tanto en el interior de su actividad profesional como en el seno de las diversas tribus en las que participa. Como su traje de escena cambia, esta persona va, según sus gustos (sexuales, culturales, religiosos, amistosos), a participar cada día en los diversos juegos del *theatrum mundi*” (2004, p. 104).

Pensar la sociedad en relación a una reunión de adeptos a una música, creencia, partido político, en función de la estructura de una tribu –arcaica-, es aventurarse en cierto punto, en darle una relevancia a las prácticas de ocio un rol similar a los esquemas socioculturales de las tribus, de otro modo, si se tiene presente las diferentes acepciones de tribu desde la antropología y por supuesto, las perspectivas de quienes están a favor del neotribalismo o tribalismo posmoderno, éstos últimos escogerán los apartes más convenientes de dichas definiciones, por ejemplo aquellos que hacen referencia al igualitarismo, invisibilizando así, los asuntos económicos de supervivencia y de alianzas estratégicas de defensa. En términos de Eloy Gómez Pellón (2010), las tribus o sociedades tribales como espacios sociales y económicos intermedios entre bandas de recolectores-cazadores y sociedades más organizadas, pone en evidencia la contradictoria conceptualización de las tribus de Maffesoli, en el sentido de que no se pertenece a una tribu por horas o por un fin de semana o un evento, más bien estaríamos hablando de múltiples identidades. Otras posturas críticas al respecto la hacen Pablo Semán y Pablo Vila

(2008), al centrarse en el uso etnológico del término tribu en la actualidad, los procesos de voluntad de agregación (colectividades inestables) y la articulación entre individualismo y neotribalismos en el contexto latinoamericano.

1.3. CONSIDERACIONES FINALES

En Colombia los términos de subcultura y contracultura han presentado particularidades muy específicas en relación a otros contextos espacio-temporales, es decir, si en Inglaterra las subculturas estaban integradas por los jóvenes de las clases obreras o en Estados Unidos las contraculturas por jóvenes de clase media y alta, en Colombia las características de ambas nociones teóricas se pudieron presentar en un solo grupo o mutar de un ámbito contracultural a uno subcultural y viceversa. Tal y como ocurrió con el hipismo, éste fue en un principio adoptado por jóvenes con posibilidades de vivir y estudiar en el extranjero, introducido por éstos al país, con el pasar de los años fue la clase trabajadora (artesanos) quien continuó con dicho estilo de vida. En otros círculos fueron los movimientos académicos, políticos (grupos de izquierda) y artísticos (nadaísmo) de las principales ciudades del país los que tuvieron ciertas características contraculturales, pero a medida que la educación superior se volvió una posibilidad para las clases medias y bajas a través de las universidades públicas, de nuevo se reconfigura en un ámbito subcultural con particularidades contraculturales, pues estos eran hijos de la clase trabajadora que de uno u otro modo tenían ideologías de crítica ante las sociedades dominantes. Sin embargo, el aspecto más ambiguo lo conlleva la subcultura en cuanto a los elementos tomados de la

escuela gramsciana y, así mismo, los prestados a las culturas juveniles; por ejemplo, la noción gramsciana de la subalternidad de las clases y su marginalidad dentro de la sociedad, más que un movimiento de oposición que amenaza al bloque histórico en el poder -aunque desde otras perspectivas si dejaban entrever las crisis de hegemonía y autoridad- mostraban su posición relegada. O por el lado de las culturas parentales, hegemónicas y generacionales, evidenciaron los contextos de clase entre culturas y subculturas o dominantes y dominados, momentos históricos (etarios), etc., donde se deja entrever la utilización de herramientas institucionales por parte del sector dominante, para lograr un consenso ideológico o la coerción ante posibles amenazas de disidencia.

Es muy probable que pudiésemos hablar de una subcultura tardía –de carácter efímero- en Colombia a principios de los ochenta, el *punk* y el *metal* en Medellín, pero otra vez, son las condiciones materiales de existencia presentes en el país de manera coyuntural (época de la violencia y el narcotráfico, reformas urbanísticas y movilidad, las tecnologías de información y comunicación, etc.), que obligan a repensar el ángulo teórico sobre el cual analizar el fenómeno juvenil. Es decir, por un lado, había muchos elementos de las subculturas, debido a la clara dominación del Estado y de los frentes en conflicto (narcotráfico) en la época de la violencia, dominación que se hacía de manera coercitiva, pero por otro lado, ya permeaban a las escenas musicales juveniles y a la sociedad condiciones sociales e imágenes culturales, que solo desde los preceptos teóricos de las culturas juveniles se hace más digerible su abordaje.

Dando paso así, al análisis de los colectivos juveniles desde las posturas de las culturas juveniles. Si bien, los términos de subcultura y contracultura se empiezan a quedar cortos – según los estudios posculturales- para analizar a las juventudes de finales del siglo

XX y siglo XXI, las culturas juveniles se afianzan como alternativa teórica de estudio de las juventudes; en primer lugar, para estudiar a los jóvenes en el ámbito del ocio y el consumismo, en segundo lugar, desvinculándolos de los entornos laborales y de las responsabilidades de la sociedad adulta (moratoria social), en tercer lugar, abordándolos como colectivos o grupos juveniles adscritos a algún aspecto identitario (condiciones sociales e imágenes culturales), que los identifica y que a la vez los diferencia respecto a los otros (otras identidades, instituciones, sociedad adulta), y en cuarto lugar, teniendo en cuenta los efectos de la globalización. Es decir, sus dinámicas van cambiando de acuerdo al contexto histórico en que se dan, o de otra forma, los estilos espectaculares de las culturas juveniles comienzan a entrar en los espacios difusos de las industrias culturales, donde la disidencia y la normalización al parecer entran en procesos de fusión, sin afirmar la desaparición de las propuestas alternativas de subversión y oposición a la hegemonía.

A partir de la aplicación de la noción teórica de las culturas juveniles en esta investigación, han surgido varios interrogantes como ¿Qué está pasando con las culturas juveniles? ¿Por qué cada vez se ven menos metaleros, punkeros, góticos, etc., en los espacios de ocio y esparcimiento de Medellín? ¿Se han convertido dichas culturas juveniles en trajes transitorios y momentáneos? ¿Cómo se deben abordar entonces a los jóvenes normales a quienes no hacen parte de una identidad estilística visible?

Evidentemente nos enfrentamos a una diversidad de efectos característicos de la globalización que sumados a las coyunturas y cambios socioeconómicos y políticos de la ciudad, ponen en evidencia otras juventudes mediados quizá por tendencias ecléticas,

conservadoras²⁹, etc., que subyacen en posturas consumistas que se centran en una sociedad con mayores posibilidades de asequibilidad (facilidades de créditos); en otros términos, conseguir un automotor, realizar un viaje a otro continente, comunicarse con las antípodas en fracciones de segundos o hacer pública las creaciones artísticas (musicales) por medio de canales universales virtuales (Youtube, Facebook, Instagram, etc.), adoptar estilos de vida *fitness*, ambientalistas y ecologistas (energía limpia, movilidad en bicicleta), espirituales (yoga tomas de yagé, animalistas, veganos), o lo que está pasando con el consumo musical, volver a los formatos como el vinilo, incidiendo de esta forma que a pesar de tener una *identidad sociomusical* fija, también hay una predilección por explorar y abrir las puertas hacia otros ritmos y expresiones musicales (*world music, wold beat*)³⁰; en sí, son una serie de factores y circunstancias de índole moral, de consumo y consumismo³¹, entre otras, que combinan cargas desarrolladas a partir de la concienciación sobre los excesos tecnológicos e industriales frente a tendencias conservadoras y eclécticas. A pesar de que muchos de los fundamentos teóricos de las culturas juveniles están anclados en los preceptos desarrollados por la escuela de Birmingham con relación a las subculturas, las culturas juveniles tienen presentes estos cambios surgidos en los contextos globales-locales que atañen a la juventud, anunciados ya por Feixa y Reguillo.

²⁹ Perspectiva tomada de la opinión del doctor en ciencias sociales Darío Blanco en una reunión realizada a principios de marzo del año en curso por el grupo de investigación de juventudes.

³⁰ Esto se da porque el internet permite explorar ilimitadamente sin costo alguno y, por lo tanto, el gusto musical se expande, pues, a diferencia de la época en que solo se contaba con formatos como el vinilo, el cd, la televisión y la radio, no había posibilidades de expandir conocimientos en otros tipos de música y mucho menos gastar dinero en compras de trabajos discográficos de géneros y agrupaciones desconocidas, en otras palabras se era fiel a un género musical. La expansión en los conocimientos musicales (experiencias musicales), se dio en un ritmo más lento a través de los intercambios musicales: préstamos de vinilos y discos compactos y su posterior grabación y regrabación en casetes hasta deteriorarse la fidelidad del sonido.

³¹ Hay situaciones en que se hace difuso la brecha, en aseverar que prácticas recurren al consumo de cultura como necesidad y en qué momentos es solo despilfarro.

A partir de la década de los cincuenta, los jóvenes se convierten en el sector de la sociedad hacia donde apunta el consumo de las imágenes culturales. A pesar de las incipientes estrategias de difusión de los medios de comunicación, desde los años noventa el incremento y efectividad de dichas estrategias han llevado a la juventud a realizar cambios significativos en sus prácticas y consumo. Por lo tanto, se hace difícil en muchos sentidos explicar dichos fenómenos solamente desde las subculturas, pues desde los estudios subculturales, su objeto se centra específicamente en la juventud de las clases subalternas, dejando a un lado la juventud de las esferas socioeconómicas altas - dominantes-. Estas últimas abordadas por la contracultura, evidencian el sesgo de clases entre la juventud y, por ende, subyacen diferencias muy marcadas en la percepción del mundo relacionadas a cómo se negocian los espacios con las instituciones. Pues la información que se les ofrece a las juventudes entre una clase y otra difieren; así mismo, como sus prácticas de consumo, siendo esta última situación, que con el tiempo comienza a democratizarse por la intensidad comercial de las industrias culturales, demostrado también en las actividades de ocio, direccionándose hacia consumismos exacerbados.

Sin embargo, son las posturas de las culturas juveniles las que proponen una dialéctica conciliadora que se amolda a los cambios generacionales, pues tienen presente las condiciones sociales de clase y, por supuesto las imágenes culturales que se van posicionando a través de los años por medio de una cada vez más eficiente difusión, publicidad y asequibilidad permitida por los medios de producción. En las décadas de los ochenta y noventa las vivencias de las culturas juveniles se desarrollaron en la calle de forma visceral y apasionada, influyendo así en las cosmovisiones respecto a los lugares apropiados para fines de ocio dentro de la ciudad, que con los diversos cambios

urbanísticos, socioeconómicos y tecnológicos de los últimos veinte años, dan un giro abrupto en las prácticas y concepciones sobre el mundo por parte de la culturas juveniles. Sorprendiéndonos como muchos estilos espectaculares desaparecen, se fusionan unos con otros, surgen *revivals*, o en términos de Reguillo, con relación a los incorporados y alternativos, la disidencia se va naturalizando; de otra forma, la diversidad se torna como una tendencia homogénea –propiciando difusiones y borrosidades entre lo disidente (*underground*) y lo incorporado (*mainstream*)-. Ya no solamente se hace parte de una cultura juvenil o, en el sentido de la identidad, ya nos movemos y pertenecemos a varias escenas socioculturales; además, el consumismo no solo se centra en fetiches materiales, sino también en el mercado de experiencias, que ya no son exclusivas de quienes poseen estados de moratoria social, pues, éstas están al alcance de cualquier clase social, siempre y cuando posea capacidad de crédito, pues, el modo de producción capitalista ha facilitado el camino de la adquisición de mercancías, adaptando la economía para esclavizar a los jóvenes con los endeudamientos. Todas estas dinámicas que nos permeabilizan, ejercen cambios en las culturas juveniles, tanto en sus prácticas como sus cosmovisiones respecto a la ciudad y sus lugares de ocio.

II CAPÍTULO

2. PRÁCTICAS ESPACIALES Y CULTURALES Y EXPERIENCIAS MUSICALES DE LOS JÓVENES

*In the nighttime
when the world is at its rest
you will find me
in the place I know the best
dancin', shoutin'
flyin' to the moon
(you) don't have to worry
'cause I'll be come back soon [...]*

Fritz & Paul Kalbrenner – Sky and the sand

RESUMEN

El presente capítulo se centra en poner en común las diferentes nociones teóricas que giran alrededor de las prácticas realizadas por los jóvenes, sean de índole social, cultural y espacial. En la primera parte del capítulo se hace un rastreo de los términos de prácticas, prácticas sociales, prácticas culturales y prácticas espaciales con el fin de brindar herramientas conceptuales que ayuden a su comprensión; en la segunda parte del presente apartado, el concepto de las *experiencias musicales*, trabajado por el etnomusicólogo argentino Ramón Pelinski, en el cual se abarca una serie de prácticas musicales que consolidan nuestras experiencias. Asimismo, mientras se definen los conceptos en cuestión, paralelamente se van presentando casos -al respecto-, recogidos en la etnografía hecha para la investigación.

Definir las prácticas, en aras de aproximarnos al quehacer de las culturas juveniles en la ciudad, es transitar por caminos inestables, cargados de discusiones filosóficas. No es el propósito de éste trabajo profundizar en los debates filosóficos que conciernen a la *praxis* y las prácticas; el acercarnos a determinar cómo se pueden definir las prácticas de los jóvenes de forma satisfactoria, nos lleva primero a mirar cómo han manejado el concepto desde ámbitos teóricos como el marxismo, el cual ofrece elementos centrados en las relaciones de producción y la lucha de clases, con un enfoque teleológico basado en la transformación de un objeto o sujeto – transformación de la materia prima y cambio social, respectivamente-. No obstante, es de anotar que condiciones como el ocio y el tiempo libre en la que se realizan las prácticas de los jóvenes ponen en entredicho la finalidad de éstas, por lo cual es imperante, por un lado, apoyarse en las posturas de Althusser , quien también desde una concepción marxista de las prácticas, les confiere la finalidad de la utilidad social, y por otro lado, a partir del concepto de cultura articulado a la vida social que propone John B. Thompson, en el cual se entrevé una posición materialista de cómo ciertos aspectos sociales constituyen la noción de cultura³².

Para complementar más el concepto de las prácticas se toma las posturas de Pierre Bourdieu y Michel De Certeau, quienes nos dan luces sobre cómo se dan y qué expresan las prácticas dentro de la sociedad. En consecuencia, se trata de resolver la cuestión de las prácticas de los jóvenes en tiempos y espacios de ocio, con la finalidad de complementar el concepto de *actividades focales*, propuesto desde el estudio de las culturas juveniles; el cual

³² Es de riesgo llevar a cabo la empresa de definir una práctica cultural, y más por la carga que lleva cada uno de los términos; por tanto, nos aferramos a los elementos implícitos en la acepción de cultura, en el cual subyacen, símbolos, expresiones, prácticas, acciones, etc., que intervienen en las interacciones de los sujetos o sociedades implicadas.

a pesar de ser suficiente en la caracterización de las actividades más distintivas de los colectivos juveniles, se debe complementar con otras nociones para ampliar su rango de análisis, dicho de otra forma, que abarque explicaciones sobre las interacciones y prácticas entre varias culturas juveniles -u otras interacciones sociales- con o que convergen en un espacio o lugar en común en condiciones de violencia extrema, por citar un ejemplo.

Ya con el componente espacial visible, obliga a que se retome elementos de la geografía humanística. Apoyándonos, en Henri Lefebvre y Alicia Lindón, conceptos como *los espacios vividos, las prácticas espaciales, el sujeto-cuerpo, el sujeto-sentimiento y los diferentes escenarios urbanos*, permiten vincular las prácticas sociales y culturales a un contexto espacial, influyendo también de este modo, en los diferentes imaginarios urbanos³³ de los espacios de ocio y esparcimiento –estudiados-. No obstante, los efectos de la globalización (la desterritorialización, el consumismo, las TIC, la individualización, entre otros) han incidido también, en las prácticas espaciales ejecutadas por los jóvenes, haciéndose visibles en nuevas formas de apropiación y producción de los espacios: congregación, expresión de estilos, modas, gustos musicales etc.

2.1 PRÁCTICAS: SOCIALES, CULTURALES Y ESPACIALES

Hablar de las prácticas, prácticas sociales, prácticas culturales y prácticas espaciales, obliga primero a indagar por el término de prácticas, en la cuales hay una serie de debates filosóficos y teóricos de larga data. Sin ir muy lejos sobre las complejidades implícitas en el

³³ Este término entendido como una construcción social del espacio, se ampliará en el siguiente capítulo.

asunto, miremos algunos de los planteamientos más relevantes para la investigación. Desde las posturas de Aristóteles, con la *poiesis* y *praxis*, refiriéndose la primera a una transformación de la materia y la segunda, a la transformación del sujeto, y que posteriormente iban a ser utilizadas por el marxismo, en sus debates sobre la ideología (teoría) y el materialismo (práctica). A partir de allí, se generan una serie de discusiones que el marxismo utiliza para edificar uno de sus argumentos sobre la lucha de clases y la explotación del hombre por el hombre en las relaciones de producción. En términos de Adolfo Sánchez Vázquez, “Praxis, en griego antiguo, significa acción de llevar a cabo algo, pero una acción que tiene su fin en sí misma, y que no crea o produce un objeto ajeno al agente o a su actividad” (Sánchez, 1967, p. 20). Desde el marxismo, según Sánchez (1977), la *praxis* es la actividad de transformar un objeto (naturaleza o sociedad), premeditado por un proceso subjetivo o consciente. El mismo autor, llega así a elaborar un acercamiento a la praxis social, de la siguiente manera,

[...] en el terreno de la *praxis* social, la acción se ejerce sobre hombres concretos o relaciones humanas que constituyen, de este modo, su objeto o materia. Estos hombres son seres dotados de cuerpo, hombres de “carne y hueso”, como diría Unamuno. Pero las acciones humanas que se ejercen sobre ellos no apuntan tanto a lo que tienen de seres corpóreos, físicos, sino a su ser social [...] (Sánchez, 1967, p. 432).

Ahora miremos otro ángulo también a partir del marxismo desarrollado por Louis Althusser (1975) quien conceptualiza a la práctica como una actividad con lo real, o de otro modo, argumenta que toda práctica es un proceso social donde intervienen elementos materiales, ideológicos, humanos etc., que interactúan entre sí para producir alguna utilidad social.

Dejando de lado el marxismo, Pierre Bourdieu, de una manera simple se refiere a las prácticas señalando que, “no son otra cosa que papeles teatrales, ejecución de partituras o aplicaciones de planes” (Bourdieu, 1980, p. 85). Según el autor, ya hay implícito un proceso cognitivo de creación reflejado en los libretos teatrales, en la partituras o en la bitácora de planificación, dicho de otra manera, y en términos del teórico francés, existe una “estructura estructurada”, que evidencia un largo proceso cognitivo, en cómo se elaboran los libretos, las partituras o las bitácoras de planificación, además de cómo se leen estas dependiendo del lenguaje en que se hayan escritos (prosa o poesía, teoría musical y lenguaje científico).

Para hacernos a una idea del concepto –y un rápido sondeo, parafraseando a Rivera- de las “prácticas”, Pierre Bourdieu ya las planteaba como una alternativa al concepto de “regla social”, “circunscribiendo el sujeto social a la retícula que lo define como entrecruzamiento de una cosmovisión y una posición específica: el «habitus³⁴» y el «campo³⁵»” (Rivera, 2008: 296). En este aspecto el interés, era determinar cómo se dan las prácticas a partir del *habitus*, según Bourdieu,

[...] El *habitus* origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la

³⁴ El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir» (Bourdieu, 2000:54). Un sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes, adquirido mediante la práctica, y siempre orientado hacia funciones prácticas. (...) Hablar de *habitus* es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El *habitus* es una subjetividad socializada (Bourdieu, 1995:87).

³⁵ El «campo» es un sistema relacional objetivo, instituido socialmente, una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (sit) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu, 1995:64).

forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu, 2007, p. 89).

Por su parte, Michel de Certeau nos dice que “cada sociedad muestra siempre en alguna parte las formalidades a las cuales obedecen sus prácticas” (De Certeau, 1996, p. 26). Fernando Rivera, en la alusión que hace sobre De Certeau y las prácticas, dice que el filósofo francés las ve como una forma “a través de las cuales el individuo «lee» dinámicamente y apropia objetos y esquemas culturales, «fabrica», produce y/o reproduce” (Rivera, 2008, p. 298).

Para complementar estas acepciones teóricas sobre las prácticas brindadas por Bourdieu y De Certeau, Sánchez y Althusser, y de cara a ubicar los elementos que determinan las prácticas culturales ejecutadas por los jóvenes o no jóvenes, vale aclarar que llegar a una definición de las prácticas culturales es transitar por caminos fangosos, debido a la complejidad que subyace en cada uno de los conceptos; sin embargo, es con la alusión que hace sobre la finalidad de las prácticas -utilidad social-, en la definición –citada líneas arriba- que ofrece Althusser y la posición del sociólogo John B. Thompson (1993), sobre la articulación del concepto de cultura con la vida social³⁶, que se pretende hacer una aproximación a las prácticas culturales, y por ende, reforzar la noción de las actividades focales de las culturas juveniles.

Las actividades focales, tal como las concibe Feixa (1998), se enmarcan en una serie de rituales y actividades características de ciertos colectivos juveniles, por ejemplo, los *hoppers* cuando realizan grafitis, bailan *breakdance* o improvisan el *rap* con sistemas de

³⁶ [...] Es una cuestión de acciones y expresiones significativas, de enunciados símbolos, textos y artefactos de diversos tipos, y de sujetos que se expresan por medio de éstos y buscan comprenderse a sí mismos y a los demás mediante la interpretación de las expresiones que producen y reciben (Thomson, 1993, p. 183).

sonido, o los metaleros deambulando por las calles de la ciudad en busca de algún lugar donde escuchar música y encontrarse con sus pares, o los punkeros consumiendo licor barato y tocando con sus guitarras de palo³⁷ en algún parque o, los *ravers* o *clubbers*, en busca de un lugar o fiesta en la que se presente un buen *line up*³⁸ de *disc jockeys* para ir de baile y escuchar música a altos volúmenes, etc. Con los ejemplos anteriores de las actividades focales en su consecuente relación con las prácticas –utilidad social-, la cultura y la vida social, se deja entrever que estas prácticas culturales desarrolladas por los jóvenes están en función del ocio, el consumo y sus relaciones sociales, y por ende, se enmarcan en un espacio físico o lugar, en el que confluyen símbolos, significados, narrativas, identidades, etc.

Dichas prácticas de índole social o cultural –actividades focales- inherentes a los espacios, son abordadas por la geografía humanística, denominándolas como prácticas espaciales. Henri Lefebvre (1974) ya había planteado el asunto a través de las prácticas espaciales (todo aquello que sucede en la calle y los parques con los habitantes) y los espacios de representación (espacios vividos).

En el orden de la geografía humana, la doctora en sociología Alicia Lindón (2009) brinda una serie de herramientas conceptuales –que se irán presentando a lo largo del capítulo- para analizar las prácticas sociales en los diferentes espacios de la ciudad, en otras palabras, la construcción socioespacial de la ciudad. Al respecto, Lindón afirma que

[...] Al concebir al sujeto espacialmente se reconoce que nuestro actuar en el mundo hace y modela los lugares y al mismo tiempo, deja en nosotros la marca de los lugares que habitamos. Los lugares modelan a las personas, a esos sujetos habitantes de algún lugar o de diversos lugares (Lindón, 2009, p. 10-11)

³⁷ Alusión que se hace a las guitarras acústicas de bajo costo.

³⁸ Cartel de disc jockeys que se presentan en un evento.

Acorde al pasaje anterior, la correspondencia entre los lugares, los sujetos y las prácticas que desarrollamos configuran los lugares o, de otro modo, los lugares influyen también en nuestras cosmovisiones y acciones. Trayendo a colación un ejemplo, la ciudad de Medellín, ha sido objeto de una serie de circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales reflejadas en el crecimiento industrial y poblacional –migraciones-, la época del narcotráfico y la violencia, los proyectos urbanísticos y de movilidad, la economía de prestación de servicios, la realización de eventos y foros internacionales de temáticas sociales (como una manera de reivindicar la imagen que antaño sufrió la ciudad) etc., en fin, un sinnúmero de sucesos que llevaron a una reconfiguración de la ciudad y, por ende, de sus habitantes -en especial los jóvenes-, quienes también han reconfigurado sus prácticas en el transcurso de los años. Reflejándose así la retroalimentación entre sujetos y espacios.

Para dar luces sobre dichas dinámicas entre espacios y sujetos dentro de la ciudad, es importante conocer la opinión de dos académicos entrevistados, a saber, Daniel Carvalho (arquitecto especializado en urbanismo y concejal actualmente de la ciudad de Medellín) y Jorge Echavarría (profesor de la Universidad Nacional, sede Medellín, especializado en estética), quienes dieron su posición ante dichos fenómenos sociales y coyunturales que se han enmarcado en las últimas décadas dentro de la ciudad; posiciones en las que se deja ver por un lado, las coyunturas sociales de la ciudad que modelan un imaginario urbano y, por otro lado, cómo ciertos efectos de la globalización promueven nuevas prácticas de consumismo visibles en la manipulación de tecnologías por parte de los jóvenes; así:

Se materializaron de muchas formas, primero el miedo, crecimos con miedo, yo crecí en los 80 y en los 90 con miedo con todo lo que eso implica, ¿miedo de que?, no solo miedo de la violencia sino que termina convirtiéndose un miedo del otro, creo que nos volvimos una sociedad desconfiada. Y también miedo de la diferencia, ese miedo nos lleva a una homogeneización de vivir con los que se parecen a nosotros y de andar con los que piensan igual a nosotros y nos quitó la posibilidad del diálogo y del debate. Aquí durante

los 80 y en los 90 se hizo difícil pensar diferente y decir cosas diferentes, esto es asunto que ha venido cambiando, hoy en día no es la misma sociedad de los 90, pero durante esa época sentí eso... También pienso que se materializó en esa estética que se dice “traqueta”, que si bien es colombiana, es muy propia de Medellín. Entonces se materializa en una estética que tiene unas expresiones culturales, esa estética tiene una arquitectura, una música, tiene una moda en la forma de vestir, tiene una forma de ver la mujer como un objeto, pero para terminar en una cosa positiva, también se materializó en una resistencia y es que toda esa época de la violencia del narcotráfico en la última década del siglo XX también generó movimientos de resistencia civil y cultural incluso resistencia política [...] (Vera Orozco, 2016q).

Yo diría que hoy intervinieron como después de eso intervinieron otras variables muy fuertes como los son la tecnología, esas tecnologías portátiles que son invasivas completamente, de eso de un lado, y de otro lado, esa impronta...yo no la llamaría consumista, yo haría la diferencia, yo diría que es una impronta si de consumo, pero lo que pasa es que el modelo de calificarlo como consumista, la descalifica como algo malo, yo creo que habría que escarbar un poquito más y ver como hoy en día, el consumo de ciertos bienes tanto reales como simbólicos, tanto tangibles como simbólicos, es un modo de armar identidades, tanto colectivas como singulares, entonces yo no lo calificaría de algo malo de entrada, pero ese combo digamos, o sea esa permanencia en lo hedonista de un modo fácil, el modelo tecnológico portátil permanente y el otro que sería el de el consumo como una forma de armar identidades, yo diría que son como las marcas más más notables que uno podría que marca más a la juventud en Medellín, eso sin que desaparezca todavía por ejemplo el modelo de estigma que todavía pues, aparece en muchos espacios, o incluso fue el cese de la mano de obra barata para hacer otras cosas, solo que esto sería a mi modo de ver como los más dominantes hoy (Vera Orozco, 2016o).

De acuerdo a estas visiones de cómo se han venido configurando los imaginarios de la ciudad con relación a las prácticas sociales y culturales: los sentimientos de miedo, las estéticas del “traqueto”, resistencias civiles, consumismo –que no necesariamente debe ser satanizado, en el contexto del consumo de ocio y bienes culturales y tecnológicos-, la tecnología etc. Éstas han influido en las diferentes prácticas y construcción de identidades de los jóvenes –y no jóvenes- de Medellín. Prácticas que se han desarrollado tanto en los barrios como en diferentes lugares del centro, de acuerdo a las circunstancias de un *presente*, pues estos espacios –en el centro o los puntos focales propuestos en la investigación- se han formado como lugares de ocio y esparcimiento con relación a unas dinámicas y prácticas sociales, de lo cual se puede inferir la inherencia entre los lugares, los

espacios y las prácticas, de otro modo, y en términos de la geografía humana: las prácticas espaciales.

En correspondencia con los puntos focales en los que se hizo trabajo de campo en la presente investigación, y en concordancia con lo que se plantea a partir de la geografía humana sobre los espacios vividos y las prácticas espaciales que allí se dan, son también un reflejo de las dinámicas entre la ciudad y la sociedad, ya sea por apropiación de espacios para efectuar prácticas vinculadas al ocio, u otras intencionalidades de espacios que se diseñaron para otros tipos de prácticas sociales: residencia, comercio, prácticas deportivas, etc. Si algo se puede inferir de todo esto, es que las prácticas sociales y espaciales – incluyendo también en éstas las prácticas culturales correspondientes a las experiencias musicales- configuran y producen los imaginarios urbanos de los contextos espaciales en que se desarrollan.

En el proyecto de investigación se escogieron cuatro puntos focales de tres zonas diferentes de la ciudad de Medellín, la primera zona se ubica a los alrededores de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional, en la cual se encuentran, la plazuela del Carlos E. Restrepo³⁹ y la calle 66ª entre carreras 55 y 56, denominada como Bantú⁴⁰ o la Curva⁴¹; la segunda zona se ubica en el centro histórico de la ciudad (La Candelaria): el Parque del Periodista⁴²; y la tercer zona, se halla en las inmediaciones de la Estación

³⁹ Ubicada en la Calle 53 con carrera 64 BB, Medellín, Antioquia.

⁴⁰ Bantú en primer lugar hace referencia a un grupo étnico africano (Camerún y Somalia), y en segundo lugar, este era el nombre del primer bar que se estableció en dicha área (en la actualidad se encuentra en otro lugar) a una cuadra de distancia de la denominada curva.

⁴¹ Intercepción entre la calle 66 A y la carrera 55 A., Medellín, Antioquia.

⁴² Ubicado en la Carrera. 43 #53-54, Medellín, Antioquia

Industriales del Metro, precisamente detrás del MAMM (Museo de arte Moderno de Medellín) se ubica Ciudad del Río⁴³.

En estos cuatro puntos se realizaron un total de 34 visitas a diferentes horas del día con el fin de observar las prácticas que allí se realizan por parte de los jóvenes. Dichas visitas en su primera etapa iniciaron el 27 de agosto de 2016 y concluyeron el 9 de diciembre del mismo año, y una segunda etapa que inicio en enero 2017 y finalizó el 24 de febrero del mismo año.

Iniciando en la calle denominada como Bantú, este ha sido el punto focal más frecuentado en la presente investigación, –y permitiéndome una pequeña licencia para hablar en primera persona-, debido a que este espacio fue la válvula de escape en la época que cursé mi pregrado en Antropología en la Universidad de Antioquia, desde el 2010 hasta el 2014. Quizás en esos momentos fue el lugar más codiciado por mí durante la semana hábil, pues, cuando por fin llegaba el viernes -aunque esto no quiere decir que en semana no me pegaba mis escapadas hacia allí, pero lo hacía con más mesura, pensando en la madrugada al día siguiente-, era el fin momentáneo de una dura semana de trabajo, en el cual la cerveza, aguardiente, ron, amigos, música, gente, butifarras y cigarrillos, se convertían en un incentivo, Por eso los viernes eran tan especiales, no solo para mí sino también para muchos estudiantes y jóvenes; en segundo lugar, se consolida como el lugar más caótico y concurrido –en sus horas pico- de los cuatro puntos, lo cual propicia que haya una mayor cantidad de dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales en las que están inmersos los jóvenes y en general y transeúntes que por allí circulan.

⁴³ Ubicada entre la calle 17 y la calle 20 y la carrera 43 F y la carrera 48 de Medellín, Colombia.

Basado en la información consignada en mi diario de campo y enfocado únicamente en las prácticas con carácter social y cultural, este espacio de ocio y esparcimiento se consolida como un lugar económico en el sentido de que el licor tiene precios bajos en comparación con otros espacios de la ciudad; de acuerdo a las notas registradas en el diario de campo el 27 de agosto de 2016:

Hoy fue mi primera visita a Bantú, como parte de mi proyecto de investigación – igual a Bantú lo he frecuentado desde el 2010- y a la vez aprovechar y estar un rato en la despedida de una de mis mejores amigas y colega, Vanessa Roczek. Lo interesante fue que llegamos a un bar nuevo que estaba vendiendo la cerveza a \$1500, demostrándose así, una de las características de Bantú, a saber, la economía, lo barato, pues no importa las condiciones socioeconómicas de quien frecuenta el lugar, si posee dinero, va a beber mucho y si no de todas formas algo se toma (Vera Orozco, 2016a1).

Una de las situaciones que se deben caracterizar de Bantú, es su afluencia de gente durante el día y la semana, en otras palabras, es un lugar muy calmado desde las horas de la mañana hasta la entrada del atardecer, momento del día en que empieza a renacer Bantú y, que a la vez, con el transcurrir de las horas se empieza a tornar más oscuro en cuanto a sus dinámicas, al estilo de la película de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*. A pesar de ser frecuentado por jóvenes durante toda la semana, el viernes es su día más fuerte –por el inicio del fin de semana de los estudiantes de la Universidad de Antioquia (en adelante UdeA)-. En semana se pueden ver muchas prácticas con relación al consumo de licor y drogas, pero sobresale la venta informal de algunos artesanos que colocan sus mantas en la calle, situación que no había observado hasta entonces. Es de anotar que entre los domingos y los jueves no se perciben mayores tensiones en Bantú.

Haciendo una descripción –tomado del diario de campo- de cómo se ubican los jóvenes,

La calle 66A hace de corredor de paso que atraviesa el corazón del lugar y, en los andenes de los extremos la mayoría de transeúntes se sientan a compartir y dialogar con sus amigos, escuchar música, tocar instrumentos, consumir licor y algunas drogas o a bailar en los mismos sitios en los que están ubicados aprovechando la música de los bares aledaños (bar de salsa). En las zonas verdes también se ubica la gente a realizar prácticas sociales y culturales -a pesar de la incomodidad por los olores de la orina-, como las realizadas por los malabaristas ensayando sus rutinas, músicos interpretando música sin tanta interferencia de los altos volúmenes de los bares o quienes tienen perros prefieren dicho espacio abierto para pasear a sus mascotas (Vera Orozco, 2016 c).

En algunas de las entrevistas hechas, varios interlocutores afirman sus prácticas de consumo y relaciones sociales, al preguntárseles por qué frecuentan a Bantú:

Rodolfo Vera: ¿por qué frecuenta este lugar?

Carlos: El lugar, por venir a compartir con compañeros que estudiamos audiovisual, hablar de todo y también uno viene porque le gusta fumarse su bareto, y tomarse unas polas y los chorros (Vera Orozco, 2016a).

Laura: Lo frecuento porque antes era estudiante de la UdeA y pues todos mis amigos me decían vamos a Bantú a tomarnos una cerveza y así fue como conocí este lugar (Vera Orozco, 2016c).

Luis Guerra: Siempre he estado relacionado con este lugar, incluso antes de ser parte de la universidad de Antioquia, antes de ser estudiante, era el único lugar que tenía como para...escuchar rock, salsa, escuchar todo tipo de géneros que me gustaban (Vera Orozco, 2016d).

Rodolfo Vera: ¿Qué le gusta encontrar y hacer en estos lugares?

Edisón: A mí me gusta tocar y vos llegas allá y sacas un instrumento y siempre vas a tener público, siempre va a ver quién se te arrime a escucharte, eso es lo que me gusta de ir allá a tocar (Vera Orozco, 2016b).

Acorde a las entrevistas realizadas, los puntos en común giran en torno a la congregación de sujetos inmersos en prácticas culturales (escuchar o tocar música), sociales, etc. Tocando de nuevo los planteamientos teóricos de Alicia Lindón referentes a las prácticas espaciales del *sujeto-cuerpo*⁴⁴ y *sujeto-sentimiento*⁴⁵, la investigadora los

⁴⁴ Esta forma de concebir las prácticas se puede denominar *sujeto-cuerpo*, y en ella la corporeidad no sólo es constitutiva del actor (y en consecuencia, de su actuar) también es una forma de espacialidad. Así, al concebir al sujeto como habitante, la dimensión espacial primera y eminente es la corporal (Lindón, 2009: 12).

posiciona en una serie de diversas circunstancias espaciales que clasifica como *escenarios urbanos* (móviles y fugaces, fijos e insertos en el ciclo cotidiano, fijos y efímeros temporalmente, denuncia socioespacial, estar fuera de lugar, apropiación corporal territorial efímera, territorialidad prolongada en el tiempo biográfico del sujeto, la diastema y la topofobia). En el caso del punto focal Bantú -y las prácticas de los jóvenes y de aquellos con condición juvenil allí implícitas-, *los escenarios urbanos de la apropiación corporal territorial y efímera*⁴⁶, son los escenarios que más se ajustan a las dinámicas allí observadas, debido a que explican las *micro-situaciones*⁴⁷ que se dan en los espacios de ocio y esparcimiento, así mismo, como son las prácticas de desplazamiento (circuitos dentro de la ciudad de movilidad de un espacio de ocio y esparcimiento a otro, a través de las calles, parques, estaciones, etc.) y del permanecer ahí -en un solo lugar (así sea de forma efímera)-, en otros términos, pasar gran parte de la noche en un espacio sin movilizarse a otro espacio de ocio de la ciudad.

Con relación al Carlos E. Restrepo, si bien encontramos actividades similares de consumo, es un lugar que se muestra con otras particularidades. Al ser un espacio con

⁴⁵ Infiriendo en lo dicho por Alicia Lindón (2009) sobre las construcciones socioespaciales de la ciudad, se podría decir que a los significados, emociones y afectividades subyacentes en las prácticas del *sujeto-cuerpo*, se pueden denominar como *sujeto-sentimiento*.

⁴⁶ *Escenarios urbanos de la apropiación corporal territorial y efímera*: El *sujeto cuerpo* localizado se constituye en una expresión del lugar reivindicado, apropiado, ganado. La lógica corporal es de tipo territorial. Prima el sujeto sentimiento que alcanza la apropiación del lugar. La localización del cuerpo toma un carácter instrumental. Se recurre a la localización del propio cuerpo en un lugar, no para el despliegue de una práctica, tampoco para denunciar ni confrontar, ni para otorgar una estética propia al lugar, sino precisamente porque la localización constituye en sí misma un logro. El sujeto maneja su corporeidad como una cosa, para concretar el logro del sujeto sentimiento. Un ejemplo simple es el del actor que se apropia de un lugar particular en un parque, plaza o lugar de esparcimiento. La lógica espacial es de permanecer en un lugar demarcado y su temporalidad suele ser la de un segmento breve del tiempo cotidiano (Lindón, 2009: 15-16).

⁴⁷ Los espacios exteriores pueden ser analizados desde el ángulo de las *micro-situaciones* que en ellos se hacen, aun cuando sean fugaces y efímeras. Las *micro-situaciones* contienen claves acerca procesos más extensos, como la reproducción y producción socio-espacial de la ciudad. Así, la ciudad se puede estudiar a partir del análisis de las prácticas del actor territorializado en sus múltiples puestas en escena... Todo ello es parte de lo que transcurre en cada instante en los espacios exteriores, en esos fragmentos de la ciudad en los cuales se pone en juego la forma de hacer la ciudad y la vida urbana. (Lindón, 2009: 12-13).

menor caos y mayor tranquilidad, hay una mayor oferta de zonas verdes y consumos culturales, propiciada por los locales de comida y licores que se encuentran en la plazoleta. Frecuentado durante toda la semana por estudiantes, profesores, ejecutivos, artistas, intelectuales, profesionales y demás; allí encuentran un ambiente de calma, discreción y distancia ante las autoridades para realizar sus prácticas de ocio. Tal como se puede apreciar en las notas de campo del sábado 10 de septiembre de 2016:

Hay más tranquilidad que otros sitios como Bantú o el Parque del Periodista. Allí en el Carlos E. mucha gente va a iniciar su noche de marcha o simplemente van en busca de un buen lugar tranquilo para comer y después tomarse unas cervezas, un vino o un buen café (Vera Orozco, 2016d1).

Una situación que merece ser mencionada es que el Barrio Carlos E. Restrepo fue diseñado como una zona residencial para obreros en la década del 70, pero en última instancia fue acogida por estudiantes y profesores de la Universidad Nacional y de la Universidad de Antioquia, y debido a eso se empezó a configurar como un espacio bohemio. Allí proliferaron bares, centros culturales, tiendas, el MAMM⁴⁸, sede de la Facultad de Arte de la Universidad de Antioquia, la plazoleta (Parque los Tubos), etc. Desde entonces dicho lugar ha mantenido su esencia, donde a pesar de ser una zona residencial, el Barrio Carlos E. Restrepo también se ha consolidado como un lugar de paso de estudiantes y viandantes que viven en los sectores occidentales de la ciudad o como un lugar de inicio –solamente- de la noche, pues allí, “se debe partir antes de las doce de la noche, para evitar roces con la vigilancia privada del barrio que clausura dicha zona a la media noche, y por cierto, cargan con una mala fama de violentar a quien no abandone el lugar” (Diario de campo, 10 de septiembre de 2016). La Plazoleta del Carlos E. Restrepo –

⁴⁸ Museo de arte moderno de Medellín, hoy en día se encuentra en Ciudad del Río.

en sentido sur-norte- a lo largo del pasaje peatonal en la parte izquierda se encuentran los tubos, o como los viandantes lo llaman “Playa Morsa”, debido a la inclinación y pendiente del suelo, lo que propicia cierta comodidad para sentarse en el suelo. También, en el mismo costado del pasaje peatonal hay una serie de jardineras en las cuales se ubican muchos actores para realizar sus prácticas culturales (musicales) (tocar instrumentos o escuchar música de pequeños sistemas de sonido) o sociales (tertulias); es de recalcar, la presencia de ventas informales de libros, música y comida a lo largo del pasaje; y en el costado derecho del pasaje –hasta llegar a la esquina de la calle 53 y doblando a la derecha- se hayan todos los establecimientos de comida, tiendas y licores, el cual es frecuentado por aquellos que prefieren un local a estar sentados en el suelo o en una jardinera, es de anotar, que un número significativo de personas realizan sus prácticas en el pasaje peatonal, quienes además, de consumir drogas y licor son atraídos por la oferta gastronómica del lugar.

Respecto a las prácticas relatadas por algunos de los interlocutores entrevistados, al preguntárseles por dicho lugar y porque lo visitan, respondieron lo siguiente:

Catalina Montoya: Primero porque me queda muy cerca de mi casa y además conozco a varias personas que viven allí, compañeros de aquí de la universidad, entonces tengo como el parche ahí, también uno sale y como es tan central, uno sale de cualquier parte y tiene ganas de una pola⁴⁹, ese es como un buen espacio para tomársela y no quedarse en una tienda (Vera Orozco, 2016g).

Roger: El Carlos E representa a los sitios que voy los fines de semana, un lugar de mucha diversidad, en el cual me puedo encontrar con amigos de distintas facultades, con amigos que podemos entablar conversaciones con distintos temas, hay una gran variedad cultural relacionado con la música, hay sitios para escuchar boleros que me encanta, me encanta el rock, hay tres sitios en especial que visito con frecuencia y, buenos restaurantes económicamente asequibles; podríamos decir... y para mí el sitio ha representado mucha tranquilidad en cuestión de poder trasladarte... (Vera Orozco, 2016i).

⁴⁹ Cerveza.

Anderson: Primero es un espacio que se da entre comillas una zona de tolerancia donde se puede generar diferentes dinámicas, una es de socialización, otra como de tranquilidad entorno a la ciudad, de alguna forma legitima prácticas como fumar hierba, tomar cerveza, hablar de una manera tranquila en un espacio abierto, no como en un bar o un café, sino un espacio que es un parque para generar relaciones, charlas y más que todo la tranquilidad a diferencia de otros espacios (Vera Orozco, 2017h).

Aunque son mínimas las diferencias en relación a las prácticas de consumo frente a Bantú, sí hay ciertas particularidades que la enmarcan en un contexto de mayor seguridad, tranquilidad y ofertas culturales y artísticas. Tal como se acota en el diario de campo: “Este lugar es muy interesante en algunos aspectos, como las prácticas sociales y culturales: tertulias, exposiciones de arte, interpretaciones musicales, venta de libros, comidas exclusivas y étnicas, licores, etc.” (Vera Orozco, 2016v1).

A diferencia de otros espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad, en la plazoleta del Carlos E. Restrepo las ofertas culturales⁵⁰ propician que haya prácticas de índole social y cultural. Además, hay un aspecto muy interesante en relación a los músicos callejeros – que también se diferencia de otros lugares de ocio como Bantú-, pues debido a la oferta de restaurantes del lugar muchos de los músicos que van allí a pasar un rato, piden la oportunidad de “tocar algo” en estos establecimientos comerciales a cambio de un aporte voluntario, que puede ser significativo para pasar la noche o para juntar algo para sobrevivir (como el caso de Fernando, que más adelante se relatará).

Una vez más, si se mira dichas dinámicas desde la óptica de la geografía humana, encontramos unas prácticas espaciales vinculadas a las particularidades de un espacio como el Carlos E. Restrepo, pues al afianzarse con el imaginario urbano de un lugar residencial

⁵⁰ Feria del libro, Festival internacional de poesía, Parada juvenil de la lectura, Salón mundial del *comic*, Trueque de libros leídos, Lecturas territoriales de Otrabanda, Patachuma Alejandro (música Embera Chamí), Los tres cerditos (evento musical), Bazares comunitarios, Trueque.

de tranquilidad, bohemia, arte y cultura, las prácticas allí realizadas reflejan tal imaginario, o de nuevo haciendo alusión a Michel De Certeau (1996), sobre las formalidades de la sociedad que dan razón sobre sus prácticas sociales. Retomando las posturas teóricas de Lindón (2009) sobre los escenarios urbanos, la plazoleta del Carlos E. Restrepo se encuentra definida dentro de los *Espacios urbanos de la apropiación corporal territorial efímera* –definida líneas arriba-, *Escenarios urbanos fijos e insertos en el ciclo cotidiano*⁵¹ y *Escenarios urbanos de la territorialidad prolongada en el tiempo biográfico del sujeto*⁵². Siendo la primera noción para definir en un espacio las prácticas espaciales de los transeúntes y viandantes relativas al ocio y consumo; la segunda, determina las prácticas de ventas formales e informales (músicos callejeros, comidas, chasas, drogas, libros, bazares, etc.); y la última noción, para abordar a quienes residen en el lugar.

Continuando con el Parque del Periodista, este es el lugar más pequeño de los cuatro puntos, además de ser el que mayores dinámicas presenta a nivel socioeconómico, político, cultural e histórico, debido a que se encuentra en el centro de la ciudad y se ha mantenido durante muchos años⁵³, este podría decirse que es un lugar lleno de narrativas –aunque los otros lugares también- por su posición espacio temporal y por la convergencia de sujetos de todas las condiciones socioeconómicas, etarias, étnicas, religiosas, culturales, políticas, etc.

⁵¹ El sujeto cuerpo se constituye en el medio para el desarrollo de cierta práctica. La lógica corporal es de tipo utilitaria. El cuerpo deviene un medio para hacer algo en un lugar, para desarrollar una práctica. Una de sus expresiones más usuales es el caso del sujeto cuerpo vendedor ambulante y/o informal, para quien esa espacialidad del cuerpo en un lugar abierto es el medio para realizar su actividad laboral (Lindón, 2009: 14).

⁵² El sujeto cuerpo alcanza una identificación a partir de la práctica de residir prolongadamente en un lugar determinado, o bien de pertenecer a él de alguna forma como puede ser la condición de originario del lugar o de fundador del mismo. La práctica de permanecer a lo largo del tiempo biográfico del sujeto en el lugar configura al sujeto sentimiento por el locus, y en consecuencia el lugar le otorga identidad y/o identificación al sujeto que se asocia al lugar (Lindón, 2009: 16).

⁵³ Espacio de ocio y esparcimiento reconocido desde principios de la década de los noventa, cuando se dio apertura al Guanabano (bar), no obstante, su historia como espacio público, data de años atrás; información que se ampliará más adelante.

Así como lo asevera varios de los interlocutores entrevistados al responder y dar razón sobre el porqué frecuentan el Parque del Periodista,

Carlos Santos: Visito este lugar porque en primer lugar me parece una zona de tolerancia para mí es el ombligo de la ciudad es un lugar que permite la integración la diversidad permite conocer y desconocerse permite aprender y reaprender, además me queda cerca del lugar de trabajo y es un espacio también que uno encuentra muchísimas cosas por no decir todo (Vera Orozco, 2016n).

Juan José: El periodista... digámoslo, en las ocasiones en que ido a ese lugar digamos a parchar ha sido más que todo por los amigos, como compartir momentos de ocio y esparcimiento, a veces de consumo de alcohol y algunas drogas, además porque es de una de esas zonas que llaman de tolerancia que se permiten ciertas libertades a las personas...que no se permiten en otro lugar de la ciudad (Vera Orozco, 2016m).

Kevin: Por el *punk*, cuando eso tenía 15, 16 o 17 años...entonces me invitaban al Perio y yo caía al Perio pero el parche allá en el Perio era más que todo...era en la cuadra de arriba en la calle que da para Bellas Artes, por lo menos de los punkeros el parche más *punk*, el Perio era más distinto no tenía tantos grafitis y la estética era más distinta, era menos atacado y estaba el busto pero todavía no estaban las estatuas de los niños, le cuento una historia que siempre me remite al Perio, ahí hay un monumento de unos niños de una masacre en Villatina, yo no recuerdo bien el año de la masacre, fue a principios de los noventa y eso fue en un momento como consolidación del parche como de los *punk*, en esa época del conflicto del Estado con Pablo Escobar, ante la política de Pablo Escobar de pagar por cabeza de policía, lo que hace los mandos medios de la fuerzas militares regionales y locales es que también y también individualmente lo asumen grupos de policías, y efectivos de la fiscalía, SIJIN, F2, es salir a los barrios, llegar a los barrios y matar pelados que pillaban en las esquinas, matarlos, era muy recurrente matar pelados, ellos a ciencia cierta lo primero que asumían era que todo pelado de barrio era sicario, aunque todo pelado de barrio si le fuera posible los mataría por la recompensa, y entonces eliminar aunque fuera muy jovencito, el caso era que era un enemigo menos, era salvaguardar la vida, los manes lo entendían en esa forma, en el caso de Villatina se debió a eso. Entonces ahí hay una categoría con la estética... porque en esa época era la ropa que estaba de moda...me conto un profe que es del departamento que él trabajo con otro profe de antropología que era de biológica y que también que ese profe trabajaba en la morgue en medicina legal y, que el profe había caracterizado la vestimenta de la mayoría de víctimas de la mayoría de pelados muertos, era una marca muy específica de tenis eran como *Zodiac* o unos *Nike*, una marca específicas de pantalón, gorras y camisas, que era la ropa que utilizaba el pillo y sicario de la época...llegaban a una esquina e identificaban a pelados con esa ropa, era más fácil, aunque ellos le daban a cualquiera, pero ya tenían una caracterización ya había una tipificación de lo que están buscando (Vera Orozco, 2016ñ)

A pesar de que presenta muchas similitudes con Bantú en relación a sus dinámicas y prácticas, El Parque del Periodista tiene visitantes durante todo el día -unos consumiendo licor, drogas, comida, música, etc., y otros desarrollando actividades sociales y

económicas-, y de noche se incrementa la concurrencia de transeúntes, además es una situación de todos los días de la semana, pues todos los días son especiales, *todos los días son sábado*. Este lugar a pesar de su diversidad sociocultural alberga sensibilidades ante la cotidianidad y la vida de los *sujetos-cuerpo* y *sujetos-sentimiento* –en vocablos de Alicia Lindón-, que se han sentado en los suelos de este parque -lleno de simbologías: el emblemático guanábano, el monumento de la masacre de Villatina, etc.- ubicado en el corazón de la ciudad. Como dije al principio, un lugar con infinidad de narrativas que posee una frialdad pasmosa en los individuos que la frecuentan⁵⁴. Volviendo a hablar en primera persona, en este lugar viví en carne propia la indiferencia a la muerte, pues a partir de una canción que un grupo de jóvenes con guitarra tocaron y más el hecho ocurrido, logré significar una situación con una pieza musical de Sui Generis. Así como se narra a continuación:

Ya en el Periodista, como lo he reiterado anteriormente, los lunes también parecen parte del fin de semana. Uno de los imaginarios sonoros de este lugar está ligado al *punk*, sin embargo, de entrada nos recibió una canción de Sui Generis, a saber “Canción para mi muerte”, mientras conversaba con algunos amigos del colectivo de poetas la Buerta, sobre temas varios de música y sentidos de ciudad. El punto más crítico de la noche sucedió a las 11:30 pm, cuando de un instante a otro la policía empieza a aislar el sector del parque donde están los teléfonos públicos con una cinta amarilla, cuando fui a mirar yacía en el suelo un joven de aproximadamente 25 años con unos pantalones camuflados y sin señas de violencia –por lo cual inferimos que se pudo tratar de una sobredosis o de un golpe en la cabeza con el muro de la jardinera que contiene al famoso árbol de guanábana-. No fui capaz de observar más porque la muerte me da mucha impresión (debido a traumas pasados). Lo particular del caso es que en Medellín y en este tipo de lugares de ocio, sus espectadores tienen una relación y comportamiento muy natural con la muerte, hasta tal punto que ese muerto se podía equiparar con una banca, estatua, o hasta el mismo teléfono público, sino fuese por la policía y la cinta amarilla del *don't cross*, no se hubiesen manifestado las pocas expresiones de morbosidad del público presente. Pienso que la única persona allí indispuerta por el suceso era yo (Vera Orozco, 2016L1).

⁵⁴ Aunque este juicio de valor se deba más a una interpretación arbitraria del impacto de ese hecho fatal de la noche, vale destacar algunos aspectos, el primero la frialdad puede ser consecuencia y un sentido común de la población de la ciudad por razones históricas (época de la violencia), y segundo, pueden ser cuestiones de los códigos y comportamientos –indiferencia y silencio- adoptados por los transeúntes del lugar acordes a los poderes paraestatales.

Tal y como se indicó en el pie de página, con referencia a la indiferencia respecto a la muerte (por cuestiones históricas en una época violenta) o el seguimiento de normas y conductas (silencio e indiferencia) establecidas por poderes coercitivos e ilegales, surgen algunas preguntas al respecto, sobre quien era el difunto y que le sucedió; en relación con esto, se averiguó que dicho joven tenía aproximadamente 25 años, y se llamaba Cristian Camilo Muñoz, oriundo de Sevilla, Valle del Cauca; como hipótesis, su causa de muerte posiblemente tuvo que ver con una sobredosis o una caída accidental y golpe en la cabeza, pues no presentaba signos de haber sido violentado. Con dicha muerte se silenció una narrativa, una historia o la vida de un sujeto que inmerso en sus prácticas espaciales en el lugar, quedó grabado en las historias que el emblemático árbol de guanábana ha visto transcurrir a través de los años y que a la vez nadie recordará.

El Parque del Periodista al igual que Bantú es económico y en consecuencia favorece la presencia de espectadores durante todo el día. Allí se consume licor y drogas mientras se entablan relaciones sociales (diálogos y tertulias), sea en los bares de la zona o en sus exteriores. Además muchos músicos llegan a tocar, ya no con la intencionalidad – recoger algo de dinero- con que lo hacen en el Carlos E. Restrepo, sino con el ánimo de huir de las restricciones horarias y prolongar la noche de fiesta y bohemia. Por último, otro aspecto de relevancia que merece ser referenciado, son las actividades de prostitución en el parque; a pesar de estar presentes durante toda la noche, se hacen más visibles en horas de la madrugada. Volviendo hablar en primera persona, es de importancia relatar un fragmento de la noche de campo que hice el viernes 24 de febrero de 2017, en la que fui a visitar el Parque del Periodista, allí estuve un rato en un bar llamado El Viejo Vapor y después pasé otro rato escuchando la música del local de cocteles llamado Sativa. Seguí hasta altas horas

de la noche observando, que pasaba con las prácticas de servicios sexuales que ocurrían en el lugar, para acercarme un poco a dichas dinámicas pagué la noche en un Hotel llamado El Periodista, en el cual la noche entera costaba veinte mil y el servicio ocasional costaba diez mil pesos por tres horas, los usuarios de dicho lugar eran por lo general de la población LGTBI y algunas parejas a quienes la pasión los sorprendía después de un rato de fiesta y, lo que tenían a mano para lograr un poco de intimidad era aquel lugar. A las 6 de la mañana entregue la habitación -después de haber dormido una hora- y salí a observar, encontrándome allí aproximadamente unas veinte personas en estado de embriaguez, terminando las últimas reservas del licor comprado la noche anterior y consumiendo la última carga de energía de un pequeño sistema de sonido.

Como se dijo anteriormente, respecto a la diversidad, es una zona de tolerancia en el corazón de la ciudad, donde se manejan unos códigos de convivencia; primero, regidos en parte por los grupos delincuenciales llamados “Paracos⁵⁵”, en lo relativo al negocio de las drogas, y segundo, – en términos de Bourdieu- un *habitus* incorporado e inculcado, donde todos los transeúntes conviven con respeto y tolerancia en el Parque del Periodista. Si se miran los códigos culturales de comportamiento y convivencia entre los viandantes que frecuentan el Parque del Periodista, los *habitus* de Bourdieu darían una explicación de éstos al relacionarlos con ámbitos del poder estatal o paraestatal, las diversas comunidades que allí convergen y la sociedad en general. Asimismo, se hace preciso –de nuevo- tocar las *prácticas espaciales* que allí suceden, pues, por un lado, están las prácticas de resistencia reflejadas en la apropiación de un lugar para el consumo de licor, drogas, música, la congregación de la diversidad, oferta y demanda de actividades sexuales etc., que se

⁵⁵ Grupos paraestatales y delincuenciales, que dominan el comercio y tráfico de drogas, además de ejercer control territorial y social de la zona.

empezaron a dar desde principios de la década de los noventa; y por otro lado, el imaginario urbano de dicho espacio con referencia a las prácticas sociales y culturales y la música *punk*.

Con relación a los escenarios urbanos que propone Lindón, de la misma manera en que se clasificó a Bantú en los *Escenarios urbanos de la apropiación corporal territorial y efímera*, para el Parque del Periodista también aplicaría, además de incluirlo dentro de los *Escenarios urbanos fijos e insertos en el ciclo cotidiano* -ambos escenarios referenciados y definidos líneas atrás-.

Por último, Ciudad del Río se sale del circuito de la zona céntrica de la ciudad, este sitio con la misma tendencia de tranquilidad y exclusividad del Carlos E. Restrepo, es visitado por jóvenes y no jóvenes que van a consumir las ofertas gastronómicas del Mercado de Ciudad del Río y los *foods trucks*⁵⁶, además de los diferentes carritos que venden *shots* y cervezas *micheladas* con frutas.

En Ciudad del Río, las prácticas sociales se reparten en dos sectores, en la parte norte, están las actividades culturales realizadas por el MAMM), y por ende, el contexto de dicha zona se da en un ámbito más familiar, mientras que en la parte sur, se presentan prácticas de consumo de licor y drogas, además de las prácticas musicales (músicos, sistemas de sonido), deportivas (*skaters*, ciclismo, malabaristas, equilibristas, gimnasia, etc.) y sociales (picnics, juegos de batallas medievales, encuentro de jóvenes). (Vera Orozco, 2016z1).

Muchas de las actividades culturales convocantes de jóvenes, se deben a los eventos culturales propiciados por el MAMM, como el cine al aire libre o diferentes tipos de exposiciones y muestras musicales, tal como lo afirman algunos de los entrevistados, al preguntárseles por la razón de sus visitas a Ciudad del Río,

⁵⁶ Camiones de comida.

Marcela: Bueno yo visito Ciudad del Río, por los eventos que hace el MAMM. Eventos muy interesantes, hacen eventos de gastronomía, artesanías etc. (Vera Orozco, 2016k)

Luis Miguel: Porque es un espacio abierto como para el ocio, para ir a leerse un libro, para ir a relajarse un rato allá, que en medio de la ciudad que está tan llena de cemento, es un espacio pequeño verde en el que uno puede ver otras cosas y además por la cercanía al mismo museo que en sus eventos lo atrae a uno allá, más que otros lugares (Vera Orozco, 2016j).

Juan Manuel: Yo frecuento los lugares es porque me generan un aura, hace poco estaba hablando con unos amigos de los lugares hierófanos, no sé si vos desde la antropología manejan ese concepto, son lugares que le generan a uno como algo...y por ejemplo, Ciudad del Río me inspira a la escritura, pero generalmente frecuento Ciudad del Río cuando estoy solo, para sentarme a escribir, es un cuento muy verde, surgen relatos verdes...Ciudad del Río es un lugar que inspira mucho eso, verde en los relatos, los árboles, la manga, la naturaleza...de vez en cuando si me parcho a pegarle a los plones⁵⁷, yo cuando fumo a veces lo hago en forma recreativa, no tanto recreativo, sino como algo más del alma del espíritu, algo más como personal (Vera Orozco, 2016L).

Ciudad del Río se consolida también como un lugar de descanso en las horas del almuerzo para quienes trabajan en sus alrededores, o la zona verde de una exclusiva zona residencial, financiera y del campo de la salud. Por eso es un lugar que todos los días de la semana mantiene visitantes, en especial los viernes en la tarde y los domingos durante todo el día.

En relación con las prácticas espaciales que se presentan, Ciudad del Río se puede asociar a cuatro tipos de escenarios urbanos, a saber, *Escenarios urbanos móviles y fugaces*⁵⁸(peatones y ciclistas que recorren el lugar como paso hacia otras zonas de la ciudad), *Escenarios urbanos fijos e insertos en el ciclo cotidiano* (vendedores ambulantes: informales, formales e ilegales), *Escenarios urbanos de la apropiación corporal territorial y efímera* (actores que frecuentan el lugar a realizar prácticas de ocio y consumo) y

⁵⁷ Término para referirse al acto de fumar marihuana.

⁵⁸ El sujeto cuerpo se constituye en objeto de desplazamiento. La lógica corporal es de tipo instrumental: el cuerpo es el medio para el desplazamiento. El tipo de desplazamiento que por excelencia configura estos escenarios es el del peatón. Aunque otros tipos, como el del automovilista recrean el anterior, con rasgos adicionales y propios (Lindón, 2009: 14).

Escenarios urbanos de la territorialidad prolongada en el tiempo biográfico del sujeto (residentes del lugar). Por otra parte, de los puntos focales que se abordan en la investigación, Ciudad del Río presenta una mayor presencia de prácticas alusivas a imágenes culturales generadas por las industrias culturales -globalización- y por tendencias de consumo cultural de otras latitudes, debido a que se visibilizan más actores realizando prácticas relativas a las TIC: utilización de *smarthphones*, sujetos escuchando música en sus reproductores MP3 de forma individual o utilizando sistemas de sonido, realizando simulaciones de batallas medievales, o algunos artistas realizando performances para ser grabados y posteriormente montados en una red social virtual, entre otros.

2.2 EXPERIENCIAS MUSICALES

Acorde a las prácticas culturales y las prácticas espaciales, la música hace una presencia activa en éstas, pues como un hecho social, se puede dar de muchas maneras, ya sea a través de los escuchas, músicos, o simplemente una charla sobre un concierto, una banda, un bar, un álbum musical, un festival o un género musical, etc. Muchas de estas prácticas musicales en las que podemos hacer parte en nuestras narrativas, en ocasiones se pueden dar en momentos cruciales de nuestras cotidianidades, o de otro modo, ser prácticas tan espectaculares que pueden quedar marcadas en nuestro ser para toda la vida, ya sea escuchando un músico virtuoso o presenciando nuestra banda favorita, o encontrar en la discoteca un trabajo musical que llevamos buscando por mucho tiempo, o encontrar un nuevo dato sobre el género musical predilecto a través de una tertulia, o aprender a tocar

una canción en un instrumento musical; en fin, un sinnúmero de situaciones musicales que sedimentan nuestros conocimientos musicales a través de los años. El etnomusicólogo argentino, Ramón Pelinski, aborda dichas situaciones con el concepto de *experiencias musicales*, definiéndolas

[...] Como sedimentación histórica de nuestras sucesivas percepciones musicales...Las experiencias musicales revisten innumerables formas, según las diferentes culturas y estilos musicales, la sensibilidad personal del músico u oyente, su edad, condición social, etc.; pueden ir desde el éxtasis de una escucha profunda hasta el canto masivo en un estadio de fútbol repleto. Todas ellas están vinculadas a modulaciones particulares de la corporeidad (Pelinski, 2005, p. 12-13).

Para entender aún más la conceptualización de las experiencias musicales, Pelinski aborda el término de percepciones e intencionalidad, sobre las cuales arguye que,

Intencionalidad es, pues, la correlación entre la percepción y un objeto, que puede ser exterior o interior a la consciencia. ¿Cuáles son los objetos intencionales de la percepción musical? Son los silencios, los sonidos, las melodías, los ritmos, los colores, las armonías, las formas, en fin, todo material sonoro y su ausencia silenciosa organizados musicalmente, las emociones, los impulsos propioceptivos asociados a la escucha, y todo sentimiento de identidad, pertenencia, solidaridad, etc. vividos inmediatamente en la percepción musical. Estos contenidos se perciben en forma de imágenes que eventualmente pueden ser conceptualizados en la forma de pensamientos (Pelinski, 2005, p. 11).

De acuerdo a la citación anterior, la percepción musical va de la mano de nuestras corporalidades y corporeidades, en el orden de acostumbrarnos a los sonidos ambiente o darles un sentido estético (2005). Respectivamente, se debe aclarar que dentro de las percepciones, el “cuerpo vivido” percibe sin intención sonidos y diferentes músicas, pero desde la corporeidad, la cuestión cambia porque surge una intencionalidad por un lado, y por otro lado, un proceso cognitivo que le da sentido a los sonidos. Continuando con Pelinski,

Si la intencionalidad es rasgo primordial de la percepción consciente, el modo de existencia de la música no es ni físico ni ideal. La música, de cuya existencia exterior objetiva no dudo, existirá para mi consciencia sólo en cuanto correlato (o contenido) de mi percepción intencional. Por lo tanto, en vez de oposición entre sujeto y objeto, habrá entre ellos una relación de reciprocidad que los vincula inexorablemente en el acto de la percepción (Pelinski, 2005, p. 12).

En la misma sintonía, esa reciprocidad entre la percepción sonora y musical de un sujeto, en la ciudad de Medellín encontramos ciertos imaginarios sonoros presente en varios lugares, en los que se han tejido narrativas alrededor de la música, es decir, a las prácticas musicales, géneros, etc., que construyen experiencias musicales en los transeúntes, por lo tanto, el hecho de que algunos actores no están en función de una percepción musical consciente, no quiere decir que no tengan un sentido musical de los espacios. De nuevo aludiendo a Pelinski, hablaríamos de intencionalidades en función de una corporeidad implícita en nuestros procesos cognitivos; no solamente oímos sino que escuchamos y percibimos todos esos elementos sonoros y musicales de nuestro entorno y cotidianidad.

En las observaciones que se hicieron en los diferentes puntos focales y las entrevistas a varios interlocutores del ámbito musical -escuchas y transeúntes-, se pueden ver una serie de imaginarios sonoros, algunos de ellos con posiciones puntuales sobre dichos lugares, otros con ángulos más agudos del fenómeno musical al relacionar el espacio y la música en una construcción narrativa que da cuenta de sus experiencias musicales y, que a la vez interpela y le da un sentido a su *ser* y *estar* en la ciudad -y sus diferentes espacios (hogares, calles, parques, barrios, estaciones de transporte, estadios, bares, andenes, universidad etc.)-.

En varias de las entrevistas, los interlocutores indicaron que gran parte de sus primeras experiencias musicales provienen desde el hogar, el barrio, las influencias familiares –culturas parentales-, además, de los efectos de las dinámicas sociales del barrio (música de los vecinos, la tienda de la esquina, festividades religiosas, actividades comunitarias etc.). Posteriormente, estas primeras experiencias se iban a complementar con el desarrollo de las relaciones sociales a través de diferentes prácticas sociales y culturales dentro de la ciudad: adquiridas en la calles, las aulas de clase, conciertos, movilización y desplazamiento por la ciudad⁵⁹, intercambios musicales (prestamos de *cds*, vinilos, casetes, envío de archivos MP3 o compartir links), actividades deportivas, etc. –culturas hegemónicas y generacionales-.

Por ejemplo, en la entrevista hecha a un músico que frecuenta Bantú, llamado Edison, hace énfasis en las influencias musicales de su familia y sus amigos, al preguntársele por los referentes musicales:

Referentes musicales, mis papas. La primera música que uno escucha es como en la casa, escuchaba como música protesta, música para apluchar, tienen cierta relación como en el corte, también mis tíos escuchan mucha salsa, por ese lado uno les va cogiendo y ya, pues en la calle uno va escuchando y mirando ciertas cosas digamos, los amigos que va conociendo a través de todo el tiempo y todo eso, le van mostrando a uno banditas [...] (Vera Orozco, 2016b).

Otra interlocutora entrevistada, de nombre Laura Sónika y que se desempeña como *disc jockey* en Libido Bar, también hace referencia al hogar: “Mi hermano, era muy, muy metalero, tenía unos casetes en la casa y, cada vez que se iba para la universidad yo le robaba los casetes, los escuchaba y así llegué hasta lo que escucho hoy en día (Vera Orozco, 2016c).

⁵⁹ Dicha movilización se podría dar como parte de la cotidianidad laboral o académica de un sujeto en algún transporte público, pero también se podría tratar de deambular y caminar por las calles (*flâneur*).

Miremos otros ejemplos, con otros dos interlocutores, Roger y Juan José:

En mi casa se escuchaba demasiada música, mi padre era feliz escuchando boleros, le encantaba Daniel Santos, le gustaba la música de los Panchos, mi mamá era más amiga de la salsa escuchaba mucho la sonora Ponceña, Celia indudablemente, el gran combo, Ismael Rivera, a tantos clásicos de la salsa. Segundo, mi papá era guitarrista y pianista en las horas libres se dedicaba a enseñarme algo de solfeo, a conocer un instrumento musical. De primos, tías, destaco mucho el *reggae*, primos amantes del *reggae* precisamente de Bob Marley. Que por cierto, no les gusta mucho este grupo UB40. Los amigos influyen mucho por los gustos musicales que uno va adquiriendo o los medios de comunicación, le daría un 50% en la formación o en la influencia musical que tuvieron de mi persona, mucho programa de música en ese entonces. Pero la familia indudablemente influye demasiado, uno termina incluso heredando el gusto musical de sus padres. A mí me llama mucho la atención que muchachos de 15, 16 años, uno cree que le puede gustar el reggaetón, son amantes del rock, son amantes de la salsa que ellos llaman pesada, que es esa salsa vieja; cuando la única influencia que han tenido es a través de los padres y no influyen mucho los medios de comunicación, todavía hay en casas que uno consiga acetatos; la música salsa la consiguen directamente de acetatos, consiguen equipos viejísimos para escuchar este tipo de música que es difícil de conseguir de hecho, por internet, clásicos; pero la familia indudablemente influye muchísimo (Vera Orozco, 2016i).

El *metal* lo empecé a escuchar en el colegio, estaba por ahí en octavo o en noveno y hasta ese momento escuchaba lo que llaman rock en español de los ochenta, de los setenta. Ya después cuando me gradué y llegue aquí a la universidad, seguía escuchando *metal* pero entonces comencé a escuchar unas banditas de *rap* y, ahorita de hecho eso es lo que más escucho y, el *punk* fue al mismo tiempo del *rap* me parece que son sonidos muy urbanos, el *metal* uno encuentra en los pueblos y como yo estudié buena parte de mí bachillerato en un pueblo, pues me encontraba con gente que escuchaban bandas de *metal*: de *heavy*, de *power* y *trash*; y si, encuentra uno eso más fácil en los pueblos (Vera Orozco, 2016m).

En las cuatro entrevistadas citadas, se puede evidenciar una sedimentación de conocimientos y vivencias musicales que se empezaron a gestar a muy temprana edad en los ámbitos familiares y residenciales (Barrios, pueblos) de cada uno de los entrevistados – relación con las culturas parentales- y que subsecuentemente se siguieron afianzando con las relaciones sociales adquiridas en las calles, el colegio, la universidad, la iglesia, los parques, conciertos, ferias, etc. -relación entre las culturas hegemónicas y generacionales-. En este punto son perceptibles las influencias de las imágenes culturales que transversalizan las culturas parentales, hegemónicas y generacionales de los interlocutores entrevistados, sin embargo, hay un punto en común, en el cual la disidencia musical es incitada por algún

familiar o amigo (tío, primo, hermano) que se sale de los cánones sonoros románticos y comerciales de ciertas músicas populares; lo que se quiere decir, entonces, es que el rock, la salsa, el *reggae*, etc., probablemente están en la esfera de la música popular, aunque su ideología y narrativa están cargadas de disidencia y subversión en el sentido de equipararse con algunos imaginarios juveniles de rebeldía. No obstante, se debe tener presente que la ideología de subversión y disidencia presentes en determinadas músicas “juveniles” ya no son tan juveniles, según Vila y Semán,

Una música, una misma música, ha sido parte, de formas diferentes, de varias juventudes, como puede observarse en la suma de generaciones que acude a ciertos recitales, en el asombro indebido que le causa al cuarentón ver a un sesentón escuchando a Spinetta. Pero también debe observarse, inversamente, la actual dispersión de gustos musicales juveniles que incluye a los jóvenes que se identifican con las músicas jóvenes y no tan jóvenes de la actualidad y de todas las épocas pretéritas en una dinámica de individualización del menú musical que en las generaciones nuevas es intensa como en ninguna otra época anterior (Semán, 2011, p. 3-4)

También podemos encontrar a jóvenes escuchando músicas de adultos mayores (tangos, rancheras, boleros, etc.), que en otros tiempos fueron músicas de jóvenes, pero que no presentaron las dinámicas de otras músicas como el rock y la salsa. En una de las experiencias etnográficas consignadas en el diario de campo el día 14 de octubre de 2016, tuve la fortuna de encontrar en Bantú una presentación de música tropical (situación de la que se hablará en los capítulos tercero y cuarto) en un espacio donde el imaginario urbano se concentra solo en el *rock*, el *hip hop*, el *dancehall* y la salsa. Primordialmente, lo interesante fue ver la acogida que tuvo dicha música, pues claramente muestra que en muchos de nosotros las experiencias musicales de la niñez y las navidades en familia aún perviven en la memoria. A pesar de estar ya inmersos en otros gustos y experiencias

musicales acordes a nuestros estilos de vida, nuestra banda sonora está llena de sorpresas y contrastes musicales. Por ejemplo en una salida de campo hecha el 5 de octubre de 2016,

Por recomendación del profesor Duván Londoño, fui a ver la película del director Juan Sebastián Mesa, “Los nadie”. Según Duván este film me podría ofrecer algunos datos de interés sobre la ciudad y la música, de hecho encontré puntos muy interesantes relacionados a ciertos tipos de música como la balada romántica o “plancha”, ha transversalizado nuestras cotidianidades, a través del hogar, la calle, el barrio (tiendas, bares, vecinos, hogar, etc.) (Vera Orozco, 2016j1).

En el *film* “Los Nadie”, llama la atención una escena en la cual la protagonista llena de celos y sentada en un andén, llora debido a la música –romántica- que suena en la “tienda de la esquina”. Si miramos los contextos y las circunstancias en que se desenvuelve el suceso sentimental, hay varios aspectos sobre los cuales inferir, el primero sería que en otras circunstancias dicha música sería tomada por la misma protagonista por algo ridículo, debido a su predilección e identidad con la música *punk*; segundo, claramente se puede ver que la canción que la hizo llorar ya la conocía por el contexto familiar y residencial en que la escuchó por primera vez, debido en parte, a que es una música popular que frecuentemente es transmitida y difundida por las emisoras románticas o de músicas populares de la ciudad y, por ende, acompañan las prácticas sociales del hogar, la tienda, el barrio, es decir, tienen una cualidad de omnipresencia en dichos contextos; y tercero, se podría decir que las experiencias musicales son mucho más que una acumulación de conocimientos sobre la música, pues también se anclan a un imaginario sonoro y sentido espacio-temporal del contexto en el que se desarrolla la vida social de una persona.

Pasemos a mirar otras percepciones de otros actores relacionados a actividades musicales. Por ejemplo cuando se les preguntó a músicos como Fernando, Medina, Don Vito y Rigo, también se remontan a unas experiencias musicales influenciadas desde la

familia, pero en ellos hay presente una mayor sensibilidad, capacidad de estremecimiento y curiosidad ante los sonidos y la música, que en parte los diferencia de un escucha en general –aunque esta afirmación no es una camisa de fuerza, pues hay escuchas con sensibilidades y percepciones altas en referencia a la música-:

Inicialmente me gustó la música rock cuando tenía 12, 13 años desde los 5 años con mi familia (mi hermana) y ahora en la actualidad tengo 30 años he escuchado preferentemente rock, pero también adicional a eso he conocido otros géneros, están los géneros urbanos, los románticos, han hecho parte de lo que escuchado en la música, pero ahora en general toda la música me agrada... Inicialmente pudo haber sido algún guitarrista típico o autóctono de algún pueblo que tocara alguna canción de música colombiana un pasillo, una guasca o haber escuchado algún cantador tocando flamenco. Estamos hablando como las primeras experiencias dentro de la música (Vera Orozco, 2016t).

[...] Cuando empiezo a vincularme a la ciudad y a las dinámicas musicales los amigos se convierten en una posibilidad de aprender y en ese sentido pude acceder a cursos de técnica vocal, eso es muy importante en el *hip hop*, también pude acceder a pequeños talleres de apreciación musical; pero si hay algo que debo tener en cuenta es la música en la familia, si bien no había formación musical, mi mamá siempre estaba colocando vinilos de su música predilecta, mi papá también... Mi mamá escuchaba Julio Iglesias, vallenatos, tenía salsa sobre todo esa salsa de Nelson y sus Estrellas, de Joe Arroyo, de Saoco, del maestro Fruko entonces yo crecí escuchando esa salsa y la tenía mi abuelo. Yo crecí en casa de mis abuelos maternos y ellos tenían una vitrola con muchos vinilos entonces yo veía siempre esos vinilos de niño y, entonces mi abuelo tenía una colección mucho más diversa entonces tenía a Julio Jaramillo, Los Visconti, los Chachaleros, tenía toda esta música colombiana importante de cuerda, Billos Caracas Boys, Los Melódicos, Binomio de Oro, Alfredo Gutiérrez han tenido esa música en la casa, que mi abuelo la escuchara, mi mamá la escuchara y sonara en los bailes, eso fue para mí muy gratificante. Yo creo que ahí como escuela si se desarrolló una pasión, un amor muy grande por los diferentes sonidos (Vera Orozco, 2017u).

Yo recuerdo mucho, antes del internet habían otras dos ciudades que de alguna manera eran como influencia y eran Pereira y Bogotá, pues para mí, porque eran ciudades a las que yo iba y donde conocía gente que le gustaba la música y yo intercambiaba música con ellos y, recuerdo una cosa que a mí me impresionaba mucho y era... si bien los géneros eran los mismos, era muy distinta la música que se oía, entonces yo iba a Pereira a buscar *punk* e intercambiar *punk*, pero el *punk* que había allá era otro totalmente distinto al que se escuchaba acá, lo mismo que en Bogotá, o sea eran otras bandas, en Bogotá yo sentía mucho más influencia de Estados Unidos y en Bogotá yo también note que el *ska* como que pegó más hondo. Aquí el sonido era mucho más europeo como decía ahora esta Inglaterra, estaba Alemania y estaban estos otros países europeos como raros ahí, y en Pereira, yo no sé si fue por la escena que yo conocí pero había una cercanía mucho más grande entre *punk* y *metal* porque aquí en esos momentos era una cosa casi tabú (Vera Orozco, 2017s).

Las influencias musicales partieron más que todo por amigos, estamos hablando de 1995 y 1996 donde he tenido grupos grandes de amigos y donde aparte de conocer sus vivencias personales también comparto músicas si es posible y allí encuentro a través de

alguien que escuchaba el *punk hardcore* desde 1974, 76... y empieza a través del *punk*, por una evolución de que se cogió el *punk* y, venga podemos hacer algo más a parte del *punk* y es meterle un poco de filosofía, metiéndole un poco de creencia no ser tan de otras creencias del *punk* que eran más aferradas al alcohol un poquito más como venga, podemos hacer algo un poquito más desarrolladito y así es que empezó, entonces el *punk* acá en Medellín; digamos que ya había gente conociendo más el *hardcore* y tuve la oportunidad de gente que me dijo: Rigo a vos que te gusta conocer música mira que tal esto y yo lo escuche y de una me atrapó, y también como que lo vi relacionado, imagínate un mensaje muy directo y me llamo la atención de que eso me podía marcar (Vera Orozco, 2017v).

De las cuatro entrevistas citadas, se puede evidenciar influencias desde la familia hasta las relaciones que se fueron adquiriendo en las calles y el colegio, sin embargo, es de un particular interés las primeras experiencias musicales que se desarrollan en el hogar, pues de una u otra forma éstas son permeadas por diversos tipos de música popular y folclórica. Como es el caso de Medina y Fernando, que además de vivirlo tienen presente los nombres de las agrupaciones, o también, de los géneros musicales; en el caso de Don Vito y Rigo, se evidencia unas experiencias musicales que llegaron a través de las relaciones sociales con amigos, hasta el punto de ejercer prácticas musicales relativas a la colección, intercambio e investigación musical, tanto en Medellín como fuera de la ciudad.

Otro aspecto fundamental a recalcar es la notoria sensibilidad de cada uno de los entrevistados, en el caso de Medina, atribuye la pasión musical a la influencia familiar, pero también en sus relaciones sociales accede a diferentes talleres de apreciación musical y técnica vocal; en cuanto a Fernando, también alude a la influencia familiar, pero deja claro que lo marcó el rock y cierta música folclórica (Pasillo y guasca⁶⁰); por último, en relación con Don Vito y Rigo, se deja ver claramente que sus experiencias musicales giraban en torno a la investigación y colección musical y, posteriormente al desarrollo de prácticas musicales referentes a la ejecución y producción musical. Por lo tanto, es de aclarar que el

⁶⁰ Género musical popular en Colombia. Se escucha principalmente en Antioquia y el eje cafetero.

ir adquiriendo experiencias musicales es una cuestión de toda la vida, y hay más experiencias que bien merecen ser traídas a colación, pero por cuestiones de espacio se deben narrar solo algunas y de forma superficial.

2.3 CONSIDERACIONES FINALES

La noción aristotélica *-poiesis y praxis-* que adopta el marxismo con relación a las prácticas y la praxis, las confiere como actividades que transforman un objeto o sujeto, mediadas por procesos cognitivos, o también, en el contexto de la praxis inherente a la teoría. De otra forma nos enfrentamos a una concepción teleológica de las prácticas implícitas en las relaciones de producción y la lucha de clases. Es con la concepción de Althusser con referencia a la utilidad social de las prácticas, además de la articulación que hace Thompson entre la cultura y la vida social, de donde emergen una serie de elementos que bien se pueden complementarse con el término de actividades focales brindado por la teoría de la culturas juveniles; pues si bien las actividades focales describen prácticas muy específicas y características de un grupo juvenil, con los elementos de Thompson, se pueden abarcar otras dinámicas sociales que se salen de los ritos y acciones de los grupos juveniles, liberándonos de las camisas de fuerza conceptuales; Thompson no elabora literalmente un concepto de las prácticas culturales, pero sí deja entrever que dentro de la cultura hay una serie de prácticas sociales que la constituyen a través de acciones, expresiones, materiales, interacciones de comunicación, etc. Y en el caso de las dinámicas sociales y culturales que se han dado en Medellín respecto a las culturas juveniles y sus

prácticas, sería insuficiente abordarlas solo desde las actividades focales –aunque estas facilitan la caracterización de un colectivo juvenil-, pues hubo sucesos como el éxodo de jóvenes desde los barrios al centro –hecho que se ampliará más adelante-, donde dicha convergencia propició nuevas prácticas sociales y culturales de convivencia entre colectivos de actores sociales antagonistas –cada uno de estos puso en común sus actividades focales en los nuevos espacios apropiados dentro de la ciudad- en nuevos espacios de ocio y esparcimiento. Es allí donde las prácticas espaciales nos aclaran las dinámicas que empiezan a surgir de la convergencia de diferentes culturas juveniles en nuevos espacios de la ciudad.

En conclusión, son varios los aspectos que se pueden inferir de las prácticas espaciales, sociales y culturales descritas y enmarcadas en el contexto global-local que transversalizan los puntos focales. Es decir, hay una pervivencia de estilos, gustos musicales, consumos, etc., de las décadas de los ochenta y noventa, que así como han conservado esencias, también se han transformado con los cambios históricos y socioeconómicos que han experimentado –condiciones sociales- y, que hoy en día expresan sus discursos y ejecutan prácticas con significativas diferencias respecto al pasado que las originó.

En otras palabras, y en los términos de Feixa, aparecen nuevas imágenes culturales: consumo de comidas (étnicas, eclécticas, fitness, vegetariana), licor (extranjero, cervezas artesanales, vinos finos, etc.) drogas (sintéticas y orgánicas), música (nuevas tendencias del rock y el pop, música electrónica, etc.), relaciones sociales (físicas y virtuales), actividades deportivas, acciones como circular y desplazarse o permanecer en un punto, hacer un *picnic* o sentarse en un andén, simular una batalla medieval, etc.

Continuando ahora con las prácticas musicales, éstas se dan en todos los puntos focales, aunque hay una mayor presencia de bares, músicos callejeros o amateurs, jóvenes con sistemas de sonido -sin contar pues, aquellos que prefieren escuchar de forma individual música con sus reproductores MP3-, en Bantú y el Parque del Periodista.

Respecto al Carlos E. Restrepo, se ven muchos músicos callejeros, además de los bares con volúmenes prudentes de sonido y, en cuanto a Ciudad del Río, solo se ven músicos con sus instrumentos tocando más por pasión que con ánimos de lucro, sin dejar atrás a quienes llevan sus pequeños sistemas de sonido recargables o lo hacen desde sus MP3. En relación con otras prácticas relacionadas a otras latitudes geográficas, la recreación de batallas medievales y afines, es en Ciudad del Río donde más se percibe este tipo de *performances*. A pesar de que los cuatro puntos favorecen las relaciones sociales de tertulias, es también en Ciudad del Río donde más frecuentan los sujetos que les gusta estar en un lugar solos, debido a que las condiciones del lugar así lo permiten y facilitan; ya sería una creación de los espacios que cada individuo crea respecto a los otros, pues en lugares concurridos como Bantú, Parque del Periodista y Carlos E. Restrepo los espacios se acortan y los roces son inevitables.

Antes de entrar a reflexionar sobre las experiencias musicales, se hace preciso hacer referencia a un fragmento de una narrativa relacionada a la violencia como lo fue la masacre a Villatina, contada por un punkero que frecuentaba el Parque del Periodista, pues, claramente manifiesta que como seres cargamos sucesos y narrativas, sean propias o ajenas –a pesar de no ser protagonistas de alguna forma, nos tocan, y le dan algún sentido a nuestras identidades- y, asimismo cada uno de los sujetos con quienes entablamos relaciones o tenemos un mínimo contacto vienen con sus propias narrativas de algún otro

lugar, que finalmente vienen buscando donde asentarse y salir al aire en un maremágnum de historias, experiencias, prácticas, subjetividades e identidades que están en un constante flujo y movimiento, cruzándose y reconfigurándose. Es por eso que en concordancia con Lindón cada espacio en la ciudad trae consigo un tono, un color que se expresa en sus prácticas espaciales, además, de ser estas también determinadas por una serie de factores que van desde su posición en la ciudad (si está en el centro o en un barrio, en una zona residencial, turística o financiera, si se encuentra en un estrato social alto o bajo, etc.), el entorno, instituciones aledañas (hospitales, universidades, iglesias, parques, vías, centros comerciales etc.), viandantes y transeúntes que las frecuentan, locales comerciales (bares, tiendas, licoreras, restaurantes, cafés internet, *sex shops* etc.) entre otras. Dicho de otra manera, cada uno de estos factores sociales y culturales son determinantes en las prácticas espaciales que se dan en un lugar, y a la vez, también son influyentes en la apropiación y producción de espacios (temática que se tocará en el tercer capítulo).

Respecto a las experiencias musicales, y acorde a lo que afirma Pelinski (2005), en referencia a una sedimentación de conocimientos y el acto de una percepción intencional que visualiza la unión inexorable entre el sujeto y el objeto; las experiencias musicales son una cápsula de tiempo en las que subyacen, memorias, espacios, lugares, épocas, amigos etc., de otra forma, se puede decir que cada vivencia musical que cimienta y estructura nuestros conocimientos están ligados a una historia o una narrativa (que describen prácticas) ya sea propia o vivencialmente compartida en el momento de la experiencia

musical o también, la misma experiencia musical nos toca con las narrativas y prácticas de otros espacios vividos, invitándonos y provocándonos a realizar acciones –*affordances*⁶¹–.

⁶¹ Concepto que se ampliará en el capítulo IV.

III CAPÍTULO

3. ESPACIOS Y GEOGRAFÍAS SONORAS

*Déjeme ser tu guía por las calles de mi barrio
Déjame mostrarte sus rincones, sus callejones,
el conocimiento insondable más allá de los libros
que esconden sus calles”
Niquitown – Niquitown*

RESUMEN

El presente capítulo se centra, en la definición de los conceptos de ciudad, espacios públicos y espacios urbanos, con el fin de entender cómo se producen y consolidan los lugares de ocio y esparcimiento; así mismo, estos lugares tienen unas particularidades sonoras y musicales que los hace diferentes, y que se abordarán a través de los imaginarios urbanos y sonoros y paisajes sonoros.

En la primera parte del presente capítulo se definirá lo relativo a la ciudad, los espacios públicos y urbanos, basados en las posturas teóricas de Manuel Delgado y Henri Lefebvre, con el fin de entender ciertas dinámicas que se generan en el interior de la ciudad y que por ende propician circuitos en determinados lugares; formando así, espacios de

convergencia y encuentro de jóvenes y transeúntes, generándose dinámicas similares a las *regiones morales*⁶² de Robert Ezra Park.

En cuanto a la consolidación y apropiación por parte de los jóvenes de diversos lugares de la ciudad para el ocio y el esparcimiento, las propuestas de Daniel Hiernaux y Ana Virginia Pérez Mora junto a los datos recogidos en campo darán luces sobre dichos procesos en la ciudad de Medellín. Sin embargo, en lo planteado sobre la incidencia de la música en la producción de sentidos de ciudad por parte de los jóvenes y en correlación con la apropiación de espacios en la ciudad, los imaginarios sociales, urbanos y sonoros y las geografías sonoras –paisajes sonoros- van a facilitar la caracterización de dichos lugares a partir de sus sonoridades y prácticas sociales y culturales afines.

3.1 CIUDAD: ESPACIOS PÚBLICOS, ESPACIOS URBANOS Y LUGARES DE OCIO Y ESPARCIMIENTO

Antes de empezar a describir los diferentes puntos focales propuestos – Bantú, Parque del Periodista, Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río- se hace preciso tocar los conceptos de ciudad, espacio público, espacio urbano y lugares de ocio y esparcimiento.

Empezando con el término de ciudad, es de importancia entender que allí convergen todo tipo de sujetos, sociedades y comunidades, es decir, lo plural y lo cosmopolita

⁶² Bajo la influencia de las fuerzas que actúan en la distribución y segregación de la población urbana, cada barrio pueda asumir el carácter de una “región moral”. Tales son, por ejemplo, las áreas de vicio* que encontramos en la mayoría de ciudades. Una región moral no es necesariamente un lugar donde se reside: puede ser un simple lugar de cita, un sitio de encuentro o reunión (Park, 1999:81).

configurándose a través de los años y las circunstancias socioeconómicas y políticas de cada época. Según el antropólogo español Manuel Delgado, en su libro “el animal público”, da una diferenciación entre la ciudad y lo urbano:

Una distinción se ha impuesto de entrada: la que separa la ciudad de lo urbano. La ciudad no es lo urbano. La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables. Una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. La ciudad, en este sentido, se opone al campo o a lo rural, ámbitos en que tales rasgos no se dan. Lo urbano, en cambio, es otra cosa: un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias. Se entiende por urbanización, a su vez, «ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquélla» (Delgado, 1999: 23).

Vista la ciudad desde una perspectiva física de estructuras con dinámicas demográficas, son sus calles, parques, estaciones, barrios, iglesias, estadios etc., donde se concentran las relaciones sociales que dan vida a lo urbano y a las “prácticas espaciales”. “En el contexto de una ciudad, la práctica espacial remite a lo que ocurre en las calles y en las plazas, los usos que estas reciben por parte de habitantes y viandantes” (Delgado, 2013: 2). Con estas diversas posiciones, se va afianzando la cuestión de lo urbano que a diferencia de lo que muchos creen, dicha connotación tiene su propia carga subversiva, en otras palabras, es una irrupción ante lo establecido y lo institucional; según Lefebvre “[...] lo urbano es así obra de ciudadanos, en vez de imposición como sistema a este ciudadano” (Lefebvre, 1978, p. 85). De acuerdo a lo expresado por Lefebvre, en una de las salidas de campo –hechas en este trabajo de investigación- por el centro de Medellín en horas de la noche, se observó lo siguiente,

Mientras íbamos por las vías del centro, habitantes de las calles, vigilantes, trabajadores de casinos, cafeterías, bares, “puteaderos”, era los único que se encontraba a esas horas (11.00 pm). A medida que salíamos de la zona del Parque Berrío se empezaba a notar un pequeño cambio en la tensión de las calles. Ya en el parque del periodista, este lugar como siempre estaba lleno (aquí todos los días son sábados) y sin importar las

condiciones socioeconómicas, políticas, culturales, étnicas, religiosas, etc., todos comparten dicho espacio, allí todo el mundo convive y a nadie le importa si consumes licor, droga o si no consumes, este también es un espacio de libertad y diversidad (Vera Orozco, 2016f1).

Con lo anterior encontramos varios puntos interesantes, uno de ellos, es la noche, pues se da como un espacio que divide dos mundos, lo legal de lo ilegal, los adultos de los jóvenes, etc.; al respecto Mario Margulis (1997) asevera en relación a la noche como un espacio en el que los adultos entran en un letargo mientras los jóvenes se apoderan de la ciudad.

Otro punto, es que a diferencia de muchas ciudades, el centro de Medellín se torna como un lugar complejo y periférico en horas de la noche. En el día sus calles se llenan de caos y comercio ante la mirada vigilante de las autoridades y de otros grupos al margen de la ley, pero en la noche, las calles, las plazas, en general el espacio público adquiere otras connotaciones, en las que los grupos marginales deambulan y transitan por el centro de la ciudad⁶³ y las autoridades aflojan su actitud vigilante. Lo interesante aquí es ver como el control del espacio público es transgredido por la marginalidad pero en sincronía con los poderes institucionales. Así como lo argumenta el doctor en filosofía Santiago Restrepo Vélez,

Hablar de espacio público es aludir al afuera, a un lugar diferente del propio, del hogar, donde las personas pueden desarrollar su vida social. El espacio público es inherente a la ciudad y la ciudad a su vez, es el entramado donde pugnan los intereses privados y los intereses públicos, dónde se da permanente la tensión entre conflictos y poderes...En la actualidad el espacio público de Medellín, ya sea parques, plazas, zonas verdes, calles, son escenarios de contrastes. De una parte, hay sectores céntricos gentrificados y vigilados que en apariencia reúnen todas las características de espacios incluyentes para ejercer libremente el ocio y la vida pública; de otra parte, en calles, parques de comunas menos controladas y lejanas del centro, se da el efecto del control de grupos delincuenciales sobre

⁶³ En la actualidad hay ciertos esfuerzos por parte de la institucionalidad, por recuperar el centro de la ciudad para el turismo.

las actividades que se pueden realizar en el espacio público, dentro de los horarios que ellos establecen (Restrepo, 2016, p. 294).

En otras palabras –y en el sentido de Restrepo-, el espacio público visto como espacio físico regido por la institucionalidad, en la ciudad de Medellín –en relación con los puntos focales propuestos- se perciben ciertas particularidades, aún más visibles en la noche que en el día, en las que se perciben tensiones, rupturas, coerciones, conciliaciones y sincronías entre lo legal y lo ilegal, lo formal y lo informal, lo joven y lo adulto, dominantes y subalternos, el día y la noche, etc. Circunstancias que le da un tinte particular al concepto de espacios públicos en nuestro contexto. Sin embargo, esa transgresión al espacio público en las calles y las plazas se acerca –también- a la conceptualización de lo urbano, tal como lo afirma Manuel Delgado,

[...] Lo urbano propiciaría un relajamiento en los controles sociales y una renuncia a las formas de vigilancia y fiscalización propias de colectividades pequeñas en que todo el mundo se conoce. Lo urbano, desde esta última perspectiva, contrastaría con lo comunal. Lo urbano consiste en una labor, un trabajo de lo social sobre sí: la sociedad «manos a la obra», produciéndose, haciéndose y luego deshaciéndose una y otra vez, empleando para ello materiales siempre perecederos. Lo urbano está constituido por todo lo que se opone a cualquier cristalización estructural, puesto que es fluctuante, aleatorio, fortuito... es decir reuniendo lo que hace posible la vida social, pero antes de que haya cerrado del todo tal tarea, como si hubiéramos sorprendido a la materia prima societaria en estado ya no crudo, sino en un proceso de cocción que nunca nos será dado ver concluido (Delgado, 1999, p. 24-25).

De otro modo podría entenderse lo urbano dentro de los espacios públicos de Medellín, y ligado a los lugares de ocio y esparcimiento, -en palabras del profesor Jorge Echavarría en una entrevista hecha el 27 de octubre de 2016-, como una forma de *guetización* nocturna de los espacios –característica de las ciudades contemporáneas-, de otro modo, una manera de resistencia y apropiación de los espacios.

En la apropiación de los espacios, la música ha desempeñado un papel fundamental, en primer lugar, genera identidades, en segundo lugar, congrega espectadores oyentes, en tercer lugar, porta discursos, en cuarto lugar, propicia consumos, en quinto lugar produce significados, en sexto lugar está cargada de materialidad y fisicalidad sonora y, en séptimo lugar, produce *affordances*, entendida como “el conjunto de acciones motoras y corporales manifiestas o encubiertas que la música nos permite hacer con ella” (López, 2011, p. 35).

Para entender mejor la temática de la influencia de la música en la apropiación de espacios públicos y generación de espacios urbanos, bien merece traer a colación las opiniones del rapero José David Medina y el concejal Daniel Carvalho:

[...] El segundo espacio de ciudad que conocí entorno a la música y que me marcó es el *hall* o como el *lobby* o como la entrada de la biblioteca pública Piloto, porque allí todos los domingos nos reuníamos los *B-boys*⁶⁴ a bailar *break*, entonces era como el único espacio de ciudad o por lo menos el más fuerte donde llegaban *B-boys* de todos los barrios un domingo siempre tipo 8 o 9 de la mañana y ahí nos quedábamos hasta las 2 o 3 de la tarde; entonces la gente llevaba siempre grabadoras, sacábamos la energía de ahí de la Piloto y era muy bonito porque también era el tiempo de los carro bombas, de las masacres, de los toques de queda, de las fronteras, de los asesinatos de policías, de los asesinatos de jóvenes... entonces tener ese espacio como de tanta paz, de tanta tranquilidad, de tanta armonía donde la gente exhibía sus pasos, o sea, donde la gente más tesa iba a exhibir y habían varias rondas, era gratis y esos manes tesos que bailaban nos enseñaban entonces era un espacio vertiginoso de pura enseñanza (Vera Orozco, 2017u).

[...] el hip hop ha sabido ocupar espacios urbanos, revivirlos, mantener un mensaje e incluso invitar... yo creo que el *hip hop*, a diferencia de otros géneros comerciales como el reggaetón, invita a participar de él, aunque yo no haga *hip hop* yo los pillo bailando y yo siento que me hablan a mí, me divierto viendo como pintan un muro y, en eso creo que el *hip hop* lleva la delantera y es una buena muestra de cómo a través de la música se crea un discurso sino que se vuelve a salir a la calle. Porque es que lo raro es que nos dicen que el reggaetón es música urbana pero no es callejera, uno no ve gente haciendo reggaetón en la calle, reggaetón es música de discoteca en cambio el *hip hop* si me parece más urbana en el sentido de que es callejera y, los pelaos rapean en la calle, pintan los muros en la calle, bailan en la calle [...] (Vera Orozco, 2016q).

⁶⁴ *Personas que bailan break dance.*

Con los anteriores fragmentos de entrevistas se deja entrever el poder de la música para producir espacios, ya sea para generar discursos y resistencias o crear espacios de identidad y congregar espectadores oyentes en espacios públicos de la ciudad (Biblioteca Pública piloto). En relación a lo dicho por Daniel Carvalho y José David Medina, se pueden apreciar dos momentos diferentes de la ciudad y la funcionalidad de los espacios públicos y urbanos. Por un lado, el de los *B-boys* en la época de la violencia y, años posteriores a ésta, el *hip hop* se toma los barrios y las calles, y por el otro, en dichos años de la violencia se puede ver la utilidad de los espacios públicos e institucionales a la hora de brindar refugio a los diferentes eventos juveniles musicales, en vocablos de Bauman (2006), a menor libertad mayor seguridad y viceversa.

Para redondear este asunto de la producción de espacios alrededor de las sonoridades y la música y, pasando a hablar en primera persona, me gustaría relatar una de las primeras experiencias de campo que tuve en el pregrado de antropología, en el año 2012, al hacer una investigación sobre los *picós*⁶⁵ en San Basilio de Palenque⁶⁶. Una de mis primeras observaciones e interrogantes fue preguntarme por la escucha de diferentes sistemas *picós* a todo volumen; en un principio atribuía erróneamente, a tal competencia de sonido a la ignorancia de sus propietarios en la ecualización de la música, pero cuando tuve la oportunidad de conectar mis equipos de *disc jockey* a uno de estos sistemas de sonido me percate de la potencia y alta fidelidad de su sonido, concluyendo que a mayor sonido y volumen mayor espacio ocupó y por ende, que no era ignorancia de ellos –sino mía-, era simplemente su forma de potenciar sus sonidos para ocupar más espacio en la plaza. En

⁶⁵ Similar al *sound system* de Jamaica.

⁶⁶ Corregimiento del municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, San Basilio de Palenque se caracteriza por ser uno de los primeros asentamientos de africanos, en la época de la colonia que aún pervive, hoy en día es patrimonio universal.

relación al espacio que ocupa el sonido, se hace relevante remitirnos a las posturas de Jeremy Gilbert y Ewan Pearson:

[...] Las ondas sonoras vibran lo suficientemente despacio como para resonar por todo el cuerpo, significa que nuestra experiencia física real de los dos tipos de vibración es cualitativamente distinta. Por este motivo puede decirse que, como apunta Robert Walser, dichas <<ondas inciden en el cuerpo directamente>>. Al mismo tiempo esta observación debería llevarnos a considerar que ni tan siquiera el <<sonido>> es un valor fijo; determinadas ondas sonoras vibran más despacio que otras. Otro fenómeno que se manifiesta con toda claridad en la música *dance* es que precisamente el extremo más bajo de la gama de frecuencias, que comprende las ondas sonoras de vibración más lenta, es el que proporciona a los oyentes y a los bailarines las experiencias de carácter más material y más directamente corporal. Se trata del sonido de los graves y los subgraves que se sienten, cuando menos tanto, como se escucha (Gilbert y Pearson, 2003, p. 98).

En otras palabras esa materialidad y fisicalidad del sonido que describo en la experiencia de campo en Palenque y por supuesto, a lo que definen en relación a las ondas sonoras Gilbert y Pearson, se podrían utilizar como punto de partida para entender el rol de la música en la apropiación y producción de espacios –como se dijo líneas arriba-, que junto a la influencia de la música en los discursos, los *affordances*, los significados, la memoria, las subjetividades, las narrativas, las identidades, los consumos etc., los jóvenes los utilizan para producir espacios de ocio y esparcimiento. Asimismo, en algunos establecimientos o bares se abre espacio al subir volumen a los equipos o tener una buena amplificación sonora para reproducir música, como es el caso de Sativa en el Parque del Periodista y en Bantú, el bar de salsa, La Colonia, La tienda y Juancho Carrancho (ubicados estos tres últimos, al frente de la estación del Metroplus); pero es de recalcar que muchos grupos de actores en los puntos focales, sino se abren espacio tocando instrumentos musicales lo hacen con sus sistemas de sonido portátiles (cada vez más potentes), logrando de este manera producir un espacio a través del sonido y por supuesto con un tipo determinado de música; de la forma en que algunos actores en Bantú, realizan *jams* e

improvisaciones de *rap*. Consecuentemente, “en muchas ocasiones un sonido llena de tal manera un espacio que pasa que todos los elementos de ese espacio se convierten de repente en ese sonido” (García, 2005: 19), o de otro modo, aquellos escuchas que estén en posiciones circundantes a la fuente sonora y musical, terminan compartiendo una misma experiencia musical –o en parte-.

Sin embargo, es de subrayar que hay otros aspectos independientes a la música que conllevan a la apropiación de espacios. Como lo plantea Daniel Hiernaux Nicholas (2013) quien hace énfasis en la producción material y subjetiva del espacio, es decir, por un lado, la relación de los individuos y la sociedad con los objetos urbanos dispuestos en los espacios físicos de la ciudad y, por otro lado, a través de la subjetividad y la memoria, cada sujeto tiene en su interior otros lugares vividos a través de su vida. Hiernaux propone tres formas en que nos relacionamos con el espacio,

[...] La primera del espacio contenedor, es decir cuya función principal es contener los objetos urbanos y las personas; la segunda por la cual el espacio es reflejo de la sociedad que lo ocupa; la tercera, de lejos la más interesante, piensa al espacio como una configuración que interactúa con la sociedad, es decir que se establece una relación en ambos sentidos: de la sociedad hacia el espacio, y del espacio hacia la sociedad. (Hiernaux, 2013, p. 3).

La postura que expone Hiernaux, en el fragmento anterior, sobre los diferentes papeles del espacio, se pueden corroborar en varias descripciones que hicieron algunos de mis interlocutores de los espacios de ocio y esparcimiento que frecuentan. Inclusive en sus relatos se reflejan aspectos simbólicos (objetos urbanos) del pasado que perviven en el presente. Para empezar, vale citar apartes de varias entrevistas hechas. Por ejemplo, un sociólogo llamado Roger nos da una descripción sobre aspectos simbólicos de varios lugares de ocio de la ciudad,

[...] Un símbolo del Carlos E Restrepo creo que es un lugar tan tranquilo, ahí ese respeto que hay por la naturaleza es un lugar que invita a escuchar música y a hablar, un símbolo propio del Carlos E Restrepo, es un café internet pero también un café biblioteca que hay allá, puedes ingresar a leer, tomarte un café, tomarte una cerveza, pasar toda la noche. Me parece maravilloso, para mí es el símbolo del Carlos E Restrepo. Del parque de San Antonio indudablemente la discoteca Oranda es un sitio donde se escucha reggaetón, vallenato y bunde... pero que es un sitio donde te puedes encontrar con gente de todas las zonas del Chocó⁶⁷ especialmente de lugares como Condoto, Condo e Itmina que te pueden traer un encargo, te pueden traer una carta y ahí mismo puedes quedarte escuchando música y puedes tomarte unos tragos. Un símbolo para mí indudablemente del Parque del Periodista, me encanta, el árbol grandote que está en toda la mitad y ahí conocí a alguien. Siempre regreso si la puedo volver a ver y no he podido y, siempre voy precisamente a ese sitio (Vera Orozco, 2016i).

En la narración de Roger se puede ver la concepción del espacio como contenedor, además de las particularidades de cada lugar y el tipo de espectadores que alberga, lo cual corrobora el espacio como reflejo de la sociedad, y también se podría añadir, las cuestiones simbólicas de los objetos, como el caso del árbol grande en el Parque del Periodista.

Otro interesante relato lo hace -estudiante de la Universidad de Antioquia- Kevin en una entrevista hecha el 2 de noviembre de 2016, quien habló sobre la masacre de Villatina⁶⁸ en la época de la violencia en Medellín, con el fin de explicar el monumento de los niños en el Parque del Periodista y, por ende, a partir de tal relato –capítulo dos- comentó también como las autoridades se fijaban en la forma de vestir de los *pilllos*⁶⁹ y las modas de la época, pues, con relación a ese reconocimiento en las vestimentas se efectuaron actos violentos; sin embargo, el caso aquí, es entender que muchos de los objetos urbanos del pasado que se erigen y se mantienen aún en el presente cargan una memoria de unas condiciones socioeconómicas y políticas del pasado; al respecto el profesor Jorge Echavarría también hace mención del asunto: “[...] en el parque del periodista hay un una escultura que es la de

⁶⁷ Departamento de Colombia ubicado al occidente en el litoral Pacífico.

⁶⁸ Masacre ocurrida el 15 de noviembre de 1992 en el Barrio Villatina en la ciudad de Medellín, ejecutada por un comando de policía del F2.

⁶⁹ Término para referirse a jóvenes delincuentes de los barrios.

los niños esos que mataron en un barrio y, además uno dice que fue una sentencia de una corte que hizo al estado resarcir esa brutalidad y erigiera algo... un elemento de memoria” (Vera Orozco, 2016o). Con las opiniones hechas por Roger, Kevin y el profesor Echavarría se podría argumentar por las producciones de símbolos materiales subyacentes en el árbol grande y en el monumento de los niños. En sintonía con lo que subyace en los símbolos materiales e inmateriales, en medio de esa articulación entre espacio y sociedad, surgen los espacios de representación. En términos de Delgado,

[...] son los espacios vividos, los que envuelven los espacios físicos y les sobreponen sistemas simbólicos complejos que lo codifican y los convierten en albergue de imágenes e imaginarios [...] En los espacios de representación puede encontrar una expresión de sumisión a códigos impuestos desde los poderes, pero también las expresiones del lado clandestino o subterráneo de la vida social (Delgado, 2013, p. 2).

De acuerdo a la anterior citación, se destaca la cuestión de los imaginarios asignados a los diferentes espacios, las prácticas sociales y los códigos de comportamiento allí presentes (ya sean prescritos por la institucionalidad, la sociedad que frecuenta un lugar o las fuerzas clandestinas e ilegales); así como se manifiesta en las siguientes entrevistas a diferentes interlocutores, en donde exhiben un imaginario sonoro y de ciertas prácticas culturales y espaciales en los puntos focales propuestos, cuando responden ante preguntas sobre las particularidades de los lugares que frecuentan y sobre los sonidos y músicas de los mismos:

Rodolfo Vera: ¿Qué otros espacios públicos de Medellín o zonas de esparcimiento u ocio frecuenta para encontrarse con sus amigos?

Carlos: También en el Parque del periodista y algunas veces en el Parque del Poblado o en el sector del Poblado.

Rodolfo Vera: ¿Cuáles son las particularidades de cada uno de estos lugares que visitas?

Carlos: Las particularidades es...viéndolo también como un espacio...un punto de desfogue para muchas cosas que no hay otras alternativas en la ciudad, entonces también hay gente que se quiere ir a fumar un porro, la gente está relajada, están como en la misma función, entonces uno frecuenta esos lugares por eso buscando algo que no encuentra en otros sitios, solamente ahí.

Rodolfo Vera: ¿de los sitios que mencionamos hace rato, lo relacionaría con algún género musical o una canción, por decirlo de otro modo, con que género musical o alguna canción en especial asocia a Bantú o el Periodista u otro parche donde caiga?

Carlos: Bantú me suena a todo, el mismo ambiente lo dice, suena salsa, rock... (Vera Orozco, 2016a).

Rodolfo Vera: Particularidades de estos lugares ¿que se diferencien del uno y del otro?

Roger: En el Carlos E Restrepo el precio para acceder a ciertos lugares resulta ser un poco más costoso que el Parque Periodista o el Parque San Antonio es una particularidad, otra es el mismo comportamiento que uno tiene distinto al del Parque San Antonio de pronto por la tensión que hay allá históricamente con los robos y la parte de la inseguridad y en el Parque del Periodista mi comportamiento allá es mucho más libre me permite ser más extrovertido.

Rodolfo Vera: ¿De acuerdo a estos lugares que nombramos al principio, el Parque del Periodista, San Antonio y Carlos E. si lo pudieras asociar a algún género musical o una canción en específico que le rememore dichos lugares?

Roger: Cuando escucho esta banda norteamericana *Survivor*: Carlos E Restrepo; si escucho balada americana como *Air supply*: Carlos E Restrepo; *Guns and roses*: Carlos E Restrepo; Si escucho Ismael Serrano o música protesta me voy al Carlos E. Restrepo; si escucho un tema de *Queen*: Carlos E Restrepo y; todos esos temas correspondientes al rock clásico. (Vera Orozco, 2016i)

Rodolfo Vera: Ahora ya me había dicho que caía a Ciudad del Río para relajarse, leer ¿Qué otras actividades le gusta también encontrar en estos lugares?

Luis Miguel: sobre todo los eventos culturales y de música abierta, cine al aire libre, cuando elevan cometas, todos estos muchachos que montan en *skate* y en bici, como ver esa diversidad en un solo lugar es como lo que lo atrae a uno también.

Rodolfo Vera: ¿De acuerdo a estos lugares que hemos mencionado hace un rato, puedes relacionarlos con algún género musical o alguna canción en específico?

Luis Miguel: Yo veo esos lugares, también por el consumo de *cannabis* más relacionados con el *reggae*, aunque seguramente no es así, pero...podría decir que si es como el *reggae* (Vera Orozco, 2016j).

Rodolfo Vera: ¿A qué suena el Parque del Periodista?

José David Medina: A mí me parece que todavía el Parque Periodista por más desdibujado que esté, yo en él todavía sigo viendo el *punk*, todavía hay ahí cierta nostalgia y sigue siendo un referente, uno ve en torno a él y su alrededor como a sus lugares más aledaños circula parte de esa escena *punk*, es decir, los pequeños bares todavía tienen *punk*,

la gente que todavía está activa en la escena *punk* pero sobre todo por la connotación de ese parque, creo que ahí hay todavía una fuerza muy *punk* que es imposible desconocer; el parque por más cortado, reprimido y desdibujado que esté por sus dinámicas, por los actores que tienen presencia ahí, sigue siendo un lugar significativo de encuentro (Vera Orozco, 2017u).

Las anteriores entrevistas, dejan ver varios aspectos en relación a las prácticas sociales presentes en estos lugares, por ejemplo, en todas es normal las prácticas de consumo de drogas, licor y comidas, además, de consolidarse como lugares de encuentro con los amigos para compartir y hablar mientras se escucha una diversidad de músicas. Diferenciándose, en qué algunos lugares son más tranquilos que otros; para decirlo de forma más explícita, Bantú y el Parque del Periodista son los lugares más concurridos y caóticos mientras que la Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río son lugares más serenos y, así mismo, se puede reflejar en las músicas que se reproducen; pues con relación a Bantú y el Periodista son lugares netamente rockeros o salseros (sobre todo para Bantú) y los otros dos lugares se les asocia a “ritmos más calmados⁷⁰ y tranquilos”, como la música protesta, el *reggae*, rock suave, rock en español⁷¹, *blues*, música electrónica entre otros.

Cada uno de estos lugares anclan en los imaginarios de la sociedad ciertas posturas que los caracteriza, en palabras de Robert Ezra Park, se consolidan como una especie de “región moral”, la cual “[...] no es necesariamente un lugar donde se reside: puede ser un simple lugar de cita, un sitio de encuentro o reunión” (Park, 1999, p. 81).

⁷⁰ En relación a los ritmos más calmados, es un imaginario sobre un tipo de música suave no tan agresiva y fuerte como el *metal*, el *punk* o la salsa, sin embargo, como se verá en el capítulo de semiótica musical, son solo categorías que describen ritmos e intensidades y no las subjetividades y emociones que despiertan en diferentes sujetos un tipo de música. Aunque también podría hablarse de música culta o académica, popular o folclor.

⁷¹ El rock en español es otra categoría ambigua, para señalar el rock y pop cantado en español, que, sin embargo no parece aplicar para el *metal* o *punk* en español.

Finalmente, es necesario destacar, los postulados de Ana Virginia Pérez Mora, otorgándonos varios elementos –también contemplados por los preceptos teóricos de las culturas juveniles- que nos permite aproximarnos a la comprensión de los sentidos de ciudad por parte de los jóvenes desde el ámbito de lo espacial; el primero tiene que ver con los espacios institucionales (culturas hegemónica) , el segundo, los espacios libres de la vigilancia adulta (cultura parental), el tercero, hace alusión a la visibilidad de criterios (imágenes culturales) como el lenguaje, la música, las estéticas etc., y la apropiación y transformación de espacios (condiciones sociales) como punto de encuentro y, por último justifica la importancia de estudiar el espacio desde las experiencias vividas, “es decir, desde el significado que toma en la vida social, el espacio urbano está cargado de significados y no es un mero soporte territorial o una localización dada” (Pérez, 2006, p. 198). Para corroborar lo planteado por Ana Virginia Pérez Mora, en algunas de las entrevistas hechas a varios académicos, se resaltan aspectos como la congregación alrededor de la música; por ejemplo el antropólogo Duván Londoño argumenta:

[...] Yo lo que sentía mucho es que había ciertos lugares que se volvían, si uno puede manejar el concepto de *guetto*, de lugares de encuentro donde parchaban los punkeros y, uno sabía que ellos parchaban en ciertos lugares del centro o los metaleros también tenían su parche, los raperos eran muy de sus barrios entonces ellos encontraban sus cosas ahí, cada parche, cada movimiento sonoro establecía sus espacios y parámetros [...] (Vera Orozco, 2016r)

En la entrevista hecha a Duván Londoño, se puede apreciar que alrededor de la música hay una apropiación y producción de espacios a partir de la congregación de jóvenes que se identificaban con algún género musical y, ciertos lugares de la ciudad se volvían puntos en los que se reunían metaleros, punkeros entre otros. Sin embargo, en la actualidad muchos de los lugares de ocio y esparcimiento se consolidan como espacios

contenedores de la diversidad; es de aclarar que la influencia de estas situaciones de hoy en día se deben a las incidencias de las tecnologías y los medios de información (internet), en otras palabras, los ritmos de intercambio cultural en los jóvenes ya no son exclusivos de las coyunturas socioeconómicas sino que marchan a grandes velocidades: configurándose y reconfigurándose o desterritorializándose y reterritorializándose desde cualquier lugar del globo hasta su antípoda en solo fracciones de segundo.

3.2 PUNTOS FOCALES

En los lugares escogidos para la presente investigación, se tuvieron varios elementos en cuenta: la pertinencia histórica (Carlos E. Restrepo y Parque del Periodista), procesos de gentrificación (Ciudad del Río) y hacinamiento y ocio de estudiantes universitarios en un espacio (Bantú). Dentro de la ciudad de Medellín y en general en la zona metropolitana hay varios sitios de esparcimiento y ocio, como lo son La Villa, El Parque del Poblado, El Parque Lleras, La Chozza en Bello etc. Sin querer decir que son menos importantes no se tuvieron en cuenta por asuntos de espacio y tiempo en la investigación.

En si lo que se busca con estos cuatro lugares, es ubicar un circuito de espacios que se retroalimentan, en primer lugar, por la cercanía entre ellos –excepto Ciudad del Río, lugar ubicado más al sur de todos los puntos focales-, en segundo lugar, por las restricciones horarias (unos lugares más flexibles que otros) y en tercer lugar, por la diversidad de ofertas en consumo (unos más asequibles que otros).

3.2.1 ZONAS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO ALEDAÑAS A LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA Y LA UNIVERSIDAD NACIONAL

- **BANTÚ:**



Vera Orozco, R. (2016). Bantú (día). [Fotografía].



Vera Orozco, R. (2016). Bantú (noche). [Fotografía].

Esta zona aledaña a la portería Barranquilla de la Universidad de Antioquia y ubicada en la calle 66^a entre la carrera 56 y la avenida del ferrocarril (sector el Chagualo), se ha

venido desarrollando como un espacio de ocio y esparcimiento desde 1990; con la construcción de las diferentes urbanizaciones (Paseo Sevilla, Ciudadela Sevilla y Torres de la Fuente) allí presentes y, posteriormente con la creación del primer bar de la zona que llevaba el mismo nombre con que se conoce el lugar; Bantú -el cual hace alusión a una familia lingüística de África que se encuentra precisamente en Camerún y Somalia- se comenzó a formar como un sitio de reunión de los estudiantes para consumir licor, drogas, comidas rápidas o compartir un rato de amigos y música. En relación con el sector oriental de la ciudad se ha venido reconfigurando de acuerdo al crecimiento urbanístico propuesto en el POT en concordancia con los proyectos de construcción de apartamentos, los cuales se han convertido en residencias de estudiantes y profesores de diversos lugares del país. En la actualidad en este lugar del Chagualo⁷², se puede observar una gran zona de bares y carros de comida, así como actividades de economía informal e ilegal. Según datos recogidos en los apuntes de campo del viernes 9 de septiembre de 2016:

[...] En el extremo superior derecho de Bantú (zona), o sea detrás del bar que hasta hace 5 o 6 meses llevó el nombre de Bantú, en esa zona verde aledaña es un lugar ocupado por punkeros y malabaristas (para estos en esta parte de la zona hay buena iluminación para realizar sus prácticas); ahora si nos dirigimos hacia la calle, en esa zona podemos encontrar a quienes realizan actividades como venta de drogas, y si continuamos por la misma calle en sentido hacia ciudad universitaria encontramos un pequeño puesto de *shots* y cervezas, donde siempre tienen una buena selección de música amplificada; allí reproducen: rock, electrónica, salsa, *rap*, *dancehall*, *reggae*, etc. En la zona intermedia de la calle hay una casa en la que de día imprimen y sacan fotocopias de documentos y en la noche venden cerveza fría; enseguida queda el bar de salsa y al frente de éste queda un carrito kiosco que vende cocteles (además son los únicos que venden *shots* de absenta). Al lado del bar de salsa esta *All Bar*, seguido este por el parche universitario⁷³ (donde la cerveza era a \$1500), al frente de éste está la famosa curva⁷⁴, en este lugar hay tres carros de comida y otro de confites y cigarrillos, detrás del árbol de la curva se hacen muchos raperos a improvisar canciones que expresan cotidianidades. Siguiendo por la calle, sobre el mismo sentido de los bares antes mencionados encontramos tres licorerías, dos cafeterías, una pizzería, una farmacia y un acopio de taxis. Ya en la zona del puente peatonal, están todos los puestos de comida rápida. Ahora en diagonal (al frente de la curva) hay un andén con unas gradas,

⁷² Barrio de Medellín que hace parte del sector histórico de la Candelaria.

⁷³ En la actualidad es un local de comidas rápidas.

⁷⁴ La curva es otro punto de la zona, que se ha convertido en otro apelativo del lugar.

donde se ubican aquellos transeúntes que no quieren estar en medio de la multitud y el ruido de diversas músicas de los bares en la calle (Vera Orozco, 2016 c1).

Esta zona, por un lado, ha sido creada por los planes urbanísticos de la ciudad y, posteriormente con la aparición de un bar en las inmediaciones de la portería Barranquilla de la Universidad de Antioquia, se dan las condiciones necesarias para que se empiece a desarrollar una producción y apropiación de un espacio-anteriormente baldío- a través de diversas prácticas vinculadas al ocio. Esta zona que se ha mantenido por más de 25 años, evidencia una producción material y subjetiva del espacio –en términos de Hiernaux-, además – desde la perspectiva de Pérez-, de producirse una congregación de jóvenes a partir de la música de un lugar (Bar Bantú) y del distanciamiento de la mirada vigilante de las autoridades. En esta zona -como en las demás propuestas para la investigación-, hoy se genera más preguntas que certezas, con relación a su futuro como un lugar blindado -hasta el momento- ante el nuevo código de policía y a las nuevas innovaciones urbanísticas propiciadas por la Ruta N (Vía del Metroplus, construcción de Centros Comerciales).

- **PLAZOLETA DEL BARRIO CARLOS E. RESTREPO:**

Ubicada entre las carreras 64a y 64b y las calles 51 y 52 se encuentra la plazoleta del Barrio Carlos E. Restrepo, el barrio fue fundado a principios de la década de los 70 como otro proyecto urbanístico de la ciudad adelantado por el Instituto de crédito Territorial (ICT) y apoyado por el presidente Misael pastrana⁷⁵. Para la década de los 70 en Medellín

⁷⁵ Presidente de la república de Colombia de 1970 a 1974.

se le llamaba a la vertiente occidental del Río Medellín, “Otrabanda”; en esos años nadie concebía vivir allí debido a las constantes desbordamientos de la Quebrada La iguana⁷⁶ y mucho menos dejar el hábito de vivir en una casa amplia y con solar para pasar a vivir a un apartamento reducido en espacio. El barrio fue pensado para el sector obrero pero fueron los arquitectos e ingenieros del mismo proyecto, profesores y estudiantes de la Universidad Nacional y de Antioquia quienes se aventuraron a vivir en aquel lugar. Por más de 30 años este barrio se ha considerado como un sector bohemio de la ciudad, en el cual a través del tiempo se fueron creando puntos de reunión en lugares destinados para fomentar la cultura como la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín⁷⁷ (MAMM) en 1982, la presencia de la Biblioteca Pública Piloto, la Facultad de Arte de la Universidad de Antioquia, el salón El Subterráneo de Sudamericana; también aparecieron bares, pizzerías, tiendas y cafés como, La Tiendecita, La Comedia, el Bar de las Monas etc. Hoy día encontramos la papitienda, Orange, Ciudad Café y, a lo largo de la plazoleta que tiene un área aproximada de 3000 metros cuadrados de espacio abierto, está repartido entre un corredor (Bulevar) y una amplia zona verde, allí mismo podemos encontrar el Parque Los Tubos (verdadero nombre de la zona) al cual se le denomina por los jóvenes que la frecuentan como “Playa Morsa”.

Las dinámicas espaciales que se desarrollan en la Plazoleta del Carlos E. Restrepo, pueden ser explicadas desde las posturas de Daniel Hiernaux concernientes a la producción material y subjetiva del espacio; así mismo, se forjó el Carlos E. Restrepo como una zona residencial y bohemia. A través de los años se le fueron anexando centros culturales y

⁷⁶ Quebrada que desemboca en el Río Medellín. Es la corriente de agua más importante del occidente de la ciudad.

⁷⁷ Este museo se encuentra en la actualidad en Ciudad del Río.

lugares de ocio que propiciaban relaciones sociales y culturales entre profesionales, intelectuales, artistas, estudiantes etc., o sea que hubo un reflejo en el espacio de los habitantes y viandantes que convivían allí. De la mano de la concepción del espacio de Hiernaux y con el concepto del filósofo y sociólogo alemán Axel Honneth, la “reificación⁷⁸”, se puede comprender que el uso del espacio en el Carlos E. Restrepo por parte de los jóvenes, en parte se debe a las experiencias de los otros, dicho de otra manera, a ese legado cultural de varios años y “experiencias compartidas” (2013).



Vera Orozco, R. (2017). Plazoleta Carlos E. Restrepo (día): “Playa Morsa”. [Fotografía]

⁷⁸ “[...] la producción del espacio implicó siempre una experiencia previa del espacio, experiencia, que siguiendo a Honneth, debe partir del reconocimiento de la experiencia del otro” (Hiernaux, 2013: 5).



Vera Orozco, R. (2016). Plazoleta Carlos E. Restrepo (noche). [Fotografía]

3.2.2 ZONAS DE OCIO Y ESPARCIMIENTO EN EL CENTRO DE MEDELLÍN (CANDELARIA)

- **PARQUE DEL PERIODISTA**

Este parque se encuentra ubicado en la esquina del cruce de la Avenida Maracaibo y la Carrera 43 en el centro histórico de Medellín, también conocida dicha zona como la candelaria.

Según Rafael González Toro,

[...] En 1952, cuando el Municipio rectificó la carrera Girardot, después de comprar algunos lotes y demoler unas casas viejas de tapia, el lugar quedó como zona verde. Allí, en pie, dejaron también un árbol de guanábano que sirvió para rebautizar el lugar.

A mediados de la década de los sesenta, la pequeña plazuela, que por especificaciones de Planeación no cumplía con las condiciones para ser parque, se conoció como Plazoleta Hungría, tras la instalación (en 1966) de la placa conmemorativa en honor a los combatientes de la Revolución Húngara de 1956.

Pero solo fue en 1971, tras una gestión del gremio de los periodistas, que pretendían homenajear a Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1919), un cubano reconocido como el padre del periodismo colombiano, que en el lugar se erigió un busto de este personaje.

De ahí en adelante se le conoció como Plazuela de los Periodistas o, simplemente, el Parque del Periodista (González, 2010, p. 1)

No fue hasta la década de los ochenta que el *punk* y el *metal* se empezaron a tomar algunos lugares del centro cercanos al Parque del Periodista. El 17 de abril de 1990 se da apertura al Bar El Guanabano – según Rafael González esto fue una valiente cruzada de aquellos que no temieron a los toques de queda de la época de la violencia- y de ahí en adelante llegaron otros negocios: El Viejo Vapor o La Micro Tienda.

En Concordancia con el presente de dicho espacio público, es un área pequeña de aproximadamente 900 mts². Se pueden ver tres bares (siendo el más representativo “El Guanabano” y el Viejo Vapor), un punto de cocteles llamado “Sativa”, un hotel (El Periodista), tres locales de tatuajes, una licorera, y dos de comidas (Empaji y Que Gorobeta); sin dejar atrás el parqueadero de bicicletas, los monumentos a los niños, el busto al padre del periodismo en Colombia (busto de Manuel del Socorro Rodríguez) y el famoso árbol de guanábana (Vera Orozco, 2016f1).

Como los dos anteriores puntos focales descritos, se pueden ver una apropiación material y subjetiva del espacio; primero, por las constantes reformas urbanas en el centro de la ciudad, tornándose el Parque del Periodista en un espacio contenedor de objetos urbanos y personas; Y segundo , por la carga histórica del lugar, de allí parte una cantidad de experiencias compartidas, pero es quizás uno de sus rasgos más interesantes el simbolismo material de sus esculturas los cuales están cargados de significados históricos. Respecto a la producción simbólica inmaterial, el gran árbol de guanábana ha sido testigo a través del tiempo de todos los momentos vividos por cada uno de los sujetos que por allí han cruzado. En palabras de Daniel Hiernaux, “la producción de símbolos inmateriales es, con toda evidencia, mucho más difícil de detectar. Remite a una capacidad de ver lo que no

es visible: es decir captar una dimensión simbólica que no es materializada en una obra o una configuración espacial determinada” (Hiernaux, 2013: 8). Y al parecer, e independientemente del árbol de guanábana, este es uno de los destinos en que están incurriendo ciertas culturas juveniles⁷⁹ –punkeros, metaleros, *grunges*, etc.-, negándose a desaparecer, pero difuminándose en el espacio y el tiempo hasta el punto –haciendo uso de nociones ecológicas- de llegar a un peligro de extinción o convertirse en un disfraz de fin de semana o eventos. En términos de Carles Feixa,

Las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer. Aunque en cada momento conviven diversos «estilos» juveniles. Normalmente hay uno que se convierte en hegemónico, sellando el perfil de toda una generación. Algunos aparecen súbitamente en la escena pública, se difunden y al cabo de un tiempo se apagan, se fosilizan o son apropiados comercialmente. Otros persisten, e incluso son retomados/reinventados por generaciones posteriores (*revivals*) (Feixa, 1998, p. 89).



Vera Orozco, R. (2016). Parque del Periodista (noche). [Fotografía]

⁷⁹ Hablando en referencia a los estilos y estéticas, porque en cuanto a la música sería una producción simbólica material.

3.2.3 ZONA DE OCIO Y ESPARCIMIENTO EN INDUSTRIALES

- **CIUDAD DEL RÍO:**



Vera Orozco, R. (2016). Ciudad del Río (día). [Fotografía]



Vera Orozco, R. (2016). Ciudad del Río (*skaters*). [Fotografía]



Vera Orozco, R. (2016). Ciudad del Río (Cine al aire libre, MAMM). [Fotografía].

Ciudad del Río se encuentra entre la Avenida el Poblado y la Avenida las Vegas y los barrios Colombia y Manila, consta de un área de 306000mts² de los cuales el parque tiene 60000 mts². Este proyecto urbanístico que en un principio se llamaba La Gran Manzana Simesa, comienza a desarrollarse desde el 2006; en esos predios había antes una siderúrgica llamada Simesa (operando hoy en Pereira, Risaralda).

La construcción de todo este plan urbanístico ha tenido varias etapas, siendo una de las más destacadas la recuperación del edificio Talleres de Robledo, ahora sede del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM); otras construcciones de importancia son: Parque Central del Río, la Torre Médica, Plaza del Río, Hotel Ibis, Torres del Río, Centro Empresarial, Salud y servicios.

En esta zona se encuentra una mezcla de varias facetas de la economía de la ciudad: industria, servicios médicos, finanzas, cultura etc. Allí se percibe un ambiente de opulencia, así como se deja percibir en los siguientes datos consignados en el diario de campo:

Desde que uno sale de la estación de Industriales, se puede uno percatar de la opulencia de dicha zona. Esta zona alberga varios centros clínicos como Suramericana, Clofán y Prado, además de centros financieros como la sede nacional de Bancolombia o también hay varios *outlets* de marcas de ropa y un museo (MAMM); lo que induce a que haya unos empleados técnicamente calificados y por ende, la oferta de restaurantes (Mercado del Río⁸⁰) y cafés sean algo exclusivos. Así mismo, es muy posible que la finalidad de este espacio verde y de ocio fue diseñado prioritariamente para este tipo de trabajadores, para que tomen algún tipo de descanso y también para los residentes de la zona -para sacar a sus mascotas, hacer deporte, picnics, etc.-. En un principio pensé en que este era un lugar pensado para jóvenes exclusivamente, pero al parecer hay una mezcla entre un diseño para el ocio y el descanso de quienes allí residen y trabajan y la apropiación de espacios de los jóvenes.

En las zonas verdes las actividades de los jóvenes están marcadas por los *skaters*, deportistas, animalistas y, por el lado del MAMM se pueden registrar otro tipo de actividades culturales (cine al aire libre). Otro aspecto interesante son las ventas informales como los carritos que venden cervezas *micheladas*, dulces y cigarrillos y también los *food trucks* (carros de comidas) que se encuentran en el noreste de la zona (Vera Orozco, 2016m1).

En este espacio, bien se puede hallar una mezcla entre el sector privado y público, pues, como una iniciativa de ir encontrándole una solución a largo plazo a la recuperación del río, la administración de la ciudad ha estado constantemente avalando este tipo de proyectos urbanísticos. En el caso de Ciudad de Río hay una clara producción de espacios institucionalizados, que de una u otra forma a través de sus ofertas va filtrando y seleccionando un tipo de visitantes y excluyendo a otros. Siendo este lugar con los procesos de gentrificación más marcado.

⁸⁰ Es un galpón de comidas étnicas y *fitness* y licores extranjeros, en donde se ofrece una gran variedad gastronómica.

3.3 IMAGINARIOS: SOCIALES, URBANOS Y SONOROS

Los imaginarios presentes en la sociedad y por supuesto en los jóvenes nos dan indicios de una serie de elementos a nivel psíquico, histórico, social, económico, político y cultural, anclados en las subjetividades de los actores sociales, que se afianzan en las narrativas, las cosmovisiones y las formas de representar la realidad y el mundo. En términos del filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva, los “imaginarios como construcción social de la realidad es de todas maneras la consecuencia de entender los imaginarios como inscripción psíquica, pues es a partir de este hecho que los seres humanos poseemos una lógica representativa” (Silva, 1992, p. 105).

Ampliando un poco más el concepto de imaginarios, Cesar Abilio Vergara Figueroa, en su tesis doctoral “identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, la capitale”, argumenta que

[...] el imaginario refiere más a los procesos que a las situaciones o "productos", por lo que su cualidad articuladora es la principal forma de su "ser"; es su condición de nexo entre el flujo psíquico y la cristalización simbólica, lo que configura su dinamismo e "inestabilidad" creadora (Vergara, 2002, p. 123).

En la ciudad de Medellín los imaginarios referentes a la juventud –culturas juveniles- se han modificado en varios sentidos en el transcurso de los años, por ejemplo, en la década de los ochenta eran vinculados a las dinámicas de violencia y a una serie de calificativos peyorativos y moralistas (sucios, satánicos, drogadictos, etc.), pero a partir de

la década de los noventa, entran en juego categorías, como la de “alternos⁸¹”. Categoría que evidencia, un proceso de normalización por parte de la sociedad, quizá debido a varios factores: lucha y resistencia de los movimientos juveniles, la difusión masiva de música y estilos juveniles por las industrias culturales, el auge tecnológico y de los medios de comunicación, políticas institucionales promoviendo la inclusión y la diversidad, y sin dejar atrás, las políticas que promueven la cultura como estrategia para desvincular a los jóvenes de los contextos de violencia y drogadicción. A pesar de las modificaciones en ciertos aspectos de los imaginarios con referencia a la juventud, hay algunos que se mantienen en el tiempo (rebeldía, drogas, delincuencia, etc.). Toda esta dialéctica y negociación de las construcciones sociales entre los jóvenes, la sociedad y las instituciones, pueden ser explicadas a través del imaginario social, el cual,

Sería la instancia *ideacional* mediante la cual se garantizaría y salvaguardaría la identidad *societal*. Desde esta perspectiva, la cohesión social reposaría, pues, en una adscripción sin fisuras por parte de todos los coparticipantes en un mismo grupo o sociedad a una matriz más imaginaria que propiamente real. La especificidad de un grupo social o sociedad, su singularidad, el establecimiento de unas fronteras simbólicas con respecto a otros grupos sociales y sociedades, pasaría, entonces, por la configuración y la actuación de un determinado «Imaginario social». La adhesión a un «Imaginario social» implica una peculiar y casi intransferible manera común de situarse los integrantes de una colectividad ante el mundo, de dar sentido a su realidad y a los modos de articulación de sus relaciones intersubjetivas (Carretero, 2011, p. 101).

Ahora, pasemos a mirar cómo se configura dichos imaginarios sociales, en los espacios urbanos y físicos. La posición de los objetos en los espacios desarrolla una interacción con las personas que habitan y frecuentan éstos, generándose así, prácticas de índole social y cultural en las que subyacen subjetividades y representaciones sociales; en

⁸¹ Alternos es un apelativo, que se originó a partir de la música alternativa de principios de la década del noventa, y con este mismo se clasificaba a sus oyentes; posteriormente el término se siguió utilizando para denominar a las culturas juveniles con estilo espectacular visible.

términos de Lindón y Hiernaux (2012) las prácticas espaciales, o mejor aún, lo imaginario es parte de lo social y de lo espacial. De acuerdo a lo anterior los imaginarios urbanos son “la construcción social de los distintos lugares que integran la ciudad, es un proceso constante de manufacturación del espacio que realizan las personas en interacción unas con otras, orientando prácticas espaciales a través de una trama de sentido” (Lindón, 2007, p. 32). Estas dinámicas son visibles en los puntos focales establecidos para la investigación y en otros espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad. En el sentido de los estudios sobre las culturas juveniles, por un lado, en los imaginarios urbanos subyace lo inculcado por las culturas parentales, hegemónicas y generacionales a los jóvenes -y no jóvenes-, y por otro lado, en los espacios que dan sentido a los imaginarios urbanos, la disidencia y las “crisis de hegemonía” de las culturas juveniles se va diluyendo entre sus prácticas de ocio, consumismo y homogeneidad de la diversidad –incorporados-; sin querer decir que no hayan prácticas, discursos y producciones culturales que trasciendan más allá de sus fronteras espaciales.

Pero pasemos a mirar, a manera de cierre del presente subcapítulo y preludeo del siguiente, cómo se vinculan las sonoridades en los imaginarios. Siguiendo el texto de Eduardo Neve, a saber, “Tararear el espacio: Evocación, expresión musical e imaginarios”, allí el autor en mención, ofrece una gama de elementos que vinculan la música con los espacios vividos, dicho de otra manera, el evocar lugares a través de la música, o expresar nostalgia sobre lugares vividos en el pasado por medio de una canción o generar prácticas que se derivan de la música en un espacio y tiempo presente, propician una serie de procesos cognitivos en la construcción de una impronta sonora de un lugar, donde no solo

la música lo constituye sino también las marcas sonoras de los espacios; en términos de Neve,

[...] Los imaginarios espaciales llevan a las personas a usar la música de ciertas maneras en su vida cotidiana, y después esas maneras de usar la música reconfiguran los imaginarios espaciales. La música está constantemente en esa tensión mediadora. El espacio indexicaliza la experiencia musical, y la experiencia musical indexicaliza al espacio [...] (Neve, 2012, p. 168).

En concordancia con Neve, se puede observar una retroalimentación entre las experiencias sociales de los sujetos y los espacios vividos por los sujetos –las marcas sonoras va implícitas en dicha relación de retroalimentación, como prácticas de los sujetos o como marcas sonoras de los espacios-.

Ya con esta breve contextualización de la conexión entre sujetos, sonoridades (música) y espacios; según el seguimiento que hacen del texto del historiador chileno Miguel Rojas Mix –El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI-, Fayet, Peters, Giller y Kaseker, en su artículo “La modernidad y los imaginarios sonoros de Brasil”, “la construcción de imaginarios se da a partir del uso de las imágenes, pues estas condensan realidades sociales” (Fayet, Peters Giller y Kaseker, 2013, p. 84). “El modo de ver propio del público de una época se construye en los grupos sociales y refleja sus hábitos, intereses y valores, así como reproduce estereotipos” (Rojas, 2006, p. 23). “Es importante destacar que, para Mix, el estudio de los imaginarios puede y debe tratar justamente de estos materiales heteróclitos, lo que nos parece que se vincula con el modo en que diferentes imágenes sonoras y sus formas expresivas construirán lo que identificamos como imaginarios Sonoros” (Fayet, Peters Giller y Kaseker, 2013, p. 84).

3.4 GEOGRAFÍAS Y PAISAJES SONOROS

En el sentido en que Alicia Lindón le otorga a los imaginarios urbanos de algún lugar en específico dentro de la ciudad, en éstos también podemos encontrar musicalidades y sonoridades que los caracterizan, por decirlo de otra forma, las campanas de una iglesia, una estación del tren, un cuartel de policía, un hospital, una factoría, un sector de bares, una plaza, una avenida, etc.

Caracterizar todos estos aspectos sonoros de un lugar, en calidad de receptor, es hablar de paisajes sonoros. Según José Luis Carles,

Cada paisaje sonoro tiene su propia firma, su propia composición. Cada calle, barrio, ciudad, bosque, etc., tiene su propia sonoridad que cambia a cada instante. Un sonido puede traernos un flujo de imágenes a la mente despertando una memoria multisensorial dentro de esta (Carles, 2007, p. 1).

Así mismo, cada paisaje sonoro está constituido por una serie de sonidos u objetos sonoros, el cual “[...] puede ser tanto un sonido aislado como un cúmulo de sonidos que tengan una connotación determinada (por ejemplo "tráfico", "multitud", "canción", etc.), y que a su vez pueden insertarse en diversos textos sonoros... Al hablar de un texto sonoro me refiero a un entorno acústico, una composición musical, una pieza radiofónica, un diseño sonoro o cualquier otro entramado de objetos sonoros que se constituyen como unidad” (Woodside, 2014, p. 348).

En última instancia nuestra unidad fundamental son los sonidos, aquellos que hacen parte de un lugar: en nuestro caso, los puntos focales propuestos y sus respectivas grabaciones de su paisaje sonoro en dos momentos diferentes del día (diurno y nocturno).

La importancia de estas grabaciones radica en que ofrecen otro punto de análisis y caracterización de los lugares en los cuales se hizo observación-participación, pues de esta forma se perciben sonoridades que evocan contextos espacio-temporales, emociones etc. Pues, según Gabriela Guadalupe Barrios García y Carlos Emilio Ruiz Llaven “los sonidos evocan recuerdos, imágenes; producen sentimientos gratos o desagradables. Emociones que estremecen, que nos hacen sentir bien o nos dejan tensos y hasta de mal humor” (García y Ruiz, 2014, p. 57).

En concordancia con los apuntes tomados en el diario de campo, el primero de abril de 2017, las diversas sonoridades que se pueden hallar en cada uno de los lugares visitados –puntos focales- en dos momentos del día, son de contrastes, de otro modo, se podría decir que hay una serie de sonidos arquetípicos –En términos de Schaffer, sonidos que poseen un valor simbólico universal-, que se hacen presentes en algunos lugares pero en otros no –acorde a las horas del día-. Por ejemplo el ruido del tráfico, el cual es evidente en el Parque del Periodista en los dos momentos del día en que se realizaron las grabaciones de su paisaje sonoro, pero en relación a Bantú, el tráfico se hace menos perceptible, sobre todo en la muestra de paisaje sonoro nocturno, pues debido a la música de los bares este sonido –tráfico- se difumina. En cuanto a la Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río, el ruido del tráfico es poco audible; otros sonidos arquetípicos comunes son los sonidos de la naturaleza (viento, pájaros, perros, etc.) en espacios abiertos como la Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río. Sin embargo, el punto aquí reside, en esos sonidos característicos de un lugar a otro, pues con referencia a los sonidos arquetípicos, hay que estar atentos a cuales de estos están presentes en un lugar y en otro no, y de esta manera se empezaría a reconocer particularidades sonoras de nuestros puntos focales. Reconocer los

sonidos de un lugar y conferirles una lógica clasificatoria, es establecer lugares antropológicos cargados de narrativas sonoras (ambientales y musicales). En palabras de Ainhoa Kaiero,

El concepto de “identidad narrativa” comprende de esta manera una dialéctica continua entre las interacciones que desplegamos en relación con los otros y con nuestro entorno, y la reflexión o comprensión narrativa que elaboramos acerca de las mismas y que contribuye a forjar un sentido de nuestra identidad (Kaiero, 2010, p. 367-368).

Si a esta perspectiva de la identidad narrativa le sumamos la incidencia de las sonoridades y la música, el resultante de esta articulación podría activar la memoria que evoca lugares y momentos o, en un aspecto más sincrónico se produciría un sentido del lugar. De acuerdo a los cuestionamientos que se hace al respecto el sociólogo mexicano Alan Granados,

¿No sucede frecuentemente que al escuchar una canción nos retrotraemos a momentos distantes cuyo recuerdo no hubiera sido posible sin su ayuda?; ¿no es frecuente que los ruidos de la ciudad, las calles y espacios que conformaron el paisaje sonoro de nuestro pasado evoquen recuerdos cuando volvemos a encontrarlos? (Granados, 2016: 153).

Respecto a los interrogantes –planteados por Alan Granados- que rememoran momentos del pasado, en una de las experiencias de campo en Bantú me encontré con un evento algo heteróclito para la zona, pero demasiado popular para nuestra cultura:

Cuando finalizó el evento⁸² nos dirigimos hacia Bantú, caminando por las deprimentes calles del centro (por toda la ruta de la minorista), aproveché este momento porque íbamos varios, entonces no había mucho peligro de atraco. Sobre el camino nos encontrábamos jíbaros⁸³, habitantes de la calle, putas, travestis; es un mundo paralelo al nuestro, pero al fin y al cabo también hacen parte de nuestra sociedad y cultura.

Ya en Bantú, para sorpresa mía una de las licoreras (al lado del parche universitario de la UdeA y al frente de la curva), estaba presentando un grupo de música tropical,

⁸² Venía de cubrir un evento en el Museo de Antioquia llamado Patio Sonoro, en él se presentaron varios *disc jockeys*.

⁸³ Apelativo con que se denominan coloquialmente a quienes comercian con drogas a baja escala.

cumbias, vallenatos, etc., la acogida fue inmensa porque puso a bailar a todos aquellos que estaban allí cerca. Una vez más me pregunté por esos ritmos que edificaron nuestras experiencias musicales desde niños a través de nuestras familias, barrios, vecinos, calles, etc. (Vera Orozco, 2016ñ1)



Vera Orozco, R. (2016). Bantú (noche)

Lograr ubicar y distinguir sonoridades inherentes a unas prácticas sociales y culturales y, por supuesto las diferentes músicas que transversalizan todos estos lugares de ocio y esparcimiento –puntos focales-, sería dar un paso importante en el acercamiento a la producción de sentidos de ciudad. Estos puntos focales en términos de Anhioa Kaiero se presentan como “lugares antropológicos”.

Los “lugares antropológicos” poseen una determinada identidad sonora. La configuración espacial de un territorio no se define solamente por una disposición de elementos físicos y visuales, sino también por las “marcas o inscripciones sonoras” que en él se registran y que imprimen en él una determinada orientación y experiencia [...] (Kaiero, 2010, p. 369).

Con el aparte de Kaiero y la experiencia de campo en Bantú –líneas arriba-, vale decir, que cada lugar tiene un sello sonoro; sonidos y músicas que lo caracterizan y le dan un color de acuerdo a las circunstancias socioeconómicas y políticas en que se edificaron y plantearon su identidad narrativa. En ocasiones hay transgresiones culturales compartidas que vienen bien en determinados momentos, en otras palabras, esa música decembrina y tropical en medio de un contexto netamente rockero como Bantú, sacó de la monotonía a muchos de los allí presentes y despertó una memoria colectiva; a más de uno nos hizo viajar tiempo atrás y, no por este suceso el lugar perdió su identidad narrativa, antes por el contrario mostro la capacidad de la música para hacernos desplazar por el pasado, sin dejar de estar parados en un presente y, mostrarnos otras identidades de las que hacemos parte (la familia, los diciembres en los barrios).

Hay otra anécdota que merece ser visualizada, y se trata de una entrevista hecha a Camilo -estudiante de la UdeA y músico-, el cual narra una experiencia de apropiación –e identidad- de lugares de ocio y esparcimiento a través de la música y las prácticas inherentes a ellas:

[...] Otro sitio donde bajamos a veces por decir los fines de semana que teníamos plata... nos íbamos para la Villa⁸⁴ pero, también la villa tenía esa particularidad, nosotros nunca entrábamos a los bares de la villa no me acuerdo una sola vez que fuéramos a entrar a un bar de la Villa, porque no teníamos plata. Nosotros comprábamos dos cajas de vino y nos parchábamos ahí en esa plazoleta, cuando cerraban la plazoleta nos íbamos a la manga de al frente y, ahí armábamos tremendas fiestas, muchas veces no teníamos plata ya, ya se nos había acabado y hasta el vino, y llegaban un montón de gomelos⁸⁵ ahí, y le tocábamos y nos ponían a beber eso casi siempre que íbamos terminábamos en tremendas farras y, allá en la Villa como las canciones características de ese lugar eran temas de Bunbury que yo lo detesto, pero yo las cantaba y todo simplemente para que nos invitaran a beber y pues uno igual cantando se lo sollaba⁸⁶ también y, ya digamos que cuando entré a la universidad y un poquito de tiempo antes que me movía por otras circunstancias por la U. Bantú... que

⁸⁴ Plazoleta de Ocio y esparcimiento de la ciudad, allí también se congregan jóvenes a realizar prácticas culturales relativas al ocio y entretenimiento.

⁸⁵ Apelativo para referirse a jóvenes de estratos socioeconómicos altos.

⁸⁶ Término coloquial que funciona como un sinónimo de disfrutar.

Bantú si digamos es mi lugar favorito de Medellín porque ahí si confluye un montón de gente...Bantú según en donde uno esté suena distinto, tienen un lugar donde ponen salsa y ponen salsa clásica todo el tiempo, si usted está en la manga escucha la bulla de un montón de cosas sonando a la misma vez o está escuchando gente ahí tocando en vivo, tocando algunas veces por monedas. Hay un loco que lleva a veces un sonido que es de él y recoge 10.000 pesos para que se lo dejen conectar y ahí hacen como *jam* y eso tampoco tiene como una canción porque la regla de los manes que se toque algo que no exista, es como un espacio de creación y ya digamos, en esos bares de abajo, yo nunca he entrado mucho a los bares, de pronto cuando estaba con algún mecenas, con Fito o con Juan Manuel con el Cujajo, a veces si entraba a los bares, pero por lo general era afuera (Vera Orozco, 2016x).

Ya en lo dicho por Camilo, se puede observar en su narrativa prácticas alusivas al consumo de alcohol, a tocar instrumentos musicales, la producción cultural (improvisación de rap) y, sobretodo la mención de un lugar en el que las diversas sonoridades se abren espacio ininteligiblemente.

3.3.1 PAISAJES SONOROS EN LOS PUNTOS FOCALES

Ahora, en cuanto a las narrativas sonoras impresas en los lugares –musicales o no-, en la presente investigación se hicieron ocho grabaciones de paisajes sonoros, dos por cada lugar (una en el día y otra en la noche). Para la comprensión de estos paisajes se tuvieron en cuenta los siguientes elementos que propone Bernie Krause (2012) para analizar y clasificar sonidos:

- Sonidos arquetípicos: Sonidos universales (tráfico, el viento, la lluvia, un pájaro, música etc.).
- Sonidos naturales: Sonidos reproducidos por la naturaleza, se pueden dividir en geofonías y biofonías.

- Geofonías: Lluvia, viento, temblores, truenos, etc.
- Biofonías: Sonido emitido por animales.
- Sonidos artificiales: Producidos por el hombre con artefactos tecnológicos (automotores, fábricas, artefactos tecnológicos, sirenas, alarmas etc.).
- Antropofonías: Producidas a través de actividades y acciones realizadas por sujetos (deportes, conversaciones, discursos, manifestaciones, oraciones, procesiones, actividades laborales, bicicletas, patinetas, juegos etc.).
- Sonoridades musicales: Producidas a través de sistemas de sonidos o ejecuciones musicales con instrumentos o *a capela*.

LUGAR	MOMENTO DEL DÍA	DESCRIPCIÓN SONIDOS	CARACTERÍSTICAS SONIDOS
BANTÚ ⁸⁷	DIURNO	<p>Duración: 9'21''. 0''- 3'44'': tráfico, ventas informales, claxon de carros, sonido de sistema de frenos, silbidos, camiones. 3'45''- 3'50'': sirena, tráfico. 3'51''- 4'10'': bicicleta, motos, pasos. 4'10''- 6'45'': pasos, fotografía, puertas, camión de cervezas o gaseosas. 6'46''- 7'24'': sirena, carro encendiendo, el tráfico comienza a ser un sonido en segundo plano, claxon. 7'24''- 8'20'': tráfico en segundo plano. 8'24''- 9'00'': Radio, conversación, tráfico en primer plano, claxon.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: tráfico. • Sonidos artificiales: automotores, sirenas, claxon, motos. • Antropofonías: Pasos, bicicletas, conversaciones, ventas, sonido de botellas (descargando un camión). <p>Observaciones: Recorrido desde la Estación Hospital hasta el puente peatonal de barranquilla. Se cruza en su totalidad a Bantú, por ende se puede notar un segundo plano del tráfico mientras se cruza el punto focal.</p>
	NOCTURNO	<p>Duración: 4'28''. 0''- 26'': música tropical en equipo de sonido de un bar, música salsa, rumor sonoro de muchas conversaciones. 27''- 1'02'': conversaciones, tráfico en segundo plano. 1'02''- 1'10'': sirena y tráfico en segundo plano. 1'11''- 1'49'': Música de equipo de sonido de bar (cruce de varias músicas), conversaciones, risas, carro arrancando. 1'50''-2'15'': conversaciones, risas, una</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: Tráfico, conversaciones, risas, televisión, radio, música. • Sonidos artificiales: automotores, música en equipos de sonido, radios, sirenas, moto acelerando. • Antropofonías: risas, tapa de cerveza, sonido de sillas y canastas de cerveza o gaseosa, manipulación de bolsas, sonido de los cuchillos en los puestos de

⁸⁷ Las grabaciones se encuentran en el archivo de anexos.

		<p>tapa de cerveza cae al suelo. 2'16''- 2, 45'': Música de equipo de sonido de bar, música salsa, cruces de varias músicas de bares, moto cruzando. 2'46''- 3' 10'': música de bares (salsa), moto acelerando, sonido de sillas y canastas de cerveza o gaseosa. 3'11''-4'28'': conversaciones, sonido de un radio (emisora) o televisión, tráfico en segundo plano, conversaciones y ventas, puestos de comida, manipulación de bolsas, sonido de un cuchillo picando algo, voz de un niño, risas, tráfico en primer plano.</p>	<p>comida.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonoridades musicales: Diferentes sistemas de sonidos de varios bares, la música que más se percibió fue la salsa. <p>Observaciones: Lo más interesante, son los dos momentos en que el tráfico se torna en un primer plano, pues indica que se está ubicado en las entradas del punto focal ya sea en el puente peatonal de Barranquilla o cerca a la estación del Metroplus⁸⁸. Algunos bares no tienen sonidos potentes por lo tanto se pierden entre el rumor sonoro (por ejemplo los bares de rock).</p>
PLAZOLETA DEL CARLOS E. RESTREPO	DIURNO	<p>Duración 23'31'' 00''- 3'45'': sonidos de pájaros, alguien jugando con un balón, conversaciones, ventas en una tienda, sonido de botellas, sonido de puerta de refrigerador, caja registradora. 3'46''- 6'00'': sonido de pájaros, pasos, rumores de conversaciones, carro cruzando, timbre. 6'01''- 8'13'': sonido de conversaciones en un restaurante, bicicleta, carros cruzando, moto, viento, pasos, sonido de una botella al destapar, sonido de cubiertos y platos. 8'14''- 19'08'': sonido de pájaros, pasos, alarma de carro, sirenas en segundo plano, tráfico en segundo plano, conversaciones, risas, encendedor prendiendo un cigarrillo, sonido de objetos de metal, perro ladrando, timbre de percusión, silbido, celular sonando, varios pájaros de diferente especie cantando, bicicleta cruzando. 19'09''- 23'31'': Música sonando de un equipo de sonido de un café, música de Moby – Pocelain, conversaciones, venta de cerveza, pájaros cantando, empleados del café conversando, música de Soda Estéreo – Te para tres.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: Carros, música en equipos de sonido, conversaciones, pájaros, sirena. • Sonidos artificiales: alarmas, timbre de celular, automotores, equipos de sonido, timbre de percusión, caja registradora. • Sonidos naturales: Animales. • Biofonías; Pájaros trinando, y perros ladrando. • Geofonías: Viento. • Antropofonías: Conversaciones, juego con un balón, ventas en la tienda, varios sujetos montando en bicicleta, pasos, risas, alguien encendiendo un cigarrillo, sonidos de objetos metálicos. • Sonoridades musicales: Música sonando en equipo de sonido.
	NOCTURNO	<p>Duración 7'10'' 00''- 2'50'': Música en equipo de sonido (reggae), perro ladrando, sonido de envases de vidrio, conversaciones, música salsa</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: Carros, motos, bicicletas, música, viento, perro ladrando, televisión, conversaciones..

⁸⁸ Buses articulados del sistema de transporte masivo de Medellín.

		<p>o latín jazz, tráfico en segundo plano, sonido de botellas, alguien tosiendo, carro cruzando.</p> <p>2'51''- 7'10'': bicicleta cruzando, sonido de locales (restaurantes), conversaciones, risas, viento, carro cruzando, televisión, moto.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos artificiales: automotores, equipo de sonido, televisión. • Sonidos naturales: • Geofonías: viento. • Biofonías: Perro ladrando. • Antropofonías: Sujeto montando bicicleta, conversaciones, risas, tosiendo, sonido de botellas. • Sonoridades musicales: Música en equipo de sonido (reggae).
PARQUE DEL PERIODISTA	DIURNO	<p>Duración 7'25''-2'05'' 00''- 2'06'': tráfico, murmullos de conversaciones, alguien tosiendo, grabación de una ópera o musical en el Guanabano.</p> <p>2'07''- 5'50'': interior del Guanábano, sonido de puerta, sonido de agua en el baño, música clásica y ópera, varios cruces de conversaciones, risas.</p> <p>5'50''- 7'25'': Venta de cigarrillos, risas, tráfico, conversaciones.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: Tráfico, música, conversaciones. • Sonidos artificiales: automotores, equipo de sonido. • Antropofonías: Gente hablando, sujeto tosiendo, risas, sonido de agua en un baño, puerta cerrando, venta de cigarrillos. • Sonoridades musicales: Equipo de sonido reproduciendo ópera, música clásica, musicales. <p>Observaciones: Esta grabación fue hecha en horas de la tarde, la particularidad más interesante es que a pesar de que el lugar se encuentre en el centro de la ciudad, los murmullos de las conversaciones y la música de los lugares opacan el sonido del tráfico dejándolo en un segundo plano, incluso en ocasiones casi imperceptible.</p>
	NOCTURNO	<p>Duración 14'14'' 00''- 3'02'': Música en equipo de sonido, música de Survivor – muchas voces y murmullo de conversaciones, sonidos de botellas y vasos, sonido moto, aplauso, música pop, venta de cigarros, sonido de monedas, tráfico en segundo plano, zumbido.</p> <p>3'03''- 6'56'': música <i>Dancehall</i> en <i>Sativa Cocktails</i>, silbido en segundo plano, interior del bar <i>Viejo Vapor</i>.</p> <p>6'57''- 12'02'': Música de <i>Kraken</i> – Todo hombre es una historia, en el bar de <i>enseguida del Guanabano</i>, golpe en una mesa siguiendo el ritmo de la canción, murmullos de muchas personas conversando, música salsa en segundo plano, alarma de celular, sonido de botellas en el suelo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: tráfico, música, conversaciones. • Sonidos artificiales: Automotores, celulares, claxon, música en equipos de sonidos. • Antropofonías: Sonido de botellas en el suelo, golpe en la mesa siguiendo ritmo, conversaciones, ventas de “chaceros”.

		12'03''- 14'14'': Música salsa en el fondo, muchas voces y conversaciones, risas, claxon, puerta de un carro.	
CIUDAD DEL RÍO	DIURNO	<p>Duración 32'24'' 00''- 9'37'': tráfico en primer plano, venta de un "chacero", sonido de pasos, conversaciones, freno de aire de un automotor de carga, motor diesel, moto, claxon. 9'38''- 13'19'': Momento de calma donde no hay mucho tráfico, pero hay un sujeto que se le atraviesa a los carros para para dejar pasar a los peatones en un lugar donde no hay semáforo y los carros no respetan la zona rayada, silbido, claxon, pasos de alguien caminando, sujeto preguntando por una dirección. 13'19''- 19'13'': Tráfico en primer plano, viento, claxon, sonido de música en segundo plano, sonido de dispositivo electrónico. 19'13''- 25'42'': El tráfico comienza estar en segundo plano, sonido de pájaros en segundo plano, pasos de sujeto caminando, encendido de carro, personas conversando, sujeto hablando por teléfono, ventero ofreciendo sus productos, sonido de celular, sonido de radio de comunicación, sonido de música en un local, bocina de aire, pájaros trinando, tráfico en segundo plano (rumor sonoro), <i>skaters</i> montando tabla. 25'46''- 32'24'': pájaros trinando, personas conversando, pasos de un sujeto caminando, voces de muchos niños, campanilla sonando, silbido, niños riendo, niños gritando, niños jugando, radio de comunicación, claxon, sonidos de carros, sonido de moto.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: tráfico de carros, música, viento, pájaros, personas caminando, silbido, risas. • Sonidos artificiales: automotores, radios de comunicación, claxon, dispositivo electrónico, frenos de aire, sonido de celular. • Antropofonías: Persona parando el tráfico, pasos de sujetos caminando, sujeto hablando por teléfono, <i>skaters</i> montando en tabla, bocina de aire, ventero vendiendo algún producto, sujeto comunicándose por radio teléfono, sujeto silbando, niños jugando, niños gritando, niños riendo, campanilla sonando. • Sonidos naturales: viento, animales. • Biofonías: pájaros trinando. • Geofonías: viento. • Sonoridades musicales: música sonando en algún sistema de sonido o equipo de sonido. <p>Observaciones: El tiempo de grabación es mayor respecto a los otros lugares, debido a la extensión del lugar.</p>
	NOCTURNO	<p>Duración 35'28'' 00''- 5'10'': tráfico, música sonando en el mercado de Ciudad del Río a través de amplificación (<i>house music</i>), motos cruzando, murmullos de conversaciones, sonido de pasos de sujetos caminando, alarma de carro, viento. 5'11''- 13'11'': local donde suena música en equipo de sonido, perros ladrando, murmullos de varias conversaciones, pasos de sujetos caminando, sujetos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonidos arquetípicos: Tráfico, música, perros grillos, ventas, pasos de sujetos caminando, conversaciones, música, silbidos, risas, gritos, niños. • Sonidos artificiales: automotores, sistemas de sonido, claxon. • Sonidos naturales: animales, viento. • Biofonías: estridulación de grillos, perros ladrando.

		<p>gritando y riendo, estridulación de grillos, gritos de sujetos en segundo plano, extranjeros conversando, sujeto tosiendo, silbido, risas, timbre sonando, venta de cerveza y cigarrillos, sonido de hielo, sonido de una cerveza en lata (destapando), sonido de monedas, sujeto cantando a capela, sonido de moto cruzando en segundo plano.</p> <p>13'12''- 15'49'': sujetos conversando, música en sistema de sonido portátil (<i>neopunk</i> e <i>indie</i>), risas, sonido de latas de cerveza, sistema de sonidos en un carro de venta de cerveza (More tan words – Extreme).</p> <p>15'50''- 20'40'': pasos de sujetos caminando, se empieza a percibir música interpretada en vivo y sin amplificación de sonido: sonido de percusión (bongoes, tambora), ukelele, un huevo (fragmento de canción de Manu Chao); murmullo de conversaciones, perro ladrando, aplauso.</p> <p>20'41''- 30'00'': varias conversaciones, sonido de <i>skaters</i> montando en tabla y bicicleta, sonido de celular, música electrónica en sistema de sonido portátil (<i>tech house</i>), sujetos caminando, sujeto cantando a capela, perro ladrando, risas, sonido de moneda rebotando en el piso, señoras hablando de arte (Débora Arango), extranjeros conversando.</p> <p>30'01''- 35'28'': Música sonado en el equipo de sonido de un local (café o restaurante), música pop, sujetos caminando, sonido de moto cruzando, bicicleta, claxon, música en segundo plano, carros cruzando para parquear en el mercado de Ciudad del Río, música en primer plano amplificada por <i>disc jockey</i> (electrónica comercial, música pop), sonido de cristales (vasos, botellas), murmullos de conversaciones, risas, gritos, niños hablando.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Geofonía: viento. • Antropofonías: personas conversando, gritando, riendo, tomando cerveza, vendiendo productos, cantando y tocando instrumentos en vivo, skaters montando tabla, sujetos tosiendo, silbando, <i>disc jockey</i> pinchando música, sujetos montando bicicleta, etc. • Sonoridades musicales: sistemas de sonido, equipos de sonido de locales, música amplificada en el Mercado de Ciudad del Río, música en vivo por músicos callejeros, sujetos cantando a capela. <p>Observaciones: El tiempo de grabación es mayor respecto a los otros lugares, debido a la extensión del lugar.</p>
--	--	---	---

3.3.2 ANÁLISIS DE LOS PAISAJES SONOROS

Uno de los principales aspectos que más se marcan en las muestras sonoras del ambiente de cada uno de los puntos focales, es la repetición constante de varios sonidos (sonidos arquetípicos, artificiales antropofonías y sonoridades musicales). Por ejemplo, el sonido de los carros, las conversaciones entre individuos, la música etc. Para encontrar diferencias hay que estar pendientes en cómo se dan éstos, por decirlo de otra forma, y entrando en materia, el tráfico de automotores se hace más perceptible en aquellos lugares que están más cercanos a vías principales como es el caso de Bantú y el Parque del Periodista, sin embargo, ya inmersos en el corazón de estos lugares en horas de la noche, los murmullos de las conversaciones, o de mejor forma, las antropofonías opacan a los sonidos artificiales, exceptuando los sistemas de sonido que reproducen música de los locales o los sistemas portátiles; en cuanto a los otros dos lugares, a saber, Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río, los sonidos artificiales relacionados a los automotores se hacen menos perceptibles (segundo plano), pero en sus periferias (lugares de acceso y salida de los lugares) se hacen más notorios dichos sonidos; otros sonidos artificiales como los emitidos por sistemas de sonido suenan de forma más clara en el Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río que el caos de ruido de Bantú y el Parque del Periodista. Un aspecto relevante es el sonido artificial de las sirenas (ambulancias o la policía), pues su objetividad sonora, es el aviso de una emergencia, pero en este caso es la cercanía de la policlínica en Bantú -estos sonidos son notorios en esta zona-. En este punto podemos empezar a encontrar diferencias entre dos lugares muy similares en cuanto al caos sonoro de sonidos

artificiales (sistemas de sonido y automotores, las sirenas de las ambulancias). Otra diferencia son los tipos de música, mientras Bantú intenta conservar una impronta sonora, en el Parque del Periodista, los bares han transgredido el rock y el *punk* hacia géneros musicales más académicos, experimentales⁸⁹ (Guanábano) y contemporáneos⁹⁰ (Viejo Vapor) o más populares⁹¹ y del *mainstream* (Sativa); claro que con esto no se quiere decir la desaparición del rock, pues, en todos los bares ponen rock solo que mezclado en un *tracklistings o play list*⁹² que incluyen más géneros musicales.

En relación con los sonidos naturales (biofonías y geofonías), se hacen más perceptibles en los lugares más extensos y alejados a las vías de automotores, y que además, haya menor caos en sus sonidos artificiales, por ejemplo en la Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río, había una mayor presencia de biofonías (perros, pájaros y grillos), no obstante, se debe tener en cuenta que los perros, son los animales de compañía más comunes y, por ende se pueden encontrar en cualquiera de los puntos focales. En correspondencia con las geofonías, si eran de mayor presencia en éstos dos puntos focales, en primer lugar por ser espacios más abiertos y con menor hacinamiento y, en segundo lugar, con menor estridencia en sus sonidos artificiales y antropofonías (murmullos de las conversaciones, gritos, risas, etc.).

Por último las sonoridades musicales, están presentes en los cuatro puntos focales ya sea a través de los equipos de sonido de los locales comerciales, los sistemas de sonido de grupos de sujetos o de las ventas informales o de músicos ocasionales y callejeros. Las diferencias radican en las estridencias y caos de las diferentes músicas emitidas por locales

⁸⁹ Jazz, ópera, Sonatas, rock sinfónico, etc.

⁹⁰ *Indie* y el *IDM (intelligent dance music)*.

⁹¹ *Dancehall*, *reggae*, electrónica, reggaetón.

⁹² Lista de reproducción musical.

comerciales con sus equipos de sonido y amplificación; mayores en Bantú y el Parque del Periodista que en el Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río. Y respecto a los sistemas de sonido portátiles y recargables, su presencia es más notoria en la plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río, debido a que hay un menor hacinamiento de personas y por ende de antropofonías comprimidas, lo cual hace resaltar más la presencia de estos artefactos que emiten sonidos artificiales. En cuanto a los músicos que tocan en vivo, su presencia se da en todos los lugares, pero al igual que ocurre con los sistemas de sonido, la ejecución musical se hace más nítida y fiel en lugares con menor compresión en cuanto a sonidos artificiales (equipos de sonido con alta amplificación y mala ecualización) y antropofonías (murmullo de conversaciones por hacinamiento y multitud o densidad poblacional en horarios nocturnos).

3.4 CONSIDERACIONES FINALES

El espacio público en Medellín debe ser mirado con otra óptica, si bien muchos teóricos como Lefebvre, Delgado, etc., han planteado el concepto desde sus experiencias en Europa, en Medellín no solamente se debe ver como un espacio en el que converge la sociedad, sino como un espacio en el que además de las dualidades presentes, a saber, jóvenes y adultos, lo público y lo privado, legitimo e ilegítimo, legalidad e ilegalidad, dominantes y subalternos etc., hay presente una triada de actores antagonistas, como lo son el poder estatal, paraestatal y los ciudadanos. Por lo tanto, los espacios públicos no son un reino exclusivo de la institucionalidad, sino que paralelamente los poderes delincuenciales

(combos, paracos, BACRIM) también ejercen su soberanía influyendo en las prácticas espaciales y sociales de un lugar, al controlar ciertos ámbitos de la economía formal e informal. Así mismo, desarrollando códigos socioculturales y de comportamiento entre los transeúntes y los viandantes. Hasta el punto de influir en las prácticas de consumo en los espacios: la música que se escucha, la droga y el licor que se consume entre otros.

Con referencia al consumo musical en los puntos focales y por supuesto, las prácticas y experiencias musicales que de allí se desprenden, son varios los aspectos que se pueden inferir a partir de la música como vehículo de producción y apropiación de espacios, es decir, muchos de los espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad –en calidad de espacios públicos: calles, parques etc.- cargan con un imaginario sonoro y musical, en el que un determinado tipo de música se abre espacio – por ejemplo el *punk* en el Parque del Periodista, el rock y la salsa en Bantú, el jazz, son cubano, rock y nueva trova en el Carlos E. Restrepo-, produciendo de esta manera la congregación de actores –jóvenes o no- que se identifican con dicha música –sea *metal*, *punk*, *reggae*, música electrónica, reggaetón, *rap*, etc.-, por un lado, y por el otro, las mismas prácticas y consumos musicales, a través del sonido, generan una producción de espacios, en el sentido de quien tenga mayor amplificación, más espacio ocupa, situación palpable en lugares como Bantú y el Parque del Periodista; también es muy visible en algunos bares que ganan espacios con su sonido, propiciando de esta manera, una mayor afluencia de escuchas en los exteriores, y además con la tecnología de los sistemas de sonido portátiles muchos transeúntes escuchan música con altos volúmenes, apropiándose así de un fragmento de espacio de dichos lugares y, sin dejar atrás a quienes realizan *jams*, ya sea con instrumentos musicales o improvisando con el *rap*.

Es de acotar que con la injerencia de bandas delincuenciales –compos- en las economías de los diferentes lugares de ocio y esparcimiento, se puede percibir la reproducción de ciertos géneros musicales populares, tergiversando imaginarios musicales, como lo que está ocurriendo en el Parque del Periodista, lugar que ha cargado con el imaginario musical del *punk*, pero que en los últimos años ha sido permeabilizado por otros géneros musicales como el *dancehall*, el reggaetón, la música electrónica, etc. No obstante, a pesar de la transversalización de otros ritmos musicales, es a partir de la música como vehículo y canal de comunicación, que se propicia una producción y apropiación de espacios, se generan discursos, prácticas culturales, prácticas espaciales (consumos, tertulias, *affordances*, relaciones sociales, etc.), corporeidades, expresiones y experiencias corporales entre otras, que en última instancia, coadyuva al desarrollo de sentidos en referencia a un espacio y la ciudad. Sin olvidar que detrás de los actores implícitos en las prácticas musicales, culturales y espaciales y en la misma música presente en los espacios, subyacen una gran cantidad de narrativas de lugares vividos (evocaciones y nostalgias), vivencias *in situ* y experiencias musicales tanto locales como globales.

Por último, es de destacar que cada uno de los lugares observados –puntos focales- tiene una impronta sonora y musical, la cual ha ido variando en el tiempo por cuestiones de un ritmo más acelerado de las tecnologías, el urbanismo, planes de movilidad y transporte, etc. Por lo tanto, en cada espacio se pueden apreciar sonidos arquetípicos, artificiales, antropofonías, biofonías, geogonías y sonoridades musicales, que otorgan un color particular a cada uno de estos espacios y que reflejan las prácticas espaciales y musicales presentes en los diferentes espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad.

IV CAPÍTULO

4. SEMIÓTICA MUSICAL, JUVENTUD Y CIUDAD

*Como te lo digo, andaba deprimido
a veces camino como un zombi dormido
para donde yo miro todo está podrido,
para donde yo miro no tiene sentido.
Y vuelvo y te lo digo, andaba deprimido
a veces camino como un zombi dormido,
que mierda caminar esta puta ciudad,
muerta de matar esta puta ciudad.*

Insectos – La Trampa

RESUMEN:

El presente capítulo se centrará en presentar y definir las herramientas de la semiótica musical que, ayudaran a visualizar procesos que desarrollan la producción de significados en los jóvenes a partir de la música y las prácticas espaciales como experiencias sociales vividas en la ciudad de Medellín. Esta construcción semiótica se verá reflejada en las diferentes entrevistas y fragmentos de historias vividas en las calles, eventos y diferentes lugares de ocio y esparcimiento, que a su vez, confieren sentidos de ciudad desde diversas perspectivas e identidades sociomusicales.

La semiótica musical es el referente temático de éste capítulo. Entendida como procesos que forman significados y no el significado en sí. Es a partir de esta noción teórica

que se analizarán narrativas y subjetividades de los diferentes interlocutores entrevistados y de las observaciones hechas en campo. En la primera parte de este capítulo se abordarán aspectos teóricos de la semiótica musical, a saber, los sentidos sociales musicales, signos, *affordances*, usos sociales de la música, significaciones musicales, etc. Después se tocarán algunas historias contadas por algunos interlocutores entrevistados sobre vivencias en diferentes lugares de ocio y esparcimiento de Medellín; estas narrativas y subjetividades implícitas en las historias contadas por diferentes actores –músicos de la calle, músicos profesionales etc.- están cargadas de aspectos y detalles configurados en las calles y diferentes espacios públicos de la ciudad. Por último, estos relatos analizados a luz de los elementos teóricos que brinda la semiótica, permitirá irnos acercando a la construcción de sentidos de ciudad a partir de la música.

Las narrativas de muchos actores relacionados a la música a través de diversas prácticas, expresan una diversidad de perspectivas y cosmovisiones sobre la ciudad, que al parecer son un reflejo de las experiencias musicales y prácticas sociales y culturales que los han constituido.

4.1 SEMIÓTICA MUSICAL

En más de una ocasión nos hemos preguntado por qué ciertas canciones o sonidos nos hacen viajar a través del tiempo y el espacio (rememorar años pasados, lugares en los que estuvimos), producir ensoñaciones, sentimientos de tristeza, ira, alegría, angustia, etc. En sí, aquellos procesos o situaciones que se nos presentaron en algún momento neurálgico

de la vida e inmersos en una experiencia musical, es quizás un punto de anclaje en el cual una canción o un tipo de música adquiriera un significado, ya sea a nivel individual o colectivo; en palabras de Rubén López Cano se estaría hablando de semiótica de la música, entendida como el “estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. Es de subrayar que la semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados” (López, 2007, p. 4). Para ampliar un poco más este concepto, a través de un ejemplo, -y pasando a hablar en primera persona- voy articular dos fragmentos de mi historia de vida –sin aludir a la metodología que se denomina como tal-, la primera tiene que ver con mi llegada a Medellín en noviembre del 2008 procedente del Eje Cafetero, en medio de la nostalgia y rabia en que dejo mi territorio atrás, pero con la esperanza de empezar de cero en otra tierra: nuevos amigos, carrera profesional, ambientes, lugares de ocio y esparcimiento, etc. En este punto se cruzan dos circunstancias, la primera, lo que se deja en el pasado y, como no tenía nada que perder, la esperanza de un futuro mejor o cualquier suerte de camino que se me presentara en mi nuevo hogar iba a ser mejor que las circunstancias de violencia que me obligaron a migrar; y segundo, llegar a Medellín es la oportunidad de rehacer un camino; y fue en un primer momento el Parque del Periodista y un bar cercano como Wall Street⁹³, en que aflora el impacto de la novedad, en otras palabras, se yuxtaponen esperanza y nostalgia creando un estado de catarsis. Precisamente una noche de enero de 2009 –llevaba dos meses en Medellín- en Wall Street una seguidilla de canciones como *Viva la vida* de *Cold Play*, *Are you gonna be my girl* de *Jet*, *Hit the road* de *Ray Charles* y *Tripping* de *Robbie Williams*, se anclaron en la mente produciendo una serie de significados alusivos a mi nueva vida, en pocas palabras, con dichas canciones

⁹³ Bar de rock que se ubica a media cuadra del Parque del Periodista.

revivo un momento del pasado y un lugar: mis primeras salidas de noche en Medellín y precisamente en el Parque del Periodista. El otro fragmento de mi historia de vida tiene que ver con un día de trabajo de campo –de la presente investigación- hecho el 10 de octubre de 2016, de nuevo en el Parque del Periodista, -este momento ya había sido relatado en el segundo capítulo, pero trayéndolo de nuevo-, esa noche fueron el fallecimiento de un desconocido, mi tanatofobia y unos músicos que cantaban *Canción para mi muerte* de *Sui Generis*, las circunstancias que concedieron un significado a dicha canción (Diario de campo, 10 de octubre de 2016). Sin embargo, vale preguntarse en el primer relato, por qué esas canciones y no otras, pues en relación con el segundo relato, hay un impacto más inmediato y por supuesto: el título, la muerte y la narrativa de la canción facilitaron unos procesos semióticos; para entender un poco más la semiótica del primer relato de vida, se hace preciso mirar las nociones de significados musicales⁹⁴, signos⁹⁵ y *affordances*⁹⁶.

En el caso del primer relato, muchos tipos de música invitan a una acción (*affordances*), o provocan el desarrollo de una serie de signos y significados musicales: sensaciones que se pueden manifestar de muchas formas ya sea a nivel corpóreo o interiorizando sentimientos, recuerdos o ensoñaciones, provocadas por el ritmo y las tonalidades de la pieza musical; sin embargo, es importante mirar el entorno y los demás

⁹⁴ por significado musical es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo (López, 2007: 4).

⁹⁵ Más que un tipo especial de objeto, los signos son funciones. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etc.; en definitiva, cualquier cosa que nos permite comprender algo más a lo que es en sí misma (López, 2007: 4).

⁹⁶ Son el conjunto de prestaciones que ofrecen los objetos, el conjunto de acciones que podemos hacer con el entorno que a través de ellas nos permite erigir relaciones significativas con él (López, 2011: 23).

actores allí presentes y sus reacciones frente a dichas canciones –nombradas en el primer relato-; pues también se podría hablar del impacto que una canción puede generar en un colectivo; sin dejar de lado, las subjetividades implícitas en una canción o género musical, en cada individuo se puede generar diferentes emociones, pensamientos o reacciones, tal cual como lo argumenta Pablo Semán con el sentido social de la música que

[...] Se define por el uso, y esto en un sentido que excede la idea de la capacidad interpretativa de los oyentes como definidores de una propuesta de sentido que les llega desde la oferta. La música se define por su uso, en el entendimiento de que su implicación en la vida es variable y determinante de su sentido: la misma música no sólo significa diferente para diferentes sujetos, sino que toma lugar en y da organización a experiencias diferentes por su significación, por su valor vital, por el ángulo de la existencia con que se conecta, dando lugar a veces al sentimiento amoroso, a veces a la reflexión existencial, a veces al dinamismo matutino en un frío invierno, apuntalando no sólo una comprensión, sino un curso de acción, emoción y sensibilidad recibida y devuelta al ambiente social (Semán, 2011, p. 5).

En el caso de los relatos de vida anteriormente relatados, quiero hacer hincapié con una frase relevante del fragmento anterior de Semán, a saber, “el ángulo de la existencia con que se conecta”, pues muchas canciones empiezan a ser parte de nuestra banda sonora debido a las circunstancias y coyunturas de nuestro presente; situaciones caóticas y extremas (demasiada felicidad, angustia, tristeza, odio, un enamoramiento o en general un hecho contundente del cualquier índole). Por ejemplo, el 9 de diciembre de 2016, haciendo campo en la Plazoleta del Carlos E. Restrepo, estaba en un momento algo existencial, lo cual ayudaba a cargar el ambiente en que me encontraba con algo de melancolía, así mismo, esa fría noche, muchos de los que nos encontrábamos en ese lugar compartiendo una cerveza y cigarrillos, también estaban presentes con sus cargas emocionales, hasta que uno de los compañeros, llamado Ronald, que vivía cerca de la plazoleta, propuso traer la guitarra de su casa; mientras él iba a su hogar a recoger el instrumento, nosotros

escuchábamos a una guitarrista española que interpretaba algunos boleros por un aporte voluntario de los comensales allí presentes. Al llegar la guitarra, Edison y Camilo interpretan una canción de Andrés Calamaro, llamada “El tren que pasa”, la pregunta que se genera de dicho suceso, ¿porque fue esa canción y no otra?, claro quedan las cuestiones inherentes a los signos, las narrativas (todos contamos lo que nos pasaba en ese presente) y líricas de la canción, el sentido social de la música (una noche de cerveza, guitarra y amigos en el Carlos E. Restrepo) y los significados musicales (emociones, tristezas y sentimientos compartidos), hasta estos puntos la semiótica musical es clara, pero en relación con lo que sucede sobre la influencia de la sintaxis musical (las tonalidades, el ritmo, la armonía, etc.) en los procesos cognitivos de los escuchas vinculados al gusto y la semiótica musical, aún hay mucho por explorar. En este sentido Bourdieu aborda los gustos desde los *habitus* y los capitales (sociales, culturales. Económicos y simbólicos) y Simon Frith lo hace con la semiótica relacionada a la estructura musical y la interpretación musical de los oyentes, de la siguiente forma,

Pienso que hay dos cuestiones que se plantean: por un lado, hay un argumento sobre la estructura musical (escuchar una pieza musical es escuchar sonidos ordenados de una forma particular); por otro lado, hay un argumento sobre la apreciación musical, sobre lo que podríamos llamarla libertad interpretativa del oyente. El primer argumento es que la estructura de la música evoca sentimientos en los oyentes a los que se les presta entonces una interpretación emocional y/o metafórica. La música es la que define nuestro sentimiento de “tensión”, “incompletud”, “insatisfacción”, etc., que conlleva un sentimiento de animación o languidez, de movimiento o reposo. Estos términos se refieren a nuestros sentimientos al escuchar música (que remiten a la concepción que tenemos de la emoción), pero lo que estamos describiendo es, de hecho, algo causado por la experiencia de los sonidos en sí, por nuestra respuesta a lo que está pasando estructuralmente (Frith, 2014, p. 190).

A pesar de las particularidades personales y emocionales que le atribuimos subjetivamente a diferentes canciones, también se debe considerar la intencionalidad con

las que vienen cargadas las producciones musicales, pues según Merleau-ponty, “aunque nosotros otorgamos su sentido a la música en el acto de la percepción intencional, ello no sucede sin que la música misma nos lo proponga” (Merleau-Ponty 1997, p. 457), así como lo corrobora Ramón Pelinski,

[...] A través de su génesis socio-cultural y de su situacionalidad histórica en las que hay siempre ya una codificación cultural latente. Ello no obstante, toda operación intelectual de atribución posterior de significaciones, inferidas de la percepción musical originaria, aparece como abstracta, secundaria y derivada en relación con las significaciones vividas. No se trata, pues, de asignar significaciones desprendidas de las vivencias musicales inmediatas, porque justamente la significación es lo que nosotros mismos vivimos cuando estamos tendiendo una experiencia musical (Pelinski, 2005, p. 12).

En concordancia con el sentido social de la música, la intencionalidad y carga sociocultural implícita en ésta, miremos otros casos relatados por diferentes interlocutores al asociar la música con un espacio o, en sentido contrario, de espacios –y sus dinámicas- dentro de la ciudad que se convierten o inspiran una canción, como bien lo dice Orlando Canseco, director de la emisora virtual Música Híbrida de Ciudad de México, al referirse a la ciudad como la musa de muchos artistas o José David Medina al mencionar la relación de la ciudad con sus composiciones o Piedad Cano al contar la experiencia del guitarrista de la banda –Fértil Miseria-, cercana a la muerte, que inspiró la canción titulada “Visiones de la muerte” :

[...] Su papel es como la musa, es decir como...como el ente que...que hace que motiva a las juventudes a decir cosas, es una ciudad grandísima y entre esos laberintos en los cuales se encuentra los artistas, hay un reflejo que les permite decir muchísimas cosas, por ejemplo vimos hoy un video de Marcos Cadena que es un cuate que refleja el amor a través de una rutina en el metro, para mi es una canción bellísima, interesante, porque trata el amor de otra forma, no de te voy a querer...sino de buscar otras formas, ese es un reflejo por ejemplo, también hay otro artista que se llama Guillermo Vargas, que también hace una narrativa impresionantemente bien en la cuestión poética y te habla de una rola⁹⁷ que se llama “camellando” y te va hablando de la gente que se encuentra vendiendo en la calle, no,

⁹⁷ En México rola significa canción.

pero nunca te dice que está vendiendo, sino que es como una especie de narrativa que te va describiendo al personaje (Vera Orozco, 2016y).

[...] cuando yo quiero ubicar una canción yo siento que tiene un hilo que la conecta con la ciudad y, siento que hay algo ahí muy fuerte en mí, como rapero, siento que estoy distanciándome de la esencia de la música, de la esencia narrativa del *rap* si no estoy reconociendo ese lugar que tiene la ciudad o sea, si yo siento que la ciudad no está presente, si yo siento que no estoy siendo honesto con lo que estoy cantando de la ciudad y, yo siento que no estoy como nombrándola, como siendo fiel a ella, a sus ritmos, a sus movimientos, a sus locuras, yo siento que no se está haciendo un *rap* que tenga sentido y, ahí hay como una limitación y un radicalismo a explorar también otros temas; pero yo creo que la ciudad es la que me pone los temas y me cuesta pensar mucho en una ciudad que no me ponga temas como una ciudad [...] (Vera Orozco, 2017u)

De pronto con Fértil Miseria...pienso que... y es muy casual que “Visiones de la muerte”, sea el tema ícono de Fértil Miseria, o sea nosotros tocamos, Fértil, “Visiones de la muerte” en todos los conciertos, o sea ese tema no puede faltar, donde no lo toquemos nos matan, y tampoco lo queremos dejar de tocar, ¿por qué? Porque fue una vivencia real del guitarrista, a él lo iban a matar, a él lo cogió limpieza por Medellín, él trabajaba en un bar, salió a las dos de la mañana, peludo, pasó un carro de la muerte, él dice que era una Ranger o un Toyota, yo no sé, un carro de esos grandes, negro, a las 2:30 o 3 de la mañana, unos tipos armados hasta los dientes, tres tipos, lo metieron al carro, él decía me van a matar. Si hablo, que habrá de mi mamá, me irá a encontrar o no me irá a encontrar. A él ya le habían matado a un hermano en esa violencia en Castilla de drogas, cerraron una cuadra y llegaron a matar hasta el hijueputa, porque por la cuadra de él vivían unos calientes, y el hermano de él cayó ahí, porque el hermano de él era parapléjico, estaba en silla de ruedas, todo el mundo llegó a esconderse, lo dejaron ahí y ahí lo mataron. Entonces él pensaba en el hermano, y decía, a mi mamá ya le mataron un hijo que va a pensar de mí, otro dolor, me va a encontrar no me va a encontrar, donde me va a encontrar. Entonces ese tema, de Fértil, es el que más ha marcado al público y a nosotros, porque fue la vivencia de Juan; a lo último el tipo dejó a Juan...él dice que eran tres tipos y uno lo miraba lo miraba y lo miraba, y a lo último le dijo...entonces Juan decía, pensaba, si hablo me matan y si no hablo también me van a matar, entonces para que voy a hablar. Y uno de los tipos que lo miraba, luego de una hora de recorrerlo por todo el centro, le dijo bajate que vos estas más limpio que un hijueputa, bajate, y él se bajó; él dice que entró a un bar y se tomó dos cervezas en un segundo, que cogió un taxi y se fue para la casa, y llegó cogió guitarra, batería y todo, letra y montó “Visiones de la muerte”. Ese tema lo montó a las 4 de la mañana de la vivencia que él había tenido. Yo pienso que ese tema ha sido como el ícono de Fértil. Por la vivencia de él y “Desplazados” también, es más te voy a agregar algo de “Desplazados”. “Desplazados”, fue un desplazamiento real, que Juan vio en la costa Atlántica del Chocó⁹⁸, él estaba en Capurgana, Trigana por esos lados, y vio un desplazamiento, vio como los tiraban a ellos, los sacaban de las tierras, y Juan montó “Desplazados” por eso. Esa fue otra vivencia e inclusive ese fue un tema por el cual nos amenazaron. Juan nunca nos contó, nos vino a contar a los 5 o 6 años, nunca quiso decirnos. Telefónicamente lo llamaban de un público y le decían que si seguíamos tocando “Desplazados” nos iban a matar. Que nos prohibían tocar “Desplazados”, y él nunca nos dijo nada, porque él sabía, que yo iba a decir

⁹⁸ Choco es el único departamento de Colombia, que cuenta con litoral en el pacífico y el Atlántico.

que no lo toquemos, me cago del susto, porque yo soy una puta gallina; y entonces no dijo, porque él sabía que yo no la iba a tocar (Vera Orozco, R, 2018 yy).

Para complementar lo dicho por Canseco, Medina y Cano, según Entwistle, Ríos y Lozada (2012), la música es parte de la vida cotidiana y vehículo para expresar representaciones, vivencias, sentidos e identidades. A esa cotidianidad, coyunturas históricas y espacios de la ciudad (calles, barrios, espacios de ocio y esparcimiento) reflejadas en la música ya sea porque se hayan implícitas en sus narrativas o porque se derivan de sus prácticas y *affordances*.

Hay otros elementos a resaltar que se encuentran inherentes al imaginario sonoro de un espacio y temporalidad, generando acciones, códigos y comportamientos. En los siguientes tres fragmentos de entrevistas se puede percibir ciertas prácticas y comportamientos derivados de la música y de los imaginarios sonoros de dos épocas, la primera es un relato de Juan Fernando Vélez (integrante de la banda Señor Naranja y exintegrante de la banda de metal Reencarnación) de finales de la década de los ochenta y, el segundo relato, es de un músico de *hardcore punk* y antropólogo, llamado Mateo (guitarrista), que narra unas dinámicas musicales del segundo lustro del presente siglo,

En el colegio, también muy ligado al grafiti, el cual está muy influenciado por la música también, estando yo en el colegio, yo nunca fui como muy popular, por decirlo así, eras como el combito de renegados, hasta que llegó la música y terminamos haciendo música los que éramos renegados. A mí me llamaba mucho la atención todo eso que pasaba con un casete, es que aquí en Medellín se vivía así, eso llegaba un casete y decían pilas con eso, grábelo pero pilas con eso...que si tal...que si lo matan...unas cosas que giraban en torno a la música y, ahí se fue uno metiendo y empecé a grabar música...si en el colegio empezó a surgir toda la vuelta...y a medida que fuimos grabando música, por ejemplo aquí en Medellín...yo vivía en el sector del Poblado, me tocó... por allá por esa época, aquí en Medellín había un fenómeno que era una pelea entre combos, peleas de barras, era como una onda así como la película de Warriors, entonces era por sectores, entonces estaban los del Poblado que era la barra del Futuro y de la 10 con los de la Villa, el sector de la 80, la Canilla, el Emperador, eran combos, barras, peleones, no eran ni calientes ni nada, o sea, era puño, pata, entonces, a mí me pasó que yo vivía en la Villa del Aburrá en la 80, y mis

papás se pasaron a vivir al Poblado, que eran como sitios de enemigos entre los jóvenes. De alguna manera yo me refugié en la música para evitar el rollo y, empecé como a frecuentar lugares que tenían que ver con música. Yo me acuerdo de la Batalla de las bandas (concierto de *metal* y *punk* en 1985 en la Macarena), me acuerdo de la boleta de la Batalla de las Bandas, yo no fui, no me tocó, pero si me tocó un amigo que fue, en esa época ya escuchaba música; uno de esos casetes que primero me cayó en las manos, de eso que decían que pilas con esto, fue Parabellum, un caseto que había de Parabellum, vacanísimo hermano, ese sonido de ese casete, me encantaría volverlo a tener, porque lo perdí; con otro que era también de la época de la pelea de barras era un grupo que se llamaba Sida, que Sida después fue Ira, cuando a mí me llegó un casete de Sida, eso era del combo de la 10, entonces... pilas que usted es muy viciosito, que vea que lo van a cascar por ese casete. Y ya, a mí me gustó mucho, fuimos un combito de amigos en el colegio, entre ellos eran Felipe Naranjo, estaba yo en noveno de bachillerato. Yo conocí a Felipe en noveno, y nosotros empezamos a hacer música por ahí en décimo u once que empezamos con Quiromancia. Yo no me había graduado del colegio cuando tocaba con Reencarnación (Vera Orozco, 2017ww).

Yo me acuerdo que yo una vez me encontré un botón de “Eskorbuto” en la calle y, bueno yo empecé a preguntarme ¿Qué es eso?... los amigos del colegio escuchaban *Neopunk*, esos que andan en patineta. A mí me gustaba *el punk* más “chatarra”, el *punk* más “rata” y, después de eso empecé a ir a conciertos, yo me acuerdo que en Medellín todavía, sino que uno ya no se mantiene en esos círculos, pero antes, casi que cada 8 días había un toque en un barrio o en una cancha; en distintos barrios había puros toques de *punk* “rata”. Había un montón de bandas de *punk* de la ciudad y, se sentía un poco todavía esa influencia del *punk* Medallo entonces a mí me tocaron esos toques de G.P. con el vocalista antiguo, la Fértil Miseria, Anti-todo. Yo me acuerdo de varias bandas, sino que es más raro escucharlas, pero en esa época yo me crié así, de adolescente yendo a toques de *punk* cada ocho días y esos fueron como mis primeros pasos en la música (Vera Orozco, 2016w).

Tal como se pueden ver en los anteriores fragmentos, desde los barrios hubo muchas influencias relativas a las prácticas espaciales y musicales, generándose circuitos de los barrios hacia espacios de ocio y esparcimiento en el centro de la ciudad y viceversa. Muchos artistas y espectadores-escuchas recorrieron y conocieron gran parte de la ciudad haciendo parte de estos circuitos que propiciaba la música a través de intercambios (casetes, discos compactos, vinilos, etc.), asistencias a diferentes eventos musicales (conciertos de barrio) o jóvenes reuniéndose en lugares específicos en el centro de la ciudad (el Parque del Periodista, el Poblado, la Villa, en la Playa etc., o en las aceras aledañas a diferentes bares). La música como un hecho social genera: congregación, discrepancias, discriminación,

intersubjetividades, discursos, representaciones, etc., que varían de una época a otra. En el primer relato se puede ver una sociedad moralista y conservadora en un contexto de violencia, lleno prejuicios ante la música que escuchan los jóvenes de dicha época y, asimismo, contra sus actividades focales (modas, formas de vestir, consumo, etc.); y, en cuanto al segundo relato, se percibe una disminución de las tensiones entre los jóvenes y la sociedad adulta (sin querer decir que no hayan tensiones y discrepancias), con relación a una mayor permisividad en las expresiones musicales; no obstante, es de destacar que las fuentes y circunstancias que producen sentido social de la música y significados musicales, se presentan de diferentes maneras en dichas décadas. Volviendo al relato de Vélez, hay ausencia de internet y los circuitos de intercambio musical se dan de forma física, además de una mayor discriminación con las culturas juveniles relativas a las expresiones musicales y sus actividades focales, con situaciones coyunturales tan incisivas que influyeron de inmediato en el *ser* y *el estar* de los jóvenes en la ciudad. Por consiguiente, éstos –culturas juveniles- lo reflejaron mediante prácticas sociales, culturales y espaciales, congregándose y movilizándose a lo largo de la ciudad (barrio-centro-barrio). Si lo miramos de otra manera, qué razones de ocio –hablando de tecnologías- había para refugiarse en casa, pues, la vida –y también la muerte- está en la calle; situación que cambia drásticamente en la época del relato de Mateo, donde la tecnología y el consumismo, parecen ser las consignas de los ciudadanos del siglo XXI. Por lo tanto, no se debe escatimar que la reconfiguración que sufren las prácticas sociales y musicales de los jóvenes no estén cargados de discursos y narrativas que relaten las incongruencias de un mundo local y global, pues por un lado, se tendría que mirar las intencionalidades de las industrias culturales en manipular discursos y volverlos un cliché – similar a lo que ocurre con la imagen del Che Guevara- y por el otro lado, las TIC como mecanismo de control que desinforma y nos encierra en los hogares,

pero que a la vez, genera una infinita red social que moviliza, comunica e informa (desterritorializa y reterritoriliza) en fracciones de segundos. Sumado a esto, en la actualidad muchos de los géneros musicales que van adoptando los jóvenes, se consolidan como una serie de narrativas cargadas de un espíritu ideológico de otros contextos espaciotemporales (pero afines a la idiosincrasia juvenil de rebeldía y diferencia) que se heredan y se transmiten de una generación a otra (a través de muchas vías: internet, relaciones sociales, experiencias musicales, narrativas, etc.). Por lo tanto, cada género musical viene con su carga ideológica y formas de expresar el mundo social en que se erige, por ejemplo, el *punk medallo*⁹⁹ en los ochenta (discurso antisistema y de no futuro, etc.), el *metal* (crítica social, oscurantismo, etc.), el *rap* de los noventa hasta la actualidad (crítica social, movimientos juveniles, crónicas de las calles, resistencia, denuncia de la violencia, hedonismo, etc.), la música electrónica (ufología, ciencia ficción, tecnología, hedonismo, resistencia y apropiación de espacios inéditos de la ciudad como escenarios para realizar eventos), reggaetón (violencia, sexismo, hedonismo), etc. Dicho de otra forma, todo género presenta su zona de confort ideológico relativo a sus prácticas en su entorno social y cultural, mostrando sus discursos de posicionamiento ante el mundo y la sociedad. Teniendo en cuenta que también hay entrecruzamientos sonoros e ideológicos, presentándose dinámicas en que géneros adversos se influyen mutuamente, algo muy factible en estos últimos años en que la tecnología lo facilita y las industrias culturales lo inducen y aprovechan. Así como lo aseveran Semán y Vila (2008), al referirse a la porosidad de los géneros y la pluralización del rockero en los ámbitos de las culturas populares.

⁹⁹ Apelativo con que se conoce al *punk* hecho en Medellín, y considerado por muchos músicos y críticos una variante del *punk*.

Recapitulando lo dicho hasta ahora, vale recalcar la capacidad de la música para influir desde varios frentes, o sea, a partir del sentido y usos sociales de la música, los *affordances*, los significados musicales etc., elementos que en efecto producen una semiótica musical. Por lo tanto, no se puede dejar atrás que la música incide en los individuos de otras formas, o sea, a partir de sus narrativas. En este mismo sentido Pablo Vila y Pablo Semán, afirman que,

A través de los “géneros” existen pautas comunes de apropiación o conflictos que implican una trama común superior a las identificaciones en términos de “géneros” musicales contrapuestos. En términos de las opciones con que analizamos la música y su relación con la construcción de identidades sociales y culturales, podríamos decir que a nivel del discurso musical (en términos sonoros, de su lírica y su performance) encontramos interpelaciones diferenciadas en términos de género musical que, sin embargo, son capaces de impactar de forma semejante las tramas narrativas de algunos actores sociales, de manera tal que tales interpelaciones adquieren sentido en relación con los personajes que estos actores construyen para entenderse a sí mismos y a los “otros” (Semán y Vila, 2008, p. 8).

Desde otro ángulo, la música no solamente visualiza las vivencias cotidianas – ordinarias-, sino también las injusticias socioeconómicas y políticas que nos transversalizan –el relato de Piedad Cano sobre la canción “Desplazados”, es un buen ejemplo- , además, de generar circuitos y prácticas sociales, y volverse un espacio de comunicación para difundir mensajes, ideologías, discursos, denuncias, etc. que no se pueden decir en otros espacios dominados por las instituciones autoritarias. Así como lo deja entrever José David Medina¹⁰⁰ -en relación a los circuitos y prácticas sociales comunitarias- y Don Vito vocalista de Niquitown¹⁰¹ -en relación a las inconformidades sociales que se expresan a través de la música-,

¹⁰⁰ Vocalista de *rap* de Sociedad FB7 y Bellavista Social Club.

¹⁰¹ Banda de *ska*, *punk*, *reggae* de Medellín, que se formó hace 20 años.

Una cosa es esa música en un primer momento en mi familia, que es una experiencia muy íntima, muy pasional y muy motivante; pero cuando empiezo a ser consciente del barrio que habito, o que habitaba, y la ciudad en la que estaba y ese momento histórico de Medellín y de Colombia signados por las violencias y por una profunda crisis social, yo creo que ahí la música se constituyó en una experiencia para leer de otra manera la ciudad y de situarse en ella. Yo creo que es como la primera experiencia de esa música conectada con lo social, que logró hacerse visible porque de hecho fue gracias a la música o a las músicas que yo pude tener otra experiencia como habitante de Medellín y fue que gracias a la música pude conocer los barrios. Cuando yo empiezo a hacer música, cuando empiezo a integrar el grupo en un momento donde era muy difícil circular y movilizarse por Medellín, yo tuve la gran oportunidad de conocer las zonas de la ciudad a través de eventos artísticos, donde la música tenía un papel central. Entonces creo que esa experiencia está caracterizada por la profunda relación de la música con los movimientos comunitarios con los movimiento populares de base, con todo el entramado organizativo juvenil, con todas las reivindicaciones de los derechos, por todas las movilizaciones que los jóvenes hicieron por la vida, por la convivencia, por la paz como a finales del ochenta y principios del noventa [...] (Vera Orozco, 2017u).

[...] hay otra cosa muy importante y es que la música como escena, sobre todo la música subterránea y hablo de acá de Medellín sobre todo del *punk* y del *hip hop* ha logrado generar unos circuitos de producción cultural, o sea tradicionalmente se los describe como consumidores culturales, esas escenas han permitido personas que generalmente pueden haber pensado que son convidados de piedra de la cultura... asuman un rol activo y que puede opinar, puede decir y, eso, para mí es una cosa muy importante que la música logre eso, porque de alguna manera la experiencia neoliberal del mundo, cada vez que arraiga más una especie de destierro de ese mundo donde se toman las grandes decisiones, uno no tiene acceso a las decisiones del mundo macro, uno cuando va hablar con un ministro de hacienda, un presidente, con la gente que supuestamente toma las grandes decisiones, uno está exiliado de ese mundo. Entonces la música de alguna manera te permite recuperar la gente, lo que te permite hablar de frente y, uno se imagina a esos personajes cuando está escribiendo esas canciones. Yo recuerdo mucho una anécdota con la banda y, fue que tuvimos la oportunidad de tocar en el primer Anti Mili Sonoro, que es un festival anti guerra que se hizo en Bogotá, aquí ya se había hecho mucho, pero era el primero que se hacía en Bogotá, ya se han venido haciendo cada año y, fue muy significativo porque nos invitaron a tocar a nosotros, nosotros también tocamos en el primer anti-mili aquí en Medellín, entonces simbólicamente era muy poderoso, pero además de eso porque era la Plaza de Bolívar, entonces era estar cantando lo que nosotros cantamos frente a la casa de Nariño, frente al congreso y, era frente a esa mano de gonorreas, entonces para mí eso era una cosa muy satisfactoria porque hubo un momento que veníamos preparando, aquí tenemos este arsenal guardadito desde hace 20 años y ya por fin se lo podemos soltar, pero cuando yo lo escribí yo estaba pensando en esos personajes y lo mismo hacen los punkis, yo sé, y los mismo hacen los rockeros y es la única oportunidad que tenemos para hablar con el presidente de la república, que más poder que ese (Vera Orozco, 2017s).

De acuerdo a las experiencias de Medina y Don Vito, se puede apreciar dos formas de posicionarse políticamente, la primera es frente a los circuitos que se crean dentro de la

ciudad, es decir, a los lugares que se acceden y se lleva la música, además de escuchar otras propuestas musicales de las periferias de Medellín; y la segunda, como bien lo expresaron líneas arriba Merleau-Ponty y Pelinski, es la carga sociocultural y política del contexto en que se compuso una pieza musical; entrando en un momento de latencia, en el cual el discurso se difunde subterráneamente en las redes de los escuchas de una escena musical, hasta que logra emerger y gritar a todo pulmón en los espacios institucionales y simbólicos de la oligarquía.

A pesar de que hay espacios en que el discurso de disidencia fluye, también se dejan ver inconsistencias políticas enmarcadas dentro de la juventud –subalternos- y la música, con referencia a que es más lo que se expresa que las acciones que se realizan y perduran en el tiempo; esto es debido -en parte- a las trabas y restricciones –intimidaciones y amenazas- provenientes de las instituciones y a la mercantilización que hacen de la música, sus discursos y estilos, las industrias culturales. En palabras de Susan Mc Clary,

Para los grupos subalternos uno de los valores de la industria cultural es que esta se mete en una onda si sabe que esa onda vende, sin importarle que más esté en tela de juicio. Esto no sugiere que los artistas o los fans controlan el escenario: la habilidad de la industria para absorber o entorpecer la dimensión política de las cosas que toca no debe ser subestimada (McClary, 1997, p. 17)

De acuerdo a la incidencia de las industrias culturales para invisibilizar las dimensiones políticas implícitas en la música popular, en este mismo sentido Pablo Alabarces (2008), se pronuncia al mostrar que las influencias políticas de las bandas de rock que entran al *mainstream*, pierden fuerza y sentido al diluirse los discursos en temáticas hedonistas y de excesos (vida delincencial, drogas, etc.). De otra forma, y

utilizando los términos de Reguillo (2003), hay una neblina que tergiversa y confunde la posición discursiva de la disidencia –alternativos- y la normalización –incorporados-.

A manera de conclusión bien merece tenerse en cuenta que la semiótica musical, puede partir desde una diversidad de aristas; por un lado las enfocadas en la percepción de los escuchas –intencionada o no-: 1) en las que los oyentes pueden percibir la música de acuerdo a unos imaginarios y representaciones de sus cosmogonías y cosmovisiones; 2) ser influenciados por sus relaciones sociales; 3) por el espíritu ideológico implícito en un movimiento musical; 4) por las condiciones de existencia presentes en el momento de una fuerte experiencia musical; 5) el uso social que se le da a la música y, por el otro lado, desde la producción musical por parte de los músicos: 1) el contexto sociocultural en el que se da una creación musical; 2) la intencionalidad lírica (mensaje); 3) las cargas emocionales impresas en los sonidos; 4) el uso que se le pretende dar a la pieza musical producida, etc.

4.2 NARRATIVAS Y SUBJETIVIDADES JUVENILES EN ESPACIOS DE ESPARCIMIENTO Y OCIO

Las narrativas y subjetividades implícitas en los diferentes lugares de ocio y esparcimiento o puntos focales propuestos para la investigación, muestran una serie de sucesos e imaginarios anclados, en referencia con los diferentes espacios públicos utilizados por los jóvenes para llevar a cabo sus prácticas sociales y culturales y vivir sus experiencias musicales. A partir de unos cuantos relatos y narrativas sobre algunos espacios de la ciudad y de diversas experiencias musicales, se puede lograr una mayor aproximación

a la noción de la semiótica musical. Las narrativas de algunos interlocutores, evidencian los sentidos que cargan algunos espacios de ocio y esparcimiento de Medellín. Para empezar, bien merece citarse el fragmento de un personaje llamado Luisito, en la entrevista hecha a Kevin, estudiante de la UdeA y escucha de *punk*:

Un personaje muy conocido de la escena *punk* de Medellín, vieja guardia, el tocaba, era vocalista, es Luisito, Luis Alberto Velásquez Molina, es un punkero de Villatina. Según me contaron en Lovaina¹⁰², a él y a un parcerero les vendieron un chorro adulterado, el parcerero se murió y él quedo con un daño en los riñones e hígado. De por vida le tocaba hacerse diálisis dos veces a la semana. Él era un personaje siempre presente en el Periodista, hacía ya parte del paisaje; y el vendía... tenía una chasa¹⁰³ para vender dulces y vendía casetes de *punk*, entonces, de cuenta de Luisito, siempre habían punkeros todo el día en el Perio, todo el día había música. Lleve usted el vicio: el chorro, la pega... que donde Luisito siempre hay música. Entonces todos los punkeros de la Playa, Bellas artes toda esa zona era lleno de punkeros, todas esas gonorreas vivían todo el día allá, se paraban todo el día allá. El caso es que Luisito, era uno de los parches, porque había música. Llega un momento, ya en esta década, le dicen los paracos¹⁰⁴ a Luisito que se tiene que ir, porque ellos van a poner una chasa de ellos ahí, un *man* de ellos a vender, que se tiene que abrir. Él les dice que lleva muchos años ahí, que él está mucho antes que ellos que porqué se tiene que ir, y les dice que no se va ir. Entonces lo que le hacen al *man* es un falso judicial, le colocan una granada al lado de la chasa, y entonces lo alzan para Bellavista¹⁰⁵. El proceso fue irregular, porque la evidencia la única evidencia material o prueba acusatoria era la granada, la granada dicen que la destruyeron, entonces como destruyen una granada, que fundamento tienen para activarla, si es la evidencia contra Luisito, o sea era una granada oficial, si me entiende, era un *man* de allá, como prueba material, lo iban a rastrear y posiblemente se iban a dar cuenta de que era la propia policía. El caso es que él estuvo en la cárcel, y sabe qué, el parche de Luisito no murió porque un punkero peruano todo vieja guardia también se quedó administrándolo. En estos días lo conocí y me contó la historia. Luisito vivió frente a la U en estos apartamentos, ya había recién salido de la cárcel y el ya con esa enfermedad, la diálisis... y ahí vivían varios punkeros, imagínese esa vuelta, punkeros puras ratas de... vivían como cuatro punkeros [...] Luisito murió el año pasado, este año hubo un concierto llamado “Un año sin Luisito”, yo no pude caer, pero que fue un pogo así repodrido por allá en la comuna ocho. En la ocho en este momento hay mucho movimiento de la escena *punk*. Hace poquito se le hizo un mural a Luisito en la Oriental muy chimba, unos punkies de la Casa Anarquista, claro que lo borraron como a los dos días. A bueno entonces sabe qué, toda la injusticia social, la irregularidad del proceso, todo el agravamiento, porque a Luisito ya no se le hacían diálisis... y todo fue porqué, porque no se quiso mover del Periodista, porque no quiso dejar ese espacio, para mí hasta ahí eso fue punkero, hasta ahí porque ya todo el control territorial había desplazado todo [...] (Vera Orozco, 2016ñ).

¹⁰² Sector de la Comuna 4 (Aranjuez) de Medellín.

¹⁰³ Es una pequeña maleta abierta y adaptada con un arnés, ara colgársela en la parte frontal del cuerpo, esta maleta la llenan de confites y cigarrillos para comerciar.

¹⁰⁴ Paramilitares de la ciudad hoy llamados Bacrim.

¹⁰⁵ Cárcel de mediana seguridad en Bello, Antioquia.



Libertad para Luisito. (2013). [Fotografía]. Recuperado de <http://mederock.com/nuevo/index.php/noti-blog/noticias/item/691-libertad-para-luisito.html>



Homenaje a Luisito (2017). [Poster]. Recuperado de <http://squaterscolombia.blogspot.com.co/>

Esta historia narrada por un joven punkero estudiante de antropología, es en parte vivida y apropiada por él, además de ser una narrativa que fue contada a Kevin por otro actor que vivió ese espacio. Según Pablo Vila,

En los textos de tales historias, lo que hacemos es narrar los episodios de nuestras vidas de manera tal de hacerlos inteligibles para nosotros mismos y los demás. Y esto es así, dado que para entendernos como personas, nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de eventos, y es aquí, precisamente, donde intervienen las narrativas al transformar eventos aislados en episodios unidos por una trama (Vila, 1996, p. 14).

Las narrativas le confieren, según Ricouer (1992), al personaje de una trama una identidad y, así mismo, se podría decir que las narrativas le otorgan a los lugares una identidad, un espíritu, tal como sucedió con la historia de Luisito en el Parque del Periodista, pues es claro que tiempo atrás fue un lugar frecuentado por punkeros, debido en parte a las influencias de las prácticas sociales y culturales del actor en cuestión. Pero posteriormente este lugar ha ido cambiando sonoramente con el transcurrir del tiempo, pues ya no es un espacio marcado única y exclusivamente por el *punk*; aunque algunos actores de la escena musical de Medellín como Medina y Don Vito argumentan que aún pervive ese espíritu a través de cierta nostalgia presente en algunos actores que frecuentan dicho espacio con sus guitarras de palo.

Ahora bien, si relacionamos elementos de la semiótica como los significados musicales, signos, *affordances* o los sentidos sociales de la música con las narrativas, estas últimas también se encargan de articular y darle sentido a dichos elementos de la semiótica musical, al desarrollar a través de una trama procesos significantes que subyacen en la música y en específico en una escena musical. Por lo tanto, en ocasiones no tienen que ser exclusivamente nuestras vivencias en primera persona la trama de nuestras narrativas, sino también, los relatos de vida y diversos sucesos de terceras personas o de una escena musical narrada a través de nuestro ángulo de existencia. En otras palabras, somos una sumatoria de narrativas y de lugares vividos –en diversas geografías– por nosotros mismos o por otros actores que convergen y se cruzan en un mismo espacio. Según Kaiero,

Partiendo de la multiplicidad caótica de interacciones y sucesos que se producen en el curso de los encuentros concretos entre actores sociales, generamos tramas argumentales donde seleccionamos y relacionamos hechos que nos permiten comprender el mundo, a los otros y a nosotros mismos desde una perspectiva determinada (Kaiero, 2010, p. 368).

Para aproximarnos un poco más estas interacciones y vivencias a partir de la música, Don Vito narra un suceso que subyace en una canción de “Bastardos sin nombre”, titulada “La ciudad morgue”:

"Bastardos sin nombre" es un grupo de esa época, es un grupo de acá de la ciudad y en un Lp que recopila los sencillos que sacaron en los noventas y algunas canciones en vivo que hicieron hace relativamente poco, en esas canciones en vivo tocan una canción vieja que se llama "La ciudad morgue" es una canción de ellos hablando de Medellín y es muy loco el concierto y fue en el cementerio de Niquitao, bueno el barrio San Lorenzo pero todo mundo lo conoce como Niquitao. El *man* contaba ahí, en la introducción de la canción que en los noventas ellos iban a ese cementerio y, allá era donde se parchaban entonces ponían la grabadora, había música toda la noche y, por la mañana cuando salía el sol otra vez a coger bus, entonces salían del cementerio cada uno para su casa y él decía como les tocaba esquivar los cuerpos de los muertos en la calle, entonces siempre el camino hacia la casa tenían que pasar por encima de 4 o 5 cuerpos y decían que los pasaban como si fueran piedras [...] (Vera Orozco, 2017s).

De acuerdo al anterior fragmento de la entrevista hecha a Don Vito, se puede percibir una semiótica musical que se produce a raíz de un suceso recurrente en la época de la violencia y el narcotráfico, pues es la muerte violenta de ciudadanos la que funciona como un signo de un hecho tangible, que hace comprender y cuestionar a los actores que lo vivieron, el valor de la vida y la muerte en la ciudad de Medellín. Configurándose dicha experiencia musical y práctica social en un significado musical y por ende, materializándose en la creación de una canción de *punk*.

Mirando otros ámbitos que desarrollan semióticas a partir de prácticas espaciales e imaginarios sonoros anclados en un espacio, en la entrevista que se le hizo a un músico callejero de nombre Fernando en la Plazoleta del Carlos E. Restrepo, se puede observar

algo al respecto; pero primero se hace preciso narrar como se dio el acercamiento con este músico:

Siendo las 7 Pm llegué a la estación de Suramericana y allí empecé a preguntar cómo llegar al Carlos E. pues en otras ocasiones llegué en colectivo. Ya en la parte externa de la estación, en una de las casetas que venden comida, cigarrillos, bebidas, entre otros, había una muy particular que parecía un bar de rock, de hecho es un bar de rock muy singular e interesante, debido a que todas las casetas que hasta el momento he visto en los exteriores de las estaciones del metro son de otras músicas, reggaetón, vallenato, guasca, salsa, etc. En esta caseta rockera me indicaron como llegar al Carlos E. Dos cuadras más adelante un músico de la calle me llevó hasta allí, -al verme con cara de perdido-, porque iba para el mismo lugar. Entable conversación con el músico, de nombre Fernando, quien fue mi anfitrión gran parte de la noche, pues al amigo que iba a entrevistar casi que no aparece. Después de escuchar a Fernando contándome sobre su situación amorosa algo tormentosa y al son de unas Pilsen frías y una cajetilla de Boston, el accedió a concederme una entrevista (Vera Orozco, 2016d1).

La entrevista de Fernando presenta unos matices narrativos de interés, porque en primer lugar, muestra prácticas que giran alrededor de la música en otros espacios de la ciudad, como el Parque Bolívar y, en segundo lugar, cuando se le pregunta por el Carlos E. Restrepo, sus respuestas narran melancolía y bohemia.

Cuando yo tenía 18 años estaba recién graduado del colegio se presentaba las ferias artesanales cada mes y, todos los chicos rockeros y que le gustaba la música o el arte relacionado de manera directa o indirecta terminaba allí, por ir a visitar; quiero conocer que es lo que hacen los artesanos y claro venían personas típicas de muchos lugares, también habían rockeros dentro de esa lista de personas que trabajaban y a través de todo eso se dio que se visitaba el parque Bolívar, la avenida la Playa, el Parque del Periodista y dentro de todos esos espacios se compartió mucho ya sea la música, el arte de todo el mundo, estar sentado en una escala, en una banca del parque o en cualquier lado donde estuvieran compartiendo un poco de música, mostrando algo de trabajo artístico, pintura, artesanías, tejido y muchos tipos de muestra. Con el paso del tiempo, claro la primera vez fui y vi cómo era hacer un collar, ya vi luego que los músicos iban a tocar también, escuchaba, compartía con ellos y disfrutaba esos espacios de una manera muy sana no era pues con el pensamiento y la intención de que voy a encontrar ahora, todo se daba de manera muy natural, llegaba por sí solo y se daba la sana diversión y el esparcimiento, compartir con las personas conocerlas de que alguna vez ellos también fueron jóvenes en ese momento y llegaron a lo mismo, quiero conocer de la música, el arte, cómo se mueve la cultura en esta ciudad y eso se ve en esos diferentes espacios, principalmente el arte ha ayudado mucho a eso, es decir, siempre ha mantenido la cordura que ha mantenido la sociedad o las personas dentro del espacio social a la hora de que estoy libre en una acera en un espacio donde no estoy causando un daño, un perjuicio, las personas se desenvuelven muy tranquilamente y

todas en diferentes actividades, ya ahora se da en la actualidad que todos han sido permeados por un género o aspecto urbano.

Rodolfo Vera: ¿Este lugar a qué te suena?, a una canción a un género musical, ¿si tiene una canción en específico o sino un género musical, a que le suena el Carlos E Restrepo?

Fernando: Para mí, Carlos E me suena como si esto estuviera lleno de muchos bandoneonistas tocando hermosas milongas, tangos; porque realmente el centro como aquí en Carlos E., me parece que reflejan toda la parte poética que puede ser el bohemio, que no es solamente la persona borracha y la persona ávida de sentimientos por expresar y, que tal vez no se siente y lo hace espontáneamente o a través de la música, lo hizo pero a veces podemos decir no, no fue solamente musical también lo apoyó en lo artístico, lo escribió o lo pintó o le dijo a su amigo y resulta que su amigo si lo podía pintar y lo podía escribir, entonces, el solamente se encargó de la música; es como la discusión que se tiene en Medellín de que Carlos Gardel, dónde pertenece realmente, dónde dejó él su corazón o realmente de dónde el vino y, se lo discute Uruguay, Argentina (Vera Orozco, 2016t).

Las percepciones y vivencias de lugares, prácticas culturales y músicas se articulan en la narrativa de Fernando, dejando claro los vínculos entre las prácticas socioculturales en el Mercado de pulgas del Parque Bolívar y las prácticas musicales que allí surgían o, la melancolía implícita en el Carlos E. Restrepo al asociarla con los bandoneones, lo poético y la bohemia; inclusive, llega a equiparar dicho espacio con algunos lugares del centro de Medellín donde se escuchan tangos¹⁰⁶. Lo interesante aquí, es ver como ciertos elementos relacionados a lo que Robert Ezra Park denominó como la “región moral”, se manifiesta en la descripción sonora y espacial que hace –Fernando- del Parque Bolívar y la Plazoleta del Carlos E. Restrepo. Continuando en esta misma sintonía, y aludiendo a la “región moral” de Park, en una de las salidas de campo hecha el 14 de octubre de 2016 -que se relató en el capítulo pasado- con relación a una experiencia musical en un evento en el Museo de Antioquia y, posteriormente –surgió otra experiencia musical-, en el trayecto recorrido por las calles desde el centro hasta Bantú, en horas de la noche; fueron dos momentos

¹⁰⁶ La relación que hace Fernando entre los bandoneones, la bohemia y los tangos, también se debe en parte a la dinámica que se desarrolla a partir de la muerte de Carlos Gardel (cantautor de tangos argentino) en Medellín. Desde ese hecho la ciudad adquiere un vínculo especial con el tango –aclarando, por cierto, que el tango ya se escuchaba antes de su venida a la ciudad-.

interesantes, el primero marcado por la música electrónica, en un lugar de culto del centro histórico de la ciudad, y el segundo, se dio atravesando una zona conflictiva del centro, en donde se percibió muchos sonidos populares, en específico música tropical y música de plancha¹⁰⁷.

De lo anterior se puede inferir el imaginario respecto a la música tropical, además, del asociamiento de la música popular con una zona de tolerancia de la ciudad, en otros términos más pertinentes a las ciencias sociales, un vínculo de la música popular con una “región moral” (trayecto Centro-Minorista-Bantú). Ahora bien, por un lado, ya existen unos procesos que desarrollan significado a partir de la música tropical relativos a la navidad y la familia -procesos que se reflejaban en lo que sucedió en Bantú esa misma noche del 14 de octubre de 2016, con referencia a una memoria colectiva¹⁰⁸-, y por el otro lado, muchos de los elementos y actores (jíbaros, prostitutas, borrachos, actores de la comunidad LGTBI, habitantes de la calle, etc.), que se presentan en la “región moral” nombrada anteriormente, se pueden posicionar como elementos que producen semiótica musical a razón de una experiencia musical no intencionada con la música tropical; de una manera más explícita, en esos momentos salíamos de un evento de música electrónica en el Museo de Antioquia, un contexto sonoro con un determinado tipo de actores, para sumergirnos en cuestión de minutos, en un contexto más denso y marginal por las calles céntricas de la ciudad; el punto aquí es el impacto de la situación y el contraste entre un ámbito sofisticado y otro ámbito más decadente y violento (drogas, prostitución, soledad, control de territorio, delincuentes, etc.), y por supuesto, al percibir las diferentes músicas populares, entre ellas

¹⁰⁷ Apelativo con que se conoce a las baladas románticas en español.

¹⁰⁸ Me refiero al suceso –ya relatado en el capítulo anterior- de la noche del 14 de octubre de 2016, respecto a la presentación de un grupo de música tropical en Bantú, al frente de la Curva. Suceso que mostró unas dinámicas muy interesantes en las culturas juveniles allí presentes, pues a través de una música popular y tradicional, se hizo evidente unas imágenes culturales provenientes de la cultura parental.

la música tropical decembrina, llama la atención el espacio y tiempo en que se estaba reproduciendo, lo cual provocó en los viandantes, que nos dirigíamos hacia Bantú, un significado social de dicha música con referencia al entorno en mención –sentidos sociales de la música-.

4.3 ¿CÓMO VEN LOS ACTORES Y JÓVENES DE DIVERSAS ESCENAS MUSICALES LA CIUDAD?

La ciudad como un espacio habitado y vivido está llena de dinámicas que se consolidan o mutan con el tiempo de acuerdo a factores sociales, económicos, políticos y culturales. Sus habitantes entre ellos los jóvenes no están exentos de las influencias de dichas dinámicas. Por lo tanto, tampoco están privados de su capacidad de agenciamiento y de reflexionar críticamente sobre el entorno en el que se vive, o de otra manera, dar paso a la memoria y la nostalgia de espacios y experiencias vividas y compartidas, o simplemente en vivir el día: hogar, estudio, trabajo, ocio, etc. Dentro de la ciudad, en los barrios, los parques, las calles, la escuela, la universidad, el teatro, las estaciones del transporte público masivo, etc., nos movemos e interactuamos con el otro y, así mismo, nos adscribimos a diferentes identidades: soy joven, soy adulto, soy antioqueño, soy paisa, soy rockero, soy punkero, soy *hopper*, soy *raver*, soy de Manrique, soy de Bello, soy del Poblado, soy de la UdeA, soy de la Nacho¹⁰⁹, soy de la EAFIT, soy de la comunidad LGTBI y soy de Nacional, soy del DIM, etc., a pesar de las múltiples posiciones que podemos adoptar como

¹⁰⁹ Apelativo con que se conoce a la Universidad Nacional.

sujetos y en los mundos que nos podemos sumergir durante un día, hay algo en común, y es la ciudad.

Dicho anteriormente, somos sujetos con capacidad de agenciar y de representar nuestro mundo narrativamente y a la vez retroalimentarnos de otras subjetividades, representaciones y narrativas sobre el mundo y los espacios que habitamos, vivimos y compartimos con los otros. En este orden, las adscripciones identitarias relacionadas a la música y la música en sí misma, ayudan a ver el mundo que nos rodea desde perspectivas consolidadas a nivel subjetivo e individual o a partir de los colectivos a los que hacemos parte y, por ende estructuramos una representación de la ciudad y sus diversos espacios, los cuales reflejamos en nuestras narrativas y también en nuestras expresiones y experiencias musicales. En palabras de Romero y Palmett,

La persona que habita una ciudad, ubica sitios representativos que terminan siendo parte de su identidad como ciudadano. Estos se pueden referenciar mediante fotografía, material audiovisual, textos y hasta por los códigos sonoros, que además de brindar información, comunican sentidos a quienes en algún momento deciden explorar esos espacios (Romero y Palmett, 2015: 33).

De acuerdo a la cita pasada, agregaríamos a la identidad de ciudadano una identidad musical, referenciada en espacios de ocio y esparcimiento, las calles, los barrios, etc. Para aproximarnos más a esta idea, José David Medina da una interesante opinión de la relación entre la música y la ciudad,

Esta ciudad tiene en la determinación de la existencia de la gente, eso pasa en muchas otras ciudades porque la ciudad es un territorio que configura, que determina, que incide mucho en las identidades, en los comportamientos, en la manera de relacionarse la gente, entonces creo que esas violencias y esas dinámicas que se han vivido acá en los barrios han hecho que la música sean un campo de narración urgente que los músicos se han apropiado para decir lo que pasa [...] La ciudad es como ese piso y ese contexto que me permite como entender, para qué es que canto y desde dónde es que canto *rap*, para mí, de hecho, el *rap* siempre me evoca calle, siempre me evoca barrio, me evoca la urbe con sus

contradicciones y cuando veo una estrofa la manera como la compongo o la escriben varios raperos, como esa confluencia de discursos en una misma estrofa y, como de frases que se intercalaban y que se enredan, yo siento que así es la ciudad, vos en la ciudad ves que un carro va a mil, el otro se le pasa y el otro frena, y ahí hay un choque y pasa una moto y pasa el transeúnte después la bicicleta y pasas por un paisaje y de pronto a la otra calle ves otro, entonces yo veo que la ciudad es como esa metáfora de la composición, también del *rap* y por eso siento que hay una búsqueda muy en él en sí, en el rapero en mantener un vínculo, una cercanía con esa ciudad, pero esa cercanía se da desde el caminarla, de vivirla, de habitarla y, yo por ejemplo siento es un vínculo muy fuerte es con Medellín, obviamente la ciudad me ha permitido conocer otras ciudades pero he pensado eso: cómo sería cantar en Bello, como sería cantarle a Sabaneta, Envigado, a la Estrella, Caldas a otras ciudades y yo digo, se me hace imposible porque gracias a las ciudades es que yo me puedo evidenciar en el *rap* como soy yo, porque la ciudad es como ese correlato del *rap*, o sea, yo pienso que el *rap* tiene unas características que otras músicas no las tienen y es que el *rap* le da una relevancia y un lugar protagónico a lo autobiográfico, o sea, en el *rap* tiene sentido la historia personal como las crisis, y eso en el *rap* se pone de manera explícita, siempre está en primer plano, esa autorreferencia es fundamental en el *rap* y esa autorreferencia, esa autobiografía se interpela con el discurso de ciudad, entonces yo creo que el *rap* llega a conjugar esa mirada colectiva de la ciudad pública, de lo masivo, de lo que desdibuja al individuo, pero el *rap* desde esa autobiografía exalta esa individualidad, entonces yo creo que es un choque y una tensión permanente entre ciudad e individuo y, yo lo veo cuando yo escribo (Vera Orozco, 2016a).

En la entrevista de Medina se puede percibir, la incidencia de las interacciones entre los habitantes en los barrios, las calles, el tráfico, etc., o como los transeúntes viven y recorren una ciudad, y es a partir de narrativas autobiográficas hecha *rap*, que describe tales experiencias urbanas.

Otro punto de vista lo ofrece Don Vito de Niquitown, quien en referencia a una pregunta hecha sobre la influencia de la ciudad en su producción musical, nos brinda una respuesta en la que deja entrever los espacios que quiere relatar en su música:

[...] me interesaba hablar de esa otra ciudad, de esa otra Medellín que yo descubrí como te decía con el *underground*, entonces como una ciudad silenciada, una ciudad civilizada que a mí me interesa relatar desde esas perspectivas de esos sujetos subalternos, desde esos otros que son invisibles y piensan y viven y ven la ciudad de otra manera, eso siempre ha estado ahí en el centro, entonces digamos que el asunto con Don Vito y los Corleones fue un poco más abstracto, entonces hablaba de cosas como la libertad y cosas de ese tipo en abstracto, pero ya después un poco influenciado por las bandas punkeras que podían hablar de anarquía en el Reino Unido, era abstracto de la anarquía. Ya después empecé a aterrizar un poco más el asunto, entonces con Bellavista y con Niquitown siempre

hemos tratado de tener una escala más humana de nuestros relatos, entonces hablamos muy de barrios, de la esquina y de territorios mucho más pequeños y no del país o el planeta, no hablamos mucho de eso, no son esas nuestras preocupaciones, ya por lo menos no explícitas y estéticas, el referente que tenemos para construir ese mundo ficcional es un referente más micro que a veces es el barrio y a veces es la ciudad, pero siempre ha estado ahí como protagonista (Vera Orozco, 2016s).

En otros fragmentos de la entrevista a Don Vito –referenciados en el primer capítulo- hace referencia a esa ciudad, en la que se tornaron peligrosos los barrios y, por eso los jóvenes y actores de las diferentes escenas musicales en Medellín empezaron a frecuentar el centro de la ciudad y sus calles, allí Don Vito nos muestra una ciudad de aceras, calles, cerveza y resistencia.

Hay otra postura sobre la ciudad que bien merece ser tomada en cuenta y, es la que hace un músico y antropólogo llamado Mateo,

Esta ciudad es un caos, es una ciudad que tiene como el eje las apariencias, es una ciudad donde todas las mujeres andan “ensiliconadas”¹¹⁰, donde todos los pelaos quieren ser “traquetos”¹¹¹, donde todos los gobernantes quieren demostrar su labor social por medio del hormigón, entonces hay un montón de cosas muy bonitas que no se utilizan para nada, que hay un montón de cosas muy feas que siempre están tratando de ocultar (Vera Orozco, 2016w)

Esta postura, por un lado, realza una ciudad que toma prestadas unas estéticas y prácticas hedonistas de los narcotraficantes, constituyéndose como un ejemplo para muchos jóvenes -de barrios populares o con pocas posibilidades económicas-, que optan por un estilo de vida que les proporcione dinero fácil y alcanzar todos esos lujos que serían imposible llegar a ellos por formas legales y, por el otro lado, los gobernantes y la administración de la ciudad, buscan reivindicar a Medellín, como la más “innovadora” y demás reconocimientos que son más las problemáticas que ocultan que lo que realmente

¹¹⁰ Término coloquial que hace alusión a las mujeres con senos de silicona.

¹¹¹ Palabra con que también se referencia a los narcotraficantes.

demuestran, o gestionado una cantidad de obras de infraestructura urbanística, que en vez de solucionar problemas de índole socioeconómico, lo que provocan es visibilizar más los conflictos sociales que subyacen en los procesos de gentrificación.

Otra posición interesante, alusiva a resaltar y defender lo local, pero teniendo en cuenta que existen unas coyunturas sociales, se deja ver en la opinión de Rigoberto Echeverri (Rigo), vocalista de la agrupación de *hardcore metal*: Nix.

Primero, al ser una ciudad donde abiertamente hemos crecido, hay algo en el *hardcore* que tratamos mucho de rescatar lo local, entonces siempre estamos hablando de *hardcore* Medellín, *hardcore* Antioquia, *hardcore* paisa somos muy arraigado a lo nuestro, entonces la ciudad siempre está en el foco de *hardcore* Medellín, vos podés escuchar *hardcore* Medellín y podés diferenciar del *hardcore* de Bogotá que tiene sus propias influencias, entonces también somos muy llevados de nuestro patrocinio como ciudad de que Medellín ha sido una ciudad donde las bandas acogemos al resto del país. Eso sí lo llevamos con orgullo porque nosotros casi siempre que realizamos un concierto siempre tenemos una banda de Tunja, Cali, Bogotá, de Cartagena, de Barranquilla. Parceros¹¹², les tenemos las puertas abiertas, les abrimos las puertas de nuestra casa y digamos como ciudad personalmente cuando te hablaba ahora de crítica social, también hay sucesos que te afectan como ser humano y como ciudadano y, venga pero qué está pasando, entonces cuestiones como delincuencia común o como violencia también, o la corrupción, también le hacemos crítica sin ser tan directos, porque puede aplicar para cualquier ciudad pero basados en lo que pasa, no estamos poniendo vea alcalde de Medellín esto, o gobierno mira la problemática está afectando a X población, entonces qué vamos a hacer y, eso aplica para alguien que escuche eso en Brasil, lo puede asimilar pero lo asumimos sobre el día a día, es fuente de inspiración lo que pasa el día a día y lógicamente son tendencias que la ciudad nos va dando, paso esto, no es que por cada cosa que va pasando uno está escribiendo, pero va recopilando, tal cosa está pasando, entonces yo creo que como ciudad puede uno arropar eso. (Vera Orozco, 2017v).

La intervención de Rigo, permite ver una afinidad por reivindicar más lo local que centrarse literalmente con la crítica social, optando más bien por críticas no tan directas, pero de una u otra forma, tienen presentes problemáticas sociales e institucionales, sin embargo, la cuestión aquí es la fijación que tienen por lo autóctono, tanto a nivel territorial como las particularidades de un género musical dentro de la ciudad –*hardcore* paisa-. No se

¹¹² Término coloquial para referirse a amigos, similar a tío en España, pana en Venezuela, etc.

centran solo en mostrar el imaginario de una ciudad problemática, sino una ciudad que también tiene espacios que enorgullece y que merecen ser tenidos presente. Así como lo deja ver cuando responde por la elaboración de un video clip en la ciudad,

[...] Realicé un videoclip con diez y nueve bandas activas de Medellín y, lo que se hizo inicialmente fue un audio de cuatro minutos, donde cada vocalista de cada banda iba cantando su parte, al hacer la música y el audio como tal hicimos videoclip, lo hicimos en Ciudad del Río primero, como te decía por el nuevo punto de encuentro y, porque hay como unos bonitos sitios para filmar y, como rellenos, secuencias que hacen parte de Medellín, lógicamente fue el Pueblito Paisa, el Edificio Coltejer, espacios variados de toques de las bandas, entonces, eso te lo puedo resumir porque es donde está representado el *hardcore* Medellín... yo pensaría en sitios íconos del paisa como tal, porque si yo filmara Bantú, Carlos E eso para un Bogotano es un sitio más, realmente el Pueblito Paisa, el Edificio Coltejer, el metro son cosas ya muy paisas, ya como te decía, nosotros como ciudad tratamos de fortalecer eso, somos eso, lo que te decía la escena *hardcore* New York es tan fuerte porque ellos hicieron retratar su ciudad, eso es muy del *hardcore* apropiarse de su ciudad, de su lugar y de su entorno, entonces, nosotros siempre en conciertos posiblemente salga: *hardcore* Medellín y cuando nosotros hemos estado en otras ciudades, otros países, nosotros somos *hardcore* Medellín, no nos falta porque es otra forma de conocer [...] (Vera Orozco, 2017v).

Un punto interesante en la entrevista anterior, es esa articulación entre la idiosincrasia local con referencia a los patrimonios materiales e inmateriales y, el posicionamiento de un género musical foráneo y los intentos por desarrollar una nueva variante del género *-hardcore-* con particularidades discursivas, sonoras y musicales alusivas a la ciudad, en otras palabras, una tendencia del *hardcore*, denominada *hardcore* Medellín. Algo similar a lo que ha logrado el *punk* de la ciudad o *punk* Medellín.

Con relación a otros interlocutores relacionados a la música como escuchas y entrevistados en los diferentes espacios de ocio y esparcimiento o puntos focales propuestos, éstos dieron una diversidad de visiones al indagárseles por la ciudad,

Rodolfo Vera: ¿Cómo ve la ciudad y que significa para usted?

Carlos: Medellín me parece una ciudad de mucho contraste, de mucha fiesta también, ahora hay cosas que antes estaban o estaban muy tapadas, ahora son más abiertas,

pues yo hablo desde los sitios que visito, por ejemplo hablando del Periodista, y eso que antes, por ejemplo, la transexualidad o el cambio de género era más cerrado, ahora hay mucho transgénero, todo el mundo es como más abierto expresando su sexualidad y su ser (Vera Orozco, 2016a).

Roger: Medellín es una ciudad de extremos, es decir, cómo encontrar sitios agradables, maravillosos y encontrar sitios perversos, malísimos para pasar para tomar algo allá, creo que la ciudad de Medellín no es una ciudad tibia es una ciudad de extremos. [...] Es una ciudad que a mí me sorprende, es una ciudad también con ciertas contradicciones, pero que al igual me permite todos los días enamorarme, es una ciudad donde cada sesión del día es una cosa, en la mañana Medellín muestra una cara, al mediodía muestra otra cara y en la noche muestra otra cara y eso me gusta, total [...] (Vera Orozco, 2016i).

Catalina Montoya: Medellín es cosa seria, Medellín es una metrópoli, las metrópolis son polifacéticas, en Medellín uno encuentra de todo, en Medellín tienes el riesgo, el peligro y la mierda, en Medellín tienes el encanto, los niños lindos, tienes a tus amigos, tienes a la familia y tenes...no a mi familia sino a la familia, esa idea tan familiar que tenemos, esa idea redundantemente de la familia (Vera Orozco, 2016g).

Luis Miguel: Para mí la ciudad significa como el hogar y el lugar en donde puedo expresar lo que soy, donde puedo encontrar lo que pido, donde puedo cultivar plantas, mis ideas, donde puedo realizar mis proyectos, el lugar que me acoge como para empezar a hilar con personas, hacer contactos, conocer gente, hacer proyectos, estudiar, es como el hogar, el hogar a veces es áspero, pero uno sabe bien por dónde meterse y como llevarlo también a qué horas, porque la ciudad no es la misma de día que de noche, la ciudad tiene sus horas, con sus horas va cambiando, es como saber apropiarse de los espacios dependiendo de la hora y la forma de movilización de que uno tenga en el momento (Vera Orozco, 2016j).

Juan Manuel Bustamante: La ciudad de Medellín para mí significa una búsqueda, en el sentido de que cuando decidí recorrerla yo me veía mucho en las personas y los lugares, yo también representaba como eso que había ahí [...] (Vera Orozco, 2016L).

Juan José: La ciudad de Medellín en estos momentos aparece como un modelo de ciudad propio de los sectores dominantes de la sociedad, eso es decir del Estado y de los que manejan los capitales privados grandes, en estos momentos se ha estado mencionando mucho el discurso de Medellín innovadora, de esa Medellín competitiva que deja de lado muchas veces valores referentes a la solidaridad o al altruismo, y que digamos en términos más académicos, está entrando en un modelo de ciudad neoliberal y capitalista, en la cual su estrategia de producción social urbana se puede analizar a partir del concepto de la gentrificación (Vera Orozco, 2016m).

A pesar de la ausencia del componente musical en la pregunta hecha a los diferentes interlocutores, éstos dieron unas percepciones de lo que ven en la ciudad, no es de lo primero que se les ocurre, sino que son emociones, pensamientos y reflexiones que llevan procesando cognitivamente de acuerdo a sus experiencias y vivencias urbanas, ya sea en el hogar, en la calle, en la universidad, en el metro, en la tienda de la esquina tomando una

cerveza y en tertulia con los amigos, etc., por lo tanto, situaciones como la gentrificación, los extremos sociales de la ciudad, la familia, la ciudad como hogar, la ciudad como reflejo del ser, la apropiación del cuerpo, el género, la ciudad que enamora y que a la vez se odia, la ciudad metrópoli, la ciudad contradictoria, la sexualidad en la ciudad entre otras, son circunstancias que bien podrían tornarse en signos que desarrollan significados musicales (emociones, pensamientos, reflexiones, gestos, sentimientos, etc.), en caso de estar inmersos en una experiencia musical o realizando alguna práctica social o cultural.

Volviendo a hacer alusión a lo referente sobre las narrativas y su relación con la capacidad cognitiva de percibir y describir, mediante una trama el mundo en que vivimos y nos relacionamos con el otro, desde la semiótica musical, podemos deconstruir en una serie de elementos-signos que nos pueden dar luces sobre la producción de sentidos de ciudad a partir de la música, las identidades, las narrativas y las prácticas sociales, culturales y espaciales; dicha articulación se abordará en el siguiente capítulo.

4.4 CONSIDERACIONES FINALES

En relación con la semiótica musical se hace preciso recalcar dos aspectos, el primero tiene que ver con los procesos semióticos producidos a raíz de las experiencias musicales provenientes de prácticas relativas a la acción de los músicos y, la segunda, al acto de los escuchas, pues en el caso de los primeros se puede hallar una mayor sensibilidad sonora respecto a los escuchas, en el sentido de que se puede oír o escuchar de forma inconsciente o intencionalmente. La sensibilidad auditiva en parte va en función de la

corporalidad y la corporeidad, y por lo general los músicos se pueden apropiarse de sonidos del entorno y mentalmente darle una armonía (corporeidad), mientras que la escucha inconsciente simplemente se adapta al sonido del entorno. Es por eso que quizás haya una mayor alerta y sensibilidad por parte de los músicos ante el mundo que les rodea, sin embargo, esto no es una camisa de fuerza, para aquellos que son solo escuchas y no músicos, pues, también hay muchos escuchas que tienen una alta sensibilidad ante lo sonoro y, por consiguiente realizan movimientos con sus dedos, pies, cabeza con la finalidad de seguir un ritmo, o hace la mímica de tocar algún instrumento, hasta el punto tal, de imitar la acción de un guitarrista y por tanto, reconocer las tonalidades agudas y graves en ese diapasón imaginario. En sí, la semiótica deconstruye en elementos y signos las corporalidades (gestos, guiños, danza, *performances*), vivencias (en la calle, la universidad, el barrio, el parque), narrativas (relatos de vida, anécdotas, sucesos, procesos cognitivos que representan nuestro mundo), experiencias y prácticas musicales (hacer música, componer música, ejecutar instrumentos, coleccionar e intercambiar música, escuchar música, asistir a recitales y conciertos, ir a un bar o club o discoteca etc.), con la finalidad de encontrar un significado musical, pero más que eso, explicar cómo se desarrolló dicho significado a través de los sentidos sociales de la música. Como bien dicen los diferentes interlocutores, Medellín es una ciudad de contrastes producidos por los extremos coyunturales de sus dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales, que bien se pueden reflejar en sus músicas y los movimientos que surgen a raíz de éstas. El *punk*, el *metal*, el *hip hop*, la salsa, el *ska*, el *reggae*, la música electrónica, el reggaetón, el *hardcore metal*, la fusión etc., han encontrado espacios en la ciudad, unos géneros se han afianzado más que otros y encontrado nichos en lugares como La Playa, el Parque del Periodista, Bantú, La Villa, el bulevar de la 68 en Castilla, pero otros ritmos son de carácter itinerantes

y efímeros o en ocasiones entran en estados de latencia y de pronto vuelven (*revivals*) o eclosionan con otras características sonoras. En el caso del *punk* y el *hip hop* se han consolidado como la voz cantante de una juventud que resistió en los ochenta y noventa los embates de la violencia, protestando -en el caso del *punk*- con sus estéticas, discursos y estilo de vida -aseverando algunos músicos como Camilo que primero existieron los punkeros que el *punk*- o en relación al *hip hop*, que pudo improvisar desde la calle de formas espontáneas lo que pasaba y se vivía. No obstante, vale destacar, que antes de que se afanzara la violencia, las escenas musicales y muchos de los jóvenes que las integraban recurrían a diferentes espacios, donde solo iban aquellos que pertenecían a un género musical siendo intolerantes con la diferencia, pero cuando la situación de los barrios se hizo insostenible, el centro de la ciudad se convirtió en un lugar de resistencia y en última instancia, estos espacios albergaron a la otredad –confluyeron una diversidad de actividades focales de las culturas juveniles-, además de empezar a compartir discursos e ideologías de resistencia que se hicieron palpables en Guayabal, la Arteria, en la Playa y posteriormente, en El Guanábano en el Parque del Periodista, parque que es testigo de infinidad de narrativas, emplazadas en monumentos que recuerdan la masacre de Villatina o, de formas inmateriales e intangibles como la leyenda de Luisito que proporcionó una identidad punkera al Parque del Perio – como lo llama más de uno- y, que hoy en día los controles territoriales han posicionado otros géneros musicales que reflejan otras tendencias populares en las que subyacen otras prácticas culturales y corporales de los jóvenes, reacomodándose de esta manera en nuevos espacios de la ciudad. De otro modo, la semiótica musical permite no solamente visualizar procesos a partir de elementos cotidianos de la vida (condiciones sociales e imágenes culturales), sino también desde circunstancias políticas y de resistencia –en contra de la cultura parental o hegemónica-, o

de circunstancias coyunturales individuales, que propician diferentes sentidos sociales de la música en cada uno de nosotros, aunque se debe tener presente que la intencionalidad con que viene cargada la música nos puede hacer tomar direcciones premeditadas ya sea por iniciativa del artista-músico o por la influencia de las industrias culturales.

En muchos de los escenarios que se dieron alrededor de la música en Medellín, concibieron infinidad de narrativas y subjetividades, que desarrollaron formas de representar la ciudad y sus diferentes espacios de ocio y esparcimiento, y así mismo, se empiezan a dar sentidos de ciudad en concordancia con las condiciones materiales de existencia ya sea nivel a individual o colectivo.

V CAPÍTULO

5. IDENTIDADES, MÚSICA Y SENTIDOS DE CIUDAD

*“Medellín, la de bares y cafés
de una bohemia que se niega al abandono.
Bohemia de punkeros, rockeros, artesanos y estudiantes
Que coinciden de su actitud de ir en contra de un
Mundo esclavo del reloj [...]”*
(Pérez, 2009, p. 86).

*Medellín de letras y palabras inmensas,
de magias y asombros no te vuelvas atroz.*
Frankie ha muerto – Medellín P.M. La conflagración.

RESUMEN:

En este capítulo de cierre, se pretende dar una mirada a las cuestiones de la identidad relacionadas a las narrativas, con el fin de establecer un puente de articulación entre la música, los jóvenes y la ciudad, es decir, desde la identidad nos vinculamos –y también nos diferenciamos- a un grupo de individuos, a un género musical y a un espacio dentro de la ciudad o con la ciudad misma. Por lo tanto, es en este quinto y último capítulo, que siguiendo el eje estructural de la investigación, a saber, las experiencias musicales y las prácticas espaciales y culturales, se mostrarán las formas de producción de sentidos de ciudad a partir de la relación entre las identidades y narrativas que subyacen en los mundos juveniles y los sentidos de lugar –geografía humanística- presentes en diferentes espacios de ocio y esparcimiento de Medellín.

En la primera parte de este capítulo se va a definir en primera instancia el concepto de identidad, el cual posteriormente va a ser relacionado con las narrativas. El término de identidad se constituye como una herramienta conceptual polivalente a la hora de tocar nociones teóricas alusivas a las prácticas espaciales de los jóvenes -y no jóvenes¹¹³ - en su relación con la música. Es decir, al abordarse a la juventud y su música desde las nociones de subculturas o culturas juveniles, el concepto de identidad se consolida en una buena herramienta para definir las –y más en su relación con los sentidos de lugar-.

Sin perder de vista el eje temático de la música, la segunda parte del capítulo se enfocará en primer término, a relacionar las identidades con el sentido de lugar –concepto de la geografía humanística-, y así finalmente, definir el sentido de ciudad y por supuesto contextualizarlo y articularlo en referencia con los diferentes elementos tocados (juventud, culturas juveniles, prácticas espaciales, prácticas sociales y culturales, espacios de ocio y esparcimiento, espacios públicos, espacios urbanos, geografías sonoras, paisajes sonoros, significados musicales, sentidos sociales de la música, experiencias musicales, semióticas musicales, etc.) durante la investigación.

¹¹³ Una vez más se reitera, que la cuestión de los no jóvenes, se hace desde la perspectiva de la moratoria social de Margulis y Urresti.

5.1 IDENTIDADES Y NARRATIVAS

Una de las circunstancias que llevó a incluir teóricamente un concepto tan dinámico y móvil como la identidad, fue su condición de afinidad con las nociones de culturas juveniles y prácticas espaciales enfocadas a la producción de sentidos de lugar. En primer lugar, porque incluye elementos a nivel simbólico que diferencian y a la vez identifican, en segundo lugar, su carácter de movilidad –no es estático- y relacional y, en tercer lugar, es dinámico y múltiple. En términos de Pablo Vila, [...] paradójicamente, la identidad es siempre lo que “difiere”, es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de los “otros” (Vila, 1996, p. 18), y en un aspecto más dinámico y polifacético,

La identidad nunca es singular sino que es múltiple. Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo (Vila, 1996, p. 18).

En palabras de Gilberto Giménez (2008), es aquello que nos diferencia y nos asemeja con los otros, pero ¿qué es aquello?, es la cultura,

En efecto, lo que nos distingue es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles. En otras palabras, los materiales con los cuales construimos nuestra identidad para distinguirnos de los demás son siempre materiales culturales (Giménez, 2008, p. 11)

Por ejemplo, en Medellín las circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales que han permeado la ciudad, han contribuido a reconfigurar las identidades de la población

en varios aspectos: la antioqueñidad de principios del siglo XX y su perpetuación en el tiempo hacia sentimientos regionalistas (orgullo paisa¹¹⁴) y tradicionales, los procesos de industrialización, las migraciones desde lo rural y otras regiones del país (Choco, la costa Caribe, Eje Cafetero, etc.) hacia la ciudad de Medellín, la época de la violencia y el narcotráfico, los posteriores procesos de reivindicación de la ciudad, los proyectos urbanísticos, las innovaciones en la tecnologías de información y comunicación, optimización de los medios masivos de transporte, los planes de ordenamiento territorial y movilidad, etc., pero dentro de la población quienes más se ven tocados por estos cambios son los jóvenes, pues debido a sus prácticas sociales están en constante movilidad por la ciudad: hogares, el barrio, lugares de estudio y trabajo, lugares de ocio y esparcimiento, estaciones de metro, bus y tranvía, la calle, eventos culturales, etc.

Dicho de otra forma, en la misma época de la violencia o posteriormente con la problemática de las fronteras invisibles, muchos jóvenes al verse cohibidos para movilizarse de un lugar a otro o encontraron nuevos espacios dentro de la ciudad – *parches*¹¹⁵ - en los cuales pudieron expresar y realizar sus prácticas sociales y culturales con un poco más de libertad; en esos sitios de ocio y esparcimiento, se desarrollaron circuitos de intercambio de ideas, diálogos, música, expresiones, narrativas, subjetividades, etc. Al respecto uno de mis interlocutores –Duván- comenta un episodio de su vida en la década del noventa, que bien refleja esas prácticas socioculturales alrededor de la música y que a la vez consolidaban circuitos de intercambio cultural –entre jóvenes de diferentes lugares y estratos socioeconómicos- y de movilidad en diferentes espacios de la ciudad:

¹¹⁴ Hoy en día aún se sigue promoviendo el orgullo paisa por parte de la institucionalidad, así lo pude apreciar en las eliminatorias del festival Altavoz de 2017, al proyectar videos en los interludios de cambio de bandas, sobre una serie de entrevistas hechas en las calles de Medellín a diferentes transeúntes, a quienes se les preguntó por el orgullo paisa.

¹¹⁵ Término coloquial para referirse a un lugar de ocio y esparcimiento que congrega jóvenes.

[...] en el caso mío que fue muy de la onda del rock alternativo éramos pocos en relación con el grosso de población que había, pero esos pocos nos conocíamos y sabíamos en qué punto... es muy interesante que en los noventa uno identificaba por lo menos en la Oriental donde yo me moví, tres o cuatro puntos de parches, había uno en el Playón, había otro en la parte de Andalucía, había otro pequeño guetico por los lados de Santacruz, Aranjuez, recuerdo mucho el de bomberos por Campo Valdez, entonces eran pocos y uno confluía en esos parches y se movía mucho, recuerdo que a veces nos pegábamos unas caminadas combitos de 10 parceros que arrancábamos en el Playón e íbamos cruzando todos esos parches, porque era donde uno encontraba los parceros y era también el tráfico de la música, entonces llegaba alguien con un CD nuevo, yo recuerdo cuando llegó uno de los trabajos de Offspring y empezaba a realizarse un tráfico de sonidos, de CDs. En ese tiempo no estaba tanto la onda de quemar CDs sino la casetera entonces uno se lo prestaba para grabarlo en la casetera y eso empezaba a moverse como un hijueputa, al final uno podría encontrar una gente que tenía un casete que había sido grabado de otros, de otros, de otros y uno se encontraba una cosa con un sonido super chatarrudo¹¹⁶. Pero era como el tráfico de sonido también era lo poco que llegaba, porque al final de cuentas yo siento que lo que llegó en ese sentido, fue digamos que, ciertas personas que tenían cercanía por la parte sur, es decir, por los lados del Poblado tenían ese cruce con Estados Unidos y que empezaban a rotar la música, y las primeras tiendas de música alternativa que llegaron, y toda la banda del *skate*, por ahí se entró mucho el tema del sonido; yo recuerdo mucho el tema del *skate* y del *roller* y, como espacios urbanos se iban apropiando por esos dos. Yo un tiempo monté patines y la cosa era ir a buscar, porque en el barrio no había donde saltar entonces tocaba ir a otros barrios, nos íbamos para San Joaquín, o buscar por los lados del estadio donde ir a patinar entonces era una cosa muy particular en ese sentido y en ese movimiento. Cuando uno se iba con sus patincitos se encontraba otros, entonces con los pelaos¹¹⁷ que eran más de los lados de Laureles que eran más gomelos¹¹⁸, le pasaban a uno también cositas y uno estaba entrecruzando con ese tipo de sonidos. Fue más esa apropiación de espacios porque la gente iba llegando, porque iba también cruzando y se iban dando prácticas y, la posibilidad de escuchar cosas que era llegando a esos lugares, eran unos circuitos (Vera Orozco, 2016r).

El pasado fragmento evidencia la movilidad de los jóvenes de un lugar a otro para realizar sus prácticas espaciales y culturales y, así mismo entablar circuitos de intercambio, o de otra forma, conformar interacciones sociales que por ende, influencia la construcción de “identidades juveniles”; definido por José Manuel Valenzuela, de la siguiente forma:

Las identidades juveniles son relacionales, por ello, a diferencia de lo que piensan algunos teóricos de las posmodernidades, de los neotribalismos y de los particularismos, las identidades juveniles solo cobran sentido en sus procesos de interacción con otros ámbitos societales y en sus adscripciones socioeconómicas, de género o étnicas... Las identidades

¹¹⁶ Jerga de la calle y los jóvenes, para referirse a algo de mala calidad.

¹¹⁷ Apelativo para referirse a un sujeto joven, adolescente o niño.

¹¹⁸ Término coloquial para referirse a una persona joven con recursos económicos y poder adquisitivo para consumir y así mismo hacer alarde de sus pertenencias –consciente o inconscientemente-

juveniles son cambiantes, se construyen y reconstruyen en la interacción social, por lo tanto, no son adscripciones cristalizadas o esencialistas, ni están linealmente definidas por los procesos económicos o por otros campos relacionales ya señalados. Se construyen desde las condiciones socioeconómicas, pero aluden de manera central a comunidades hermenéuticas (Valenzuela, 1997, p. 14).

De la anterior citación y del fragmento de la entrevista a Duván se deducen varias situaciones identitarias, la primera se infiere a partir de una práctica sociocultural como la de buscar espacios en la ciudad para desarrollar actividades deportivas como la que ejecutan los *skaters* o *rollers*; segunda situación, en dichos lugares concurridos llegan jóvenes de diferentes ámbitos socioeconómicos y espaciales, una tercera situación, los intercambios musicales e información, y por último, se empiezan a generar relaciones sociales e identidades adscritas a una música y lugares en común para ejercer sus prácticas espaciales, culturales y sociales; cada uno de estos jóvenes viene con sus respectivas narrativas de sus contextos de origen y residencia.

De acuerdo a la articulación que hay entre las narrativas y las identidades, se hace preciso tocar cada una de éstas para ir dando luces que ayuden a comprender la incidencia éstas en las prácticas espaciales y culturales y los lugares vividos.

Partiendo de lo hasta ahora dicho en correlación a la identidad, como una serie de circunstancias – aspectos culturales- que nos definen como sujetos que nos diferenciamos y a la vez nos asemejamos a otros, surge la pregunta sobre cuáles son esas circunstancias y cómo se construyen. En otro sentido, esas circunstancias de los contextos espacio temporales en donde como sujetos surgimos y generamos nuestras primeras relaciones con la familia, la escuela, los medios de comunicación, el barrio, la ciudad, los amigos etc.

forjan nuestras formas de representar el mundo y a la vez las identidades en las que nos vamos insertando. Según el doctor en pedagogía y filosofía Alfonso García Martínez,

La construcción de la identidad es, como decimos, un proceso complejo debido a la multiplicidad de las interacciones de los elementos, las personas y los medios ambientes con el individuo a lo largo de su vida. Así, las interacciones entre el niño y sus entornos familiares desempeñan un papel primordial, pero las que se establecen en el período adulto de la persona tienen también un impacto no despreciable sobre la identidad del individuo. La complejidad procede también del hecho de que la naturaleza, la intensidad, el momento y la duración de estas interacciones representan otras tantas variables importantes (García, 2008, p. 2).

A lo largo de esas interacciones que vamos tejiendo a lo largo de nuestras vidas, en la niñez, la juventud y la adultez, adquieren una especial connotación aquellas que son marcadas, así como lo dejó entrever García en el aparte anterior, por su naturaleza, intensidad, momento y duración, por lo tanto, no son gratuitas las narrativas que surgieron de aquellos jóvenes –en el día de hoy adultos o adultos disfrazados de jóvenes- que integraron esas culturas juveniles de una época violenta, que no solo dejó huella en la juventud sino en la sociedad en general; un período con unas condiciones materiales que configuraron un *ser y estar* de los jóvenes de una manera visceral a comparación de los últimos veinte años, donde lo visceral negocia los espacios de ocio con lo virtual: historias, relatos y narrativas que vienen del pasado chocan con las experiencias de los jóvenes de la actualidad, signadas más por un consumo de experiencias que por la espontaneidad de las vivencias de las culturas juveniles del pasado. Hoy muchas de esas narrativas de las culturas juveniles de antaño nutren el presente de las culturas juveniles de hoy –incluyendo las narrativas adquiridas en los ámbitos de la cultura parental-, de otra forma: vivencias ajenas que son reapropiadas en la actualidad como un legado musical e ideológico, que se

destiñe en muchas ocasiones con las manipulaciones de la cultura hegemónica, pero que al fin y al cabo forjan identidades.

Para comprender más claramente la relación entre narrativas e identidades, miremos desde varias acepciones como se aborda el término de narrativa.

Las narrativas –según Pablo Vila- son concebidas como “[...] la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales” (Vila, 1996, p. 1). En otras palabras, Bruner (1987) dice que a partir de la narrativa entendemos y damos claridad a nuestra relación con el mundo y la “realidad”, y en concordancia con el ámbito espacio temporal de la vivencia o experiencia narrada.

Con relación a la acción de narrar, Vila argumenta que, “narrar es mucho más que describir eventos o acciones. Narrar es también relatar tales eventos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje en particular” (Vila, 1996, p. 14), en esta dirección la narración visibiliza en donde se ubica el personaje en relación con sus identidades, según, Ricouer (1992), en definitiva, es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia¹¹⁹.

En resumidas cuentas somos actores sociales con una posición espacio-temporal en el mundo; llenos de subjetividades y representaciones sociales de nuestra realidad, pero, que a la vez estamos transversalizados por realidades y mundos distintos. Por lo tanto, a la hora de construir nuestras identidades e identificarnos con otros, hay una puesta en común de las experiencias de vida, condiciones sociales, preocupaciones, intereses, imágenes culturales etc., en formas de narrativas. En palabras de Vila,

¹¹⁹ Para entender un poco más esa relación ente las identidades y las narrativas, Anhioa Kaiero, define la identidad narrativa, en el capítulo tres.

[...] Lo que queremos plantear en esta comunicación es lo importante que es el traslape entre narrativas y sistemas categoriales en la construcción de las identidades sociales. Así, por un lado, siempre necesitamos de narrativas para entender el carácter relacional y secuencial de nuestras identidades. Pero por otro lado, la única manera que tenemos de contactarnos con nuestro pasado y con el "otro" es a través de descripciones culturales, esto es, a través de aquellas categorías con que definimos tanto al pasado como al "otro" y que forman parte inseparable de las narrativas que utilizamos para armar nuestra identidad (Vila, 1996, p. 15).

De acuerdo a la anterior citación, vale traer a colación la corta respuesta pero significativa de uno de los interlocutores entrevistado -Carlos Santos- en campo, cuando se le preguntó por uno de los puntos focales escogidos para la presente investigación:

Rodolfo Vera: ¿Qué significa el Parque del Periodista para vos?

Carlos Santos: El Parque del Periodista es una forma de narrar historias incluyendo la mía (Vera Orozco, 2016n).

Si bien es cierto, de la dialéctica entre las identidades y las narrativas, se puede inferir un proceso de transformación del espacio hacia la condición de lugar –tema que se abordará con más fuerza adelante-, tal como lo deja ver Carlos Santos, en su percepción del Parque del Periodista y, así mismo, como lo manifiesta Kaiero, que

Gracias a la elaboración de sus interacciones en tramas narrativas, los personajes de un relato van construyendo unas coordenadas espaciales y una configuración territorial que les permite comprender la posición de uno mismo y la de los otros. La narración contribuye así a articular un territorio, a la vez que a inscribir, posicionar y definir la identidad de cada uno... Las interacciones cotidianas de un colectivo (con el entorno, con otros grupos, entre ellos mismos), generan una práctica del espacio que se traduce en diferentes percepciones, experiencias y sucesos. Las tramas narrativas ayudan a seleccionar y ordenar estas percepciones y a construir una re-presentación del territorio que delimita su hábitat, posibilitando así su orientación en el seno de unas coordenadas espaciales determinadas. Con el tiempo, la sedimentación de estas narrativas va dando paso al establecimiento de unas categorías espaciales específicas que son compartidas por todos los habitantes (se trata, por tanto, de unas co-referencias espaciales), las cuales definen el territorio en el que los miembros de una comunidad se inscriben y se reconocen. (Kaiero, 2010, 368-369).

Ahora miremos, como antesala al papel de la música en estas disertaciones relativas a las identidades y las narrativas, un relato del rapero José David Medina sobre sus inicios en el *hip hop*, donde evidencia cómo fue que encontró un punto en común que lo condujo a interesarse por unos sonidos y música con sus respectivas prácticas, *affordances* y narrativas; que lo llevaron a comunicarse con el otro, con el mundo, consolidar una identidad, y proyectar un estilo de vida en un espacio –además de evidenciar dinámicas características de las culturas juveniles- que lo ha marcado desde entonces,

[...] Yo creo que el colegio lo marca a uno en muchos aspectos, era el Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), el de Robledo, pero yo empecé acá en la sede de Prado Centro de idiomas del ITM, debajo de la estación del metro, ese lugar me marcó, porque ahí en Bolívar dentro del colegio en un descanso, el primer descanso tipo 10 de la mañana, ahí empieza a sonar *Breakbeat* fortísimo, un *funkytown*... todo el mundo en descanso como que eso irrumpió, cuando era una grabadora gigante y eran unos manes bailando *break*, impresionante, en pleno descanso, entonces se hizo una ronda muy *tesa* y esa escena se repitió varias veces ese mes, y yo nunca pude hablar con los manes pero sí hablé con uno de ellos que se tiró a bailar como muy tímidamente, y resultó ser un gran amigo mío que estudiaba en mi salón y, después yo le dije qué es eso que vos estás bailando, y ahí fue donde yo me metí en el *hip hop*, porque ese parcero que se tiró a bailar ahí me enseñó. Entonces el colegio fue donde transcurrió la formación del grupo, donde transcurrieron los primeros amores, ahí también creamos la emisora, también compusimos las primeras canciones, era el momento como para conversar sobre música y para intercambiarla, siempre intercambiamos casetes, conocimos los primeros casetes originales que nos llegaron, o los primeros vinilos, también como de *hip hop* y los Cds, pero también ahí se intercambiaron revistas; era muy hermoso todo lo que pasaba en el colegio. En el colegio fue donde se dieron las primeras tragedias porque el grupo cuando ya estaba fundado en el 93, Sociedad FB7, lo fundamos en el ITM ya de Robledo, como al mes o a los dos meses de tenerlo fundado asesinan al primer parcero de nosotros, lo mataron en Aranjuez; entonces en el colegio confluyeron todos esos dolores [...] (Vera Orozco, 2016u).

Ese momento en el colegio, esa experiencia musical que se repetía durante varios descansos, fue decisiva e influyente en la de vida de Medina, una música con narrativas sonoras y líricas de otras latitudes -la cual se baila de una forma muy compleja, pues requiere de una gran condición física, y una alta sensibilidad rítmica-, fue una experiencia musical precursora de sus consecutivas prácticas musicales y afinidades identitarias.

Además vale reiterar que en dicho espacio –el colegio-, en uno de los intersticios entre la cultura hegemónica y los jóvenes, como es el tiempo del “descanso”, se negocia dicho espacio¹²⁰, donde el adoctrinamiento educativo y la intensidad de la mirada vigilante de los educadores baja por unos minutos su tono, para dar entrada a una serie de imágenes culturales, con sus códigos, músicas y prácticas, permitiendo lazos de interacción social y cultural; por un lado, la intensidad y el momento del hecho social –actividad focal de los *hoppers*- marco a algunos sujetos, que mediante narrativas, van a relatar un suceso que por su naturaleza transgredió el espacio y el tiempo y, por otro lado, el mismo hecho social hizo parte de la construcción de identidad de otros sujetos, como el caso de José David Medina.

Para redondear, dentro de la articulación entre la música -y prácticas subsidiarias-, las identidades, las narrativas y los lugares, es de interés el simple hecho –aparentemente- que una pieza musical le dé sentido a la narrativa de vida de un individuo, o que le recuerde que hace parte de una identidad o, mejor aún, en ese mismo instante y lugar en el que se escucha una canción nueva que llena y marca al ser, nace una nueva narrativa y experiencia de vida que se perpetuará en el tiempo y en el espacio, pues ese momento como un lugar vivido viajará a través de una persona a distintos espacios para ser reproducido a otros interlocutores -. En palabras de Entwistle, Ríos y Lozada:

En definitiva, creemos que escuchando las narraciones de los actores sociales se pueden rastrear los efectos de sentido (de pertenencia, por ejemplo) que los materiales musicales sedimentan en el tiempo, y se pueden identificar los múltiples usos que la atan a las cotidianidades de las personas (Entwistle, Ríos y Lozada, 2012, p. 7).

¹²⁰ En los espacios regidos por la cultura hegemónica, se visualiza una interacción de las culturas generacionales.

Para concluir, la narrativa se erige como un canal de comunicación que expresa las formas de ver el mundo de un sujeto y de cómo relata ese mundo en el que está inserto, según Priscilla Carballo,

[...] Los seres humanos no tenemos otra herramienta cultural que la de contar historias, construir narrativas acerca de nosotros mismos y los demás. Así, el proceso de construcción identitaria está caracterizado por un continuo movimiento de ida y vuelta entre contar y vivir, entre narrar y ser (Carballo, 2006, p. 173).

En la misma dirección de Carballo, el construir narrativas e identidades implica una posición espacio-temporal, pues en el ámbito de las culturas juveniles, la música transversaliza dichos espacios y tiempos, sincronizándose con las prácticas –también produciéndolas- y paralelamente influyendo como marcadores de esos momentos intensos que quedan en la memoria y se transforman en narrativas con su propia banda sonora.

5.2. IDENTIDADES Y SENTIDOS DE LUGAR

Como sujetos somos una sumatoria de narrativas de nuestro mundo y de otros mundos, en otras palabras, forjamos nuestra condición de actores sociales desde nuestras primeras interacciones en la familia, la escuela, el barrio, la calle, el parque, la tienda de la esquina, en las canchas, la iglesia, en el bus urbano, el metro, en festivales, ferias, etc. Dichas interacciones que se dieron en los contextos espaciales –señalados atrás- se tornaron en parte de nuestras vidas, cotidianidades y que son testigos de nuestras experiencias de vida: amores, decepciones, alegrías, tristezas, primera borrachera, primera riña callejera,

primer amor, el partido de fútbol en la calle, etc. En fin, podríamos citar una infinidad de situaciones, que de una u otra forma, nos identifica y liga con algún lugar. De otra forma, Feixa asevera desde el estudio de las culturas juveniles, que

La memoria colectiva de cada generación de jóvenes evoca determinados lugares físicos (una esquina, un local de ocio, una zona de la ciudad). Asimismo, la acción de los jóvenes sirve para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales, para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad para humanizar plazas y calles (quizá con usos no previstos). A través de la fiesta, de las rutas de ocio, pero también del grafiti y la manifestación, diversas generaciones de jóvenes han recuperado espacios públicos que se habían convertido en invisibles, cuestionando los discursos dominantes sobre la ciudad (Feixa, 1998, p. 96).

La música en la cotidianidad propicia procesos semiológicos e identitarios con los lugares, así como algún olor nos hace rememorar lugares y momentos, la música nos hace viajar en el tiempo y el espacio. En esta dirección los “sentidos de lugar”, como una herramienta de la geografía humanística, nos brindan elementos para aproximarnos al desarrollo de identidades a partir de los lugares - “lugares vividos”-.

Sin embargo, antes de abordar el concepto de “sentidos de lugar”, miremos superficialmente que ocurre con la dialéctica entre la semiosis y el “sentido”; según Toledo y Sequera (2014), la primera como procesos en que se producen los significados y, la segunda, significar o dotar de significados. En otras palabras, es una interpretación del mundo, un mundo lleno de signos y símbolos –semiósfera-, con los cuales los actores sociales interactúan significando sus espacios y prácticas. Según Toledo y Sequera,

[...] el sentido es el concepto que da lugar a una concepción semiósica de la realidad circundante ya que éste es un fenómeno permanente en la dinámica social de la construcción de la cultura que vuelve cada vez más denso ese domo que es la red simbólica en que nos movemos. Más aún, desde esta perspectiva significación y significado pasan a formar parte del proceso de semiosis ilimitada que es la construcción del conocimiento que

nos explica, de distintas maneras, el origen y razón de ser todo cuanto nos rodea. (Toledo y Sequera, 2014, p. 12-13).

Definido la noción de “sentido”, desde la geografía humanística, Joan Nogué, aborda el concepto de “lugar” en su relación con los sentidos y la semiosis, como aquel que, “proporciona el medio principal a través del cual damos sentido al mundo y a través del cual actuamos en el mundo. Los seres humanos creamos lugares en el espacio, los vivimos y los imbuimos de significación. Nos arraigamos a ellos y nos sentimos parte de los mismos” (Nogué, 2014: 157). En Medellín, por ejemplo, se puede observar un alto sentido de pertenencia de sus habitantes con sus respectivos barrios de residencia o con otros lugares de la ciudad en donde desarrollan sus prácticas cotidianas; en el caso de los jóvenes, estos crean lazos y vínculos con otros lugares de la ciudad, -sobre todo, cuando la violencia los obligó a salir de sus barrios (tal como lo afirman Don Vito y Duván Londoño en sus entrevistas), y establecerse en lugares del centro de Medellín, para realizar sus prácticas socioculturales, en donde la música, los movimientos y discursos que se generaron tienen un rol determinante junto a la pertenencia a los lugares (lugares vividos y practicados) y la memoria –de eventos y épocas coyunturales del pasado- en la construcción de identidades y sentidos de lugar. Vale recalcar que desde el enfoque urbanista de la arquitectura, según Rodríguez y Carrasco (2016), los lugares son fuentes de identidad, y se desarrollan como íconos cargados de simbolismos. Muchos lugares de Medellín poseen dichas características -prácticas que se desarrollaron dentro de los lugares, las memorias, las interacciones sociales y culturales, las sonoridades (paisajes sonoros), la música (músicos, bares, sistemas de sonido, grabadoras, etc.), etc.- y elementos que fueron determinantes a la hora de conferir un sentido de lugar, a ciertos espacios de la ciudad.

Ahora bien, pasemos a mirar la cuestión del “sentido de lugar”, pues según Carlos Mario Yory (2006) -siguiendo la postura de Yi Fu Tuan- los espacios se transforman en lugares, cuando adquieren sentido y significados, para aquellos habitantes, transeúntes o viandantes que los frecuentan, viven o habitan, en otras términos, cuando los lugares están sujetos a procesos semióticos e identitarios (experiencias de vida, emociones, sentimientos, aspectos sociales, culturales, políticos, económicos, geográficos, biológicos, etc.), que en última instancia desarrollan la identidad “de” y “hacia” los lugares (Adams, 2014; Agarwal, 2005; Campero, 2015; Kincheloe, McKinley, Lim y Calebrese, 2006; Semken y Brandt, 2010; Van Eijck y Roth, 2010). Muchos de los espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad se consolidaron en lugares llenos de significados y sentidos para la gente que allí convive y circula. La identidad que se desarrolla en los lugares, según las perspectivas de la geografía humanística, desde una visión holística aborda todas las cuestiones implícitas en las interacciones entre individuos y grupos, o sea, que hay una mayor inclusión de elementos para determinar los sentidos de lugar, de los cuales la presente investigación, hace énfasis en aspectos referentes a las prácticas sociales, culturales y espaciales y las sonoridades como la música, para aproximarse a esa relación identitaria entre los lugares y los jóvenes – y no jóvenes- que circulan en los diferentes espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad – o en el sentido de Adams (2014), multilugares-. Forjándose así, un sentido de pertenencia en los jóvenes que refleja el espíritu y la identidad del lugar en el que experimentan parte de su vida a través de las experiencias musicales, las prácticas (espaciales y culturales) e interacciones sociales; lo cual también se resume en el concepto de los lugares antropológicos, el cual es desarrollado por Anhioa kaiero desde la perspectiva de las improntas sonoras que identifican un lugar.

5.3. MÚSICA Y SENTIDOS DE CIUDAD

Hablar de sentidos de ciudad, nos remite a un artículo de Horacio Pérez Henao (2009), titulado “Medellín: Sentidos de ciudad”, publicado en la Revista Universidad de Medellín (Vol. 44, N° 87, ene-jun 2009). En este artículo, Pérez hace una descripción exhaustiva de varios elementos: prácticas socioculturales, sujetos, etc. En una narrativa que sale de la rigurosidad y frialdad de escritura de los textos teóricos y científicos. En la forma que describe la ciudad, nos ofrece entre líneas una muy acertada definición de los sentidos de ciudad, en otras palabras, es un concepto que incita a la percepción sensorial de las calles, los parques, los monumentos, los restaurantes, las plazas de mercado, las discotecas, los bares, los músicos callejeros, las ventas informales, los carritos de comida, los barrenderos, las sirenas de la policía, las ambulancias y los bomberos, el murmullo de la gente dialogando, el sonido de los pasos de los transeúntes, el sonido de los automotores, el olor a comida, humo, cigarrillos, licor, orina, sexo, etc. Todos estos elementos en diferentes contextos espaciales e históricos han configurado nuestras memorias individuales y colectivas, en el sentido que, si algún elemento surge espontáneamente nos hace recordar un lugar y momento vivido. No obstante, para ajustar la definición de sentidos de ciudad, primero se debió hacer un recorrido por diferentes conceptualizaciones, referentes a las prácticas espaciales, espacios y lugares vividos, sentidos de lugar, espacios públicos, espacios de ocio y esparcimiento, regiones morales, geografías sonoras, paisajes sonoros, experiencias musicales y semióticas musicales; y finalmente, con los aportes teóricos de Henri Lefebvre, Manuel Delgado, Robert E. Park, Rubén López Cano, Daniel Hiernaux, Yi Fu Tuan, Joan Nogué y Alicia Lindón, se propone entender el concepto de “sentidos de

ciudad”, como el proceso de construcción de identidad y significados que recrean el mundo espacial y urbano en el que se vive y se convive con el otro. Con esta definición, entonces, se hace necesario determinar en qué forma los aspectos sonoros y musicales influyen en la producción de sentidos de ciudad. En primer lugar, la música o las experiencias musicales inciden de muchas formas dentro de la ciudad, ya sea por factores culturales externos (interculturales, redes sociales, internet, etc.) o también por las mismas dinámicas socioculturales que se dan a nivel interno (producciones culturales. *ethos*, etc.), en los barrios, las calles, los bares, eventos (festivales, carnavales, conciertos), etc., y en segundo lugar, las sonoridades o paisajes sonoros, los cuales están constituidos por objetos sonoros que provienen de fuentes asociadas semióticamente a prácticas sociales y culturales nuestras. Sin embargo, es necesario aclarar que, aunque ambas –experiencias musicales y paisajes sonoros- se pueden analizar por aparte, las dos son complementarias y hay una relación estrecha y directamente proporcional. Dicho de otro modo, cada una incluye a la otra, en el sentido de que alrededor de una experiencia musical se perciben de forma audible otros objetos sonoros¹²¹ y dentro de los paisajes sonoros se pueden percibir sonoridades musicales. Siguiendo a Julián Woodside, este investigador mexicano, argumenta la incidencia de dicha relación sonora y musical en nuestras actividades culturales y sociales, al afirmar que,

La música folklórica (o cualquier género musical), la lengua hablada en común, las actividades que cada uno realiza y todos los objetos sonoros que se perciben en la vida forman parte de una identidad y memoria colectiva. Un individuo que crece en un entorno acústico determinado está acostumbrado a ciertos sonidos e incluso a ciertas expresiones

¹²¹ Estamos aquí lejos de aquella anécdota del terrible enfado de Stokhausen con el perro que ladró durante todo un concierto suyo en las inmediaciones del palacete donde lo ofrecía. Ante ese tipo de música, incapaz de absorber la participación ni tan siquiera de un perro lejano, esta otra, por el contrario, está hecha de una materia porosa. No sólo admite sino que exige las invasiones sonoras del entorno y cuenta con ellas. Un hecho que la notación tiende a oscurecer, dado que no tenemos grafías para representar «agitar de campanas», «voces de mujeres», «ecos de iglesia». Y, mucho menos, «miradas de santo» (Cruces, 2015, p. 3-4)

musicales y a lo largo de su vida unos objetos sonoros desaparecerán mientras que otros se incorporarán a su escucha de acuerdo a las actividades que vaya realizando. Las demás personas con las que conviva compartirán esas experiencias acústicas tal como cuando una canción estimula el recuerdo de alguna persona o acontecimiento. Los objetos sonoros tienen la cualidad de ser índices del objeto que los produce y al mismo tiempo de la experiencia vivida en el momento de percibirlos. Se puede hablar entonces de una memoria colectiva sonora (Woodside, 2008, p. 4).

En Medellín, por ejemplo, esta situación se puede percibir desde nuestras primeras experiencias musicales en nuestros hogares o inmersos en los barrios con sus esquinas, andenes, tiendas o en alguna festividad comunal, patronal, decembrina o también como se empezaron a configurar las prácticas espaciales de los jóvenes a partir de la época de la violencia y el narcotráfico, obligándoles a encontrar otras opciones espaciales diferentes a sus vecindarios para congregarse y desarrollar sus prácticas sociales y culturales. Así como lo manifestaron Duván, Mateo, Juan Fernando Vélez, Rigo, Don Vito y José Medina en sus entrevistas al hablar de sus experiencias musicales en sus hogares o barrios de residencia, colegios o en diferentes espacios públicos como la Biblioteca Pública Piloto o en las calles y parques del centro (La Playa y el Parque del Periodista).

Otras manifestaciones de interés son las diferentes percepciones de la ciudad alusivas a Medellín como una ciudad de extremos, familiar, diversa, de odio y amor, caótica, de lugares bohemios, estéticas *traquetas*, apariencias, etc., que proporcionaron interlocutores como Catalina Montoya, Roger, Luis Miguel, Edison, Daniel Carvalho, Fernando (músico callejero) entre otros. En consecuencia, todas esas prácticas musicales y espaciales que se desarrollan en los diferentes espacios que frecuentamos desde el hogar hasta los espacios de ocio y esparcimiento configuran lugares a través de imaginarios

sonoros o como “lugares antropológicos¹²²”, en los que subyacen sonoridades, identidades musicales e identidades narrativas que se han consolidado en el tiempo, pero que también han sufrido constantes cambios a raíz de coyunturas sociopolíticas y económicas o de los efectos de la globalización (consumismo, TIC); según Eduardo Viñuela,

La música forma parte de los medios de expresión a través de los cuales podemos estudiar los cambios y las transformaciones de una ciudad. La representación del espacio urbano a través de la música popular nos permite adentrarnos en el imaginario de una ciudad y analizar el *ethos* de la misma. El *ethos* urbano es un fenómeno multimedia que resulta de la interacción entre las distintas representaciones musicales, fotográficas, cinematográficas, etc., de un espacio (Viñuela, 2010, p. 16-17).

En Medellín, la música dentro de la sociedad y en específico en la juventud, ha canalizado a través de prácticas, discursos e ideologías, las diferentes circunstancias en las que han estado insertos los jóvenes en varias generaciones, cada una de éstas con sus particularidades sociales y culturales y, así mismo, los diferentes géneros musicales escuchados por los jóvenes cargan con sus propias narrativas, de otros espacios vividos en otras latitudes, pero que a la vez propician la producción y apropiación de lugares en diferentes espacios de la ciudad y motivan a la producción musical de muchas agrupaciones locales, otorgándole así una identidad local¹²³ a géneros musicales foráneos como el *punk*, el *metal*, el *hip hop*, el *hard core metal*, etc.

Para desarrollar un poco más la idea de la apropiación de espacios, a partir de los géneros musicales escuchados por los jóvenes o escuchas en general, relativos a los diferentes puntos focales observados, Eduardo Viñuela afirma, que

¹²² “El “lugar antropológico” se define, por tanto, igualmente como un territorio dotado de una configuración e identidad sonora concreta” (Kaiero, 2010: 369-370). Sin embargo, se debe aclarar que dicha definición que hace Kaiero es una adaptación de los elementos sonoros al concepto de lugar antropológico. Los “lugares antropológicos” son aquellos territorios concretamente simbolizados por una sintaxis social delimitada y estable, en el seno de la cual cada individuo ocupa su plaza. (Kaiero, 2010: 367).

¹²³ *Punk* medallo, *hardcore* paisa, *ultrametal*.

De tal manera, y aun siendo conscientes de las numerosas variantes, podemos afirmar que se ha configurado una serie de estereotipos que relacionan ciertos espacios urbanos con determinados géneros musicales y sus discursos habituales: el componente comercial del pop asociado al centro de las ciudades o la autenticidad del rock vinculada a los barrios obreros de la periferia (Viñuela, 2010, p. 18).

Acorde a la afirmación de Viñuela, se podría hablar respecto a Medellín en un mismo sentido pero con otras características, por ejemplo el *hip hop*, la salsa y el reggaetón en los barrios, el *punk* y el *metal* en el centro de la ciudad, sin embargo, se tendría que tener en cuenta primero como se han configurado dichos espacios en relación a las coyunturas (sociales y políticas), los planes urbanísticos y de movilidad –procesos de gentrificación–, las tecnologías de información y comunicación, pues, si bien se podría hablar de imaginarios musicales referentes a ciertos lugares, también se debe tener en cuenta que muchos de los géneros musicales ya no son exclusivamente de un espacio de la ciudad, pues, en calidad de música popular se han expandido a nivel espacial y social. Por ejemplo en el Parque Lleras, que es una de las zonas más exclusivas de ocio y esparcimiento de la ciudad, podemos encontrar una gran cantidad de locales con una variada oferta musical que va desde los ritmos más populares hasta los géneros musicales considerados como más “cultos” o en sentido contrario encontrar en lugares de ocio y esparcimiento ubicados en barrios populares o en el mismo centro de la ciudad, locales que ofrecen otro tipo de escucha de músicas no populares –al menos no en nuestro contexto–.

Volviendo, a los puntos focales escogidos para la investigación, en varias entrevistas nuestros interlocutores opinaron sobre a qué les suena el lugar –o lugares de ocio– que frecuentaban, o de otro modo cuál era el imaginario sonoro de Bantú, la plazuela del Carlos E. Restrepo, el Parque del Periodista y Ciudad del Río:

Rodolfo Vera: ¿De acuerdo con los sitios que hemos nombrado desde el principio los relaciona con algún género musical o canción en específico?

Edison: Si Bantú, de lo que suena allá por decir en los en barcillos, hay una canción que se llama “Ven pa mi casa” de Lucho Macedo, allí fue donde la escuche.

Rodolfo Vera: ¿Alguna canción para el Parque del Periodista?

Edison: El periodista es mucho *punk*, “Dinero” de mutantes (Vera Orozco, 2016b).

Alexander: Bantú es pura chatarra, puro *punk*, puro mundo bajo, puro *underground*, cosas así (Vera Orozco, 2016dd).

Rodolfo Vera: ¿A qué le suena el Carlos E. Restrepo?

Anderson: Me suena a música *hippie*, me suena a música tranquila, en ese sentido, por ejemplo los tangos, boleros, música protesta, Silvio Rodríguez, Fito Páez, rock en español (Vera Orozco, 2017h).

Juan Manuel Bustamante: Carlos E. Restrepo me suena mucho a Joaquín Sabina, Ciudad del Río a *reggae* a Bob Marley y el Periodista lo veo muy punkero, sin embargo no es que escuche mucho *punk* [...] (Vera Orozco, 2016L)

A pesar de los imaginarios sonoros que se empiezan a formar en dichos lugares, vale preguntarse por qué llegaron a consolidarse como tal; de hecho, se podría poner sobre la mesa varios factores como los contextos históricos que aplican para el Carlos E. Restrepo y Parque del Periodista o aspectos políticos y de resistencia donde de nuevo este último tiene trascendencia. En Bantú, por ejemplo, fueron otras las circunstancias que lo produjeron como un espacio de ocio y esparcimiento, en este caso sería la necesidad de los estudiantes de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional de apropiarse de un espacio para reunirse después de las jornadas de clase y consumir algo de licor y drogas. O Ciudad del Río, un espacio diseñado para el esparcimiento de una zona residencial y como parte de ese *puzzle* que se ha ido configurado desde principios del siglo XXI hasta la actualidad con referencia a los planes urbanísticos y de movilidad que ha desarrollado la Ciudad de Medellín. Otro de los factores que quizás influyeron fueron las prácticas espaciales y culturales -que se fueron arraigando en cada uno de estos espacios-, que de por

sí ya traían implícitamente una serie de narrativas e identidades sociomusicales –término propuesto por Juan Rogelio Ramírez Paredes- y que, comienzan a otorgarle a ciertos lugares una identidad sonora. Sin embargo, con el pasar de los años las condiciones materiales de existencia que iban surgiendo, influenciaron los gustos, identidades y las prácticas musicales; pero a pesar de los cambios, en los jóvenes o sujetos en general, ha pervivido una memoria colectiva que ha conservado los imaginarios sonoros y musicales con que se erigieron los puntos focales en cuestión. Es decir, el Parque del Periodista ya no es un espacio en el que solo se escucha *punk*, ahora es fácil escuchar una mayor variedad musical, sin embargo en los transeúntes pervive el imaginario de un lugar que suena a *punk*. En cuanto a Bantú y la plazoleta del Carlos E. Restrepo, para el primero ha sido el rock en general y la salsa, y para el segundo, siempre ha sido la música “calmada” y bohemia, como la canción social, el *reggae*, los boleros, el rock en español etc., y con relación a Ciudad del Río, también se le ha asociado a música tranquila y académica.

Otro factor, son las incidencias de los efectos de la globalización, como el consumismo y las tecnologías de información y comunicación que han provocado cambios fortísimos en las prácticas musicales, en el sentido del cambio en las formas de producción musical y por ende, las formas de escucha y los artefactos tecnológicos de reproducción musical. Es decir, si antes los jóvenes se limitaban a la música que colocaban en los bares aledaños a lugares referenciados -Bantú, Carlos E. Restrepo y Parque del Periodista-, o a las interpretaciones de los músicos, en la actualidad –y desde varios decenios atrás- artefactos como los *walkman*, *discman* y un poco después los reproductores MP3, comenzaron a revolucionar la forma de escuchar, o sea, la música se empezó a

individualizar, además de lograr estructurar *tracklistings* o *playlists*¹²⁴ más variados; en efecto, las radicalidades musicales abrieron las puertas hacia otros géneros musicales. Pues quien se consideraba un metalero o punkero, amplió sus gustos musicales, debido a las posibilidades que generó el internet en las descargas musicales. Por otra parte, llega un nuevo dispositivo tecnológico que logró despertarnos de ese individualismo musical, a saber, los sistemas de sonido portátiles, a los cuales podemos conectar los dispositivos como los reproductores MP3 y por lo tanto, crear espacios sonoros en el maremágnum de sonidos, músicas, prácticas sociales y espaciales de los diferentes lugares de ocio de Medellín¹²⁵.

Así mismo, como hablamos de ciertas identidades sonoras en algunos espacios de la ciudad, Medellín en épocas anteriores fue marcada por situaciones y eventos extraordinarios que le confirieron varias identidades musicales, como sucedió con el tango y la muerte de Gardel en 1935¹²⁶, el *rock* y el hipismo en el Festival de Ancón en 1971, el *metal* y el *punk* en los ochenta (la Batalla de las Bandas en 1985), o la salsa en ciertos barrios y calles de la ciudad, el *hip hop* a partir de los noventa y el reggaetón actualmente. No obstante, estos géneros musicales a pesar de su predominio en diferentes épocas, también hubo otros géneros musicales que han sido relevantes en diferentes ámbitos de la ciudad, por ejemplo la música electrónica, el *grunge*, el *postpunk*, entre otros.

¹²⁴ Listados de reproducción musical.

¹²⁵ Esta relación entre los espacios de ocio y esparcimiento de la ciudad y con los lugares antropológicos, se puede comprender mejor con el concepto teórico de los lugares antropológicos, desarrollado por kaiero en el capítulo tres.

¹²⁶ Es de aclarar que en Medellín ya existía una identidad con el tango antes de la visita de Carlos Gardel, sin embargo, el accidente fatal de éste afianzo más dicha identidad en la ciudad.

Un factor más, concierne a las sonoridades implícitas en los lugares generadas por las diferentes prácticas espaciales y culturales de los jóvenes –y no jóvenes-, en es aspecto José Luis Carles, afirma que

Los sonidos se presentan a nuestros oídos de múltiples formas, con significados y mensajes diversos: palabra, música, ruidos, cada uno con sus propios códigos que producen reacciones, sentimientos y sensaciones diversas, definiendo y aportando una calidad especial al tiempo y al espacio, afectando al ser humano de múltiples maneras (Carles, 2007, p. 2)

En correspondencia con Carles, los paisajes sonoros evocan una forma de representación de los diferentes lugares –ocio- de la ciudad, abarcando las prácticas espaciales y musicales que allí se generan; estructurados éstos en varios aspectos que producen identidades narrativas, es decir, la confluencia de otros espacios vividos y las experiencias musicales y sociales adquiridas *in situ*. Así como lo dejan entrever en sus respectivas entrevistas Don Vito y Rigo:

[...] hay otra imagen muy típica allá que es el punkero con la guitarra de palo¹²⁷ y, son tres o cuatro alrededor de la guitarra de palo, y entonces a veces ensayan unos temas de la bandita que tienen, y a veces tocan temas de otra gente, entonces está esa guitarra acústica ahí siempre, entonces está Luisito¹²⁸ y está también la guitarra acústica de *punk* desafinada por allá con tres o cuatro borrachos cantando, es como mi imagen del Guanábano¹²⁹. Y en la 68¹³⁰ también lo asocio con el *punk* pero con otro *punk*, no sé, en la 68 hay algo y es...hay muchos coleccionistas de *punk*, entonces digamos es gente que conoce mucho, entonces no es el *punk* más común el que uno encuentra allá, es digamos el *punk* erudito podría decirse; allá hay personajes como el Negro y en su momento como el Chino que fueron muy importantes para algunos subgéneros de la escena *punk*, entonces en el caso del Negro, el Negro si no me equivoco era de Pichurrias¹³¹, entonces alrededor de él toda la música inglesa de principios de los ochentas empezó a circular por allá por Castilla, y de Castilla se empezó a regar para todo Medellín, entonces era el hoy, eso que llamaban el *Street Punk* y digamos esa generación punkera que ya renunció a Sex Pistols a The Clash, y empezó a explorar los sellos independientes y el “hazlo tú mismo”, entonces por un lado

¹²⁷ Guitarra acústica de bajo presupuesto.

¹²⁸ Sobre Luisito y su influencia en el punk de la ciudad, se habló en el cuarto capítulo.

¹²⁹ Bar emblemático del Parque del Periodista.

¹³⁰ La 68 o bulevar de la 68 está ubicado en el barrio Castilla de la comuna cinco de Medellín.

¹³¹ Banda de *punk* medallo.

estaba ese lado ingles pero además, bueno este *man*¹³² del Chino que te mencionaba ahorita, el exploró más bien el asunto del *hardcore*, entonces era el *hardcore* europeo, también más que todo, aquí el *hardcore* gringo aquí no fue tan influyente, y para mí eso siempre fue una cosa muy sorprendente del *punk*, y algo que siempre me ha enamorado fue descubrir que fue una música planetaria entonces yo no me iba para allá a escuchar cosas en inglés, sino que allá uno encontraba cosas de Suecia, cosas de Finlandia me encontraba cosas alemanas allá había un *man* que se llamaba Robert y es famoso según entiendo hasta en Bogotá, lo reconocen porque es de los que más saben de *punk* alemán en Colombia, y ha viajado a Alemania varias veces, o uno oía allá *punk* Yugoslavo, cosas de ese tipo que uno no espera a veces encontrar, por lo menos, si uno está acostumbrado como a lo que uno le entregan los medios masivos de comunicación, pues que le dicen a uno que el *punk* es un derivado del rock, y entonces, por lo tanto viene de Estados Unidos o Inglaterra; y en ellos descubrí que era otra cosa, entonces eso lo asocio yo con Castilla, que es un *punk* más *underground*, pero también como más conocedor digamos, o sea es una escena más conocedora, más erudita podría decirte, hay una investigación más profunda, y además de eso hay unos que son recuchos¹³³ ya; entonces digamos viven el *punk*, y es una cosa que está ya viva desde siempre y me da la sensación a veces de que para siempre probablemente no, pero es la sensación que tengo cuando voy allá (Vera Orozco, 2017s).

Tuvimos un concierto en Bantú y nosotros tocamos 5 de la tarde más o menos, terminamos y recibí una llamada de mi mamá y me dijo Rigo véngase para la casa, mamá pero estoy en un concierto, acabe de tocar, no, que te vengas ya, fue tanta la insistencia que me vine, cuando vine fue que mataron un primo mío, en ese momento o sea es muy bravo, me marca y me duele es porque mi primo no escuchaba *hardcore* pero al ser primo me acompañó a muchos lugares y parchó conmigo y, esta vez no pudo, porque él estaba haciendo un trabajo, fue un 31 de octubre de *halloween* y él se puso a trabajar tomando fotos y guevonadas, jueputa me dio mucha cagada porque él hubiera ido otro día, si estuviera en mi concierto quizás no lo hubieran matado Entonces Bantú si es un lugar que a mí me marca y me duele y hemos tocado varias veces por bares de ese lugar y, siempre lo recuerdo como un lugar, no como comunidad, porque el *hardcore* yo no veo como que... es que acá se reúne el *hardcore*, no, es más cuando nos reunimos en el *hardcore* son en casas, haciendo una comidita, escuchando, un asadito, unas politas, pero somos diez, ocho así. A nosotros como escena local nos marcó mucho un lugar como Casa Teatro de Bello, fue un lugar donde hubo en dos años mucho evento, te estoy hablando entre el 2000 y el 2002 y hasta el 2003, donde el *hardcore* fue muy fuerte en ese tiempo, ¿Por qué? porque se veían cosas que ya no se ven y uno hasta las extraña, primero la tecnología ha acabado con el anuncio del *flyer*¹³⁴, uno antes veía el *flyer* en un poste: concierto de tal, tal, tal en tal lugar, en salas de ensayo, en el Paseo la Playa, en Bantú, en muchas partes uno veía y podía ver un concierto de esos, ahora todo es Facebook y redes sociales y la gente piensa que con eso solo tienen, no, yo creo que hay que volver a cosas del antaño, cosas que enamoran, esa es una parte. Por ejemplo, en Casa Teatro era fácil, yo realicé muchos conciertos allá y, lo que hacíamos era... bombardeábamos la ciudad con papeles, con engrudo y nos íbamos en una moto a media noche pegando en muros, llamábamos e invitábamos por números fijos, teníamos una libretica con invitados, hacíamos proyecciones era que entre banda y banda poníamos un tema en específico o sea vamos a hablar de tal

¹³² Anglicismo, utilizado coloquialmente como un apelativo para referirse a un individuo.

¹³³ Apelativo para referirse a un adulto mayor.

¹³⁴ Volantes publicitarios de papel.

problemática, cualquiera podía coger el micrófono y podía hablar de liberación animal, del *Streight Edge*¹³⁵, podían hablar de x problema que estaba pasando en el país entonces vos no siempre ibas a un concierto sino que ibas a aprender, compraban el *fanzine* es una cosa que ya se perdió y no volvimos a ver, eso también del *hardcore* lo teníamos y lo coleccionábamos, un *stand* de comidas vegetarianas entonces uno recuerda mucho ese lugar por ese tipo de situaciones que se presentaban, lastimosamente ahora no se ve eso, es el concierto, entonces ese es un lugar que marcaba, otro puede ser Montrux en la 33 con la 80, fue un lugar que hubo unos conciertos entre el 99 y 2000 que marcaron época, porque fue donde estaba en su apogeo el *hardcore*, en Montrux ponían videos y música *hardcore* del extranjero, entonces vos ibas conociendo y absorbías ese grupo para después buscarlo y comprarlo. Uno las bandas las conocía, incluso por los mismos libritos de los mismos agradecimientos y uno conocía esas bandas en relación con las que ya te gustaba, ve esta banda toca muy parecida a esta y a sí ibas conociendo, entonces esos tiempos son muy bonitos porque vos con amigos era un sitio de encuentro para compartir música (Vera Orozco, 2017v).

Con referencia a las opiniones brindadas por Don Vito y Rigo, podemos encontrar varios elementos en los que subyacen experiencias y prácticas musicales sustentados en narrativas que representan espacios de otras latitudes, regiones y localidades en nuestro contexto de ciudad.

En vocablos de Kaiero, “la configuración de nuestra experiencia en formas narrativas es precisamente la que posibilita construir la perspectiva de una totalidad de sentido, frente a la inmanencia y contingencia de nuestras interacciones cotidianas” (Kaiero, 2010, p. 368), en los diferentes espacios públicos y de ocio de la ciudad. De este modo si miramos los elementos semióticos que hay en cada una de las narraciones –de las recientes entrevistas citadas-, podemos encontrar signos, significaciones musicales, sentidos sociales de la música, usos de la música, consumismos, prácticas espaciales, intercambios musicales, interacciones sociales etc., que se anclaron en espacios y lugares, otorgándoles a éstos un imaginario. Estructurando así, unos sentidos de ciudad en que de la diversidad, compartió los mismos espacios, prácticas, discursos e ideologías de resistencia,

¹³⁵ Estilo de vida que se caracteriza por la abstinencia de alcohol, drogas y tabaco.

pero cada quien con su propia forma de ver la vida y la ciudad, así, como lo expresa Eduardo Viñuela,

Las diferentes representaciones del espacio urbano en cada género musical dan lugar a diferentes visiones de una misma ciudad y anula la posibilidad de establecer valores estables y consensuados asociados a determinados lugares. No es posible hablar de un solo *mapping* de la ciudad, sino más bien de una dialéctica con varias dimensiones [...] (Viñuela, 2010, p. 21).

Por ejemplo, en las entrevistas de Medina y Don Vito, se reflejan dos formas de ver el barrio, el primero se refiere a la movilización, la resistencia y lo comunitario, y el segundo, muestra unas prácticas musicales, relativas al intercambio de música y conocimientos sobre el *punk* que se llevan a cabo en el bulevar de la 68 en Castilla. Evidentemente los dos interlocutores hacen referencia a dos contextos espaciales y escenas musicales diferentes, en las que se aprecian prácticas sociales distintas, que tienen en común la apropiación de los espacios, las ideologías de resistencia y, por supuesto las prácticas musicales referentes a la escucha, los eventos, la ejecución musical, etc. Por el lado de Rigo, se muestra otras prácticas musicales concernientes a hacer pequeñas presentaciones en diferentes bares y centros culturales de la ciudad, en los que se abren espacios temáticos de concientización (políticos, ecologistas animalistas etc.), además de hacer alusión a prácticas culturales de difusión de conocimientos, información y publicidad diferentes a las redes sociales en internet, como el uso de los *flyers* y fanzines.

En conclusión, -según Priscilla Carballo- “a través de estos espacios de encuentro, la música se transforma o se redimensiona como un agente de comunicación social y como una práctica que produce sentidos, pues las personas creamos espacios y formas de expresar

los significados que elaboramos en nuestras interacciones cotidianas” (Carballo, 2006, p. 170-171).

5.3. CONSIDERACIONES FINALES

Las formas en que representamos nuestro mundo, nuestra ciudad, nuestro barrio, nuestro hogar, nuestro colegio o universidad, nuestros “parches” –espacios de ocio y esparcimiento-, nuestras interacciones sociales, etc., están mediadas por nuestras subjetividades y narrativas, ya sean a nivel individual o colectivo. Somos una sumatoria de narrativas y experiencias, ya sean locales o globales, ajenas o propias, del pasado o del presente, o sea, un sinnúmero de lugares vividos, experimentados y finalmente expresados y canalizados a través de nuestras prácticas sociales y culturales.

Todas esas experiencias de vida vinculadas a la música y a las prácticas subsidiarias de ésta, propician el desarrollo de narrativas en las que significamos y representamos nuestros espacios en la ciudad, en este caso, nuestros espacios de ocio y esparcimiento, transformados en lugares con sentido y significados. En esta misma dirección, nuestras identidades narrativas están conformadas semióticamente por un conglomerado de situaciones, coyunturas, emociones, memorias, música, prácticas sociales, creencias, sentido común, imaginarios sociales y urbanos, etc. En fin, un entramado de elementos y circunstancias que permeabilizan nuestra cotidianidad, y por consiguiente, condicionan la existencia y las formas de producir sentidos de ciudad.

Producir sentidos de ciudad en Medellín por parte de los jóvenes, convoca una serie de eventualidades y sucesos que configuran y reconfiguran constantemente las prácticas espaciales y culturales, y es por medio de la música o músicas que en gran parte se expresan éstas, es decir, y citando como ejemplo, desde los barrios, hogares y colegios se dan las primeras experiencias sociales de muchos jóvenes, y luego estas experiencias consolidadas como otros lugares vividos dentro de los individuos -con sus cargas subjetivas, se movilizan a lo largo y ancho de la ciudad, van explorando y buscando lugares y otros sujetos con quien complementarse o encontrando puntos en común –prácticas sociales y culturales, gustos musicales, deportes, consumos, etc.-para identificarse y congregarse. En Medellín la dinámica no fue tan sencilla, no fue solo decir, “un dios cualquiera los hace y ellos se juntan”, sino que por el contrario las difíciles situaciones sociales de las décadas de los ochenta y noventa influyeron en la congregación de una diversidad de culturas juveniles –con sus respectivas identidades musicales- que huían -y resistían- de la violencia. Buscando espacios en donde las condiciones de diferencias estéticas e ideológicas, -sean, metaleros, punkeros, rastafaris, *hoppers*, LGTBI, etc.- no fueran motivo de discordia y discriminación, sino de respeto –o al menos de tolerancia- y de sentir que iban en un mismo barco, que así fuera a la deriva, entre todos encontrarían un norte de resistencia, así como sucedió con la producción y apropiación de espacios en Guayabal, La Playa, el Parque del Periodista, entre otros. Apropiación que se empezó a generar por mediación de la música. No obstante, es de relevancia recalcar que en medio de esa pluralidad cultural, cada escena musical con su discurso e ideología, traían o traen consigo narrativas propias o foráneas reflejadas en un constante circuito e intercambio de música y fanzines, que no sólo se centraban en información cultural y artística, sino que llegaban con mensajes alusivos a temas políticos, ecológicos, etc.

Ahora bien, si esta confluencia se iba dando en el centro de la ciudad, hubo otros lugares, que también tuvieron un propósito similar, como lo fueron Bantú, el Barrio Carlos E. Restrepo, La Villa, etc., cada uno de estos también con sus particularidades. Los dos primeros eran frecuentados por estudiantes y profesores y el último más por jóvenes residentes en la ochenta¹³⁶. De esta forma se empieza a consolidar en los jóvenes de la ciudad y de su población en general un imaginario urbano y musical de diferentes zonas de la ciudad, aunque, estos imaginarios son prejuiciosos en la sociedad adulta, entre los jóvenes pervive más una adscripción identitaria relacionada a los géneros musicales y las culturas juveniles.

Tocando otro punto, vale destacar que muchos de los géneros musicales que transversalizaron la ciudad, han tenido su época de fulgor, sin querer decir que desaparecieron y perdieron protagonismo en la actualidad, muchos de éstos caracterizaron barrios y lugares de la ciudad, por decirlo de otra manera, el asunto del tango y la muerte de Carlos Gardel en 1935¹³⁷ en el Aeropuerto Las Playas – hoy, Aeropuerto Olaya Herrera-, afianzándose aún más este género musical en lugares del centro de la ciudad como el Salón Málaga, Bar la Boa, en algunos barrios como Manrique y Guayaquil; la salsa también ha tenido un fuerte protagonismo en toda la ciudad, sobre todo en las comunas nororientales y en la carrera setenta en donde está el bar TibiriTabara; con relación al rock en general, Bantú o La Villa, y al *punk*, el Parque del Periodista ha conservado su imaginario, aunque en la actualidad la presencia del *punk* allí se ha ido desvaneciendo con el pasar de los años, por la llegada de grupos al margen de la ley a tomar el control de la zona e imponiendo

¹³⁶ Vía que atraviesa un sector del occidente de Medellín, y pasa por la Plazoleta de la Nueva Villa del valle de Aburrá (espacio de ocio y esparcimiento de jóvenes).

¹³⁷ Según en un artículo del Periódico El Colombiano, Gustavo Escobar Vélez dice que resulta indiscutible que la muerte del Zorzal Criollo (Carlos Gardel) en nuestra ciudad, ocurrida hace 82 años, ayudó a consolidar y fortalecer la pasión tanguera, pero no la fundó (Saldarriaga, 2017: 35)

otros géneros musicales que se abren espacio abruptamente con altos volúmenes de sonido. En relación con el *hip hop*, este género musical ha reflejado los barrios y sus vidas; el *postpunk*, se deja ver en antros como Libido o en diversos eventos de *dakwave* o *new wave*; la electrónica –(*techno, house, minimal tech, tech house, etc.*) se ha posicionado en toda la ciudad, pero es de destacar que uno de sus objetivos es reproducir sus sonidos en escenarios poco usuales para un acontecimiento musical (debajo de un puente, en la terraza de un edificio público, bodegas y hangares abandonados, etc.), y en cuanto al *hardcore*, este género musical sigue abriéndose paso en la ciudad, además de su lucha ideológica por lo autóctono y local. Como se puede ver cada género musical trae una narrativa que representa su condición espacio-temporal y discursiva, además de hacer alusión a su propia perspectiva de ciudad; es decir el *rap* y los barrios, o el *punk* narrando sobre la violencia (como la historia de Bastardos Sin Nombre y su canción “la ciudad morgue”, anteriormente relatada en el capítulo IV) y el no futuro en las calles de la ciudad. Por lo tanto, cada género musical, más las prácticas socioculturales y espaciales que se anclan en los diferentes espacios en la ciudad, producen un imaginario urbano, y por consiguiente, un sentido de ciudad o sentidos de ciudad -teniendo en cuenta las diversas perspectivas desde los géneros musicales y las subjetividades de los interlocutores-escuchas que integran las escenas musicales de la ciudad-.

Por último, es de destacar, la incidencia de las tecnologías de la información y comunicación –internet- en las prácticas culturales y musicales, es decir, en este contexto global, la desterritorialización y la inmediata reterritorialización de la información, de las narrativas, que viajan en cuestión de segundos de una antípoda a otra, han reconfigurado las prácticas de los jóvenes -y no jóvenes- dentro de la ciudad. Situación que se hace visible en

los objetos y paisajes sonoros, por ejemplo, transeúntes ensimismados con sus dispositivos tecnológicos, produciendo y apropiándose de esta manera también de los espacios. En este sentido, haríamos alusión a Daniel Hiernaux y su argumento en la producción de espacios y la interacción mutua entre espacios y sociedad (capítulo III).

6. CONCLUSIONES

Hablar de ciudad, juventud y música en Colombia, trae consigo varias particularidades de índole teórico que merecen ser vistas con detenimiento, debido a las circunstancias socioculturales, políticas y económicas que han permeado las formas de *ser* y *estar* en el mundo de los jóvenes colombianos, dicho de otra manera, los conceptos de contracultura y subcultura, se reflejaron en el país de una forma muy singular respecto a los países del norte, en relación, por ejemplo, con el hipismo, en Colombia este movimiento se caracterizó más con la subcultura, debido a la condición de clase trabajadora de los jóvenes que integraron dicho movimiento. A pesar de ser introducido por jóvenes de estratos altos, posteriormente fue acogido por jóvenes de clase media y baja (artesanos).

Desde la década de los ochenta el abordaje teórico de los ámbitos juveniles por parte de las ciencias sociales (antropología, sociología, sicología, historia, comunicación social, trabajo social, etc.) se hace a través de conceptos como las “culturas juveniles” y “tribus urbanas” –este último que surge a finales del decenio de los ochenta, es utilizado a manera de cliché por los medios de comunicación-; el primero –más pertinente al contexto colombiano- surge y bebe de múltiples elementos de escuelas como la gramsciana, Chicago y Birmingham. Consecutivamente, es repensado por la antropología y sociología hispanoamericana, centradas en las cotidianidades juveniles mexicanas, argentinas y españolas -sin querer decir que no hubiese estudios sobre otros ámbitos geográficos hispanoamericanos-.

En Colombia ya se utilizaba el concepto teórico, y a pesar de las muchas similitudes contextuales entre los diferentes mundos juveniles de los países en mención, Colombia y en específico Medellín, con esa fuerte coyuntura socioeconómica, cultural y política de la época de la violencia y el narcotráfico, en ocasiones mostraba otras particularidades –con rasgos característicos de las subculturas-, que la hacían diferente de las culturas juveniles de otros países o regiones del mismo país –sin importar que se tratara de culturas juveniles de índole internacional como los metaleros, punkeros, *hoppers*, *ravers* o *clubbers*, etc.-. Para citar un ejemplo, las culturas juveniles no solo expresaban a través de sus estilos de vida, fisuras ideológicas ante los entes institucionales (culturas hegemónicas) y la sociedad adulta (cultura parental), sino que además estaban inmersos en un contexto de violencia entre varios frentes dominantes antagónicos: los incipientes grupos paramilitares –que con el tiempo adquieren mayor poder, con la complicidad de grandes emporios económicos vinculados al Estado-, el narcotráfico, la guerrilla y el Estado; cada uno de estos frentes, además de tener poder e incidencia sobre la estructura del bloque histórico -visualizando una crisis orgánica en términos gramscianos-, ejercían esa relación entre dominantes y subalternos respecto a las culturas juveniles. Por lo tanto, todas esas dinámicas socioeconómicas, políticas y culturales que subyacen en la coyuntura de orden público de los ochenta y parte de los noventa en Colombia, en Medellín se dan de forma intensa, respecto a otras zonas del país; lo que propicia que escenas musicales como el *punk*, el *metal* y el *hip hop*, además de lo musical, se consoliden como movimientos juveniles en la ciudad –sobre todo el *punk* en los ochenta y el *hip hop* en los noventa-, debido a que encontraron los ingredientes adecuados para posicionarse como tal¹³⁸.

¹³⁸ En la entrevista hecha a Don Vito y en el texto sobre el *punk* en Medellín de Andrea Restrepo, se evidencia

Como efectos de dicha coyuntura, se dieron movimientos y éxodos de jóvenes desde los barrios a lugares céntricos de la ciudad, pues a medida que la violencia se iba recrudeciendo en sus vecindarios de residencia, los jóvenes salían de allí en busca de otros lugares más “seguros” para congregarse sin importar su identidad e ideología musical. A pesar de las hostilidades surgidas entre ellos mismos, basadas en diferencias ideológicas y musicales, se vieron obligados a apropiarse de espacios públicos y urbanos (esparcimiento y ocio), y por consiguiente, compartirlos, fortaleciendo así los vínculos y convivencia de los mundos juveniles, con el objetivo de resistir y hacer evidente los discursos de inconformidad ante lo que sucedía. Ya dicho por Reguillo, Semán y Vila, a pesar de la heterogeneidad de sus ideologías y músicas, lo que subyace en cuanto a sus contextos de origen y vivencias cotidianas (cultura parental y generacional, clase subalterna, momento histórico coyuntural), mostraba unas condiciones materiales de existencia que se compartía.

En aquellas épocas de violencia y sangre, era en la calle donde se experimentaba la vida y la muerte, y por ende, las vivencias eran viscerales, pues aun no existían las innovaciones tecnológicas y comunicacionales que empezaron a caracterizar y reconfigurar las prácticas espaciales, sociales y culturales de las culturas juveniles de fines del siglo XX y lo transcurrido del siglo XXI. Dichas innovaciones en parte han incidido no solo en las prácticas y expresiones de los jóvenes, sino también, en su construcción de sentidos de ciudad. Dicho de otra forma, los espacios virtuales comienzan a ganarle terreno a los espacios físicos.

Las culturas juveniles de Medellín enmarcadas en la dinámicas globales-locales e influenciadas también por los cambios socioeconómicos, políticos y culturales de la ciudad

al punk como movimiento en Medellín, que a diferencia de Bogotá, se dio más como un fenómeno signado por el esnobismo.

(reivindicación de Medellín a nivel mundial reflejada en un ostentoso plan urbanístico y de movilidad y eventos académicos relativos al urbanismo y la cultura que han conferido distinciones como “Medellín la más innovadora”), ha facilitado otras prácticas, reflejadas en el consumo de imágenes culturales ofrecidas por las industrias culturales; de otra forma y haciendo alusión de la entrevista concedida por Piedad Cano de la agrupación de *punk*, Fértil Miseria, años atrás las culturas juveniles eran discriminadas por la sociedad no solo por la condición de jóvenes, sino también, por la agresividad estilística de sus estéticas (vestimentas, gustos, música, ideologías, etc.) y modos de vida¹³⁹; pues, en dicha época los jóvenes se fabricaban sus atuendos, y hoy en día, la oferta de imágenes culturales (música, moda, accesorios, tatuajes, *piercing*, etc.) mediadas por las industrias culturales, están al alcance de la mano; situación última, que ha propiciado borrosidades y difusiones en los espacios intersticiales que dividen la disidencia de la normalización, abordado por Rossana Reguillo, con los conceptos de alternativos e incorporados.

Basados en dichas nociones, se prestó atención, por un lado, a la proliferación de identidades y estilos propios de las culturas juveniles como un fenómeno mercantil aprovechado por las industrias culturales, lo cual ha influido, en la lenta desaparición –o presencia-, transformación o en algunos casos *revivals* de culturas juveniles extintas (*post punk*¹⁴⁰); como ejemplo, los grupos de metaleros en la ciudad ya no son tan visibles en los

¹³⁹ También es de anotar, que en dicha discriminación sobre las culturas juveniles por parte de la sociedad, las mujeres jóvenes no solamente fueron rechazadas por una sociedad conservadora, por el solo hecho de ser mujeres y jóvenes –que se salen del estereotipo de la mujer ama de casa y madre- e identificarse con una cultura juvenil, sino, que además fueron rechazadas y violentadas dentro de la mismas culturas juveniles. Este aspecto es una de las falencias del presente proyecto, debido a que se confió en la cobertura de los conceptos teóricos utilizados relativos a la juventud, los cuales, si bien, tienen presente el asunto de género, no deja de evidenciarse una emergencia de género en los estudios sobre las culturas juveniles.

¹⁴⁰ En Medellín se presencia un renacimiento del *post punk* en los últimos años, debido a las influencias de las industrias culturales, que han aprovechado la desaparición reciente de figuras icónicas como David Bowie y el aprovechamiento de leyendas –ya fallecidas- como Ian Curtis de Joy Division. Propiciando también una mayor realización de eventos.

días hábiles, a no ser que haya un evento que los congregate, al igual que los punkeros, los *hoppers*, *ravers*, rastafaris, etc. Posiblemente se dejan ver individuos con estilos alusivos transitando por la ciudad o en algunos bares especializados en una música en específico, aunque se debe tener presente, que muchas personas utilizan estilos y estéticas de un género musical sin tener una adscripción identitaria respectiva; Y por otro lado, a las nuevas prácticas (sociales y culturales) y responsabilidades, signadas por las dinámicas económicas globales que nos hacen partícipes en más de un escenario social durante el día -trabajo, estudio, familia, relaciones sociales (grupos, clubes, etc.), actividades de ocio (eventos culturales, deportivos), relaciones amorosas, afiliaciones políticas, actividades deportivas, prácticas musicales, trámites, situaciones jurídicas, prácticas religiosas, entre otras-; influyendo de este modo, en la adopción de una multiplicidad de identidades por parte de los jóvenes y no jóvenes, y generando de esta manera apariencias neutrales -dejando de lado las estéticas de los estilos espectaculares o mejor aun reservándolas para ser usadas en los momentos de ocio-, o la normalización de algunos estilos -vestimentas- que ya no provocan reacciones e intimidación hacia la sociedad. De acuerdo a lo anterior -y tergiversando un poco las posturas de Reguillo-, se podría a hablar de la incorporación de la disidencia, pues, ya la *diversidad* se percibe como una tendencia homogénea -ser diverso-.

En concordancia con las anteriores reflexiones, bien vale hacer una pausa por un momento para reflexionar sobre un punto que sale a flote y atañe a la concepción de joven, es decir, qué es ser joven en la actualidad; por lo visto, el adquirir responsabilidades de adulto ya no se puede ver como un condicionante que excluya a un individuo de ser joven -

y mucho menos de su condición juvenil¹⁴¹-, pues hoy en día, muchos jóvenes entran al mundo laboral –o de emprendimiento empresarial- ya no por entrar al mundo de los adultos con sus responsabilidades típicas, sino para poseer los recursos económicos o respaldo crediticio que le permitan sustentar nuevas formas de consumismo (experiencias: viajes, tecnologías, estilos de vida, eventos y espectáculos) a través del endeudamiento. Reconfigurando de este modo las prácticas de ocio vistas como una necesidad, su fin último es la utilidad social (necesidad de las relaciones sociales y destacarse). Las actividades de ocio inmersas en las esferas de consumo del modo de producción capitalista (industrias culturales), se consolidan como una necesidad que implica en muchos aspectos la mediación del dinero para satisfacerlas y, así gozar de las ofertas de experiencias que permiten la conexión con el mundo y que a la vez otorgan una identidad. En este punto es pertinente aclarar, que hay muchas actividades de ocio que no están sujetas al consumismo para desarrollarlas, u ofertas culturales (Cine al aire libre en el MANN o el Altavoz) que no implican pagos de ningún tipo para consumirlas, pero lo que si no se puede evitar, son los cruces de artefactos simbólicos-de índole consumista (marcas)- que por antonomasia representan una práctica que se realiza o algún lugar exclusivo de la ciudad o del mundo.

Con los cambios experimentados desde finales del siglo XX a la actualidad, éstos se ven reflejados en las prácticas espaciales, con diferencias significativas de una época a otra, lo cual influye en los modos de *ser* y *estar* en el mundo de los jóvenes, y por lo tanto, en la producción de sus sentidos de lugar. Dicho líneas arriba, en los decenios de los ochenta y parte de los noventa, las vivencias eran en la calle, en los “parches”, los parques, etc., lo

¹⁴¹ En este punto, hay varias posturas, así como se pueden generar procesos que limitan las condiciones juveniles en los individuos, a partir de la moratoria vital y social, es de anotar que lo juvenil y sus mundos, se han ido consolidando en mercancías que son objeto del consumismo.

cual, le daba un tinte especial a las experiencias musicales y las prácticas que de allí se derivaban. De otra manera, en los espacios apropiados por los jóvenes se reunían las culturas juveniles no solo a escuchar música sino a relacionarse socialmente -a pesar de las hostilidades- y difundir sus producciones y consumos culturales a través de fanzines, intercambios musicales (casetes, vinilos, revistas, afiches), hacer visibles sus estéticas¹⁴², toques en terrazas, caminar por la ciudad, etc. En última instancia, y resumiendo en pocas palabras las prácticas espaciales y culturales de la época, nada de esto era posible realizarlo desde la casa, había que salir a vivir y sentir la ciudad en carne propia, así acechara la muerte.

En cambio, a partir de los últimos años de los noventa, estas prácticas culturales y espaciales comienzan a presentar cambios drásticos, debido a razones ya expuestas a lo largo del texto –globalización, urbanismo, estrategias de reivindicación, etc.-, así como se dijo líneas arriba, lo virtual y físico comienzan a negociar espacios, en otras palabras, la habitación, los artefactos tecnológicos (smarthphones, MP3, sistemas de sonido recargables, los computadores, etc.), los medios de comunicación (internet), el consumo de experiencias y mundos juveniles adquieren un rol preponderante, que influyen en las prácticas espaciales y culturales de los jóvenes, manifestados en el acortamiento de las distancias (global-local), difusión de las producciones culturales a mayor velocidad. En pocas palabras, muchas de las prácticas se realizan desde la casa y no en la calle - anteriormente el epicentro de éstas-.

¹⁴² Con relación a las estéticas, este es un aspecto que no se debe reducir a una moda (vestimentas y accesorios), es decir, las estéticas expresan mucho más que eso, hacen visible los imaginarios, filosofías, existencialismos, entre otras, subyacentes en un estilo musical; un buen ejemplo, se puede observar, en los nombres de las canciones y las bandas, así mismo, como en los diseños gráficos de las producciones discográficas o de los ambientes creados en los bares (diseño interior), o en las letras o líricas de las canciones que espacio y tiempo se recrean.

En cuanto a la música, las culturas juveniles y las prácticas que se derivan de su relación, las transformaciones son significativas, por ejemplo, montar una presentación en vivo no implica los esfuerzos de años atrás, asimismo como su difusión publicitaria a través de redes virtuales, los intercambios musicales se hacen desde casa –aunque se vendan trabajos discográficos (independientes) promocionales en eventos-, circular por la ciudad en busca de eventos o “parches”, ha ofrecido nuevas experiencias a causa de los proyectos de movilidad (Metro, Tranvía, Metroplus, ciclorutas), la mercantilización de estilos de vida (referentes a una ideología musical), la diversidad de las listas de reproducción en los artefactos tecnológicos y en los mismos bares (*crossover*), la creciente oferta de eventos musicales en los que se presentan agrupaciones de varios géneros, etc. Todas éstas prácticas referenciadas han propiciado otras formas de sentir la ciudad y sus lugares, provocando cambios en los imaginarios sonoros y urbanos, donde algunos de éstos se resisten a desaparecer y ser desplazados, como es el caso del *punk* en el Parque del Periodista.

Desde la etnografía se pueden observar muchas prácticas y registrarlas mediante anotaciones, entrevistas y fotografías, sin embargo, durante la investigación se incluyó una herramienta teórico-metodológica que fue de utilidad para mirar desde otro ángulo las prácticas espaciales y culturales y las diferentes experiencias musicales de los jóvenes y no jóvenes, que se dan en los espacios de ocio y esparcimiento propuestos, a saber, los “paisajes sonoros”. Éstos, como era de esperar, mostraron ciertas improntas sonoras que caracterizan los lugares -y sus entornos- escogidos para la investigación.

Por ejemplo, en Bantú y el parque del Periodista, el caos sonoro (del lugar y su entorno) y los altos decibeles de los bares resaltan, es decir, una constante lucha sonora por sobresalir y ganar espacio; explicado de otra forma, la apropiación del espacio por medio

del sonido se da como se relató en la experiencia musical –propia- con los *picós* en San Basilio de Palenque, pues a mayor volumen la materialidad del sonido se expande, ocupando mayor espacio, y por lo tanto, absorbe a los objetos y actores sociales que encuentra a su paso la onda sonora. En lugares como la Plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río, la tranquilidad y la calma son evidentes, reflejado en los bajos decibeles de las músicas (jazz, rock en español, boleros, reggae, electrónica, etc.) que se reproducen y en los sonidos de su entorno. A pesar de lo que se puede inferir de la toma y análisis de paisajes sonoros, éstos pueden arrojar mejores resultados en investigaciones de larga duración o para futuras investigaciones que decidan adoptar los paisajes sonoros como herramienta metodológica –y decidan hacer uso de investigaciones anteriores que hayan hecho este tipo de registros sonoros- , en otras palabras, logran materializar sonoramente, prácticas espaciales, sociales y culturales (prácticas deportivas, musicales, interacciones sociales, tecnologías, reformas urbanas, medios de transporte, etc.) que han ido transformándose con el correr de los años. En sí, los paisajes sonoros se consolidan como una capsula en el tiempo, que propician reflexiones sobre las diversas prácticas de los actores sociales en diferentes épocas.

A modo de cierre sobre estas reflexiones alusivas a las prácticas, es de acotar, que la inclusión y ampliación del concepto y sus variantes¹⁴³ –prácticas-, se efectuaron para complementar el término propuesto por los estudios de las culturas juveniles -actividades focales-, debido a que estos hacen hincapié en rasgos, ritos y actividades características de

¹⁴³ A pesar de los debates filosóficos sobre las acepciones del término, desde diferentes posturas y escuelas académicas, era relevante tomar el riesgo, de aclarar los conceptos afines como prácticas sociales, culturales y espaciales, con la necesidad de establecer que los fines teleológicos de las actividades de ocio de las culturas juveniles enmarcadas en las prácticas, no se dirigen a la transformación de un objeto o un sujeto –relaciones de producción, revolución-, sino de una necesidad por escapar a la rutina o una utilidad social (relaciones sociales, consumos culturales).

una cultura juvenil, dejando suelto y no tan explícito, los asuntos de las porosidades de los géneros musicales que caracterizan muchas de las culturas juveniles, aunque se trate de resolver con las nociones de las homologías y bricolajes de los estilos, muchos de los materiales que constituyen las imágenes culturales vienen ya con una carga de significados, generadas por el maremágnum de dinámicas locales y transnacionales.

Entrando a lo acontecido con las experiencias musicales, se tuvo en cuenta la música (prácticas musicales) reproducida en los puntos focales y las experiencias relatadas por diferentes actores sociales e interlocutores –músicos de relevancia en las escenas locales- en las entrevistas realizadas. Si bien es cierto, las experiencias alrededor de la música giran en parte a la capacidad de percepción –intencionada o no- de los escuchas, en el sentido de ser conscientes de la música que los transversaliza en los lugares en que se encuentran. Muchos de estos actores sociales eran conscientes sobre los géneros musicales reproducidos en los lugares de ocio frecuentados, pero al parecer se trataba más de un juicio basado en los imaginarios sonoros anclados en cada uno de estos lugares –sin querer decir, que no hubo interlocutores con una alta consciencia y percepción musical-. Por citar un ejemplo, se relacionaba a Bantú con el rock, *hip hop* y la salsa, el Parque del Periodista con el *punk*¹⁴⁴, la Plazoleta del Carlos E. Restrepo con música bohemia (tangos, canción social, rock en español, boleros, etc.) y Ciudad del Río, con música académica, electrónica, *reggae*, *indie rock*, etc. Y en cuanto a sus experiencias musicales se dirigían más a una asociación entre el consumo de licor y drogas, las relaciones sociales (amigos) y la presencia de una música de fondo (generada por el entorno). Sin embargo, estas

¹⁴⁴ Negándose las dinámicas por el control territorial que hoy imperan, y por ende, han cambiado las ofertas y experiencias musicales del lugar.

perspectivas musicales toman otro rumbo con relación a las experiencias de los músicos y las percepciones intencionadas que les precede.

Ahora, con relación a las narraciones relatadas por diversos músicos de la escena local -en las diferentes entrevistas realizadas para la presente investigación-, éstos hicieron énfasis en las experiencias musicales adquiridas desde los espacios de las culturas parentales (el seno familiar y sus vecindarios), así mismo, sobre la importancia de las relaciones sociales en el colegio y la calle, relativas a la adopción de nuevos gustos musicales y prácticas subsidiarias a éstas. De todas estas experiencias relatadas, se deja entrever la importancia de los espacios urbanos con sus dinámicas socioeconómicas y políticas en la producción cultural, pues, en dicha época signada por la violencia y unas condiciones materiales de existencia -de escasez de recursos-, fueron influyentes en las experiencias musicales de muchas culturas juveniles, y en el surgimiento de nuevas tendencias musicales -autéctonas- del *metal* y el *punk*, como el *ultrametal* y el *punk medallo*¹⁴⁵. O por el lado del *hip hop*, los encuentros de *B-boys* en el lobby de la Biblioteca Pública Piloto para bailar *breakdance*, o sus manifestaciones en contra de la violencia. Un sinnúmero de experiencias de los jóvenes han sido generadas por las diferentes escenas musicales de la ciudad, que en su necesidad por expresarse y ejercer sus prácticas culturales, configuraron imaginarios urbanos y produjeron sentidos de lugar en más de un espacio de Medellín. Y de igual forma, los espacios y coyunturas locales influyeron en las escenas, experiencias musicales, prácticas y percepciones del mundo que vivían.

En las prácticas y experiencias musicales subyacen memorias colectivas, subjetividades y representaciones sociales desarrolladas a partir de las coyunturas y

¹⁴⁵ La ausencia de recursos técnicos (instrumentos, estudios de grabación, técnicas musicales), le dieron un sonido particular, que los caracterizó, y por tanto se erigieron como una nueva tendencia.

cambios sufridos por Medellín desde la década de los ochenta –siglo XX- hasta el presente. En este punto, la semiótica musical brindó las herramientas conceptuales que permitieron hacer una articulación de varios elementos expuestos a lo largo de la investigación, que estructurados a partir de la música revelan signos, símbolos, emociones, sentimientos, memorias, narrativas, gestos, etc., contenidos en las identidades y narrativas de los jóvenes -y no jóvenes-; estas últimas como formas expresivas de interpretar el mundo y producir sentidos de ciudad.

Es por eso que desde la semiótica musical, los significados musicales y los sentidos sociales de la música se tornan en un punto de apoyo para analizar las condiciones sociales e imágenes culturales que le dan sentido a las culturas juveniles, pues el primero –significados-, abordando elementos como las emociones, sentimientos, conductas corporales, valoraciones (estéticas, comerciales e históricas), opiniones, imaginarios etc., y el segundo -sentidos-, contextualizando dichos elementos en los espacios y tiempos en que se posicionan los actores sociales -jóvenes-. Dicho de otra forma, y aplicándolo al contexto de las escenas musicales de la ciudad, los significados musicales predominantes entre los jóvenes de los ochenta y noventa alusivos a las experiencias musicales y sus prácticas culturales, se configuraron a través de los sentidos sociales musicales que imperaban en la época -manifestados en varios relatos de los músicos entrevistados-, en los que se deja ver la relevancia de las culturas parentales (familia, vecindarios, escuela, etc.), generacionales (relaciones sociales con sus pares en los espacios públicos y urbanos) y hegemónicas (instituciones, Estado) en un momento histórico de coyunturas y hostilidades, que en paralelo con la actualidad, los mismos significados musicales expresados por los jóvenes presentan cambios significativos, reconfigurados bajo el domo de los sentidos sociales de la

música de hoy en día. Indudablemente, los sentidos de ciudad construidos por los jóvenes - y no jóvenes- de una época a otra, difieren significativamente, pues a pesar de la presencia de fuertes vínculos que todavía atan las culturas juveniles contemporáneas a la música, las estéticas, las prácticas, la memoria, las narrativas, los imaginarios urbanos y sonoros, etc., de los últimos decenios del siglo XX, es inevitable el cruce de las condiciones sociales e imágenes culturales del pasado y el presente. No obstante, se debe tener en cuenta que estos lazos entre el pasado y el presente, se pueden confundir en la neblina de los símbolos vacíos –que en épocas anteriores estaban cargados de significados y narrativas- mercantilizados hoy en día por el modo de producción capitalista (industrias culturales).

A pesar de todas las situaciones que se pueden deducir de la semiótica a nivel individual o colectivo en diversos contextos socioculturales, hay otra arista ligada a la estructura musical y las emociones provocadas por los sonidos que bien merece ser estudiada a profundidad. Simon Frith, ya planteaba un acercamiento a esta cuestión en su libro “Ritos de la interpretación”, al analizar las bandas sonoras del cine de la primera mitad del siglo XX, en donde los músicos que ambientaban el cine mudo determinaban los momentos emocionales y sentimentales a través de la música, creando de esta manera en los imaginarios de la gente que asistía a la funciones cinematográficas una asociación de ciertos sonidos con determinados estados anímicos y afectivos, vale recalcar que dichos estados eran ya determinados e influenciados por estudios previos y experimentaciones que realizaba la industria cinematográfica con relación a la música y determinadas escenas de las películas. Independizando la vida cotidiana de los dramas del cine, los individuos en sus escenarios de vida frecuentan lugares de ocio y esparcimiento –u otros lugares-, cargados de emociones y en estados frágiles de sensibilidad que facilita la recepción de alguna

canción con sonidos en una tonalidad mayor o menor, que se acople a esa vivencia introspectiva cargada de sentimientos y afectividades. Pese a todo, surge la pregunta sobre los contextos –sean occidentales o no occidentales- semióticos y semánticos en que se estructura y originan estas asociaciones cognitivas sonoras y emocionales que influyen en la banda sonora de vida de los oyentes.

Por último, vale indagar, sobre cómo se articulan las experiencias musicales, las prácticas espaciales y culturales y los espacios de ocio y esparcimiento en la producción de sentidos de ciudad.

Recapitulando rápidamente sobre lo dicho hasta ahora, desde la década de los ochenta con el recrudecimiento de la violencia, los jóvenes y las culturas juveniles de entonces (metaleros, punkeros, *hoppers*, LGTBI, etc.), salieron de sus barrios en busca de otros lugares -posiblemente no más seguros- en el centro de la ciudad o en otros barrios de otras condiciones económicas (Laureles, el Poblado, Carlos E. Restrepo), si bien no encontraron un blindaje que velara por sus vidas, sí encontraron una diversidad – anteriormente hostil, por diferencias territoriales, ideológicas y musicales, que no pasaban de grescas a puño limpio- con la cual se limaron asperezas y se aprendieron a tolerar las diferencias, con la finalidad de que unidos podían resistir y compartir discursos e ideologías enfocadas en un mismo norte, pero cada escena musical y cultura juvenil con sus propias particularidades, tonalidades y colores. Dicho de otra forma, mientras el *metal* desde el oscurantismo denunciaba, el *punk*, con su sonido de garaje -o coloquialmente hablando “chatarrudo”-, difundía su mensaje de antisistema, no futuro y pos-apocalíptico, bajo su eslogan de “hazlo tú mismo”, no obstante, este último llevó la bandera y la voz de una juventud hasta una época –década de los noventa- en que el *hip hop* relevó dicho rol –sin

querer decir que el *punk* perdió poder de influencia- y se insertó en las dinámicas barriales, promoviendo movilizaciones que proferían a favor de los derechos humanos y la paz. Esta situación que provocó la época de la violencia en las prácticas espaciales y culturales, se visualiza en ese circuito de los jóvenes a través de la ciudad, propiciando así, una producción y apropiación de nuevos espacios que giraban en torno a una oferta musical de locales musicales y “parches” ubicados en las Torres de Bombona, Guayabal, La Villa, La Playa (La Arteria), el Parque del Periodista (El Guanábano), etc.; en estos puntos, se convocó y congregó parte de la diversidad juvenil de la ciudad en varias culturas juveniles, allí pusieron en común sus músicas, prácticas y discursos. Era una época en que no había mayores posibilidades de asequibilidad de materiales culturales¹⁴⁶, entonces la vida estaba en la calle, pero también la muerte, y muchos actores juveniles cayeron en medio de esa guerra –en calidad víctimas o victimarios-.

A partir de la década de los noventa con el cambio de formato de la violencia y los incisivos planes de reivindicación internacional de Medellín (planes urbanísticos y de movilidad, eventos y congresos académicos de urbanismo, eventos culturales, etc.), por parte de la administración pública de la ciudad, y sumados al consumismo y los avances de las TIC, logran una reconfiguración de las prácticas sociales y culturales de los jóvenes, así como la música fue influyente en la apropiación de espacios como el Parque del Periodista y Bantú, la misma institucionalidad legitimó o adecuó otros espacios en la ciudad para el ocio y el esparcimiento (la construcción de la plazoleta del Carlos E. Restrepo y Ciudad del Río). Cada uno de estos lugares de acuerdo a su oferta espacial, comercial y musical y su posicionamiento en la ciudad, facilitó el desarrollo de ciertas prácticas espaciales y

¹⁴⁶ Pero si había una alta difusión y producción cultural, en los circuitos internos de las culturas juveniles – pero con falencias técnicas y de calidad (un casete regrabado varias veces, por citar un ejemplo).

culturales, formándose de esta manera un imaginario sonoro y musical de ciertos espacios, barrios, etc. Así como ocurrió con el tango en el centro de la ciudad, la salsa en las comunas, el *rap* en los barrios, o la desterritorialización y búsqueda permanente de espacios y escenarios en la ciudad para realizar eventos de música electrónica (*techno*, *tech house*, *house*, etc.), posicionándose así, en zonas exclusivas o lugares reciclados (viejas bodegas, hangares, teatros, puentes, etc.), o el *hardcore metal* en su lucha por reivindicar lo autóctono y simbólicamente emblemático que representa lo antioqueño (Pueblito Paisa, Edificio Coltejer, etc.), estructuraron una identidades musicales en diferentes espacios.

En conclusión podríamos hablar de un crisol de elementos generados por las culturas parentales, hegemónicas y generacionales, en el que se conjugan memorias y vivencias colectivas e individuales relativas a la violencia, la muerte, el barrio, el centro, el narcotráfico, los “parches” los eventos, los rockeros, el fútbol, la navidad, los estilos de vida, las estéticas, la música, la moda, etc. Estas condiciones sociales e imágenes culturales condicionaron unas formas de ser joven, de realizar prácticas, de congregarse, de experimentar la música, de apropiarse de espacios públicos y conferirles una identidad signados por los materiales musicales o por las culturas juveniles (metaleros, punkeros, *hoppers*, LGTBI, rastas, ravers, clubbers, *grunge*, alternativos, incorporados, etc.) que allí se asentaron. En las décadas de los ochenta y noventa, las vivencias eran directas, y por ende, la producción de sentidos de ciudad o significar la ciudad se basa en las narraciones de vivencias en la calle, relatadas por interlocutores que no disimularon los sentimientos de nostalgia a pesar de ser experiencias contextualizadas en ámbitos violentos, en donde el consumismo, las comunicaciones y la tecnología, no había irrumpido de forma tajante la sociedad y los mundos juveniles.

Con las posteriores transformaciones socioeconómicas globalizadas en la ciudad, se favorece los cambios en las prácticas espaciales y por consiguiente, en las experiencias musicales, además de producirse una retroalimentación y circuito de narrativas propias y ajenas, locales y foráneas, del pasado o del presente, que terminaron por anclarse en diversos espacios de la ciudad y formar sus imaginarios sonoros -algunos de estos resistiéndose a desaparecer- y urbanos o sentidos de lugar: ¿A qué suena el Parque del Periodista? a *punk*, rock, centro, tráfico, diversidad y resistencia, ¿A qué suena Bantú? A caos, sonidos “chatarrudos”, salsa, rap, rock, diversidad y estudiantes, ¿A qué suena el Carlos E. Restrepo? Música protesta, boleros, *reggae*, rock en español, bohemia y buena comida, ¿A qué suena Ciudad del Río? A *reggae*, *ska*, electrónica, familia, arte, alta cocina y cine.

Estos imaginarios consignados por varios de los interlocutores, son productos de las interacciones sociales, sentidos sociales de la música, significados musicales, narrativas, identidades, etc., formados desde los hogares y barrios de residencia, pasando por el colegio, la universidad, “parches”, recorriendo la ciudad, compartiendo, escuchando y relatando subjetividades y narrativas propias y de otros, en donde la música no solamente se consolidó como un espacio discursivo de la ciudad como práctica –en términos de Reguillo-, sino que ha sido fundamental en nuestra producción de sentidos de ciudad. En pocas palabras, siempre ha estado (música) ahí.

7. BIBLIOGRAFÍA

Abramo, Helena W. (1994): *Cenas juvenis*. São Paulo: Scritta.

Adams, J. (2014). *Place and identity: Growing up bricoleur*. En K. Tobin y A. Shady (Eds.), *Transforming Urban Education* (pp. 341-354). Dordrecht, PB: Sense Publishers.

Agarwal, P. (2005). Operationalizing ‘Sense of Place’ as a Cognitive Operator for Semantics in Place-Based Ontologies. En: A. G. Cohn y D. M. Mark (Eds.), *COSIT 2005, LNCS 3693* (pp. 96-114). Berlín, AL: Springer-Verlag.

Alabarces, Pablo. (2008). *Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (Para tan poca furia)*. En: *Revista transcultural de música*. 2008 p. 1-12.

Althusser, Louis. (1975). “Iniciación a la filosofía para los no filósofos”. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2015. pgs. 99-106

Arce Cortés, Tania. (2008). “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?” En: *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6, núm. 11, noviembre-diciembre, 2008, pp. 257-271.

Barreiro, A.A, Santos, Carlos y Serrá, Carlos. *Música y antropología: encuentros y desencuentros Crisis de un concepto. El folklore entre la música y la cultura*. Ponencia.

Barrio Carlos E. Restrepo. [En línea]. <
<http://bcarloserestrepo.blogspot.com.co/2010/11/informacion-general-barrio-carlos-e.html>>. [Citado en 1 de abril de 2017].

Barrios García, Gabriela Guadalupe; Ruiz Llaven, Carlos Emilio. (2014). "El paisaje sonoro y sus elementos". En: Que hacer científico en Chiapas, 9 (2), 2014.

Bauman, Zygmunt. (2007). Vida de consumo. Buenos aires, Fondo de Cultura Económica.

Benedetti, Cecilia Mariana. (2008). "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". En: Revista Transcultural de música, N°12, 2008, pp. 1-14. ISSN: 1697-0101

Bennet, A. (2001), Cultures of Popular Music, United Kingdom, Open University Press.

Betancourt, C. E. (1990). Gramsci y el Concepto del bloque histórico. Historia Crítica, no.4. Versión electrónica recuperada el 13 de noviembre de 2007 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2182595>

Blanco Arboleda, Darío. (2016). "Una reflexión sobre la tribalización de la juventud". En: Revista Cronopio, Edición 69, Julio 14, 2016.

Bourdieu, Pierre y Loïc I.D. Wacquant. (1995). Respuestas por una Antropología Reflexiva. México, Grijalbo.

Bourdieu, Pierre. (2007). "El sentido práctico". Editores Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina. ISBN 978-987-1220-84-7.

Bourdieu, Pierre. (2000). La Distinción -Criterio y bases sociales del gusto-. Madrid, Taurus. Bruner, Jerome.1987 "Life as Narrative," Social Research 54 (1): 11-32.

Bruner, Jerome.(1987). "Life as Narrative," Social Research 54 (1): 11-32

Campelo, A. (2015). Rethinking Sense of Place: Sense of One and Sense of Many. En M. Kavaratzis, G. Wamaby y G. J. Ashworth (Eds.), *Rethinking Place Branding* (pp. 51-60). Heidelberg, CH: Springer International Publishing.

Carballo Villagra, Priscilla. (2006). “La música como práctica significativa en los colectivos juveniles”. En: *Revista de Ciencias sociales*, 113-114: PP.169-176 / 2006 (III-IV).

Carles, José Luis. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido. [en línea]. [Citado en 10 de octubre de 2016].<http://www.icesi.edu.co/blogs/labsonoropcc/files/2013/10/El-paisaje-sonoro-una-herramienta-interdisciplinar-J.L.-Carles.pdf>.

Carretero Pasin, Enrique. (2011). “Imaginario e identidades sociales. Los escenarios de actuación del «Imaginario social» como configurador de vínculo comunitario”. En: Coca, Juan R.; Valero Matas, Jesús A.; Randazzo, Francesca y Pintos, Juan Luis. *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*. La Codosera, España: TREMN-CEASGA, 2011. P. 99-112.

Cepeda Sánchez, Hernando. (2007). “Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta”. En: *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 313-333, julio-diciembre 2008.

Cisneros Sosa, Armando. (2005). “cotidianidad e historicidad en las identidades colectivas”. En: Tamayo, Sergio; Kathrin Wildner. *Identidades urbanas*. Ciudad de México: UAM, 2005. P. 37-55.

Cortina, Adela. (2002). *Por una ética del consumo*. Taurus, Madrid.

Ciudad del Río: Inspiración para la nueva Medellín. (2016). [En línea]. <<http://www.inspiracionciudaddelrio.com/capitulo3.html>>. [Citado en 20 de febrero de 2017].

Cruces, Francisco. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas.

Cruces, Francisco. (2015). “Niveles de coherencia musical. La apropiación de la música a la construcción de mundos”. En: Revista Transcultural de música, 02/09/2015, pp. 1-13. ISSN 1697-0101.

Dávila León, Oscar. (2004). “Adolescencia y juventud: De las nociones a los abordajes”. Última Década N°21, Cidpa Valparaíso, Diciembre 2004, PP. 83-104.

De Certau, Michel. (1996). La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer. México, Universidad Iberoamericana.

Delgado, Manuel. (1999). “El animal público”. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. ISBN 84-339-0580-5

Ember, Carol y Melvin Embe. (1997). Antropología Cultural. Madrid: Prentice-Hall, 1997.

Entwistle, Gabriel; Ríos, Rafael y Lozada, Isabel. (2012).” Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales”. En: Punto Cero, Año 17 – N° 25 – noviembre 2012. pp. 47-54. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.

Fayet Sallas, Ana Luisa; Peters, Ana paula; Giller, Marília; Kaseker Panis, Mónica. (2013). “La modernidad y los imaginarios sonoros de Brasil”. En: ppgcom – espm, comunicação mídia e consumo, ano 10 vol.10 n.29 p. 77-100 SET./DEZ. 2013.

Feixa, C. (1998), *El reloj de arena: culturas juveniles*, México, Causa Joven-IMJ.

Feixa C (1998) *De jóvenes, bandas y tribus*, 2a ed. Barcelona: Ariel.

Finnegan, Ruth. (2002). “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, en *Revista Transcultural de música*. Acceso <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> (noviembre 2002).

Finnegan, Ruth. (2003). *Música y participación*. En: *Revista transcultural de música*. P. 1-9.

Frith, Simon. (2003). “Música e identidad”. En: En Stuart Hall & Paul Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003, capítulo 7, pp. 18-213.

Frith, Simon. (2014). “Ritos de la interpretación”. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós SAICF. ISBN 978-950-12-0121-5.

Fortuna, Carlos. (2009). “La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”. En: *Cuadernos de antropología social*, N° 30, pp. 39-58

Garcés Montoya, Ángela. (2009). “Emergencia de la juventud en la ciudades contemporáneas”. En: *Anagramas*, Vol. 7, N°14. Ene-jun, 2009. Medellín. PP. 105-114.

Garcés, Ángela Piedad, Mora Yepes, Rodrigo. (2003). “Las culturas juveniles urbanas contemporáneas: Una aproximación antropológica”. En: *Anagramas* N°2, Enero-junio de 2003, Medellín. PP. 125-136.

García López, Noel. (2005). “Alarmas y sirenas: Sonotopías de la conmoción cotidiana”. En: *Orquesta del caos. Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana: Aproximaciones a*

una antropología sonora”. Barcelona: Orquesta del Caos e instituto Catalán de antropología, 2005, p 12-25.

García Martínez, Alfonso. (2008). “Identidades y representaciones sociales: La construcción de las minorías”. En: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | 18 (2008.2).

Gari, Clara. (2005). “Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana: Introducción”. Orquesta del caos, Barcelona, 2005.

Gilbert, Jeremy; Pearson, Ewan. (2003). Cultura y políticas de la música dance: Disco, hip-hop, house, techno, drum ‘n’ bass y garaje. Barcelona: PAIDÓS, 2003. P.353. ISBN 84-493-1473-9

Giménez, Gilberto. (2009). “Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”. En: Revista Frontera norte, Vol. 21, N° 41, enero-junio de 2009.

Gómez Pellón, Eloy. (2010). “Introducción a la antropología social y cultural: sociedades tribales”. [En línea]. < <http://ocw.unican.es/humanidades/introduccion-a-la-antropologia-social-y-cultural/material-de-clase-1/pdf/Tema%205-antropologia.pdf>>. [Citado en 11 de marzo de 2017].

González Toro, Rafael. El parque del Periodista, el ícono de las generaciones de Medellín. En: El Tiempo. [En línea]. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15359315>>. [Citado en 30 de enero de 2017].

Gordon RA, Lahey BB, Kawall E, Loeber R, Stouthamber-Loeber M y Farrington DP (2004). Antisocial behavior and youth gang membership: Selection and socialization. *Criminology* 42: 55–88.

Granados Sevilla, Alan Edmundo. (2016). “El Sonido y la música como marcos de la memoria colectiva”. En: Granados Sevilla, Alan Edmundo y Hernández Prado, José. *Apreciaciones culturales de la música*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana: Casa Abierta Al Tiempo. 2016. pp 151-170.

Guillén, Lorena. (2002). “Analizando la hibridación en la música popular latinoamericana: una exploración de clasificaciones de occidente/no occidente”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002.

Hall, Stuart; Jefferson, Tony. (2010). “Resistencia a través de rituales: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra”. La Plata: Observatorio de Jóvenes, Comunicación y medios, 2010.

Hannerz, Ulf (1986), *Exploración de la ciudad, hacia una antropología urbana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Hebdige, Dick. (1979). “Subcultura: el significado del estilo”. Barcelona, Editorial Paidós, 2004. ISBN 84-493-1609-X.

Hernández Salgar, Óscar. (2012). “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. En: *Cuaderno de música, artes visuales y artes escénicas*, volumen 7, N° 1, enero-junio de 2012, pp. 39-78

Hiernaux Nicholas, Daniel. (2007). “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”. En: Revista eure (Vol. XXXIII, N° 99), pp. 17-30.

Hiernaux Nicholas, Daniel. (2013). “La producción del espacio urbano: Entre materialidad y subjetividad”. En: El Colegio de Sonora 2do. Coloquio internacional. Globalización y territorios: La construcción social del espacio urbano: 2013: Hermosillo, Sonora: El Colegio de Sonora.

Hiernaux, Nicholas Daniel; Lindón, Alicia. (2012). “Renovadas intersecciones: La espacialidad y los imaginarios”. En: Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel Nicholas. Geografías de lo imaginario. Madrid: Anthropos Editorial, 2012. P. 9-28.

Jodelet, Denise. (2010). “La memoria de los lugares urbanos”. En: Alteridades, 2010, 20 (39), pp. 81-89.

Kaiero Claver, Ainhoa. (2010). “Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación”. En: Musiker. 17, 2010, 365-388.

Kincheloe, J. L., McKinley, E., Lim, M., y Calabrese, A. (2006). Forum: A conversation on ‘Sense of place’ in science learning. Cultural Studies of Science Education, 1(2006), 143-160. doi 10.1007/s11422-005-9003-8

Krause, Bernie. (2012). “The great animal orchestra. Finding the origins of music in the world’s wild places”. Inglaterra, Profile Books, 2012.

Lefebvre, H. (1978 [1968]). El derecho a la ciudad. Península, Barcelona.

Lindón, Alicia. (2007). “Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales”. En: Revista eure (Vol. XXXIII, N° 99), pp. 31-46. Santiago de Chile, agosto de 2007.

Lindón, Alicia. (2009). “La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento”. En: Cuerpos, emociones y sociedad, Córdoba, N°1, Año 1, p. 06-20, Dic. 2009.

López cano, Rubén. (2011). “Música, mente y cuerpo: de la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”. En Marita Fornaro (ed.). De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente /Escuela Universitaria de Música (en prensa).

Margulis, Mario. (1997). “La cultura de la noche”. En: Margulis, Mario y otros, La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires, cap. I, Biblos, Argentina, 1997. pp 11-30

Margulis, Mario, 2001, “Juventud: una aproximación conceptual”, en: Solum Donas Burack, comp., Adolescencia y juventud en América Latina, Cartago, Libro Universitario Regional, pp. 41-56.

Margulis, Mario; Urresti, Marcelo. (2008). “La juventud es más que una palabra”. En: La juventud es más que una palabra: Ensayos sobre cultura y juventud. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008, pp. 13-30

McClary, Susan. (1997). Música y cultura de jóvenes: La misma historia de siempre. En: A contratiempo, revista de música en la cultura.

Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 1997. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península.

Neve, Eduardo. (2012). “Tararear el espacio: Evocación, expresión musical e imaginarios”. En: Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel Nicholas. Geografías de lo imaginario. Madrid: Anthropos Editorial, 2012. P. 9-28.

Nogué, Joan. (2014). “Sentido del lugar, paisaje y conflicto”. En: Geopolítica, 2014 Vol. 5, N°2, pp. 155-163.

Ochoa Gautier, Ana María. (2006). A manera de introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. En: Revista transcultural de música, #10 (2006). P. 1-11. ISSN: 1697-0101

Park, Robert Ezra. (1999). “La ciudad y otros ensayos de ecología urbana”. Barcelona, 1999, Ediciones Del Serbal. ISSN: 84-7628-290-7.

Pelinski, Ramón. (2009). “La corporeidad y la experiencia musical”. En: Revista transcultural de música. N°9, 2005. ISSN:1697-0101.

Pérez Henao, Horacio. (2009). “Medellín: Sentidos de ciudad”. En: La Revista Universidad de Medellín, Vol. 44, N° 87, ene-jun 2009, pp. 85-88.

Pérez Islas, José Antonio. (2008). “Juventud: Un concepto en disputa”. En: Pérez islas, Pérez Mora, Ana Virginia. (2006). “experiencias juveniles de uso y apropiación del espacio en la ciudad de México”. En: Anales de antropología. Vol. 40, pp. 193-225.

Ramos de Robles, Silvia Lizette; Feria, Cuevas Yolanda. (2016). "la noción de sentido de lugar: Una aproximación por medio de textos narrativos y fotografías". En: *Innovación educativa*, Vol. 16, número 71, mayo-agosto, 2016, pp. 83-108.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio. (2006). "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social". En: *Sociológica*, vol. 21, núm. 60, enero-abril, 2006, pp. 243-270.

Reguillo Cruz, Rossana. (2000). "Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Reguillo Rossana. (2003). "Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión". En: *Revista Brasileira de educación*, mayo/juniojulio/agosto, 2003, N° 23, pp. 103-118.

Reguillo, R. (2012). "Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto". Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, 187 pp., ISBN 978-987-629-202-3.

Reina Rodríguez, Carlos Arturo. (2012). "Historia de los jóvenes en Colombia 1903 – 1991". Bogotá, 2012. 513 páginas. Trabajo de grado (Doctor en historia). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia.

Restrepo Restrepo, Andrea. (2005). "Una lectura de lo real a través del punk". En: *Historia crítica* N°29, ene-jun, 2005. PP. 9-37.

Restrepo Vélez, Santiago. (2016). "Espacio público: emergencia, conflictos y contradicciones. Caso ciudad de Medellín". En: *Revista de la Facultad de Derecho y*

Ciencias Políticas – UPB / Vol. 46 / No. 125 / PP. 291 – 328. Julio - diciembre 2016. ISSN: 0120-3886 / ISSN: 2390-0016

Ricoeur, Paul. 1984 *Time and Narrative 1*. Traducido por Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rivera, Fernando. (2008). Topografía de los cronopaisajes -identidades sociales, prácticas culturales y «trama» histórica-. En: *Revista Universitas humanística*, N° 65, enero-junio de 2008, pp 281-327. Bogotá - Colombia ISSN 0120-4807.

Rodríguez, Laura; Carrasco, Benjamín. (2016). “Lugares con sentido, identidad y teoría urbana: el caso de las ciudades de Concepción y Talca”. En: *Revista de Geografía Norte Grande*, 64, pp. 167-186.

Rojas Mix, M. (2006). “El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI”. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Romero-Moreno, Martha C.; Palmett Garay, Gisella. (2015). El sonido como espacio de significación e identificación. Reflexión a propósito del proyecto Fonoquilla. En: *Revista Luciérnaga*. Año 7, Edición 13. Medellín, Colombia. 2015. ISSN 2027 - 1557. Págs. 32-41.

Roszak, Theodore. (1968). “El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y la oposición juvenil”. Barcelona: Editorial Kayros, 1981.

Saldarriaga, John. “Por qué se le subió la fiebre tanguera a la gente de Medellín: Cantó sin permiso”. En: *El Colombiano*, Medellín, 25 de junio de 2017; 34-35.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (1967). “Filosofía de la praxis”. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1980.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (1977). "La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía". En: Cuadernos Políticos, número 12, editorial Era, México, D.F., abril-junio, 1977, pp.64-68.

Semán, Pablo; Vila, Pablo. (2008). "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus". En: Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 12, julio, 2008, Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.

Semán, Pablo. (2011). "Editorial". En: Revista argentina de estudios de juventud, N°4, 2011.PP. 1-20.

Silba, Malvina. (2011). "Identidades subalternas: edad, clase, género y consumos culturales". En: Última década, N° 35, CIDPA Valparaíso. Diciembre, 2011 PP.145-168.

Souto Kustrín, Sandra. (2007). "Juventud, teoría e historia: la formación de un sujeto social y de un objeto de análisis". En: HAOL, Núm. 13 (Invierno, 2007), 171-192.

Toledo Almada, Aletse; Sequera Meza, José Antonio. (2014-15). "la producción del sentido: semiosis social". En: Razón y palabra, Número 88 Diciembre 2014 – febrero 2015.

Aletse Toledo Almada (México),1 José Antonio Sequera Meza (México).

Tipa, Juris; Viera, Merarit. (2016). "Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México". En: Revista Pueblos y Fronteras Digital, vol. 11, núm. 22, diciembre, 2016, pp. 43-67.

Thompson, John. B. (1993). "Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas". Ciudad de México: UAM, 2002.

Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place. The perspective of experience*. Ed. Arnold. Londres.

Valenzuela Arce, José Manuel. (1997). “Culturas juveniles. Identidades Transitorias: Un mosaico para armar”. En: *Revista Jóvenes*, Ed. Cuarta época, año 1, N°3. México D.F, enero-marzo, 1997, pp 12-35.

Valenzuela, José Manuel. (1997). “Vida de barro duro: Cultura popular juvenil y graffiti: Identidades juveniles”. Universidad de Guadalajara, 1997.

Vera Orozco, R. (30 de septiembre de 2016 a.). [Entrevista hecha a Carlos]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (21 de septiembre de 2016 b.). [Entrevista hecha a Edison Vélez]. Grabación de Audio.

Vera Orozco, R. (30 de septiembre de 2016 c.). [Entrevista hecha a la disc jockey Laura Sónika]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (30 de septiembre de 2016 d.). [Entrevista hecha a Luis Guerra]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (30 de septiembre de 2016 dd.). [Entrevista hecha al *skater* Alexander]

Vera Orozco, R. (6 de octubre de 2016 e.). [Entrevista hecha a Oscar]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (21 de septiembre 2016 f.). [Entrevista hecha a Ever]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (25 de octubre de 2016 g.). [Entrevista hecha a Catalina Montoya]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (15 de febrero de 2017 h.). [Entrevista hecha a Anderson]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (13 de octubre de 2016 i.). [Entrevista hecha a Roger]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (20 de octubre de 2016 j.). [Entrevista hecha a Luis Miguel]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (10 de septiembre de 2016 k.). [Entrevista hecha a Marcela Ocampo]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (25 de octubre de 2016 l.). [Entrevista hecha a Juan Manuel Bustamante]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (25 de octubre de 2016 m.). [Entrevista hecha a Juan José]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (14 de octubre de 2016 n.). [Entrevista hecha a Carlos Santos]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (2 de noviembre de 2016 ñ.). [Entrevista hecha a Kevin Manco]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (27 de octubre de 2016 o.). [Entrevista hecha al profesor Jorge Echavarría]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (25 de octubre de 2016 p.). [Entrevista hecha al politólogo Hernán Castro]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (24 de agosto de 2016 q.). [Entrevista hecha al concejal Daniel Carvalho]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (21 de octubre de 2016 r). [Entrevista al profesor Duván Londoño]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (10 de mayo de 2017 s.). [Entrevista hecha al vocalista de la agrupación de *ska* Niquitown, Don Vito]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (10 de septiembre de 2016 t.). [Entrevista hecha al músico Fernando]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (21 de febrero de 2016 u.). [Entrevista al rapero y Trabajador social, ex integrante de Sociedad FB7 y Bellavista Social Club, José David Medina]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (8 de mayo de 2016 v.). [Entrevista hecha al vocalista de la agrupación de *hardcore* Nix, Rigo]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (9 de diciembre de 2016 w.). [Entrevista al músico y antropólogo Mateo Valderrama]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R (5 de junio de 2017ww). [Entrevista hecha al integrante de Señor Naranja y ex integrante de Reencarnación, Juan Fernando Vélez]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (9 de diciembre de 2016 x.). [Entrevista al músico y estudiante Juan Camilo Correa (estrellita)]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (10 de noviembre de 2016 y.). [Entrevista al director de la emisora virtual Música Híbrida, Ciudad de México]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (28 de febrero de 2018 yy). [Entrevista a la bajista de Fértil Miseria]. Grabación de audio.

Vera Orozco, R. (24 de agosto de 2016 z.). *Diario de campo, Alpujarra, Edificio concejo de Medellín*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (26 de octubre de 2016 a1.). *Diario de campo, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (1 de septiembre, 2016 b1.). *Diario de campo, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (9 de septiembre de 2016 c1.). *Diario de campo, aeropuerto UdeA, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (10 de septiembre de 2016 d1.). *Diario de campo, Plazoleta del Barrio Carlos E. Restrepo*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (12 de septiembre de 2016 e1.). *Diario de campo, Parque del Periodista y La Buerta (Bar)*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (14 de septiembre de 2016 f1.). *Diario de campo, Billares Royal (Centro de la ciudad), Parque del Periodista*. Medellín Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (19 de septiembre de 2016 g1.). *Diario de campo, Ciudad del Río*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (21 de septiembre de 2016 h1.). *Diario de campo, San Javier*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (30 de septiembre de 2016 i1.). *Diario de campo, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (5 de octubre de 2016 j1.). *Diario de campo, Centro Comercial Aventura, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (6 de octubre de 2016 k1.). *Diario de campo, Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (10 de octubre de 2016 L1.). *Diario de campo, La Buerta (Bar), Parque del Periodista*. Medellín, Colombia.

Vera Orozco, R. (11 de octubre de 2016 m1.). *Diario de campo, Estación del Metro Industriales, Ciudad del Río*. Medellín, Colombia.

Vera Orozco, R. (13 de octubre de 2016 n1.). *Diario de campo, Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (14 de octubre de 2016 ñ1.). *Diario de campo, centro de la ciudad, Museo de Antioquia (Evento Patio Sonoro), Bantú*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (18 de septiembre de 2016 o1). *Diario de campo, parque Juanes de la paz, Sede Ciudad Frecuencia*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (20 de octubre de 2016 p1.). *Diario de campo, Parque Juanes de la Paz, Sede Ciudad Frecuencia*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (21 de octubre de 2016 q1.). *Diario de campo, Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (24 de octubre de 2016 r1.). *Diario de campo, Barrio Baladares, Bello*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (2 de noviembre de 2016 s1.). *Diario de campo, Aeropuerto Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (3 de noviembre de 2016 t1.). *Diario de campo, Ciudad de México*. México. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (21 de noviembre de 2016 u1.). *Diario de campo, Ciudad del Río, Parque del Periodista*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (22 de noviembre de 2016 v1.). *Diario de campo, Plazoleta del Barrio Carlos E. Restrepo*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (24 de noviembre de 2016 w1). *Diario de campo, Ciudad del Río*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (29 de noviembre de 2016 x1.). *Diario de campo, Ciudad del Río*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (30 de noviembre de 2016 y1.). *Diario de campo, Estadio Atanasio Girardot, Plazoleta del Barrio Carlos E. Restrepo*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (4 de diciembre de 2016 z1.). *Diario de campo, Ciudad del Río*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vera Orozco, R. (9 de diciembre de 2016 a2.). *Diario de campo, Bantú, Plazoleta del Barrio Carlos E. Restrepo*. Medellín, Colombia.

Vera Orozco, R. (24 de febrero de 2017 b2.). *Diario de campo, Ciudad del Río (MAMM), Parque del Periodista*. Medellín, Colombia. Manuscrito no publicado.

Vergara Figueroa, César Abilio. (2002). “identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: québec, la capitale”. Ciudad de México, 2002, 330 h. Tesis (Doctor en antropología). Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Vila, Pablo. (1996). Identidades, narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. En: *Revista Transcultural de Música*, N° 2 (1996), PP. 1-21. ISSN: 1697-0101.

Villa Sepúlveda, María Eugenia. (2011). “Del concepto de juventud al de juventudes y al de lo juvenil”. En: *Revista Educación y Pedagogía*, vol. 23, núm. 60, mayo-agosto, 2011. PP. 147-157

Viñuela, Eduardo. (2010). “El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización”. En: *Trípodos*, número 26, Barcelona, 2010, pp. 15-28.

Woodside, Julian. (2008). “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular”. En *Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review (TRANS) # 12* (ISSN: 1697-0101), 2008. Publicación en formato digital: www.sibetrans.com/trans/

Woodside, Julián. (2014). "Lenguaje sonoro: Identidad y construcción de sentido a partir del diseño sonoro y la música". En: Granados Sevilla, Alan Edmundo; Hernández Prado, José. *Apreciaciones socioculturales de la música*. Ciudad de México: Universidad Autónoma metropolitana, Casa abierta al tiempo, 2016. pp. 339-371.

Yory, C. M. (2006). "El concepto de topofilia entendido como teoría del lugar". En: *Revista Urbana en Línea*, (19), 1-17.