

Este relato comienza en los años 20, con las primeras manifestaciones de participación juvenil en el ámbito urbano. Posteriormente, las transformaciones culturales y sociales ocurridas en los años 50 ofrecen el contexto en el cual los jóvenes emergen como actores sociales vitales en la dinámica de la ciudad. Sin embargo es en los años 60 y en los 70 cuando sus expresiones culturales muestran una identidad definida. En los 80, las propuestas de homogenización cultural y la expansión del mercado de consumo irrumpen en aquellos grupos y zonas que tradicionalmente habían sido olvidadas al ser catalogados como marginales. Las culturas juveniles populares, fortalecidas en las décadas anteriores, se enfrentan a nuevos procesos de apropiación y préstamos culturales. Así, sus modos de creación y reapropiación se toman cada vez más difusos¹.

Este recuento histórico de la vida cotidiana de Bogotá rastrea influencias culturales y factores sociales que han sido significativos en las expresiones culturales de los jóvenes. Su presentación ahonda en tres ejes temáticos: espacios de sociabilidad, influencias socio-culturales e innovaciones tecnológicas.

En este trabajo se sugiere que las expresiones culturales juveniles, en el caso bogotano, se articulan básicamente en torno a dos tipos de relaciones: En primera instancia, la relación que los jóvenes establecen con la música, en sus diferentes manifestaciones rítmicas, como un elemento mediatizador de sus experiencias urbanas. Es la experiencia de sus cuerpos que, desde la danza y a través del ritmo, aprenden las formas posibles de relacionarse con la ciudad. Se da entonces la formación de un universo simbólico

1. Esta historia se liga necesariamente a la del proceso modernizador e integrador del país al mercado internacional que es característica de estos años. Proceso de modernización económica y social que envuelve "desarrollos desiguales" y "discontinuidades culturales". (Martín, J). Las diferencias culturales que conlleva este proceso, no son resultado simple de la modernización. Estas, por el contrario, nombran el destiempo que se vive entre modernidad y los modos en que enormes grupos de la población viven esa modernidad desde sus constreñimientos sociales y económicos y desde la heterogeneidad cultural.

juvenil que, alimentado en la lírica musical y desde la experiencia rítmica, desarrolla estilos propios. El otro eje articulador está en las relaciones que los jóvenes establecerán con la ciudad como espacio socio-cultural. En este caso se trata de las experiencias de apropiación de espacios públicos para desarrollar sus actividades de grupo y la percepción de éstos como espacios expresivos propios, conformando lugares y huellas de sus identidades culturales.

A lo largo de este trabajo se usa el concepto de "lo popular" para referirse a aquello que en las sociedades latinoamericanas nombra las diferencias culturales y las condiciones de subordinación en que grupos sociales de base desenvuelven su quehacer cotidiano. Lo "popular" hace referencia entonces a las prácticas culturales, así como a los modos de percepción de éstas, de la vida y de los contextos sociales en que éstas tienen lugar. Hago sin embargo una pausa para advertir que esta idea de lo popular no lo asocia ni con la idea romántica de un cultura original o pura ni con aquella que lo ve como una cultura de resistencia. Retomo para su delimitación el marco conceptual en que J. Martín Barbero y N. García lo han definido en cuanto "trama, entrelazamiento de sumisiones y resistencias, de impugnaciones y complicidades"².

1. LA EMERGENCIA DEL JOVEN COMO ACTOR SOCIAL

En los años 20, la vida cotidiana de Bogotá conserva muchos de sus rasgos coloniales. Calles, plazas, tiendas y chicherías representan los espacios centrales para el encuentro colectivo y la socialización. Al mismo tiempo, la tendencia modernizadora que el país emprende se muestra en ciertos cambios en la vida cotidiana de los bogotanos. Estos son los años en que el modelo modernizador, las modas (el modo de vestir, los gustos musicales) y los estilos (decorativos, arquitectónicos) llegan desde los Estados Unidos. Las propuestas culturales norteamericanas adquieren un lugar hegemónico en la vida de las clases altas bogotanas, desplazando la

2. Jesús, Martín Barbero. De los medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y hegemonía. (Madrid: Ed. Gustavo Gili, 1988) p.165).

hegemonía cultural que Europa había tenido hasta el siglo pasado. El país atraviesa por una relativa estabilización de la situación económica, mientras su integración con el exterior crece gracias a la instalación de nuevos medios de comunicación (i.e. cable submarino, avión, nave a vapor, etc).

Los efectos del proceso modernizador, y la presencia de una generación que por primera vez no había tenido que participar en la guerra civil³, se reflejan en la emergencia de un movimiento estudiantil que reivindica la participación social del joven y demanda calidad académica y opinión en la determinación de políticas educativas. El liderazgo del movimiento estudiantil recae en jóvenes de la clase alta bogotana dado el carácter elitista que mantiene la educación superior.

Además de sus demandas por participación y reconocimiento social, estos estudiantes promueven el carnaval estudiantil como primera expresión de identidad y como espacio propio de la juventud⁴. Disfrazados, luciendo colores fuertes (en los años en que los bogotanos sólo usaban colores oscuros), los estudiantes se toman las calles para utilizarlas como espacios festivos para la chanza, la burla y la risa colectiva. Esta actitud abierta y festiva se manifiesta en contra de los modos tradicionales de diversión de los bogotanos y de sus valores coercitivos (i.e. uso del color, modos de vestir, sitios y formas de diversión). La presencia del carnaval en el tiempo, lo convierte en una institución cultural bogotana que se mantendrá hasta 1954, cuando los mismos estudiantes deciden su clausura por el asesinato del estudiante universitario Uriel Gutiérrez.

3. Colombia desde el establecimiento del régimen republicano atraviesa por intensos períodos de violencia partidista y guerras civiles. El país hasta los años 20 prácticamente no disfruta de momentos de paz. Los estudiantes universitarios de los años 20 nacen bajo la coyuntura de la Guerra de los Mil Días pero se forman en el ambiente modernizador y de apertura de la post- guerra.

4. Fabio, Zambrano et al. Simplemente Historia de Bogotá. Versión Preliminar, Cap III 1920-1924. p.17.

Se acaba, entonces, el único momento de encuentro y expansión colectiva que la ciudad había gozado durante estos años.

Entre los cambios vividos en la Bogotá de los años 20 se destaca el surgimiento de nuevas formas de recreación y uso del tiempo libre. Así, por ejemplo, deportes como el toreo y el boxeo se popularizan. En estos espectáculos, que atraen a una mayoría de gente, existe una exhibición del riesgo físico en el que las clases populares reconocen un elemento fundamental de su cultura. Por otra parte, los intentos gubernamentales de detener el consumo de la chicha (licor de maíz) y las restricciones establecidas a los expendios de este licor generan el rechazo popular. En 1922, por ejemplo, ante el decreto de cierre de numerosas chicherías, y la reducción del horario de servicios de las otras, se presencian revueltas callejeras de protesta. Un grupo armado con piedras y palos sale a la calle pidiendo el cierre de cualquier tipo de expendio que venda bebidas alcohólicas. El tumulto marcha de negocio en negocio, vociferando vivas al pueblo y obligándoles a cerrar⁵. Esta forma de motines o revueltas callejeras se sucede a lo largo de todo el siglo como una forma de respuesta popular frente a intentos represivos de control, cambio o restricción de sus formas de recreación y uso del tiempo libre. Los jóvenes, especialmente desde los años 50, mantendrán estos modos de respuesta.

A finales de la década de los 20 llega la radio al país. Con la radio se vive una nueva época en la vida cotidiana de la ciudad. Los primeros programas radiales se emiten en la Plaza de Bolívar. Allí llegan los bogotanos para escuchar con curiosidad los sonidos radiales. Con la inauguración de una emisora de carácter nacional, la radio se convierte en el medio alrededor del cual la familia, "mirando hacia el aparato", se reúne⁶. Su papel es vital dentro del proceso de modernización y la difusión de la cultura de masas. Para las clases populares, la radio se convierte en el instrumento que los conecta con "el mundo": por ella aprenden los modos de comportarse en la ciudad, las formas de reaccionar, los ritmos y letras que se escuchan en otros países, etc.

5. Ibid, Cap III 1920-1929, p.11

6. Ibid, Cap IV 1930-1939, p.5-6

A través de la radio llegan al país los sonidos desgarradores del tango argentino y las tragedias amorosas de la canción ranchera mexicana. Estos géneros musicales no contaban con un público especializado por estos años, pero su recepción es masiva y simultánea. La especialización de la audiencia sólo se da con el avance del siglo y la consolidación de gustos moldeados dentro de un ambiente urbano, y es aquí cuando las diferencias generacionales llegan a ser importantes. Cada ritmo tendrá sus seguidores y, en algunos casos, una sede territorial: el de una ciudad que lo adopta como símbolo.

Así, mientras Bogotá parece especializarse en rancheras y boleros, Medellín se convierte en la ciudad del tango y Cali en la sede de los ritmos afrocubanos: los sonidos de la vieja guardia (Son, Mambo) y la Salsa.

Con el tango y la ranchera se registra, por primera vez, la popularización de una influencia extranjera que no tiene ni la marca de la "alta cultura", ni la de la dominación cultural y/o económica de un país extranjero. Hasta ese entonces el proceso de apropiación de influencias extranjeras había tenido un carácter marcadamente elitista. Con la difusión masiva a través de la radio, se rompen las barreras elitistas y se abre acceso a una dinámica de consumo en la que productos culturales catalogados como "vulgares" y de mal gusto adquieren un gran peso cultural en la vida cotidiana de la ciudad. Esta operación cultural se repetirá y acentuará a lo largo del siglo (Monsivais, 1984).

En los años 30, el desarrollo urbano de Bogotá empieza a mostrar una marcada segregación espacial. La ciudad se expande hacia el Norte con modernos grupos de viviendas para las clases medias y altas, y hacia el sur con los barrios populares. Estos últimos son paulatinamente poblados por los miles de inmigrantes rurales, que habían llegado a la ciudad con la primera gran ola migratoria de los 30, y por trabajadores y artesanos pobres de la ciudad. Este es el momento en que los espacios tradicionales de encuentro (las chicherías, tiendas de barrio, la taberna y la calle) y las prácticas colectivas (las discusiones en la calle y el consumo de café en las esquinas) se desplazan con los migrantes y todo del centro de la ciudad. La polarización que se observa entonces es, además de espacial, cultural. Al norte la burguesía se afana por

seguir los patrones normativos y culturales que, viniendo desde Estados Unidos, la hace sentir moderna y, por qué no, desarrolladas. Al sur los sectores populares, afanados en la supervivencia económica, encuentran en los ritmos románticos y nostálgicos latinoamericanos sus referentes culturales.

En 1937, el cine parlante es introducido en el país. La asistencia de público al cine aumenta considerablemente. Las películas mexicanas y argentinas se convierten en las favoritas del gusto popular. De esta forma el cine y la radio proveen las imágenes (el charro, el patrón, el amante, la amada, el inmigrante, el traidor) los ídolos (Pedro Infante, María Félix y otros) y los sonidos que posibilitan la gestación de un imaginario común de identidad popular latinoamericana. En Bogotá, el cine llega a tener un lugar tan importante en la recreación de los sectores populares que el intento de elevar sus tarifas en 1931 genera en ellos una gran reacción. Una vez más la gente se vuelca a las calles protagonizando diversas revueltas callejeras como acto de protesta⁷.

Si durante los años 20 y 30 la juventud surgió como actor social en el país, en los 40 no se observan movimientos juveniles significativos pero el papel hegemónico que la industria cultural adquiere en la sociedad, a través de la radio y el cine, tiene un impacto importante en futuras manifestaciones culturales de los jóvenes. A través de la recepción de los medios masivos se aglutina un público juvenil que, mirándolos con idolatría, va recapturando, prestando o asumiendo ritmos e ídolos que incorpora en su memoria cultural y festiva.

El fox, los blues y las estrellas hollywoodenses (La Dietrich, La Crawford) cuentan con amplias audiencias y admiradores. Desde el Caribe nos llega la producción musical cubana. El son y la guaracha tienen una amplia aceptación. En la herencia africana de estos ritmos y en su carga de eroticismo y estímulo sensual se reencuentran los ritmos cubanos y los colombianos (la cumbia y el porro) que se denominan como música tropical.

7. Ibid, Cap IV 1930-1934

Dentro de la experiencia lúdica de los jóvenes bogotanos la música tropical es central. Los ritmos bailables colombianos los acompañan a lo largo de todo el siglo como un género musical que, atravesando gustos generacionales y sectoriales, representa el momento festivo o de celebración.

En los 40 y los 50 comienza el auge de la música romántica. La popularidad del bolero y la de una serie de artistas mexicanos, cubanos, puertorriqueños (Agustín Lara, Pedro Infante, Los Panchos, Javier Solís, Bienvenido Granda) se respalda por una amplia difusión a través de la radio y del cine, medios que descubren su potencial. La sujeción de la industria nacional disquera a los monopolios comerciales de la RCA Victor y la CBS es también determinante en su difusión.

Si bien la mujer se convierte en el público No. 1 de la canción romántica, esos géneros tendrán un profundo arraigo entre el mundo masculino y juvenil. La casa y la cantina se constituyen en los espacios principales de recepción. En la casa, acompañando a las señoras, desde la madrugada hasta el anochecer, en sus interminables labores domésticas. En el bar, las cantinas y los cabarets, persiguiendo nostalgias y ofreciendo líricas que exaltan a la mujer en "una adoración idolátrica", mitificando los encuentros amorosos y actualizando (modernizando) la vena melodramática:

"Rotos los asideros literarios, salta a la vista el papel de conducción melodramática de la canción romántica. No son elegías de amor hallado, intuido o desaparecido, son tramas ocultas e insinuadas, el amante perfecto que se acrisola en la serenata, el infeliz que endiosa no a lo sublime sino a lo accesible, el adolescente que descubre el amor entre las recompensas de su edad, la mujer madura que añora la felicidad vislumbrada en la tarde en que oyó por primera vez esos compases, el obrero dueño del planeta por breves minutos, el borracho al mando efímero de la lucidez"⁸.

8. Carlos Monsivais. "La agonía Interminable de la Canción Romántica" en Revista Comunicación y Cultura. No.12, August, 1984. p.21

2. MERCADO DE CONSUMO Y MOVIMIENTOS JUVENILES

Los 50 traen cambios que impactan significativamente la vida cotidiana de Bogotá. Mientras el país vive la consecuencias de la violencia partidista y los efectos de una migración rural masiva hacia las ciudades, Bogotá enfrenta un crecimiento poblacional incontrolado y una aguda crisis de infraestructura urbana y de vivienda. A nivel político, con la firma en 1957 del pacto de el Frente Nacional entre los dos partidos tradicionales, una serie de reformas se implementan en el país. La reforma educativa de los 50 permite un mayor acceso de las clases medias a la universidad. Estos serán los años en que la clase media se expande considerablemente y su presencia se torna definitiva en las nuevas expresiones culturales juveniles.

El proceso de modernización y la introducción de avances tecnológicos como la televisión son definitivos en la apertura hacia lo internacional. Se advierte la presencia de nuevas costumbres y prácticas culturales en la ciudad. En los años cincuenta se produce a nivel mundial una expansión del mercado de consumo. Los jóvenes se convierten en el sector estratégico para el que se crea un mercado que interpela exclusivamente a sus gustos. En Bogotá, este fenómeno se refleja en la instalación de una radio estación dedicada exclusivamente a los jóvenes.

Así, "Radio 15" se especializa en la difusión de los nuevos ritmos americanos como el twist y el rock-and-roll y en la promoción de artistas jóvenes. La emisora organiza festivales que alcanzan una gran popularidad entre los jóvenes de las clases medias y bajas de la ciudad. "Todelar" es otra cadena radial que se lanza con una programación juvenil. En esta radioestación se crea un club dedicado a la promoción de cantantes juveniles locales: "El Club del Clan". Sus integrantes (Emilse, Vicky, Mariluz), llegan a tener una gran aceptación entre el público juvenil.

Este es el momento en que un importante cambio generacional tiene lugar. A finales de los años 50 surge el movimiento juvenil de la "Nueva Ola", el que adopta el rock-and-roll y sus ídolos como símbolos básicos en la búsqueda de espacios propios y de pautas de identidad. Estos ritmos, difundidos por la radio y la televisión y los

diferentes eventos organizados por estos medios (festivales, concursos, programas en vivo con los artistas de moda y la creación de clubes juveniles) se constituyen en elementos de referencia común entre los jóvenes. El movimiento que se opera devela a una juventud desafiante de los valores y de las pautas tradicionales y a unos modos de manifestarse públicamente a través de sus presencias callejeras.

La proyección de la película de Elvis "Rock Around the Clock" será el detonador. La sociedad, escandalizada, reconoce la explosión del movimiento. Miles de jóvenes asisten a su presentación. Mientras los que esperan afuera protagonizan peleas callejeras con la policía, los que logran entrar convierten la recepción de la película en una fiesta. Un periodista comenta por ese entonces:

"Habían no menos de mil coca-colos y kolcanas. Cuatro o cinco sujetos salieron al escenario dispuestos a dejar sin huesos a sus parejas les dieron costalazos en el suelo. Sudaron en medio de la gritería de algunos jovencitos con patillas "a lo Presley", tratando de bailar esa cosas. Las niñas exhibieron lo que generalmente va después del relajo. Los concurrentes bramaron".

En 1964, a la salida de uno de los festivales organizados por la emisora "Radio 15", un grupo de cerca de cien jóvenes se toma las calles del centro de Bogotá, asalta un camión de gaseosa, rompe vidrios de los buses, vuelca recipientes de basura y corre de calle en calle mientras la policía lo persigue. La prensa, nuevamente alarmada, registra estos sucesos explosivos mientras denuncia la administración ferviente de estos grupos por las "peligrosas pandillas inglesas" de los "Mods" y "Rockets"⁹. La reacción social censura el "movimiento incontrolado del cuerpo" con el que estos jóvenes danzan, la ruptura de códigos de danza (el baile en pareja) y estilo de vestir que pone en evidencia "ciertas partes del cuerpo" (la minifalda).

A lo largo de los años 60 el proceso de polarización espacial de la ciudad se acentúa. Entre el norte rico y el sur pobre de la ciudad

9. EL TIEMPO, Septiembre 20, 1964

no existe ninguna conexión. El centro de la ciudad pierde definitivamente su carácter de "centro de referencia" para el Bogotano. Las clases altas, cada vez más temerosas de los peligros de una ciudad cargada de problemas sociales y económicos, lo evitan. Las clases populares, ocupadas en la solución de problemas tan básicos como la provisión de agua, alcantarillado y luz para sus barrios, lo ignoran.

Bogotá se expande notablemente en estos años debido al surgimiento "incontrolado" de barrios populares que aparecen "de la noche a la mañana", sin consultar programas planificadores oficiales. En estos barrios, migrantes y pobladores pobres de la ciudad se apoyan en el trabajo comunitario y en sistemas de ayuda mutua para solucionar aquellas necesidades básicas que la administración municipal ha sido incapaz de resolver.

Los hijos de estos migrantes son la primera generación que crece en la ciudad. Ellos forman las barras o galladas de barrio que surgen como parte de la experiencia popular de búsqueda de espacios propios. Para estos jóvenes la ciudad será un espacio ajeno y lejano en el que no encuentran claves de identidad. Es en el barrio, en la vivencia de la epopeya colectiva de conquista de espacios y en el recorrido diario de sus calles, donde los jóvenes hallaran estas claves de identidad (De Gregori, Blondet, 1987).

A lo largo de los años 60 se presencian distintas expresiones culturales juveniles. Los jóvenes se manifiestan públicamente a través de acciones desafiantes, de estilos insolentes (gestos, formas de vestir, accesorios, gustos musicales) y de su provocativa presencia callejera. En los barrios populares de Bogotá se forman las llamadas "pandillas" juveniles. Estos jóvenes rechazan el apelativo de pandilla y se autodenominan "barras" o "cuadros". Agrupados de acuerdo al barrio en que viven, el sentimiento de pertenencia territorial aparece como el elemento central que los identifica. Con nombres como "Los Villanos", "los Yanquis" "Los Golden Eagles" "Los Halcones", defienden su territorio en temidas peleas callejeras¹⁰.

10. EL ESPECTADOR, 1965

Así como las barras de los barrios populares se forman para defender sus dominios, los jóvenes de las clases medias y altas de Bogotá organizan para su diversión carreras nocturnas de carros "go-go" y "ye-ye" en las avenidas del norte de la ciudad¹¹. Las diferencias entre estos dos tipos de movimientos no son generacionales sino de clase. Una vez más se revela la polarización cultural entre el norte y el sur bogotano.

Cuando el movimiento de la Nueva Ola se comienza a extinguir surge el movimiento denominado "go-go" o "ye-ye". El Rock-and-Roll se vuelve discotequero y la balada rock se asienta en el gusto juvenil (Cortes y Moreno, *El Espectador*, abril 1988). Los jóvenes que se concentran alrededor de estos sonidos y de los festivales celebrados en la Plaza de Toros protagonizan nuevas incursiones callejeras. En 1966, por ejemplo, ante la frustrada presentación de algunos artistas locales, los "go-go" y "ye-ye" se toman en protesta las calles del centro de la ciudad. Corriendo de calle en calle, vuelcan recipientes de basura, remueven signos de tránsito y tratan de escapar de la policía que anda deteniendo a quien puede¹².

Hacia la segunda mitad de los 60 el rock-and-roll declina y llega el rock pesado. Grupos musicales como Zeppelin, Deep Purple y los Stones se convierten en los ídolos del momento. Dos movimientos generacionales hacen presencia en el país: el nadaísmo y el hippismo. El nadaísmo, movimiento de bohemios y poetas que inspirado en Sartre y en el "Greenwich Village", mezcla el escepticismo con el misticismo, es de carácter abiertamente confrontacional de lo tradicional y rechaza a la carrera armamentista. Los Nadaístas, amantes del rock, usan para sus apariciones públicas ritmos colombianos de influencia hispánica tales como el pasodoble.

El movimiento hippie adquiere otras formas definidas. Con los hippies llega la marihuana y se inicia la denominada "era psicodélica". Una calle de Bogotá, la calle 60, se convierte en el

11. Fabio, Zambrano et al., Simplemente Historia de Bogotá. Versión Preliminar, Cap VIII 1958-1968. p.14

12. EL TIEMPO, 1966

espacio hippie de reunión. Allí se establecen las primeras discotecas y almacenes que satisfacen los gustos musicales y estilísticos de la moda hippie-criolla:

"algunos llevaban guitarras y flautas, un ajedrez con figuras extrañas, collares de chaquiras apretados en los cuellos, chalecos desflecados, camisas estampadas en simétricas figuras, pantalones manchados y rotos que se ampliaban escandalosamente en la medida que se aproximaba al piso"¹³.

En estos años se forman bandas roqueras locales como Los Speakers, Los Flippers, Los Apóstoles del Morbo, La Caja de Pandora, La Banda de Marciano, Génesis y otras cuyos conciertos en parques y estadios de Bogotá dan a conocer al movimiento hippie:

"... el pelo largo, las chaquiras, las pintas hindúes, los parches, las sectas del gurú maharashi, los krishnas, los que combinan rock con yoga y los seguidores de Castañeda ("las Enseñanzas de Don Juan") y de Timothy Leary, el gurú del LSD, así como los almacenes de excentricidades"¹⁴.

Como se advierte en esta descripción, los símbolos de diferenciación estilística adoptados por el movimiento hippie provienen de fuentes muy diversas. Mientras recuperan productos culturales y símbolos como las chaquiras y las mochilas de las culturas indígenas nacionales, incorporan el amplificador y el parlante para rendirle admiración al sonido metálico que emiten. La dinámica de este proceso de apropiación se basa en la hibridación y en la reelaboración de estos productos culturales. Lo característico es el mestizaje; un juego de reglas desconocidas de préstamos y entregas culturales que no pretenden la pureza cultural sino, por contraste, la mescolanza. La dinámica anotada será característica en las diferentes formas de expresión estilística de los jóvenes.

13. Alvaro, García. "No Pise las Flores" en CROMOS, Febrero 3, 1987. p.38

14. EL TIEMPO, Abril 10 de 1988

El movimiento hippie convierte los parques de la ciudad en espacios para la música, para recitales poéticos y happenings. El clímax se alcanza con la organización de un festival de música rock que, a semejanza del Woodstock americano, congregó a miles de jóvenes, principalmente bogotanos y antioqueños, en Ancón (Antioquia), para escuchar y bailar con las bandas roqueras locales.

El rock llegó con mayor fuerza a las clases medias bogotanas, pero fue en barrios populares como Kennedy y el Quiroga donde se produjo una manifestación grupal alrededor del ritmo. Las barras se llegan a identificar o diferenciar en torno al gusto musical.

Hasta ese entonces, presentaciones de bandas extranjeras de música rock difícilmente tenían lugar en el país. En el año 1972 Carlos Santana llega a Bogotá. El día del concierto miles de jóvenes asisten al estadio "El Campín" para ver al primer gran grupo de rock que se presenta en la ciudad. En las afueras del estadio, los que no pueden entrar enfrentan a la policía montada; adentro, miles de fanáticos se esfuerzan por escuchar a Santana a pesar de las deficiencias del sonido que hacen de la presentación un acto casi mímico. De la danza y el ambiente de rumba se pasa a la frustración y al desafío colectivo. Los enfrentamientos entre asistentes y policías y la ruptura de vidrios son numerosos. Del estadio, tanto de adentro como de afuera, salen heridos y detenidos. Posteriormente, otros grupos foráneos harían fugaces presentaciones.

Sonidos mestizos

"... es Celia Cruz, la diosa de la Rumba como lo dice Bienvenido en su canción, es su voz: no sé que tiene su voz que fascina, su voz que salió de Santos Suárez, la voz que se impuso, esa voz que golpeaba esquinas en mi barrio obrero, mientras gastábamos andén y noche, ahí en el encuentro de todas las noches... (Umberto Valverde, "Celia, Reina Rumba" p 11).

Estamos en los años del boom de la salsa. Segunda mitad de los 60, principios de los 70. El género se difunde por las barriadas de América Latina hasta convertirse en un símbolo indiscutible de la

latinidad¹⁵. Como el rock-and-roll, la salsa vino de Norteamérica, pero en este caso provino de aquel sector de población latina que vivía en las barriadas de Nueva York. Se trataba de músicos cubanos, puertorriqueños, sudamericanos etc, que luchaban por abrirse un espacio en el mercado musical etnocéntrico. Escamoteando influencias del jazz latino y del rock también funden el son, la conga, el mambo y el merengue para producir ese ritmo hijo del mestizaje, nacido en el centro mismo de la industria cultural¹⁶. La salsa, sin embargo, es el primer movimiento musical danzante que canta a la realidad, a las durezas y a los modos de vivir de los latinos en los barrios y a los modos en que sus pobladores resienten esta cotidianidad.

"Música del barrio. Música con fuertes raíces caribeñas, música violenta como el medio que la genera. Música popular como sus creadores, que evoca las vivencias, penas, alegrías y esperanzas de su ente en letras y notas abiertas, fuertes, descarnadas como esa misma realidad" ¹⁷.

La salsa hereda la invitación al movimiento corporal, al baile que no se arredra ante nada y a la explosión colectiva de los ritmos afrocubanos. Si bien este género musical y los modos de escucharlo llegan a ser decisivos en la experiencia urbana de los jóvenes colombianos, el público que se identifica con este ritmo no es exclusivamente juvenil. A su alrededor se aglutinan pobladores, población negra, mestiza y jóvenes en una experiencia musical que elige la danza como el elemento central de la recreación rítmica.

"El gesto erótico, el acercamiento y el reencuentro de los cuerpos quedarían como patrimonio exclusivo de los géneros afrocubanos, adoptados por un pueblo que no los producía. Un

15. Laureano, Alba. "La Salsa, Una Historia Personal" EL PAIS, 14 Febrero, 1984. p. 6-7

16. VOZ PROLETARIA, "De Donde son los Salseros?" Marzo 22, 1984. p.12

17. Guillermo, González. "El Fantasma de la Salsa", en Magazín Dominical, EL ESPECTADOR, 1981

patrimonio sonoro y danzante que sería indispensable para activar en las nuevas generaciones el fenómeno de la salsa después de los años 60" 18.

De aquí se puede deducir una de las claves para entender la recepción y apropiación de influencias culturales extranjeras de los jóvenes colombianos. En la manera como apropian estos ritmos musicales, ellos generan diferencias estilísticas. Un estilo que los identifica como generación en sus modos de caminar, en el vestir y, fundamentalmente, en el modo de bailar. En el caso del rock y de la salsa, la danza mediatiza la recepción. En el rock, el baile representa la entrega al movimiento incontrolado y descentrado y en la salsa representa el seguimiento rítmico y su creatividad. La experiencia musical del rock no está centrada en el reconocimiento de las letras, debido principalmente a una barrera lingüística. En la salsa la letra adquiere significado siempre y cuando se convierta en un elemento que afirma/enfatiza el movimiento rítmico: debe ser una letra que pueda ser cantada mientras se danza. La recepción es en movimiento y colectiva: en la fiesta, en el concierto o en la esquina con el stereo a todo volumen. Por el contrario, la recepción de ritmos como el tango, el bolero, la música mexicana o la de carrilera es diferente. Aunque venidos desde afuera, estos ritmos son sentidos y adoptados como si fueran los propios. Las letras de las canciones representan el elemento que las comunica con su público. En estas letras se reconoce un imaginario popular de visiones nostálgicas del suceder cotidiano y un modo de hablar de las pasiones y de conflictos primarios que suceden en un mundo de relaciones predestinadas. Son los ritmos que acompañan a jóvenes y viejos, hombres y mujeres, por bares, tiendas, cantinas y noches de borrachera.

La fiebre de la salsa perdura en los 70. En estos años el ritmo adquiere una mayor difusión y audiencia en Bogotá. Los grandes músicos salsómanos llegan a la ciudad. Los festivales se repiten en estadios donde miles de jóvenes asisten al espectáculo en busca del hechizo del ritmo y de sus ídolos que les brindan noches inolvidables e intensas. Pero la ansiedad colectiva y las expectativas

18. Alejandro, Ulloa. *La Salsa en Cali: Entre la Imagen vendible y la Realidad de lo Popular*. Versión Preliminar. Cali, 1987. p.8

de una noche de rumba se frustran continuamente ante las deficiencias del sonido y la ausencia de programación. La respuesta se encuentra repetidamente en revueltas y motines callejeros. Por ejemplo, en 1979, la presentación de la orquesta "Fania Star" en Bogotá desencadena un verdadero motín callejero.

"Por minutos las aproximadamente 10 mil personas que ocupaban la tribuna occidental de estadio se quedaron en silencio como si estuvieran lejos del espectáculo. Pero a continuación, tal vez al pensar que había pagado hasta 500 pesos por la boleta y los estaban estafando a las dos de la madrugada y bajo un intenso frío, algunas de ellas comenzaron a reaccionar... Pero de inmediato se oyeron los primeros coros de protesta y con ellos el crujir de los vidrios al romperse, las cabinas de acrílico a desastillarse, las tejas a caer, las puertas a ceder, las sillas metálicas a desintegrarse"¹⁹.

Al salir a la calle, se oyen consignas de "viva el pueblo" y "destruyamos todo lo que sea verde" (el uniforme de la policía es de este color) y el crujir de los vidrios. Algunos almacenes se saquean y numerosos vehículos sufren una lluvia de piedras. La noche deja un saldo de dos muertos y 200 heridos. Por los mismos años, otras presentaciones como las de Héctor Lavoe o la de Rubén Blades tienen finales parecidos.

Pero quizás la característica central es que en los 70 la salsa se proyecta mas allá del movimiento danzante y se convierte en el ritmo que identifica una generación de artistas y jóvenes escritores que en la rumba y en los salseaderos encontrarán sus fuentes de motivación. El Goce Pagano, primer bar salsero de Bogotá, otorga el nombre que identifica a esta generación. Aparecen durante este período una serie de novelas y cuentos en las que la experiencia juvenil en las ciudades se convierte en uno de los ejes temáticos. Escritores como Andrés Caicedo, Umberto Valverde, Juan José Hoyos, Antonio Caballero o Manuel Giraldo recogen en sus relatos historias de jóvenes en la ciudad, sus quehaceres y los modos en que la han habitado, pensado o imaginado. Se trata de novelas que hablan con voz juvenil del barrio, de los diferentes géneros musicales, de la salsa, el tango o la militancia política.

19. EL TIEMPO, Agosto 1979

3. LA CANCION PROTESTA

Paralelamente, durante la segunda mitad de los 60 y la primera de los 70 América Latina atraviesa por un proceso de expansión económica. Estos países adoptan una estrategia económica de sustitución de las importaciones que consolida el mercado interno y fortalece las industrias nacionales. La oferta del mercado de trabajo se expande para vincular principalmente a mujeres y jóvenes. La estrategia del mercado consumidor rápidamente se dirige hacia los nuevos sectores del mercado de trabajo para ofrecerles diferentes posibilidades de consumo de acuerdo a su edad y sexo. Dentro del mismo período, la industria cultural, con sus propuestas de seducción tecnológica y homogenización cultural, llega a colocarse en el centro de la vida cotidiana de Bogotá. La televisión instalada en cualquier punto de la ciudad se incorpora cómodamente a la vida familiar y barrial. El aparato receptor se convierte en el eje articulador y referente de la sociedad como medio que provee el lenguaje de la homogenización.

En contraste, la juventud en este período muestra un alto grado de politización. En la militancia política un amplio sector de la juventud de las clases medias y baja encuentra los medios de expresión y de proyección de su visión del mundo. Estos son los años del auge del movimiento universitario, la guerrilla y los partidos de izquierda. El movimiento se revela a través de un discurso radical que descubre y rechaza la injusticia social, las desigualdades económico-sociales y el sistema que las sostiene. Un discurso que al reconocer al joven como agente activo de cambio social le ofrece una visión cimentada en la necesidad de un proceso liberador y una sociedad más justa. La mirada juvenil se dirige hacia Cuba, Rusia, China o Corea y hacia sus proyectos revolucionarios. Se rechaza y denuncia el proyecto imperialista que viniendo desde Norteamérica busca la colonización cultural.

La música protesta latinoamericana se convierte en el género de expresión musical de estos grupos. Al concebirse la música y específicamente la canción como instrumentos de denuncia y concientización, la relación entre música y audiencia cambia. La preocupación didáctica desplaza la preocupación estética. El acto de escuchar se convierte en un acto educativo. Al mismo tiempo, la música andina y folclórica se recupera como símbolo de resistencia

cultural y tecnológica; frente al amplificador y los instrumentos electrónicos, se usan los instrumentos de vientos. En los sonidos renovados de la tradición folclorista se mezclan la quena, el charango, la guitarra, el bombo y la zampoña para interpretar temas indígenas y mestizos latinoamericanos (Oliart- Llorens, 1984).

En Bogotá, la Universidad Nacional, la Universidad Distrital y los colegios oficiales de secundaria aglutinan a una gran mayoría de estos jóvenes politizados. Los enfrentamientos a pedradas y las manifestaciones callejeras se convierten en una escena común dentro de la vida cotidiana de Bogotá. Los graffittis de explícitos mensajes políticos ilustran muros, vallas y paredes de la ciudad. El graffitti constituye un instrumento fundamental de expresión de estos grupos, y con esto ellos ponen en auge una forma de expresión que en los 80 se sale de los marcos universitarios y políticos y se vuelve ciudadana (Silva, A. 1988).

Desde otro ángulo, a finales de los 70 la música disco llega a Colombia. El ritmo se vende con etiqueta comercial pero en él los jóvenes populares reencuentran las raíces rítmicas y de movimiento que le dan origen. La música se origina principalmente dentro del movimiento underground de las culturas Black y Gay de Nueva York. La clave de este reconocimiento es la de un estilo de danza:

"La música disco, mientras tanto, como danza, como música del cuerpo, revelaría otra historia. Afuera, en la pista de clubes particulares y salones, este ritmo sugeriría una alternativa que, como los ritmos afro-americanos e hispánicos, envolvía el cuerpo en el ritmo y desplazaría el "beat" falocéntrico del "White Rock" (Deyer, 1979). Disco se convirtió en el sonido central (aunque de ninguna manera únicamente aquí) en la formación de la cultura gay de los 70, y fue traído a los 80 a Hollywood y Bronski Beta"²⁰ (traducción de la autora).

La música disco tiene una acogida generalizada entre los jóvenes de los barrios populares. En contraste con el rock, que aunque teniendo gran popularidad se restringe a grupos

20. Ian, Chambers. Popular Culture: The Metropolitan Experience. (London: Methuen, 1986). p.164

determinados, la música disco llega a todos los jóvenes. Como refuerzo están programas televisivos como los de Alfonso Lizarazo, que se dedican exclusivamente a la promoción de concursos de baile disco. Las canciones de John Travolta, Olivia Newton John y Donna Summer pueblan discotecas y barrios. Las esquinas se inundan con el sonido que emiten las gigantescas radio-cassettes -que acaban de aparecer en el país-, mientras que jóvenes danzarines ensayan pasos gimnásticos. Versiones latinoamericanas de este género llegan a tener una gran acogida. Por ejemplo, el grupo de pre-adolescentes puertorriqueños conocido como "Menudo" se convierte en el ídolo de una audiencia de su misma edad a la que le entregan una alternativa de expresión corporal, de danza acrobática y de un estilo cuidadoso de vestir. En su difusión altamente comercializada, la música disco latinoamericana descubre con ingenio el potencial consumidor del pre-adolescente²¹.

Así, a lo largo de los 70 se consolidan diferentes preferencias musicales y sus públicos se especializan. Entre los diversos ritmos, la salsa, el rock y el disco dominan en los grupos juveniles.

4. TRANSNACIONALIZACION Y FUGACIDAD CULTURAL

Hacia finales de la década y a lo largo de los 80 el rock se revitaliza en Latinoamérica. El movimiento viene desde Sur América, principalmente desde Chile y Argentina. El rock latinoamericano surge como forma juvenil de expresión bajo la política de miedo y del silencio que los regímenes militares implantan en estas sociedades. El género musical se adopta para convertirlo en espacio de refugio. El rock, al ser identificado oficialmente como ritmo del Norte, escapa a censuras y permite a sus músicos abrir un espacio de amplia convocatoria. Aunque los contenidos de esta música, en contraste con la canción protesta, carecen de intenciones didácticas, sí encierran los modos de pensar, de recordar y de resentir de estos

21. EL TIEMPO, Marzo 21, 1983

jóvenes que han crecido en medio del desempleo y el olvido (el del pasado y el de los amigos que la dictadura se empeñaba en desaparecer). Su recepción es masiva llegando a posibilitar un espacio de exteriorización de sentimientos y un canal de participación (Casullo, N).

Estos ritmos adquieren popularidad dentro los grupos de jóvenes roqueros bogotanos y dentro de grupos de estudiantes y adolescentes que se identifican y descubren en la manera latinoamericana de hacer rock. Se trata de un género que, como en la mayoría de expresiones artísticas o simbólicas propias del continente, integra las penurias cotidianas y los anhelos de transformación en el canto a la vida cotidiana, al amor y a los dolores.

El rock latinoamericano se proyecta como un movimiento social juvenil y su caso me permite señalar el cambio que en latinoamérica se produce en este período. Los golpes militares en el Cono Sur, la ola represiva a nivel regional y la poca capacidad de convocatoria que enfrentan los partidos y organizaciones de masas, revelan la presencia de una crisis social que cuestiona los métodos tradicionales del hacer política y de concebir la participación social. Y mientras organizaciones y partidos se debaten en esta crisis, los grupos de mujeres, de jóvenes, de homosexuales, las comunidades cristianas de base, los pobladores de los barrios populares irrumpen como nuevos actores sociales. Sus formas de expresarse socialmente recurren a la imaginación y a modos nuevos de hacer sentir su inconformismo: movimientos cívicos urbanos, pintas y pinturas callejeras, movimientos musicales, formas de danza, apropiación de espacios, usos alternativos de los medios masivos o manifestaciones públicas (marchas del silencio, por la paz, de familiares y amigos, actos de repudio). En Bogotá, este cambio puede seguirse al observar la transformación que durante este tiempo se opera en los graffittis callejeros.

Durante los 70 el graffitti se convierte en un elemento característico del paisaje visual urbano de Bogotá. Como se ha anotado, sus autores son principalmente estudiantes universitarios y activistas políticos y su contenido incluye propuestas programáticas, posiciones partidistas y actitudes de las organizaciones políticas o

gremiales frente a la vida. Se trata, por tanto, de un graffitti militante que se caracteriza por su contenido público y su actitud racional.

En los 80 aparece en los muros de la ciudad otro tipo de graffitti que, alejado del contenido programático, habla de sucesos y situaciones cotidianas y de un mundo más privado. Un graffitti que nombra personas, despliega sentimientos y poetiza o ironiza la vida cotidiana: "Tus ojos te denuncian porque no me sonrías". La autoría de estos graffittis recae fundamentalmente sobre grupos juveniles o individuos que usan un estilo lingüístico donde el sarcasmo, el humor y el contrasentido son predominantes: "El país se derrumba y nosotros de rumba", "Porque no construirían las ciudades en el campo?", "Más vale pájaro en mano que Sida en el ano", "Sonría no escriba lo estamos televisando". Y si bien el graffitti se realiza bajo el anonimato, la espontaneidad y la fugacidad que demanda su carácter de actividad prohibida, en las paredes donde se lo escribe se descubre su capacidad dialógica: En un muro de un barrio popular la pinta "Mi mamá me mimaba" encuentra un interlocutor que le responde y complementa "Pero la desaparecieron".

Armando Silva (1988) en su estudio sobre el graffitti en Bogotá ha mostrado el proceso mediante el cual esta forma de expresión se convierte en un lenguaje urbano característico de la ciudad y de cada barrio. Silva anota que Colombia ha sido el país donde la pinta callejera ha adquirido mayor fuerza y Bogotá la ciudad en donde esta expresión tiene mayor difusión.

Así llegamos a los 80, tiempos de transnacionalización cultural. Los medios masivos intentan desactivar las diferencias culturales y la diversidad de discursos al presentarlos como un programa más de la cultura de masas. El lenguaje masivo es el de la homogenización. La televisión a color, los videos, el walkman, el betamax y los restaurantes "fast-food" distribuyen, bajo el mismo formato, ritmos y modas para todos los gustos.

En los 80 el movimiento juvenil de préstamos y expulsiones culturales se realiza a un ritmo vertiginoso. Movimientos musicales, modas, ídolos o formas organizativas aparecen espectacularmente para rápidamente integrarse o disolverse dentro del collage cultural de la ciudad.

Los 80 son también la época de "las glorias efímeras y los mandatos fugaces"²². Por ejemplo, al comienzo de la década la música guasca, música de las lejanas poblaciones de las montañas de Boyacá y Cundinamarca, se toma Bogotá. Los bogotanos, entre divertidos y sorprendidos, se acuerdan por un rato del pasado y del campo. También llega el movimiento punk, y a su alrededor se crean galladas de jóvenes que recorren las calles no sólo de los barrios populares sino del centro y del norte de la ciudad. La música break-dance se radica en las esquinas y el reggae y el calipso se descubren como nuevos ritmos danzantes. La música disco continúa habitando en discotecas y minitekas mientras que el sonido del rock y de heavy metal acompañan a las galladas de jóvenes populares que lo "regionalizan" para crear el "metal basura" o el "metal polución tendencia Patio Bonito"²³. La balada romántica con su programa de soluciones para el alma continúa dominando el terreno que informa a hombres y mujeres acerca de cómo relacionarse, conquistarse, hacer el amor, olvidar o deprimirse (Ibañez, F. 1988). Desde Cuba, la música de la nueva trova alcanza enorme difusión mientras el merengue caribeño rejuvenece otra vez y se convierte en el ritmo de moda.

Entre el Betamax, los Videos, el Walkman, el Reggae, la Balada o el Calipso van y vienen y los jóvenes, crean, recrean y cambian expresiones. Lo que se está viviendo en los 80 no tiene una dirección única ni un solo sentido. Más bien, como lo expresa Jesús Martín, el proceso que se encierra es aquel de la esquizofrenia cultural. Quizás porque el corazón estará en otra parte, y entonces habrá que preguntarse con Portabalas: "Ay Mamá de donde son los cantantes?".

Mientras se da este movimiento de cambios vertiginosos, las calles y esquinas del barrio continúan albergando, como lo han hecho por los últimos treinta años, a las galladas de jóvenes

22. Antonio, Cruz. "Jóvenes de 1954, Jóvenes de 1984: Claves para un Diálogo" EL TIEMPO, Marzo 16, 1984. p.8-9

23. LA PRENSA, "Kennedy, El Fundador del Barrio". Noviembre 17, 1988. p.12

populares. Son los espacios que han posibilitado la creación de un estilo "callejero" juvenil que mantiene una identidad generacional definida.

Lo que en mi punto de vista enmarca la peculiaridad subcultural de estos jóvenes es una dinámica particular de apropiación de productos culturales y un modo diferente de definir su relación con el mundo (nosotros-ellos). Estos jóvenes, aunque fascinados por las novedades tecnológicas, las modas del "desarrollo" o las propuestas de movimientos radicales, aún mantienen y activan en su quehacer expresivo la cultura paterna, las culturas populares. Se trata, por tanto, de una cultura paterna que les provee ese universo sensible donde lo melodramático, lo romántico y el pasado mediatizan las experiencias cotidianas. Las culturas juveniles se han ido formando en una dinámica en la que conviven la seducción por las propuestas que quieren integrarlos dentro de esquemas hegemónicos y la pelea por o en la supervivencia por mantener sus razones culturales: lógicas culturales y modos de expresión que aún encuentran pautas de identidad y posibilidades estilísticas en las calles del barrio, en el pasado popular, con su familia, con los vecinos y amigos, en el baile y en los ritmos musicales que le cantan a esa cotidaneidad.

"Sí hermano... todos cambian, para bien o para mal, pero son distintos y yo veo el barrio y a pesar de todos los edificios y lo que sea creo que es la misma mierda con que crecí que es como mi mejor amigo y mi mejor hermano que nunca me ha fallado, eso debe ser y esto no lo dije yo sino el flaco. Nostalgia crónica con contradicciones hasta del forro de las güevas, como dice la canción: "El tiempo pasa, nos estamos volviendo viejos", y creo que más güevones que antes. Pero, como sea, la mejor escuela que he tenido es mi barrio, la universidad de la vida, aquí en Kennedy..."²⁴.

24. Jorge, López. Paco el Tenaz. Tesis de Grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, 1988. p.48-49

BIBLIOGRAFIA

ALBA, Laureano.

"La Salsa: Una historia Personal" en EL PAIS, febrero 14, 1982, p 6-7.

CASULLO, Nicolás.

"Argentina; El Rock en la Sociedad Política" en Revista Comunicación y Cultura, No. 12, agosto 1984: 41-51

CIRCULO DE ESTUDIOS DE ANTROPOLOGIA URBANA.

"Identidad y Diversidad Cultural en Bogotá", Ponencia presentada al Tercer Congreso Nacional de Antropología, Bogotá, octubre 1984.

CLARKE, J.

"Style" en Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain. Ed. by S. Hall & T. Jefferson. London: Hutchinson, 1977.

CORTE, F., Moreno, T.

"30 años de Rocanrol" en Lecturas Dominicales, EL TIEMPO, abril 10, 1988, pp 8-11.

CRUZ, Antonio.

"Jóvenes de 1954, Jóvenes de 1984: Claves para un Diálogo", en EL TIEMPO, marzo 16, 1984, pp 8-9.

CHAMBERS, Ian.

Popular Culture: the Metropolitan Experience Methuen. London, 1986.

DEGREGORI, C., BLONDET, C., LYNCH, N.,

Conquistadores de un Nuevo Mundo: De Invasores a Ciudadanos. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1987.

GARCIA, Alvaro.

"No pise las Flores" en Revista Cromos, Bogotá, febrero 3, 1987, pp 37-40.

GARCIA CANCLINI, Nestor.

"Ni Folklórico Ni Masivo: Qué es lo Popular?" en Revista DIALOGOS de la Comunicación. Lima, N.17, junio 1987, pp 5-11.

GONZALEZ, Guillermo.

"El Fantasma de la Salsa" en Magazín Dominical El Espectador, 1981.

HEDBIDGE, Dick.

Subculture. The Meaning of Style. Methuen, London, 1979.

IBAÑEZ-CARRASCO, Francisco.

La Balada Romántica. Department of Communication, Simon Fraser University, 1988.

LARA, Patricia.

"Salsa! Plenilunio de Salsa en Nueva York para Iniciados" en Magazín Dominical El Espectador, septiembre 1980

LOPEZ, Jorge.

Paco el Tenaz, Tesis de Grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, 1988.

MARTIN-BARBERO, Jesús.

De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

MONSIVAIS, Carlos.

"Notas sobre la Cultura Popular en México" en Latin American Perspectives Issue 16, Vol V, No.1, 1978, pp 98- 118.

"La Agonía Interminable de la Canción Romántica" en Revista Comunicación y Cultura, N.12 agosto 1984, pp 21-41.

"Idolos Populares y Literatura en América Latina" en Boletín Cultural y Bibliográfico Vol XXI N.1, 1984, pp 47-57.

OLIART, Patricia, LLORENS, José.

"La Nueva Canción en el Perú" en Revista Comunicación y Cultura, agosto N.12 1984, pp 73-83.

RIAÑO, Pilar.

"Espacios y Prácticas Populares: Hacia una lectura del Barrio Popular" en Revista Procesos y políticas sociales. Bogotá, marzo 1986, pp 41-51.

SILVA, Armando.

Graffiti. Una Ciudad Imaginada Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988.

ULLOA, Alejandro.

La Salsa en Cali: Entre la Imagen Vendible y la Realidad de lo Popular". Mimeo, Cali, 1987.

VARGAS, J., RIAÑO, P.

"Culturas Populares y Contextos Sociales: Una aproximación Interpretativa". Ponencia presentada al Tercer Congreso Nacional de Antropología, Bogotá, 1987.

VALVERDE, Umberto.

Celia, Reina Rumba La Oveja Negra, Bogotá, 1981.

ZAMBRANO, F., VARGAS, J., GUTIÉRREZ, E.

Simplemente Historia de Bogotá Vol III (Versión preliminar). Bogotá: Villegas Editores, 1988.

EL TIEMPO, Archivo Histórico, 1920-1986.

EL ESPECTADOR, Archivo Histórico, 1960-1986.