

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Bogotá lleva síncopa: adopción y significación del ska en la ciudad

Manuel Ricardo Medina Téllez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología
Bogotá, Colombia
2022

Bogotá lleva síncopa: adopción y significación del ska en la ciudad

Manuel Ricardo Medina Téllez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Antropología

Director (a):

Ph.D. Andrés Salcedo Fidalgo

Línea de Investigación:

Antropología Social

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología

Bogotá, Colombia

2022

A mi madre, que me ha dado toda una vida de lecciones sobre la empatía, la igualdad, la justicia y la dignidad. A ella le debo absolutamente todo.

A Stephanie, que cree en mí como yo creo en ella. Mi compañera de lucha, la que me ha enseñado a reconocer, desde la mirada del amor, la importancia del respeto, la diversidad y la tolerancia.

A Dairo, que lo llevo para siempre en mi corazón. Hasta el infinito y más allá, LNDC.

¡Salud y ska!

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Manuel Ricardo Medina Téllez

29/04/2022

Agradecimientos

Agradezco inmensamente a las personas que aceptaron colaborar para construir este trabajo: a John William Castro por mantenerme actualizado, Alex Arce, David Mujica, Felipe Leyva, Diana Coco Head, Henry Tosh, Oscar Villarreal, Laura Casas, David Álvarez, Alex Solaque, Catalina Vargas, Hugo Corredor y todos los que colaboraron indirectamente con sus charlas en espacios menos formales. Gracias a Jeisson Ramírez porque siempre ha sido mi compañero musical.

Muchas gracias a los maestros y las maestras del departamento de Antropología y en especial al profesor Andrés Salcedo que me guio con la paciencia necesaria para lograr que yo escribiera este trabajo.

Resumen

Bogotá lleva síncopa: adopción y significación del ska en la ciudad

El ska es una música arraigada a su lugar de origen: Jamaica. Sin embargo, es también una música que ha adquirido una personalidad única en Bogotá, a través de la implementación de nuevas interacciones, circuitos, símbolos y formas de consumo. Su sonido transmite alegría e identifica a los miembros de la escena con una serie de significados relacionados con el ámbito local, en diálogo con luchas comunes a otros contextos.

Esta investigación pretende aportar al análisis de la música popular y al cómo esta se relaciona con toda una comunidad de gente que atribuye significados a la música y trabaja para posibilitar su consumo, referenciada aquí como escena/circuito: bandas, seguidores, productores, vendedores, diseñadores de ropa, discos, ilustradores gráficos, etc.

Como resultado, este estudio identificó las dinámicas sonoras y escénicas que hacen del ska una práctica social que persigue no solamente unos ideales, sino que se mueve por un circuito que responde a las posibilidades y necesidades actuales de interacción, identificando en la escena bogotana un carácter glocal y una respuesta comercial localizada en una mancha musical *underground*.

Palabras clave: ska, escena, soundbox, glocalidad, mancha, estilo, underground

Abstract

Bogota has syncopation: adopting and signifying ska in the city

Ska is a music attached to its place of origin: Jamaica. Nevertheless, it is always a music that has acquired a unique personality in Bogota through the implementation of new ways of interaction, circuits, symbols, and consumerism practices. Its sound transmits joy and identifies the members of its scene with a plethora of meanings that are related to the local context, negotiated with common international struggles.

This research aims at feeding the field of analysis of popular music, and how it is related with a whole community of people who signify music and work together to permit consuming it. That is what is called scene/circuit in this paper: bands, followers, producers, merchants, clothing designers, records, graphic designers, etc.

As a result, this study identified sound and scene dynamics that make ska a social practice that pursues ideals, and moves through a circuit that relates to the possibilities and requirements for modern interaction, which gives the scene in bogota a glocal character and a located commercial response in the mancha of underground music.

Keywords: ska, scene, soundbox, glocality, mancha, style, underground.

Contenido

Pág.

Resúmen	IX
Introducción	1
1. Lado S: Diáspora y enraizamiento 17	
1.1 La primera ola: el origen local	20
1.2 La segunda ola: el 2Tone.....	32
1.3 La tercera ola: el ritmo mundial	39
1.4 El oleaje bogotano.....	44
1.4.1 Primera ola: el rock con vientos	47
1.4.2 Segunda ola: Rudy de corazón	58
1.4.3 Tercera ola: el <i>revival</i> bogotano	65
2. Lado K: Una escena glocal 69	
2.1 La 19 se “mancha” de ska	73
2.1.1 La piratería	85
2.2 El ska suena a cerveza fría	93
3. Lado A: La fiesta ska 101	
3.1 El concierto	102
3.2 Armando banda	107
3.3 El ensayo.....	112
3.4 (Re)Buscando toque	121
3.5 Sonando en vivo.....	127
3.6 La puesta en escena	144
4. Conclusiones 149	

Introducción

Cuando tenía 15 años, en 1998, conocí el ska. Fue Jeisson quien nos presentó; él siempre muy enterado de lo que pasaba en el mundo de la música *underground*, era algo así como mi mentor musical. Jeisson y yo teníamos (y creo que aún tenemos) un gusto musical muy afín. Nuestros intereses eran diferentes: Jeisson andaba embelesado con los sonidos y la estética del punk y yo estaba desorientado en un mar de sonidos alternativos que no rotaban en la radio bogotana. Un día, después de clase en el colegio, Jeisson y yo nos fuimos a mi casa a ver un casete de VHS que le habían prestado lleno de videos de varios tipos de música. Ese casete no tenía lista de canciones y la cinta no tenía ningún tipo de identificación; la caja era genérica, de cartón y grabada con la marca del fabricante. A simple vista, no había forma de saber qué música había allí contenida. Nos sentamos en mi cuarto, le dimos *play* al VHS y empezamos a revisar los videoclips compilados en el casete de manera artesanal. De pronto, cuando íbamos hacia la mitad de la cinta, se me presentó un mensaje que inmediatamente asumí como personal: “A Message to you, Rudy”¹, interpretada por The Specials.

El video empieza con dos hombres jóvenes negros fumando y caminando por la calle mientras suena la introducción del teclado, que luego dar paso al redoblante marcando la entrada del trombón de Rico Rodríguez, algo que rompió abruptamente con la comprensión que tenía sobre el rock en aquel momento. En la siguiente escena vi la totalidad de la banda frente a un fondo blanco que no me ofrecía ningún tipo de contextualización de lo que estaba observando o

¹ https://www.youtube.com/watch?v=cntvEDbagAw&ab_channel=TheSpecials.

escuchando. Nueve hombres con vestidos, tirantes, sombreros y corbatas que no se veían para nada rebeldes, para nada peligrosos, para nada rudos, moviéndose al ritmo de un sonido suave pero contundente, que definitivamente no era rock, ni reggae, ni punk, ni ningún otro sonido que hubiese apreciado antes. El resto del video se divide entre tomas de los músicos en el espacio blanco sin fondo y escenas de *rude boys* y skinheads en lo que ahora sé son las calles de Coventry, Inglaterra.

Imagen 1: Jerry Dammers, tecladista de The Specials².



En la imagen, al minuto 1:27 del video, Jerry Dammers me saluda removiendo su sombrero Dekker, dándome la bienvenida a este nuevo mundo. Al final, el cuarto blanco se aleja del primer plano quedando en la pantalla de lo que parece ser un televisor, llevándome de nuevo al televisor propio en el que estábamos viendo la cinta con Jeisson.

En shock, le pregunté a Jeisson -oiga ¿qué es eso?- y él, con una sonrisa de condescendencia respondió - es ska y la banda se llama Specials- (sin el “The” que

² Fuente: captura tomada de https://www.youtube.com/watch?v=cntvEDbagAw&ab_channel=TheSpecials

siempre resultaba omitido de los nombres de las bandas anglo durante las conversaciones sobre música que sosteníamos a menudo) -. Yo había observado el video con total dedicación, disfrutando esos sonidos que despertaban una nueva sensibilidad y que me habían llenado de dudas sobre la procedencia de esta música, su significado, su interpretación, si era posible conseguirla en la calle 19 (ver *la 19 se “mancha” de ska*) y si habría más gente, como yo, cautivada con este ritmo tan punk y a la vez tan caribeño.

Así llegué a mi casa, a donde me siento en paz, donde me siento acogido, a la música que me hace bailar el corazón, a la que me ha dejado tantos amores, desamores y una colección de cientos de títulos en CD, LP, casete, VHS, DVD, Blu-ray; a la música que funge como banda sonora de mi vida. Desde esa tarde de videos he querido comprender el ska y cómo otros seguidores lo encontraron en su camino y decidieron perseguirlo hasta hacerlo parte del abanico variopinto de sonidos consumibles producidos en Bogotá.

Persiguiendo el ska he aprendido que la música va mucho más allá de lo que perciben los oídos; la música es expresión estética y cultural que representa el sentir no sólo de quienes la hacen, sino de quienes la escuchan, la siguen, la apropian y le atribuyen significados. Es por esto que con este estudio busco reconocer los elementos que llevaron a la apropiación y producción del ska en Bogotá reconociendo las condiciones históricas y sociales en las que el ska ha sido adoptado y resignificado en el panorama musical de Bogotá.

Si bien se ha hablado mucho de la historia del ska (enfocado en Jamaica e Inglaterra como epicentros de difusión del género), los productos que existen hasta el momento son de corte periodístico y las discusiones académicas se han encaminado a analizar patrones musicales propios del género (aunque en realidad no sobre ska colombiano) o a construir una historia de las bandas que ha habido en Bogotá y sus circuitos.

En 1997, en la Universidad Javeriana se produjo SKAPITAL³. En 2018 estudiantes del programa de periodismo cultural de la Universidad Externado realizaron SKULTURAL⁴, ambos documentales con la intención de recoger la actualidad y un poco de la historia del ska en Bogotá, pero sin ahondar en lo que esta música significa para sus seguidores, o en reconocer la escena y su presencia en el panorama *underground* local. En el campo académico, trabajos como el de Carlos Quiroga y Jefferson Vega (2017) hacen un análisis musicológico de la forma de interpretar los instrumentos en el ska tradicional⁵. Paula Gutiérrez y Natalia Guzmán (2002) se concentraron en el circuito⁶ de la banda bogotana Dr. Krapula y su incidencia en la escena ska local. Ángela Jiménez (2009) hace mención del ska en su tesis de antropología, pero sólo como parte de un universo de ritmos juveniles que generan identificación y a través del cual es posible comunicar sentires y vivencias. Lo mismo ocurre en el trabajo de Martha Marín y Germán Muñoz (2002) quienes en su estudio de culturas juveniles y su producción musical hacen mención del ska como música originaria de Jamaica, relacionada directamente con los skinheads⁷ y su relación con el punk en Inglaterra. Estos trabajos demuestran que el ska hace parte del panorama musical de Bogotá, en el que ha sido visto como música juvenil y ha sido asumida comúnmente como una rama del género rock.

³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lkjG4Gb43YY>

⁴ Parte 1 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JgmSVYTTkyM>; parte 2 disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Fr9kbTJWo_g

⁵ Se le reconoce como tradicional al ska que persigue la sonoridad jamaicana característica de la primera ola (ver capítulo 1). El sonido se puede apreciar en el trabajo de la banda Skatalites, que también sobresalen por ser la primera banda en hacer música reconocida como ska en la historia.

⁶ Aunque no es el término que se usa en la tesis, el concepto de circuito de Magnani (2014) en el cual al hablar de la banda, de ella no hacen parte apenas los músicos, sino su historia, los instrumentos, las disqueras, los vendedores de discos, los promotores de conciertos, los espectadores en los momentos de encuentro, etc.

⁷ Los Skinhead son una cultura juvenil originaria de Inglaterra que mantiene una estrecha relación con la música jamaicana. Heather Augustyn (2013) analiza su origen como una respuesta agresiva (característica heredada de los mods) al movimiento hippie, que alcanzaron solidez como cultura juvenil al presentar su inconformidad ante la opresión a la clase obrera durante el 'Winter of Discontent' en 1979. Es importante aclarar que si bien existen grupos de skinheads que promulgan una postura sociopolítica neonazi, los skinhead a los que se hace referencia en este documento son antifascistas y están en contra del prejuicio racial. Una representación muy clara de por qué existen estos dos tipos de skinhead se puede apreciar en la película 'This is England' de Shane Meadows (2006).

Aspectos metodológicos

Primero que todo, es necesario aclarar que el ska en Bogotá no está focalizado en una zona, ni en un barrio, ni en un local particulares. Al momento de llevar a cabo el trabajo de campo para este estudio, no se reconocen lugares en los cuales sea común ver congregados a los seguidores de la música, ni sitios específicos que hayan sido apropiados por la escena para el consumo del ska. Se habla entonces de Bogotá en este trabajo como contexto general al cual pertenece la escena, los seguidores y las bandas con quienes se contó como colaboradores. Además, cabe reconocer que a lo largo y ancho del territorio colombiano hay otras escenas locales que giran en torno al ska, y que aunque pueden ser congregaciones de seguidores hermanadas por un mismo gusto musical, las fronteras geográficas se reconocen como parte de su identidad y de su particularidad.

Para realizar la recolección de la información y la posterior escritura, tuve en cuenta los componentes metodológicos de la etnografía basada en la experiencia compartida con la población observada, la historiografía para recoger hechos importantes en la consolidación de la escena bogotana y, finalmente, un apoyo narrativo desde la autoetnografía que incluye mis propias experiencias y reflexiones sobre las epifanías (Ellis, Adams, & Bochner, 2015) que se suscitaron durante el trabajo de campo y que emergieron gracias a la estrecha relación que guardo con el objeto de estudio particular.

Como parte del trabajo de campo y para rastrear las prácticas del ska, sus significados y sus historias acudí a seis conciertos de diversos aforos, todos en diferentes lugares de la ciudad:

- Bad Manners, 10 de febrero de 2018. Auditorio Lumiere, Carrera 14 #85-59
- The Toasters, 3 de marzo de 2018. Rock History Bar, Av 68 #72-39
- Rock al Parque 25 años, 30 de junio de 2019. Parque Simón Bolívar
- The Beer Klub, 14 de septiembre de 2019. Bbar, Carrera 7 #45-72
- Skanking, 18 de octubre de 2019. Auditorio Mayor, Calle 23 #6-19
- Noche de las Ánimas, 2 de noviembre de 2019. La Hoguera, Calle 45 #22-55

A estos conciertos asistí por ser los espacios de encuentro de los adeptos al ska, además de ser allí donde pude observar directamente los rituales, símbolos, estética y consumo musical del pedaço, entendido como la agrupación de frequentadores que no se conocen necesariamente entre sí pero comparten un gusto o código común que, en este caso, consiste en la producción o consumo de la música o el estilo del ska (Magnani, 2002). De la misma forma, estos eventos en torno a la música me permitieron reconocer el ejercicio de una práctica que forma una unidad de sentido compuesta por establecimientos, equipos y espacios, no necesariamente localizados en un mismo lugar pero reconocidos por los usuarios habituales; en otras palabras, lo que Magnani (2014) ha categorizado como circuito. Es importante hacer una salvedad teórica con respecto al uso de los términos escena y circuito. Si bien entiendo que el concepto de circuito describe de manera más precisa las dinámicas en torno al consumo y a la producción musical, músicos, seguidores y promotores del ska en Bogotá usan el término “escena” para referirse a su pertenencia y participación en este grupo de personas. Es por esto que a lo largo de este documento se da prelación al uso de esta palabra y no se ahonda en la pertinencia de diferenciar estos dos conceptos.

Continuando con las categorías acuñadas por Magnani (2014), durante el trabajo de campo pude identificar áreas del espacio urbano cuyos límites son visiblemente evidenciables en las cuales se da una actividad o práctica predominante que permite el encuentro entre usuarios que no necesariamente se conocen bien pero con intereses comunes, o manchas, que en este caso se relacionan con el comercio de música en formatos físicos y tiendas de ropa que ofrecen prendas relacionadas con la estética propia de la escena. Para esto, realicé numerosas visitas a tiendas físicas y virtuales de ropa, de música, de accesorios, y participé e indagué en grupos de discusión y sitios informativos online, con la intención de obtener más detalles relacionados con el ska, su estética, su significado y la comprensión de cómo el ska se mueve por la ciudad para propiciar su consumo.

Mientras organizaba el trabajo de campo me reuní una mañana con John William Castro, amigo desde hace al menos 20 años, docente de ciencias sociales, rude boy y trompetista de Skandalo Oi!, en la plazoleta del Centro Comercial Av. Chile para discutir y hacer una lista de quiénes podrían ser los mejores informantes para mi estudio y cómo contactarlos. John lleva más tiempo que yo escuchando ska y, a diferencia mía, conoce muy bien la escena y a muchos de sus miembros. Hablando con él pudimos llegar a concretar unos criterios a tener en cuenta para seleccionar a los participantes: estar actualmente relacionados con la escena; que el ska signifique algo en sus vidas y que tengan conocimiento del enraizamiento y resignificación del ska en Bogotá (lo que se les presentó como conocimiento de la historia).

John y yo asistimos al conversatorio *ska en Bogotá en los 90*, que tuvo lugar el viernes 13 de julio de 2018. Allí tuvimos la oportunidad de contactar directamente a Alex Arce, cantante de *La Severa Matacera* y a Felipe Leyva, cantante de *La Urbana* (aunque en realidad él fue al primero que contacté un poco antes, cuando decidí que haría este trabajo). Además de enterarnos que Laura Casas, saxofonista de *Kardamomo Ska*, estaba interesada en escribir la historia del ska en Bogotá; de paso, le pedí su número para hacerle una entrevista, ya que vi que había recogido ya bastante información.

Imagen 2: publicidad conversatorio *Ska en Bogotá en los 90*⁸

⁸ Fuente: <https://www.facebook.com/Bogoska/photos/basw>.



Otra persona a quien llegué gracias a John fue David Mujica, cantante y bajista de Skampida (ambos fueron compañeros del colegio, además de hacer parte de la misma escena). Al resto de los participantes los contacté personalmente cuando me los crucé en algún concierto, y a muchos otros por medio de la mensajería en sus redes sociales, principalmente *Facebook*. De esta forma pude contactar a Alex Solaque de *The Beer Klub*, a David Álvarez y a Henry Tosh de *Thee Prostitutes*, Hugo Corredor de *Los Elefantes*, Diana Cocohead, Catalina Vargas de La Banda Skandela, Oscar Villarreal de La Urband, Félix Sant Jordi, Nicole Kloosterboer y al menos otra docena de miembros de la escena de quienes al final, por una u otra razón, no pude recoger su testimonio. Invité a participar a tantas personas como me fue posible de la lista que creamos con John William, pero algunos no respondieron, otros me dijeron que sí pero nunca tuvieron el tiempo para hacerlo y un par de plano manifestaron no estar interesados en este estudio. Fueron horas de visitar *Facebook*, de revisar constantemente la mensajería a ver si por fin había respuesta, de explicar lo que quería hacer, de justificar por qué me resultaba significativa su participación, de llamadas telefónicas, de grabaciones y notas de campo.

Como mencioné anteriormente, yo no soy muy activo en la escena bogotana, llevo muchos años y conozco a una que otra persona con quien nos hablamos cuando

nos encontramos en algún evento, pero en realidad no tengo una relación cercana con nadie, excepto con John. Sin embargo, para hacer una caracterización de los participantes, durante el trabajo de campo identifiqué que todos provienen de clases medias y medias-altas, que todos residen en barrios que se encuentran ubicados a lo ancho y largo de Bogotá sin una tendencia geográfica particular o sin centrarse en una zona mayoritaria. Catalina, John, Oscar y Laura, son docentes en colegios públicos (a excepción de Laura), Felipe es psicólogo en un colegio privado, Alex Solaque es diseñador, Alex Arce y David Mujica tienen su actividad laboral en torno a sus bandas, Hugo es publicista, David Álvarez trabaja en gestión empresarial, Nicole es empresaria musical, Félix es locutor y Diana Coccohead es emprendedora independiente. Todos viven en Bogotá (Nicole se mueve entre Bogotá y Buenos Aires), desde la calle 193 al extremo norte de la ciudad, hasta Kennedy en el sur occidente y desde Chapinero en la zona centro-oriental, hasta Suba en el límite noroccidental de Bogotá. Esta falta de concentración significó que durante el trabajo de campo tuviera que desplazarme por toda la ciudad para recoger entrevistas, encontrarme con amigos y asistir a conciertos. Debido a la falta de tiempo de algunos participantes, realicé dos entrevistas por videoconferencia (Nicole y Félix), y otras dos a través del chat de Facebook (Catalina y Oscar). El detalle de la caracterización de los participantes se puede revisar en el anexo 1, al final del documento.

Cabe mencionar que todas/os los participantes autorizaron el uso de sus nombres para este documento y aquellos de quienes no pude conseguir el consentimiento los presento con el pseudónimo con el que son conocidos en la escena.

El trabajar con músicos y seguidores de diferentes edades me fue útil para recoger historias y experiencias en clave generacional. De esta forma Hugo, Alex y David Mujica pertenecen a una primera generación de músicos de ska en Bogotá (además Alex y David comparten que su ocupación principal es la música y que tienen proyectos satélite que giran en torno a sus bandas y el reconocimiento que han logrado con ellas), mientras los músicos más jóvenes, como David A, Henry o

Felipe, pertenecen a una segunda generación de músicos skatalíticos⁹, que tienen la música como proyecto paralelo a su labor/profesión principal. La idea era recoger experiencias de personas de una edad similar, con recuerdos en común que, si bien pueden diferir entre ellos, confieren mucha más credibilidad por ser recordados, que el conocimiento de segunda mano o meramente libresco, como lo mantiene Augé (1987). Esto es lo que Paul Willis (2014) denomina la experiencia cultural y material compartida. Teniendo esto en cuenta, hago la salvedad de que muchas de las ideas expresadas en este trabajo pueden no representar el sentir de la totalidad de la escena y muchas de las historias aquí contenidas pueden diferir en experiencia.

Adicionalmente, como fuentes secundarias tuve en cuenta la información documental y producción artística que ha surgido en Bogotá alrededor del ska, lo que incluye documentos académicos investigativos relacionados con el ska, fanzines, posters, tiquetes de entrada a conciertos, productos audiovisuales, grabaciones profesionales y aficionadas de música local y otros productos de divulgación que emergen desde la misma escena. En estos materiales busqué identificar elementos del contexto y maneras de registrar sentidos de pertenencia y significación del ska en Bogotá y la relación entre los adeptos y la música, teniendo en cuenta que la representación artística y los artículos de las revistas contienen imágenes, textos y narrativas mediante los cuales se puede interpretar sentires y voces situadas en una temporalidad trascendental con una intención particular. Asimismo, tuve en cuenta las letras de algunas canciones para identificar sus significados y relacionarlos con los contenidos de la experiencia etnográfica, además de la comunicación a través de redes sociales de grupos bogotanos dedicados al ska y entre miembros de la escena que promueven su pertenencia, su música y sus eventos.

⁹ Término usado para referirse a todo aquello que tenga que ver con el ska. El término se encuentra apropiado en el trabajo de Fernandez y Gonzalez (2015).

S-K-A

Cuando empecé a interesarme seriamente en el consumo musical (tendría unos 12 años) el vinilo era un formato en decadencia, el CD era el formato del futuro y el casete representaba la resiliencia de una economía que no alcanzaba para adaptarse al cambio. Hoy en día los roles se han transformado: el vinilo recobra fuerza comercial por ser un formato para audiófilos que no encuentran satisfacción en el sonido digital moderno, el CD está en decadencia y el casete es un formato que nos llena de nostalgia a quienes por años lo tuvimos como formato fuerte, algo que encontré compartimos con la mayoría de los colaboradores de este estudio.

El casete con el que hacíamos intercambios y que grabábamos en la calle 19 por una fracción del precio del CD tiene en común con el hoy fuerte vinilo la presentación en formato de dos lados, A y B. Ninguno de los dos es más importante que el otro y ambos son fundamentales para disfrutar completamente la propuesta que una banda plasma en una producción. Los dos lados hacen parte de la narrativa de disfrute de la música, con todo y el interludio silencioso que representa manipular el disco o el casete para cambiar de cara.

Al principio, pensé en escribir dos grandes capítulos a los cuales llamaría Lado A y Lado B, pero luego mientras analizaba datos, hallaba categorías y organizaba la escritura, me di cuenta de que era absolutamente necesario dividir la narración en tres capítulos. En una tienda de discos me encontré un disco de *MUSE*¹⁰ que, en esa nueva tendencia de grabar menos canciones por cada lado del disco para ampliar la calidad de su sonido, constaba de dos discos y los nombres de cada cara aparecían como *Side M*, *Side U*, *Side S*, *Side E*. Allí mismo entendí que si yo tenía tres capítulos en una tesis sobre ska, lo más lógico era que mi documento tuviera un Lado S, un Lado K y un Lado A.

¹⁰ Banda inglesa de Rock formada en 1994.

Este trabajo busca dilucidar los significados que se han atribuido al ska en Bogotá desde su llegada, pasando por su enraizamiento como escena local dependiente de un circuito musical que incluye a músicos, espectadores, promotores musicales, vendedores de música, sellos discográficos y un largo etcétera que hacen posible que la música adquiera vida y que se consuma grupal e individualmente. Como lo mencioné anteriormente, estructuré el trabajo en tres capítulos que responden a tres pilares que guían la etnografía: un recuento histórico de los significados del ska y su evolución sonora, la historia de la adopción del ska en la ciudad de Bogotá y el reconocimiento de lo que es actualmente el ska, incluidos sus significados construidos a través del tiempo y sus prácticas de consumo y circulación.

De esta forma, en el Lado S: diáspora y enraizamiento, desde una perspectiva historiográfica, he incluido una contextualización de cómo el ska se transforma a medida que circula por el mundo y cómo va adquiriendo significados que al final han influenciado lo que el ska es actualmente en Bogotá. Este capítulo surge a partir del descubrimiento durante el trabajo de campo de la necesidad de entender de dónde viene toda la simbología, la estética, el sonido y la ideología que acompaña al ska. En *Identidad Cultural y Diáspora*, Stuart Hall (2010) mantiene que lo que escribimos y hablamos lo hacemos desde un lugar particular en el tiempo, desde una historia y cultura específica. Esta idea de Hall es relevante para este capítulo que busca sentar las bases para dilucidar los significados que adeptos, músicos y público le han atribuido al ska en Bogotá desde una perspectiva de recuerdos colectivos. Además, desde la perspectiva de Allan Moore, este capítulo incluye un análisis sonoro que busca identificar patrones rítmicos propios y diferenciadores del ska en cada ola. Se incluye también aquí una discusión sobre la música local y la categoría de World Music, propuesta por Ana María Ochoa (2003).

En el segundo capítulo, Lado K: una escena glocal, se hace la comprensión de las historias, los significados y las experiencias que han tenido las personas con quienes trabajé con el ska, siguiendo el postulado de Guber (2011) de crear un

vínculo con ellas a partir de una experiencia compartida, y desde un enfoque biográfico que busca recoger los relatos de una generación de personas que han hecho parte de la escena ska desde los noventa y recuerdan desde el presente lo que ha sido el asentamiento de esa escena en Bogotá (Godard, 1996). Con esto, busqué reconstruir el sentido de escena que se le atribuye a las agrupaciones de personas que trabajan, hacen, promueven y consumen el ska. Este capítulo incluye además una discusión sobre el circuito musical, la apropiación de espacios para el consumo y el rol de la piratería como agente democratizador de la producción artística.

Finalmente, en el Lado A: la fiesta ska, he decidido presentar todo aquello que tiene que ver con los conciertos, los ensayos y otros espacios de encuentro que comparte la escena bogotana actualmente, incluyendo espacios virtuales. Este capítulo corresponde a la identificación de una nueva ola, después de un periodo de letargo en la escena y es por ello que cronológicamente se ubica distante de lo narrado en el Lado K. Es allí donde se encuentra todo lo relacionado con comportamientos, ropa, símbolos, baile y performance en general, que representan los significados atribuidos a la música. La escritura se hace, principalmente, desde las experiencias anotadas en el diario de campo durante el ejercicio empírico y desde la interpretación de insumos visuales a través de imágenes y fotografías. De esta forma, se provee allí un registro del aspecto performativo y socioestético: uso de vestimentas, accesorios, símbolos, congregación generacional, puesta en escena (por parte de las bandas), consumo y todo aquello que visualmente representa una riqueza al observar la escena. El contar con registro visual (Margaret Mead, 1975) me permitió tener grabaciones de audio, video y fotografías como material de análisis sin pretensiones de generar películas o documentales artísticamente sobresalientes.

Los resultados de este estudio incluyen, en conversación con un marco histórico en clave de circuitos y las interpretaciones propias a las que pude llegar desde una postura informada por fuentes pertinentes, aportaciones a la identificación del

sonido de canciones de ska desde los postulados de Allan Moore, relacionando estos con patrones sonoros propios de la localidad, lo que es, según Ana María Ochoa, la relación que existe entre la música y su lugar de origen. Sin embargo, una de las categorías emergentes de esta tesis busca demostrar que el ska, debido a su circuito y a los tipos de consumo que se han suscitado translocalmente, actualmente se aleja de lo local y no llega a ser World Music, por lo que se hizo necesario revisar lo glocal que puede llegar a ser la música.

Este análisis sonoro, aunado a la reconstrucción historiográfica del ska, me llevó a identificar un tipo de consumo escénico que no se origina en la disponibilidad de la música sino en su exploración. Esto es lo que he llamado el consumo por exploración sonora, y se argumenta apoyándome en las evidencias de la búsqueda de patrones rítmicos que lleva al descubrimiento de un sonido madre. De igual forma, entre los resultados existe una revisión del concepto de escena, justificado desde el musicar de Christopher Small, como concepto que se alinea mejor a las agrupaciones de personas que trabajan para que haya música en torno a la cual generar espacios de interacción y consumo de la misma música.

Asimismo, la observación del espacio físico de consumo llevó también a identificar y ejemplificar el concepto de mancha de José Guilherme Magnani, con los tránsitos, modos de consumo y un ejercicio de democratización de la música, propios de la actual identidad de la escena ska bogotana, representada en un elemento totémico de asociación y aceptación: el casete.

Finalmente, el estudio permitió hacer un reconocimiento de la performatividad del ska, desde un análisis de los símbolos que identifican la vinculación con un sonido particular, observados desde la iconografía, la ropa, ciertos patrones de comportamiento durante los conciertos y las imágenes (representadas en logos, volantes, posters, etc.) que acompañan al ska.

A lo largo del documento incluyo también un análisis de la música y la expresión estética de algunas bandas y sus canciones. Este análisis se hace con el objetivo de comprender a fondo cómo y por qué se ha producido el ska en Bogotá y la manera como esta música ha sido significada y apropiada. Siguiendo a Robles (s.f.), este análisis se hace para comprender las características estilísticas y las intenciones detrás de la creación de la música, los instrumentos que interactúan y el sentido que se les ha asignado. De esta forma, no solo es posible reconocer las motivaciones artísticas, sociales, políticas y otras que pueden existir detrás de una composición, sino que podemos también analizar el impacto que la música tiene entre aquellos que la consumen y la significan.

Aunque este estudio no incluye un análisis musicológico formal del ska producido en Bogotá, debido a mi limitadísimo conocimiento musical, el análisis sonoro se hace desde una perspectiva sensorial experimental que se aleja de la formalidad. Es importante recalcar que el sonido característico de un género musical también tiene voz, comunica sentimientos, persigue ideales y enamora o desvincula según afinidad o distancia de quienes la consumen.

1.Lado S: Diáspora y enraizamiento

Durante el trabajo de campo, uno de los primeros significados que encontré afiliados al consumo de ska fue el de su conexión con su historia y su circuito. Conversando con músicos y miembros de la escena pude identificar que no hay una sola forma de comprender la música, su ritmo, la influencia que tiene su origen y el papel que ésta juega en la vida de cada individuo. Claro, esto puede sonar bastante obvio, pero personalmente se hizo evidente únicamente hasta que decidí revisar etnográficamente tal diversidad de sensibilidades en torno a una misma música: el ska.

En este primer capítulo abordaré históricamente las condiciones sociales y musicales que han influenciado el ska desde sus inicios, su llegada a Bogotá, su enraizamiento local y la construcción de los significados que se le han atribuido. Este análisis historiográfico de la construcción de los significados del ska se hace desde una perspectiva global y desemboca en el reconocimiento de lo que he llamado el oleaje bogotano, que recoge algunos apartes de la historia local de la música.

El 3 de julio de 2019 me encontré con David Álvarez, más conocido dentro de la escena como *David Asezine*, bajista de las bandas *La Corrupta* y *Thee Prostithutes*, en Chapinero. Aunque ambos llevamos muchos años escuchando la misma música, asistiendo a los mismos conciertos y siendo amigos de personas en común, él y yo nunca nos habíamos hablado. Nos sentamos en la sala y mientras conversábamos, David ponía música en su computadora portátil y se comía una

suculenta hamburguesa. Cuando le pedí a David hablar sobre su experiencia con el ska, insistió en hablar sobre esta música desde sus orígenes, como queriendo establecer un trasfondo histórico desde el cuál iniciar cualquier discusión que pudiera surgir. Yo en ese momento le sugerí que podíamos obviar esa historia, que yo ya la conocía, pero él se mantuvo firme en su empeño de estructurar los fundamentos de su visión, gusto y posición frente al ska.

David no fue el primero que me habló del ska empezando por sus raíces jamaicanas, pero fue con él con quien noté que todas las personas con quienes hablaba hacían de una u otra manera lo mismo. Y lo noté solo hasta este momento porque identifiqué muchas divergencias en cuanto a hechos, fuentes y perspectivas. Comprendí entonces que para hablar de ska era necesario primero estructurar un contexto histórico y sonoro desde el cual poder proceder con el análisis de lo que ha sido el ska en Bogotá. Era necesario poner en discusión lo que se encontró en el campo con lo que sugieren algunos textos académicos, no para buscar construir una historia inequívoca del ska en Bogotá, sino una que fundamente los hallazgos del ejercicio empírico.

El objetivo de este capítulo es el de dilucidar este arraigo, esta inexorable conexión que, a pesar de los largos tránsitos y transformaciones de la música tanto en la parte sonora como en los significados que a esta se atribuyen, se mantiene y se observa como rasgo distintivo de su estética y su consumo. Para esto, fue necesario revisar el historial de su tránsito, los significados que se suscitaron en este tránsito y lo que esto ha representado para su sonido, las conexiones que aún se mantienen con el ska desde su concepción como música local (social y musicalmente hablando) y las nuevas dinámicas que fueron surgiendo de la relación entre el ska y sus puntos de encuentro con la industria del World Music.

La reconstrucción histórica se hace para entender la significación actual que se ha construido alrededor de la música ska, de dónde emerge y los circuitos que ha transitado para convertirse en música translocal. Esta translocalidad (Peterson y

Bennett, 2004) de la música se alcanza gracias a la política de música del mundo que Ana María Ochoa(2003) describe como:

“El ámbito más visible de transformación (del consumo musical) ha sido tal vez la irrupción de músicas de muchos lugares del mundo en la industria discográfica; la llamada “música del mundo” o World Music. (...) La movilización de lo musical por parte de movimientos sociales o agrupaciones artísticas que afirman de nuevas maneras su localismo y su apego al pasado, constituyen ámbitos igualmente importantes de articulación sonora. (p.10)”.

Teniendo lo anterior en cuenta y entendiendo que el ska ha tenido un circuito histórico que ha transformado su significación, su sonido y su rol social, es necesario aclarar que en el ska se reconocen tres grandes picos de popularidad: uno durante su génesis, otro en Inglaterra cuando los jóvenes retoman el ska y lo mezclan con sonidos propios de la época y un último cuando el ska sale de Inglaterra hacia el resto del mundo. A estos tres picos se les ha denominado olas, debido a su movimiento de ires y venires. Sin embargo, los seguidores más puristas no reconocen esta división, ya que, en su opinión, el cambio del sonido durante la segunda ola es tan brusco que se aleja demasiado de la propuesta musical original del ska hecho en Jamaica.

Sin embargo, cabe anotar que los puristas no desprecian la música descendiente del ska tradicional; simplemente no la consideran ska. Por esta razón y teniendo en cuenta que en el campo me encontré con simpatizantes del oleaje al igual que con puristas, me acojo a la historia dividida en olas, teniendo en cuenta los cambios sonoros, rítmicos e instrumentales por los que ha atravesado el ska, para así reconocer diferentes propuestas musicales propias de cada época.

En este capítulo hablaré entonces de los circuitos y trasegares sociales de la música desde la perspectiva de musicar, acuñada por Christopher Small (1998), en donde se entiende la música no como una cosa sino, más bien, como una serie de

prácticas que varias personas, entidades y medios llevan a cabo para hacer perceptible su abstracción del mundo a través de lo sonoro. De esta forma, y teniendo en cuenta que el resultado último de musicar es un registro sonoro, he incluido también algunos apartes con el análisis sonoro de canciones de ska para acompañar la comprensión de sus transformaciones y significados.

1.1 La primera ola: el origen local

El ska es un género musical originario de Jamaica, que surge de la mezcla entre los ritmos propios de la isla (que a su vez son el resultado de la mezcla entre sonidos americanos y africanos heredados de antepasados esclavizados), como el mento, y aquellos que se escuchaban en las ondas radiales que provenían, principalmente, desde los Estados Unidos, como el jazz y el blues. Cabe anotar que estas ondas radiales eran sintonizadas desde la isla de forma pirata, ajustando antenas artesanales hechas con tapas de ollas para recibir la señal, y que algunos músicos atribuyen que el ska se hiciera sobre una base rítmica sincopada dada la baja calidad de recepción de un sonido que se entrecortaba repetidamente (Bradley, 2000).

El ska en principio fue música local en lo que Ochoa (2003) define como música que en algún momento estuvo vinculada a un territorio específico. Esta característica de local, según Ochoa “*se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género*” (p.11). Y esta persistencia, como mencioné al principio de este capítulo, es uno de los rasgos propios del significado actual del ska en Bogotá.

Si bien el análisis musicológico de las raíces del ska incluye muchos otros ritmos y parámetros de composición de diversas procedencias, el Jazz y el Blues fueron los predecesores directos, ya que fue principalmente a estos ritmos a los que se dedicaron los músicos jamaicanos que ambientaban sitios turísticos, buscando

crear un ambiente musical análogo al que se podía encontrar en los Estados Unidos. Fue así como queriendo imitar el sonido estadounidense y mezclando éste con el sonido propio de la isla, nació el ska como música local.

La palabra ska, no tiene como tal un significado y de hecho no hay consenso sobre su origen, ya que varios autores manejan varias teorías sobre cómo se llegó a este término. Algunos dicen que el nombre surgió de la manera en que Cluet Johnson saludaba a sus amigos con un enfático “*Love Skavoovie*”; Prince Buster decía que él había inventado el término y que procedía de la palabra “*scatter*” (a un lado), que era su mensaje para la competencia. Otros dicen que surgió de cómo entre músicos explicaban la síncopa a través de la onomatopeya que producía la guitarra al ejecutarla. Esta última explicación la retomaré más adelante, durante el análisis del sonido del ska.

El ska fue la primera música popular propia de Jamaica, y coincidiendo fortuitamente con que su popularidad se mantuvo fuerte desde finales de los 1950 y hasta mediados de los 1960, fue considerada como la música nacional jamaicana durante la independencia de la isla en 1962 y presentada como tal en la Feria Mundial de Nueva York en 1964¹¹.

Mientras comprábamos comida para llevar en un restaurante típico de la calle 45 con Julian ‘*Red Rooster*’, *selector*¹² del Sistema Sonoro Fuego Negro, me comentó que, en su opinión purista, *-solo se puede considerar ska la música producida en Jamaica hasta 1966. De ahí en adelante solo hay fusiones, como el 2tone*¹³. Y es que en el 66 las condiciones climáticas de la isla hicieron que los productores solicitaran a los músicos disminuir el tempo del ska para que la gente pudiera bailar

¹¹ Para más información sobre la presentación del ska en la Feria Mundial de 1964 se puede visitar: <http://old.skabook.com/foundationska/tag/1964-worlds-fair/> una web creada por Heather Augustyn, escritora norteamericana que ha dedicado su trabajo al estudio de la música jamaicana.

¹² El selector es el DJ de música jamaicana.

¹³ Nota tomada en diario de campo de una conversación informal.

sin deshidratarse o desmayarse. El nuevo tempo ralentizado dio como resultado el rocksteady, ritmo que ocupó el lugar del ska como música popular predominante en Jamaica y, debido a esto, los músicos que hacían ska dejaron de hacerlo para dedicarse al nuevo ritmo.

El ska pasó entonces a ser la música predecesora, pero poco, o nada, interpretada. El periodo desde el surgimiento del ska como música nacional jamaicana hasta su sucesión a manos del rocksteady (alrededor de 8 años) es considerado como la primera ola del ska. Es importante destacar que por esta época la música se daba a conocer a través de los *sound system*¹⁴ en donde los selectores presentaban canciones exclusivamente grabadas por músicos de sesión¹⁵ para sus fiestas. También durante este periodo, el ska en Jamaica se vio muy acogido por jóvenes que buscaban la transgresión o se dedicaban a cometer crímenes menores como colarse en el transporte público, asaltos con arma blanca o peleas callejeras, y en algunos casos apartados, hasta asesinatos (Augustyn, 2013). Los seguidores del ska asistían a los *dance halls*¹⁶ vistiendo trajes y corbatas en un intento por imitar el estilo de los *gangsters* de las películas norteamericanas. Con el tiempo, a estos jóvenes se les denominó *rude boys*, debido a su talante tosco y violento: “Este nuevo y más lento estilo musical adquirió gusto entre las pandillas callejeras de West Kingston, a quienes se les conocía localmente como rude boys, un nombre que se convirtió en sinónimo de la música” (Bennett, 2001. P.75)¹⁷.

¹⁴ El sound system es el equipo del selector, el cual incluye tornamesas, micrófonos, consolas y, quizá lo más importante, el sistema de parlantes que normalmente son diseñados artesanalmente por los mismos selectores. Esta práctica de sonido móvil es muy común en el Caribe; en Colombia podemos verla reflejada en las prácticas de fiesta de los *picoteros*.

¹⁵ Los músicos de sesión son músicos que son contratados para hacer una grabación o gira específica, sin pertenecer necesariamente a una agrupación musical.

¹⁶ El dance hall era el nombre que se le daba a los espacios tipo discoteca en donde se presentaban los selectores. No confundir con dancehall, música que se originó en los 70 y que tiene sus raíces en el ska.

¹⁷ “This new slower style of music found an appeal among West Kingston street gangs referred to locally as rude boys, a term which also became synonymous with the music”.

Siguiendo la propuesta para el análisis de la música popular de Moore (2012), presento aquí una descripción del sonido del ska desde la experiencia sensorial y el desconocimiento técnico musical. Esto quiere decir que, teniendo en cuenta que no soy músico ni tengo un amplio conocimiento de conceptos musicales formales, el análisis se hace desde lo que puedo percibir en la escucha juiciosa de canciones que ejemplifican los rasgos sonoros comunes del ska en sus diferentes facetas y, obviamente, aquel producido en Bogotá. Las canciones presentadas a lo largo del documento fueron seleccionadas por la facilidad que estas representan para analizar y ejemplificar su sonido, por su disponibilidad en plataformas gratuitas como YouTube, y por su popularidad dentro del género. Para este análisis tuve en cuenta las categorías de instrumentación, tono, ritmo y enfoqué la observación en cómo suenan los instrumentos, cómo se combinan para crear un ambiente y de qué lugar parecen provenir las grabaciones hechas en un estudio. De igual forma, analicé las canciones desde las capas de beat explícito (que incluyen los patrones rítmicos ejecutados, comúnmente, en la batería), bajo funcional (la base marcada por el bajo sobre la cual se ejecutan las armonías), melódica (el patrón principal de una canción, que es como la esencia de la canción, lo que normalmente cantamos o tarareamos) y adorno armónico (patrones sonoros que acompañan la melodía principal para darle cuerpo y profundidad), propuestas por Moore.

Entrando en materia, lo primero que se debe entender para analizar el sonido del ska es su instrumentación común. El ensamble del ska tiene una base similar a la del rock, y es por esto que, en ocasiones, el ska se considere una ramificación de este. Esta base incluye una guitarra, un bajo y una batería. Durante la primera ola, la característica más marcada de la instrumentación del ska es la incorporación de instrumentos de viento, principalmente saxofones, trompetas y trombones. Ellos proveen la estridencia; son como gritos que manifiestan una explosión de alegría. Son estruendosos pero elegantes, ensordecedores pero placenteros, atrapados en la ambigüedad entre ser técnicamente más complejos pero sonoramente más fáciles de disfrutar.

En el ska de la primera ola, los vientos tenían un rol armónico, melódico, reemplazaban a la voz y en ocasiones hasta se hacían cargo de marcar la síncopa¹⁸, algo que era posible gracias a que la alineación original de bandas como The Skatalites contaba con cinco músicos a cargo de dos saxos tenores (Tommy McCook y Roland Alphonso), una trompeta (John Moore), un trombón (y vaya trombón a cargo de la leyenda Don Drummond) y un saxo alto (Lester Sterling). Sin embargo, a medida que se hacía más difícil comercializar presentaciones y grabar discos con bandas de nueve, diez o más músicos, los vientos se hicieron prescindibles.

Los vientos le dan cuerpo al ska, hacen que las partes de las canciones en donde suenan sean más robustas. Como ejemplo podemos escuchar por ejemplo la canción "*Miedo*"¹⁹, de The Klaxon, en la que cada vez que suenan los vientos se siente como si el volumen aumentara, como quien juega con el dial de volumen en un equipo de sonido bajando el volumen cuando suena la voz y subiéndolo cuando suenan los vientos.

Otro elemento característico en la instrumentación del ska de la primera ola está a cargo del *bajo caminante*, descendiente de la influencia del jazz y del swing, interpretado en contrabajo en los primeros años del ska y más recientemente adaptado al bajo eléctrico. El bajo caminante es un acompañamiento que marca la progresión armónica en una canción deconstruyendo los acordes o los arpeggios en las notas que los componen, y los interpreta utilizando figuras negras que marcan cada uno de los cuatro tiempos (1, 2, 3, 4 en un compás de 4/4 como se mencionó anteriormente) del compás. En palabras más sencillas, si la armonía se mueve, por ejemplo, en un acorde de séptima de Do mayor (Cmaj7), este acorde se descompone en las cuatro notas que lo componen: Do, Re, Mi, Sol, y estas cuatro notas se interpretan en cada uno de los tiempos del compás, así:

¹⁸ Un buen ejemplo del rol polifacético de los vientos puede ser identificado en <https://www.youtube.com/watch?v=IXvcEOL8oNo>

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=tDVnQeffzKM&ab_channel=TheKlaxon

1	2	3	4
Do	Re	Mi	Sol

Este sonido constante del bajo en golpes sencillos es un ritmo que se asemeja al que causan los pasos de una persona que camina a prisa, de allí que se le llame bajo caminante. Tal vez mis contemporáneos recuerden la cortina musical del espacio televisivo *Cine Arte Caracol*, que es lo primero que viene a mi cabeza cada vez que pienso en un bajo caminante. Para quienes no lo recuerden, o no sean contemporáneos míos, la canción se llama “Cool Cat Walk”²⁰ y es interpretada por Angelo Badalamenti, y para quienes quieran un ejemplo identificable en el ska bogotano, escuchemos la entrada de la canción “*Bugsy’s Team*”²¹ de Los Elefantes, en donde se escucha claramente el bajo, antes de que la guitarra entre a acompañarlo. El bajo caminante, debido a la velocidad con que se mueve entre las notas, produce un sonido misterioso, ominoso, oscuro, muy diferente a lo que normalmente viene a la mente cuando pensamos en el sonido del ska. Sin embargo, el bajo caminante al encontrarse con la síncopa en otros instrumentos genera un ambiente que emula saltos de felicidad produciendo la festividad característica del ska.

Una tercera característica en cuestiones de instrumentación es la percusión, normalmente ejecutada en batería acústica y siguiendo, entre otros, dos patrones comunes: el *burru* y el *one drop*. El *burru* es un patrón percutivo en el cual el baterista busca responder a la armonía, dejando de ser completamente rítmica²². El segundo patrón, el *one drop*, es un patrón rítmico en el cual se marca un solo

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=CF7XRH8DJzU&ab_channel=Sz%C5%91keLovasBenedekOfficial

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=CeeOHScdxTk&ab_channel=LosElefantes

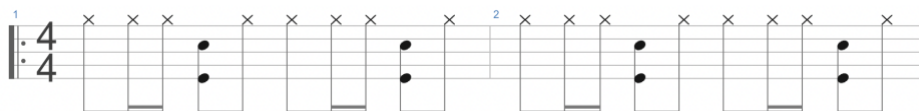
²² Para ver/escuchar un ejemplo de burru, revisar https://www.youtube.com/watch?v=X3nglTXIeNE&ab_channel=torvicdrum

acento en el tercer *beat* del compás de 4/4. Para aclarar un poco esto, en el rock normalmente se marcan los acentos con el bombo en el primer y tercer *beat* y con el redoblante en el segundo y cuarto. En el *one drop* el bombo y el redoblante se encuentran para marcar un único acento.

Imagen 3: cuarto y quinto compás de *Back in Black* de AC/DC²³.



Imagen 4: *one drop* en *I Shot the Sheriff* de Bob Marley²⁴.



En las anteriores imágenes, el golpe marcado en la parte baja del pentagrama representa el bombo, el golpe marcado en el tercer espacio de abajo hacia arriba representa el redoblante y las equis en la parte alta del pentagrama son golpes en el *hi-hat* cerrado.

Habiendo descrito las particularidades instrumentales del ska de la primera ola, procedo entonces a analizar el sonido en capas²⁵, como lo propone Moore (2012), teniendo en cuenta las capas de beat explícito, bajo funcional, melódica y adorno armónico²⁶.

Como lo mencioné anteriormente, en ocasiones los vientos se hacen cargo de todas las capas, como el caso de “*Artibella*”, canción a la que hice referencia

²³ Fuente: <https://www.songsterr.com/a/wsa/ac-dc-back-in-black-drum-tab-s1024>

²⁴ Fuente: <https://www.songsterr.com/a/wsa/bob-marley-i-shot-the-sheriff-drum-tab-s13578>. Considero necesario explicar que tuve que tomar este patrón rítmico de una canción de reggae, pues me resultó imposible conseguir partituras de ska tradicional.

²⁵ Las *layers* de las que habla Moore.

²⁶ Traducción propia de Explicit beat layer - Functional bass layer - Melodic layer - Harmonic filler layer.

anteriormente, pero para hacer una identificación de capas que esté a la medida de mis posibilidades, usaré la canción “Bridge View”, de The Skatalites²⁷.

La canción inicia con una contundente capa melódica interpretada por el trombón y la trompeta a la cual responden los dos saxofones, alternándose, de manera que imitan una conversación. Inmediatamente después entra la batería a ritmo de *one drop* marcando la capa de beat explícito, en la cual también se encuentra la síncopa interpretada por la guitarra y un teclado, que suena como una melódica, consistentes durante la totalidad de la canción. Al mismo tiempo, suena la capa de bajo funcional a ritmo caminante y una capa de adorno armónico a cargo del teclado que persigue las notas interpretadas por el contrabajo.

Esta estructura es muy común en el ska tradicional y pocas canciones rompen con este esquema. Por ejemplo, “*I’m in the Mood for Ska*” de Lord Tanamo²⁸ tiene las mismas capas, en el mismo orden, pero con la diferencia de que la capa melódica la comparten los vientos con la voz. Otra diferencia se puede escuchar en “*You are Too Bad*” de Jackie Opel, en donde al principio la batería hace parte de la capa de adorno armónico con un ritmo burru, y más adelante la capa de beat funcional está a cargo de un saxofón que interpreta la síncopa junto a la guitarra y el teclado.

Para hablar de *soundbox* hay que tener en cuenta la época en que se grabó el ska de la primera ola, lo que hace que el sonido de las canciones sea monofónico, o que se perciba como si emanara desde una sola posición. El *soundbox*, según la propuesta de Moore (2012), consiste en identificar de donde provienen los sonidos que percibimos en una canción, ubicándolos dentro de una caja 3D para representarlos en una imagen que visualiza esa percepción. De esta forma, la distinción entre instrumentos se hace en términos de tono y no de lateralidad.

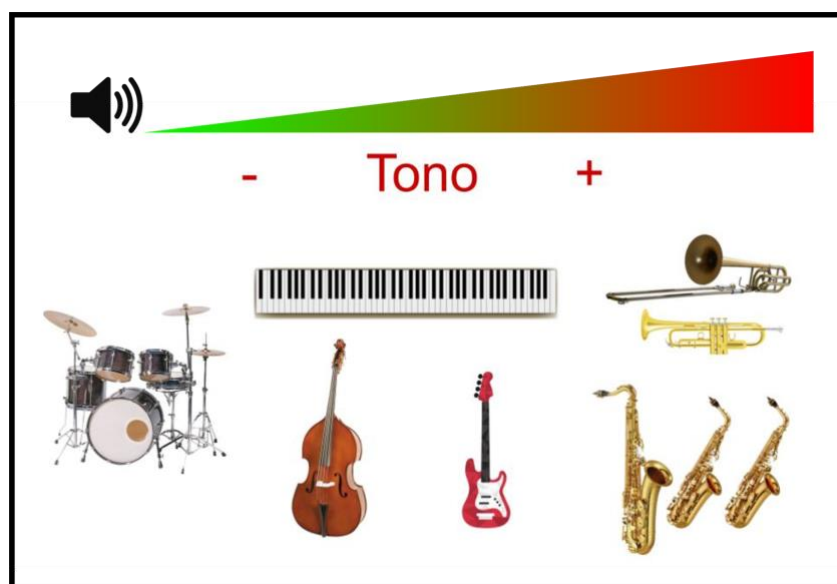
²⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0mSlcGoZTCk>

²⁸

https://www.youtube.com/watch?v=DeFOtsOx_iY&list=PLI4ySAWqYJo2BJccIt_mGPZJa1_2xKwkO&index=1&ab_channel=Ska%26ReggaeintheWorld

Volvamos a *Bridge View*. En esta canción, el tono más alto lo tienen los vientos; podríamos decir que protagonizan la canción. Un poco más atrás de los vientos está la síncopa guiando los pasos de baile. Aún más atrás están el bajo y el piano, haciendo su propuesta armónica, mientras un paso más atrás suena la base rítmica de la batería que hace uso de un *rimshot*²⁹ que se asemeja al sonido de una palmada.

Imagen 5: Representación visual del orden tonal de los instrumentos en la canción *Bridge View* de The Skatalites.



En la imagen he intentado representar el orden y tono de los instrumentos en la canción *Bridge View*, teniendo en cuenta que en la capa armónica se encuentran el trombón y la trompeta conversando con los saxofones, ya que en la mayor parte de la canción toman turnos para intervenir; el piano tiene dos roles, uno rítmico acompañando a la guitarra en la síncopa y otro en el adorno armónico en conjunto

²⁹ Un rimshot es un golpe con la baqueta en el aro del redoblante, que baja sustancialmente el tono de la batería, pero que es muy común en el ska tradicional.

con el contrabajo; la batería, por su parte, está en el tono más bajo marcando la capa de beat explícito.

Habiendo entendido esto, es importante analizar el patrón rítmico del ska, que es uno de sus principales rasgos característicos y que ya he mencionado un poco más arriba: la síncopa. Este ritmo se puede encontrar ejecutado por la guitarra, los vientos o el teclado y es ese golpe que *-se siente en todo el cuerpo³⁰⁻*, como me dijo Alex Solaque, cantante de The Beer Klub y que guía los pasos cuando se baila ska.

Para entender la síncopa, primero se hace necesario aclarar que hablaremos de compases de 4/4, el compás predominante en el ska; esto quiere decir que para determinar un compás contaremos de uno a cuatro así: “1, 2, 3, 4”, al leerlo, procuraremos leer solo la primera sílaba del número 4 (cua) en un solo golpe de voz, para evitar que la cuenta silábica nos lleve a un posible cinco. Ahora, entre cada uno de los números incluiremos la voz “y”, así: “1 y 2 y 3 y 4 y”. La síncopa es la “y” que pronunciamos entre los números; allí es donde se marca el acento en el ska.

Para aclarar el concepto de síncopa, procederé con un ejercicio práctico: busquemos un reloj analógico, de esos que tienen manecillas y números del uno al doce. Al ponerlo cerca al oído podemos notar que hace un sonido cuya onomatopeya puede ser representada con la palabra “tic”. Así, segundo a segundo, el reloj sonará “tic-tic-tic”. Después de escuchar cada “tic” incluya usted su propia sílaba antes de que empiece el siguiente “tic”; yo escogeré la sílaba “ta”, haciendo que entre el reloj y yo creemos un ritmo que sonará algo así:

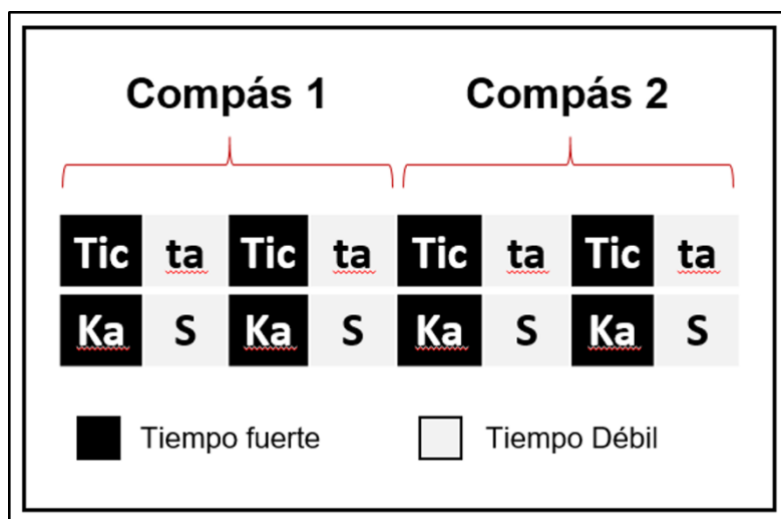
Tic	ta	Tic	ta	Tic	ta	Tic	ta
-----	----	-----	----	-----	----	-----	----

³⁰ Alex Solaque, entrevista Octubre 1, 2019.

La síncopa entonces será cada uno de los “ta” que suenan entre los “tic” del reloj.

Entendiendo en términos rítmicos la síncopa, cabe aclarar la cadencia con que esta ocurre en el ska. Para esto tomaremos una de las teorías del origen del nombre del ska³¹ en la cual la palabra ska representa la onomatopeya del rasgueo de la guitarra cuando ejecuta la síncopa; de esta forma separaremos entonces los sonidos de la palabra así: S-Ka. La S será entonces el equivalente al “ta” del reloj presentado anteriormente, mientras Ka caerá sobre cada “tic”.

Imagen 6: Representación visual de la síncopa del ska.³²



Para identificar la síncopa en acción, sugiero escuchar el inicio de la canción “*Fuerza de Trabajo*”³³, de Skampida; lo primero que escuchamos es el teclado sincopado, pero si al escucharlo aún no se identifica la síncopa, el segundo instrumento en entrar en acción es la batería marcando los cuatro golpes del

³¹ No existe un consenso con respecto al origen del nombre del género musical, ya que se han recogido diversas versiones de artistas y productores de la época que apuntan más a resaltar su relevancia como pioneros que al reconstruir la historia de esta música.

³² Fuente: propia.

³³ https://www.youtube.com/watch?v=HRFrE4L_vVk&ab_channel=SkampidaCanal

compás en el bombo. Siga el bombo contando 1, 2, 3, 4 (cua) y sienta como el teclado suena entre cada uno de los golpes del bombo.

De la mano del ritmo encontramos el tempo, o la velocidad a la que se ejecuta la canción. Es pertinente aclarar que si bien en Jamaica el tempo del ska (normalmente entre los 109 y 132 BPM) se redujo dando vida al rock steady y luego el de este se redujo aún más dando vida al reggae, ola tras ola el tempo del ska ha ido acelerando nuevamente haciendo que una de las características del ska 2Tone sea que su beat es más rápido que el del ska tradicional (en indicación vivace entre los 132 y 140 BPM) y el del ska de la tercera ola acelere aún más (llegando a la indicación presto, por encima de los 160BPM). Por esta razón, el ska es inequívocamente música alegre; si le reducimos la velocidad y por ende la alegría, la música deja de ser ska.

Bennett (2001, p.75) explica este cambio sonoro así;

“By the summer of 1966 the ska style had begun to change. The music was becoming increasingly reliant on electrified instruments and had taken on a more relaxed feel, while the simple on/off beat was becoming increasingly more complex. The emphasis changed from horns to a heavy electric bass sound and cutting rhythms provided by electric guitars with high treble settings”.

Con el paso del tiempo, hacia el final de la primera ola, el rocksteady puso a la guitarra a cargo de la síncopa, le dio más protagonismo a las voces y redujo notoriamente la presencia de los vientos, mientras que el reggae los reemplazó dándole protagonismo al órgano *Hammond*, protagonismo que se mantuvo hasta el resurgimiento del ska a manos del 2Tone. Aunque en la segunda ola algunas bandas contaban con vientos, la mayoría se limitaban a un solo instrumento fijo, como en el caso de Madness, The Beat o The Bodysnatchers que solo contaban con un saxofón. Como resultado, desde entonces los vientos han pasado a ser parte de arreglos cortos o de los coros en canciones de mayor velocidad, a

excepción obviamente de las bandas modernas que hacen ska con la instrumentación y ritmo de lo que hoy conocemos como ska tradicional (“*Traditionalists*” según Brown y Phyllipz, 1994), que es el sonido característico de la primera ola.

1.2 La segunda ola: el 2Tone

Con la necesidad de reconstruir el país desde las ruinas resultantes de la segunda guerra mundial, el gobierno de Inglaterra aceleró la migración de cientos de ciudadanos jamaíquinos para contratar su mano de obra, ya que esto resultaba más económico que contratar ciudadanos ingleses. Esta migración significó dos fenómenos muy importantes para el ska; por un lado, los inmigrantes jamaíquinos trajeron consigo su música, y por el otro, su presencia desató una fuerte tensión étnica y social.

Hebdige (2002) narra que:

“A principios de los sesenta, se habían asentado importantes comunidades inmigrantes en las zonas obreras de Gran Bretaña, con lo que se hizo posible algún tipo de relación entre los negros y los grupos blancos vecinos. Los mods fueron los primeros en una larga lista de culturas juveniles de clase trabajadora que crecieron cerca de los antillanos, respondieron positivamente a su presencia y trataron de imitar su estilo” (p.76).

Así pues, los jóvenes ingleses empezaron a consumir la música de los jamaíquinos y con el tiempo algunos de ellos se interesaron por interpretarla. De esta forma, apasionados por los sonidos del ska y el reggae jamaíquino, una mezcla de músicos procedentes de las dos islas deciden retomar aquel ritmo que en el 66 se hizo a un lado para popularizar el rocksteady, pero esta vez en lugar de vestir la música con los colores de la independencia, el ska se vistió de blanco y negro; esto

con el ánimo de reflejar su ideal de unión étnica y la lucha para combatir los prejuicios contra los no blancos, fenómeno que cobraba fuerza entre la juventud británica. Si en Jamaica el ska había servido para expresar el júbilo que sentían los músicos locales debido a su reciente independencia del Reino Unido, en Inglaterra sirvió para expresar la desazón que provocaba el gobierno de turno (protagonizado por la transición entre Callaghan y Thatcher), la privatización de las empresas públicas y un creciente conservadurismo político. Este cambio de territorio, el nuevo significado y la nueva estética del ska están resumidos en palabras de Ochoa (2003), cuando ella afirma que:

“A medida que estas músicas se hacen más nómades, pueden suceder dos procesos: 1. algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, 2. otro grupo de personas que cultiva los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. (...) Así, las políticas de lugar inscritas en lo musical, constituyen frecuentemente un campo de batalla y debate” (p13).

A este movimiento, e incluso al sonido que caracterizó al nuevo ska que se mezclaba con sonidos del recientemente popular punk se le llamó *two tone*. El *two tone* o 2Tone³⁴ fue un movimiento musical recogido en un sello discográfico que se originó en Inglaterra a finales de los 70 y representó el reavivamiento de la música jamaicana y la atribución de un nuevo significado. Como se mencionó

³⁴ El nombre del movimiento/sonido en esta época es *two tone*, pero el sello discográfico popularizó su escritura como 2Tone.

anteriormente, la característica más importante del movimiento es la lucha contra el racismo que se le atribuyó al ska y que se representa estéticamente con el uso de cuadros blancos y negros, como en un tablero de ajedrez. El movimiento llegó a ser tan fuerte que se denomina 2Tone no sólo al sello, sino a lo que se conoce como la segunda oleada del ska y su sonido. En el libro *'The 2Tone Story'*, George Marshall (1993) menciona que el 2Tone era casi un estilo de vida con letras que manifestaban las voces de los jóvenes y representado por un estilo particular estético que identificaba a sus seguidores en las calles.

Teniendo en cuenta que *"todo cambio en las formas de comunicación de una forma artística conlleva transformaciones en el orden formal de lo estético y de su construcción de sentido"* (Ochoa, 2003. P.22), podemos ver cómo el 2Tone tomó algunos de los rasgos propios de los rude boys jamaquinos, como los trajes de tres piezas y los sombreros trilby y porkpie, incorporando el blanco y el negro como tonos distintivos. También se popularizó la idea del rude boy delincuente y pendenciero de West Kingston: en el libro *'Original Rude Boy'* de Neville Staple (2009), cantante de The Specials, el artista cuenta cómo a principio de los setenta él y sus amigos conseguían el dinero para comprar discos robando casas en las noches y relata sus peleas con cuchillos enfrentando bandas de skinheads enemigos. En la película autobiográfica de Madness *'Take it or Leave it'*, se puede apreciar el fenómeno de las peleas con skinheads de otras ciudades, el robo a tiendas de discos y el saxofón hurtado de Lee Thompson, por el cual no pudo seguir tomando clases en aquella escuela de Camden Town.

Después de tan solo tres o cuatro años en que el ska fuera la música preferida por la juventud inglesa y que esto se viera reflejado en las listas musicales británicas, las bandas reinventaron su sonido para incorporarse a las nuevas corrientes musicales (algo relacionado con el fenómeno de World Music, presentado por Ochoa (2003), en el cual las tendencias son estipuladas por los medios y las grandes cadenas, para responder a la demanda de quienes las consumen). Esta búsqueda por la actualización sonora llevó a que The Specials se desintegrara a

causa de diferencias creativas, al igual que The Bodysnatchers, y a que Jerry Dammers, creador del sello 2Tone, entregara el control total del sello y su contenido a Chrysalis Records. Y aunque el ska perdió popularidad, esto no significó que su sonido y sus seguidores más fieles se dieran por vencidos; simplemente el 2Tone había llegado a su final y con él, la segunda ola del ska.

Imagen 7: Algunos discos producidos por 2Tone Records³⁵.



En la imagen el primer álbum autotitulado de The Specials, el primer álbum de The Selecter, *Too Much Pressure* y la primera recopilación de bandas británicas de ska, *Dance Craze*; algunos de los discos producidos originalmente por 2Tone Records en los cuales se puede observar el evidente uso del blanco y el negro como colores representativos del sello y del movimiento, y su iconográfico patrón a cuadros³⁶.

³⁵ Fuente: propia.

³⁶ Fuente: propia.

Aunque el 2Tone tuvo una vida corta como fenómeno musical y social, su estética se convirtió en un símbolo inherente al ska y por esto sus símbolos siguen vigentes en las escenas actuales; esto hace parte de ese apego al pasado, al estilo heredado, al mantenerse fiel a lo que se propuso en otros lugares antes del traslado de la música que menciona Ochoa. Pero además de esta imagen propia y el nuevo ideal que se adhirió al ska, al sonido también se le hicieron cambios sustanciales. Como mencioné anteriormente, en el 2Tone los vientos perdieron fuerza cobrando protagonismo el teclado en la capa melódica, el beat explícito a cargo de la batería ahora marca la síncopa en el hi-hat, el bajo funcional se mantiene caminante pero ahora interpretado en bajo eléctrico y los adornos armónicos le corresponden a la guitarra. Debido a la influencia del punk el beat acelera a indicación vivace (entre los 132 y 140 BPM) y las voces y el mensaje de las letras se hacen parte indispensable de la identidad de las bandas. Analizaré el sonido de esta ola haciendo uso de canciones grabadas por bandas pertenecientes, en algún momento, al sello 2Tone.

Empezaré con una canción sin mayor intervención vocal para enfocarme en el sonido de los instrumentos. Escuchando "*One Step Beyond*" de Madness³⁷, posiblemente la canción más popular de la época 2Tone, puedo identificar que los tonos, con respecto al ska tradicional, cambian significativamente y esto, en combinación con la velocidad del beat, lleva a un sonido más saturado, más bullicioso, pero más festivo. Aquí el tono principal lo tiene la síncopa, marcada en combinación entre la guitarra eléctrica y el teclado. Sobre esta capa de beat explícito, la batería mantiene un ritmo monótono a 4/4, abriendo el hi-hat en los tiempos 1 y 3 en paralelo al golpe del bombo, lo cual acentúa aún más la presencia de la síncopa.

³⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=SOJSM46nWwo&ab_channel=Madness

En la imagen 7 busco representar cómo el sonido de la canción se enfoca en el saxofón, que además tiene el tono más alto, y el bajo tiene un segundo lugar en protagonismo sonando en la parte alta de la caja 3D que representa el *soundbox*

Imagen 8: representación visual del *soundbox* de *One Step Beyond*.



Habiendo sido grabada en 1979, esta canción, a diferencia de *Bridge View*, sí tiene un sonido estéreo en el cual podemos ubicar los instrumentos “atacando” desde diferentes flancos. Empecemos por la síncopa que mencioné anteriormente, esta viene desde el canal izquierdo interpretada por el teclado y desde el canal derecho interpretada por la guitarra (como se ilustra en la imagen de arriba). Como dato curioso en esta canción, la guitarra no suena muy fuerte, así que Suggs, el cantante, enfatiza su presencia con un sonido que podría resultar parecido al de una guacharaca, y proveniente de igual forma desde el canal derecho. La batería, el bajo y el saxofón se perciben de frente con el bajo sonando desde la parte alta, el saxofón al frente y la batería detrás de estos dos haciendo que haya sonido sincopado en la totalidad del espacio.

Con la intención de identificar rasgos sonoros comunes entre canciones del 2Tone, analizaré ahora la canción “*On My Radio*” de The Selecter³⁸. Producida en 1980, esta canción no cuenta con vientos, y le entrega la responsabilidad de su capa melódica a la voz, a excepción de un breve solo de teclado hacia la mitad de la canción. Sin embargo, en cuanto a su *soundbox*, los instrumentos suenan exactamente en la misma lateralidad que *One Step Beyond*: bajo a lo alto de la estructura, síncopa en guitarra desde el canal derecho, síncopa en teclado desde el canal izquierdo, batería detrás del resto de los instrumentos. La voz se escucha en ambos canales pero tiene un efecto eco que hace que suene como si hubiese dos cantantes coreando la letra, cada una desde un canal diferente; esto ocurre tanto con la voz principal como con la voz secundaria (masculina) en los coros.

Imagen 9: *Soundbox* de *On My Radio*



En *On My Radio* se puede identificar que la tonalidad y lateralidad del bajo, la guitarra, el piano y la batería son exactamente los mismo que en *One Step Beyond*. La gran diferencia está en las voces que, en el caso de la principal, suena con más claridad en el canal izquierdo (representada con el color azul) y tiene su eco en el canal derecho (representada con el color gris), mientras la voz en coros, con menor

³⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=PjKtQO3IPrk&ab_channel=tes74

tono, suena con mayor claridad en el canal derecho (azul) y tiene su eco en el canal izquierdo (gris).

Podemos entonces notar que el sonido del 2Tone varía bastante del sonido del ska tradicional, no solo en cuestión de tono, lateralidad e instrumentación, sino también en cuanto a ecualización, protagonismo de los instrumentos (especialmente los vientos y el bajo) y calidad del sonido que permite identificar más fácilmente qué está sonando, en qué momento y desde dónde. Este avance en la calidad del sonido siguió su curso y en la tercera ola se puso a prueba con tonos mucho más altos, mucha más velocidad de ejecución y saturación exagerada.

1.3 La tercera ola: el ritmo mundial³⁹

El ska llegó a su fin como fenómeno popular en Inglaterra, pero algunos jóvenes mantuvieron el interés por seguir difundiendo su sonido. Las giras de las bandas 2Tone esparcieron, principalmente por Europa, la semilla que dio como fruto la creación de decenas de bandas nuevas; Robbert Hingley emigró a los Estados Unidos y fundó la banda que iniciaría el furor del ska en los Estados Unidos, The Toasters, mientras Gaz Mayall de The Trojans decidió explorar tierras asiáticas, lo que lo llevó a ser acreditado como el músico que llevó el sonido del ska a Japón⁴⁰.

La tercera ola tomó fuerza durante los tempranos noventa, teniendo como foco de popularidad los Estados Unidos. Si bien en Europa y América Latina empezó a sonar y a ganar adeptos, en los Estados Unidos el ska fue un fenómeno comercial que enamoró temporalmente a la juventud. Esta popularidad fortaleció la emergencia de escenas consolidadas en países como México, Venezuela, Puerto

³⁹ Tomado del nombre del tercer disco de Los Fabulosos Cadillacs, el título describe perfectamente lo que es la tercera ola: el ska se propaga por todos los rincones del mundo y su sonido se ve influenciado por la diversidad musical que encuentra a su paso.

⁴⁰ Fuente: Pick It Up! Ska In The '90s (2019) Popmotion Pictures - PMP0002. US. Blu-ray.

Rico, Argentina y Colombia, en donde se amplió notoriamente el consumo de ska gracias a las producciones y distribuciones de Moon Ska Records⁴¹.

Cabe detenernos un momento para puntualizar que en Latinoamérica el ska tiene un circuito aún poco documentado. Si bien Los Fabulosos Cadillacs de Argentina y Desorden Público de Venezuela son acreditadas como bandas pioneras del ska en esta región, desde finales de los 60, ni bien se dejó de hacer ska en Jamaica, muchos músicos latinoamericanos experimentaron con algunos patrones sonoros del ska, algunos otros hicieron *covers*⁴² de canciones populares jamaicanas, mientras unos pocos de hecho se dedicaron al ska, al menos por un tiempo. En este último grupo se destacan Ronnie Montalbán en Argentina, Las Cuatro Monedas en Venezuela y Toño Quirazco en México.

Algunas orquestas no hicieron ska como tal, pero sí mezclaron ritmos jamaicanos en su música; tal es el caso de Los Teen Agers, una orquesta de Medellín que mezclaba Twist, Rock'n'Roll, Cumbias y Boleros. El experimento de los Teen Agers con el ska quedó registrado en la canción "*Vergüenza, Escándalo en la Familia*"⁴³, un cover de la versión que hizo Peter Tosh⁴⁴ de "*Shame and Scandal in the Family*" (originalmente compuesta en ritmo Calypso por Sir Lancelot). *Los Teipus*, otra banda colombiana, hizo lo propio con un cover de "007" de Desmond Dekker, el cual llamaron "*Buena Suerte*"⁴⁵.

Durante esta ola, el ska adopta patrones estilísticos europeos y estadounidenses que buscan reducir su exotismo y cuestionar su carácter de música local.

⁴¹ Sello disquero neoyorquino que funcionó desde 1983 hasta 2000, enfocado a la distribución de música ska.

⁴² Un cover es una versión de una canción interpretada por un artista diferente al que la compuso.

⁴³ Desafortunadamente, la versión de esta canción de los Teen Agers no está disponible en plataformas digitales. Se encuentra registrada en el disco 'Los Teen Agers A Go-Go' y en el compilado *Latinameriska Volume 3*.

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=aVdjhBYtdQc&ab_channel=ninalolitax

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=J47t-l_tp5I&ab_channel=LeonNidas

Curiosamente, aunque el ska pasó a hacerse por todo el mundo y a fusionarse con otras músicas locales, se sigue reconociendo como música atada a una territorialidad. Ochoa (2003) comenta al respecto que:

“Históricamente la noción misma de músicas locales o folclore se ha constituido en torno a la idea de una territorialidad claramente delimitada y un nosotros claramente establecido. Con los nuevos modos de circulación de la música, estas dimensiones entran en cuestión, y es cada vez más difícil postularlas como ámbito que define, a priori, de lo sonoro local” (p.24).

Esto quiere decir que la categoría de música local se desdibuja y se genera lo que podríamos reconocer como **glocalidad** musical que responde a un vínculo fuerte con el territorio original, pero a la vez una transformación estilística y sonora, generada por la entrada en contacto con nuevos contextos y nuevas realidades sociales.

Como tal, en Colombia el ska tuvo verdadera popularidad a mediados de los 90, cuando se formaron bandas influenciadas por los Fabulosos Cadillacs, que grabaron discos e hicieron múltiples presentaciones en donde se reunían un número cada vez mayor de adeptos a esta música. El ska sonaba en los circuitos juveniles *underground* pero no había aún una escena⁴⁶ que lo siguiera exclusivamente. Los primeros en promover el consumo de esta música fueron los skinheads quienes introdujeron este ritmo debido a su cercana conexión con el reggae, música que hace parte fundamental de su identidad musical⁴⁷. Con el tiempo el ska se arraigó en el panorama musical local, alrededor del cual al poco tiempo se forjó una identidad rude boy que imitaba el talante urbano del ska 2Tone

⁴⁶ Más información sobre el concepto de escena puede ser revisada en el segundo capítulo.

⁴⁷ El gusto por el reggae, música originalmente negra caribeña, es uno de los rasgos distintivos de los skinhead antifascistas.

de la Inglaterra azotada por la inequidad social y el hastío político⁴⁸ de la juventud británica.

Es claro entonces que el ska no es un género musical nativo colombiano, pero también es claro que ha sido adoptado dentro del abanico variopinto de ritmos disponibles en la música popular, que ha echado raíces a lo largo de cerca de veinticinco años de presencia y producción, y que debido a esto el ska ha transformado el contexto local, ya no como tendencia musical extranjera ni ajena al contexto colombiano, sino apropiando espacios para forjar una escena y sus necesidades de consumo. Sin embargo, las condiciones que hicieron que el ska tuviera acogida y que fuera adoptado (lo que quiere decir que hay músicos colombianos que lo producen y seguidores que lo consumen y significan) no son claras, así como no es claro de qué forma la escena se ha establecido en el territorio. Por esto es necesario hacer un seguimiento histórico y etnográfico a la adopción y enraizamiento de la música ska en Colombia, más específicamente en el caso de este estudio, en Bogotá. Pero antes de entrar a comprender la historia y la situación sociopolítica de Bogotá durante la llegada del ska, comprendamos primero cómo suena esta música durante la tercera ola.

A diferencia de Jamaica y de Inglaterra, durante la tercera ola, como mencioné anteriormente, el ska se llena de influencias que llevan a que no haya un sonido tan marcadamente identificable. El ska en este tercer momento se mezcló con ritmos como el hardcore, el funk, el merengue, el klezmer, la cumbia y un largo etcétera. Ante la falta de homogeneidad en el sonido del ska de la tercera ola, Brown y Phyllipz (1994) acuñaron el término *Hodge-Podge* con el cual buscan hacer referencia a todos los estilos emergentes de incorporar elementos sonoros e instrumentales del ska con ritmos como los anteriormente mencionados.

⁴⁸ Este hastío político se ve reflejado hoy en día entre skinheads que se autodenominan ‘apolíticos’, característica heredada directamente de los skinhead ingleses.

Las primeras bandas, como The Toasters, se mantuvieron fieles al sonido del 2Tone ("*2Tone Faithful*", según Brown y Phyllipz, 1994), pero reforzando la presencia de los vientos que había perdido importancia en la segunda ola. Canciones como "*Weekend in L.A.*" reflejan la intencionalidad sonora de reconocer la conexión con Inglaterra, a través de características como el teclado y la guitarra enfatizando la síncopa, pero con una percusión un poco más de corte rockero con platillos explosivos, redobles acelerados y patrones de bombo con golpes múltiples.

En esta canción se pueden identificar claramente y con gran distinción dos guitarras que siguen patrones muy diferentes y por ende hacen parte de diferentes capas: una en el beat funcional a través de la síncopa que ya mencioné y la otra en el adorno armónico que adquiere protagonismo justo después de la introducción. También, precisamente en la introducción, se puede identificar el papel melódico de los vientos y la velocidad a la que son interpretados. Esto es algo que mencioné anteriormente y es que con el paso de una ola a otra, el beat fue aumentando para hacer del ska un sonido menos parecido al del jazz y cada vez más homólogo al del rock.

Un ejemplo de esta proximidad con el rock, y de paso del Hodge-Podge de Brown y Phyllipz, se puede escuchar en la canción *Take On Me* de Reel Big Fish, en donde la única conexión obvia que se puede hacer con el ska predecesor es la presencia de la síncopa en la guitarra. De hecho, esta canción empieza con la síncopa marcada en la batería, algo que se hizo muy común en el ska estadounidense y en general en el ska de la tercera ola que buscaba este sonido más veloz y de alto volumen. Recordemos que en los 90 la guerra del volumen⁴⁹ se aplicaba a todo lo que sonara en la radio y el ska estadounidense, en su pico de popularidad, no fue la excepción. Además, los vientos se convierten en parte de una capa de adorno armónico, perdiendo todo protagonismo y convirtiéndose en un sonido secundario

⁴⁹ Para más información se puede visitar: https://en.wikipedia.org/wiki/Loudness_war

de poca presencia, principalmente ejecutados durante los coros. Estos cambios instrumentales y este sonido saturado y rockero haría parte de la influencia de los inicios del ska bogotano.

Durante la tercera ola, los medios masivos de comunicación y la globalización juegan un papel fundamental en la ampliación de los circuitos musicales, llevando a esa glocalidad que mencioné anteriormente, redefiniendo las fronteras y la conexión de la música con su lugar de origen. Ochoa (2003) lo describe de esta forma:

“La tecnología digital está jugando un papel crucial en la alteración de los modos de transmisión de dichas músicas y la manera como definimos las fronteras de los géneros musicales de lo local, así también el sensorium mismo de percepción de lo sonoro. Por una parte vemos que juega un papel crucial en la transformación de los modos de circulación de lo sonoro. Esto implica que una de las dimensiones que se alterna más profundamente es la relación entre lugar, música y memoria” (p.24).

Habiendo revisado esta historia de cómo el ska se convierte en música glocal, pasaré ahora a revisar la adopción de su sonido en un nuevo territorio: Bogotá.

1.4 El oleaje bogotano

El 10 de febrero de 2018, vi por primera vez a Bad Manners en Bogotá, algo que pensé que jamás iba a ocurrir. Bad Manners es una de las bandas que formó parte del fenómeno 2Tone a finales de los setenta en Inglaterra y por ende todo un ícono del ska mundial. Dos meses antes, The Selecter, otra de las bandas del 2Tone, estuvo en Medellín. La visita de estas dos grandes bandas de ska a Colombia me hizo notar que se estaba despertando un nuevo interés por esta música que suele popularizarse en oleadas.

Un par de días después de estar en el festival Manizales Grita Rock, Bad Manners hizo su concierto en Bogotá en el auditorio Lumiere, ubicado en la calle 85 con carrera 14, al norte de la ciudad. Al llegar al lugar, la calle frente al auditorio estaba llena de rudies y skinheads tomando cerveza. El local adyacente al auditorio es un bar que en ese momento se encontraba lleno de gente que se encontraba allí esperando que empezara el concierto. De hecho, fue allí donde me encontré con John William, que estaba con algunos amigos tomando y me senté con ellos a departir. Además de Bad Manners, ese día tocaron Vieja Skina de Perú, Vía Libre y Memoria Insuficiente como cuota nacional.

La música empezó, pero la mayoría de la gente que estaba afuera tomando no se movió de su sitio. Esta práctica de quedarse tomando en las inmediaciones de los sitios de los eventos sin entrar al sitio como tal es muy común en los conciertos de ska; hablaré de esto en detalle en el tercer capítulo (lado A). Como mi intención, aparte de ver a Bad Manners, era la de compartir con la gente y observar un poco de estos rituales pre-concierto, tampoco entré cuando empezaron a tocar las bandas colombianas. Empezó a llegar más gente y me preocupé que cuando entráramos quedáramos muy atrás y no pudiéramos ver bien a Buster⁵⁰. Yo conozco muy poca gente en la escena. Las personas con quienes yo escuchaba ska dejaron de seguir la escena durante la primera década de los 2000 pero, contrario a mí, John parecía conocer a todo el mundo. Seguía llegando gente, se acercaban a nuestra mesa, saludaban a John y procedían a comprar cerveza en el local en el que estamos. Algunos otros se acercaban a la puerta pues aún no tenían boleta y tenían que adquirirla, y unos pocos después de saludar entraban al auditorio.

⁵⁰ Cantante de Bad Manners y el único miembro original de la banda. De hecho, la banda se ha comercializado con la imagen de Buster sacando su prominente lengua.

Empezó a tocar *Vieja Skina* y le dije a John que entráramos que quería ver esa banda, que a mí me gustaba esa banda. Le preguntó a sus amigos con quienes compartimos mesa y me contestó *-ya en un rato entramos-*. Le dije que terminaran sus cervezas con tranquilidad y que cuando se decidieran, nos veíamos adentro. Ante esto, John dijo *-oigan sí, vamos a ver a Vieja Skina que esa banda es muy buena-*. Acto seguido todos terminaron sus cervezas, alistaron sus boletas y procedimos todos a entrar al auditorio.

Adentro empecé a reconocer gente; gente a la que no había visto en años, gente que no sabía que aún eran parte de la escena y que por la cara que hacían me reconocían sin poder identificar exactamente de dónde. Cabe hacer claridad en que la mayoría de las personas en el auditorio eran mayores de 30 años, gente que había seguido a *Bad Manners* desde hace mucho tiempo; algunas de estas personas ya no eran parte de la escena y ya no frecuentaban conciertos de ska, pero *-es Bad Manners y había que venir a verlos-*. Pero también había gente más joven, chicos y chicas que bailaban y se vestían como lo hacíamos con mis amigos a finales de la década de los noventa.

Las muchas caras lozanas en los conciertos y algunos artículos en internet como el de Noisey⁵¹ sobre el renacimiento del ska en Bogotá, me llevaron a identificar algunos picos de interés que había tenido esta música en Bogotá en diferentes épocas. Hablando con Alex, de *La Severa Maticera*, pudimos identificar tres momentos en que el ska ha estado en su pico de popularidad en Bogotá. La primera ola es el asentamiento, en los 90, cuando el ska llega a los oídos de decenas de jóvenes bogotanos de los cuales algunos deciden formar bandas que suenen parecido al 2Tone o a la tercera ola mundial que en el momento andaba en auge. Cabe agregar que esta ola no se acaba por un declive en el interés por consumir ska, sino más bien por un crecimiento exponencial del fenómeno musical y cultural. La primera ola es entonces la siembra de la semilla estética en un terreno fértil; los

⁵¹ <https://www.vice.com/es/article/3kn9zj/ska-bogota-ska-al-parque>

primeros rudies, las primeras bandas, las primeras grabaciones, las primeras fiestas, los primeros discos en las tiendas de la 19.

1.4.1 Primera ola: el rock con vientos⁵²

Corría la segunda mitad de la década del 80 del siglo XX y como parte de la práctica globalizadora de World Music (Ochoa, 2003) la compañía discográfica BMG Ariola llevaba la campaña *Rock en tu Idioma* por los países de habla hispana y daba a conocer sonidos diferentes a los que ofrecían las bandas de rock en inglés de la época; bueno, tal vez no tan diferentes, pero sí con letras en una lengua familiar, mucho más fácil de cantar y de memorizar. Los primeros contactos con el ska en Bogotá se dieron a través de bandas que experimentaban fusionando elementos del sonido ska con rock, con ritmos latinos y cantaban en español (características propias del hodge-podge del que hablé anteriormente).

Este es el caso de canciones de bandas de rock en español como “Sexo” de Los Prisioneros, “Los Toreros Muertos” de Los Toreros Muertos, “Visite Nuestro Bar” de Hombres G, o “Un Misil en mi Placard”, de Soda Stereo. Estas bandas no hacían ska ni se identificaban con su estilo, pero sí tenían elementos sonoros característicos del ska como la síncopa de la guitarra acentuada a contratiempo, vientos y bajos caminantes. Estas fusiones fueron las que plantaron la semilla para que algunos jóvenes de la época se sintieran atraídos a comprender y replicar este tipo de sonidos, esto fue lo primero que escuchamos. Alex Arce, cantante de La Severa Maticera, una de las bandas más importantes y más longevas (1995) en la escena ska de Bogotá, recuerda su tránsito por el rock en español que lo llevó al ska:

“cuando yo tenía por ahí unos 14 años o algo así, yo lo primero que escuché como muy cercano fueron los Toreros Muertos y Los

⁵² Una frase que dijo Alex Arce, cantante de La Severa Maticera, durante la entrevista que le hice el 10 de mayo de 2019, refiriéndose a cómo comprendía el ska antes de saber que era ska.

Prisioneros, que pues igual no es ska, pero era lo que se movía así de rock en español por esa época. De ahí comenzó mi interés por la onda del rock, del rock en español, toda esa vuelta”⁵³.

El consumo y la distribución exacerbada de rock en español con estas características sonoras abrieron la puerta para que en Colombia empezaran a sonar bandas que tenían una influencia notoriamente más marcada por el ska y cuyo sonido fusionaba este ritmo con rock y otras músicas locales. Tal es el caso de bandas como La Maldita Vecindad y Tijuana No de México, Mano Negra de Francia, Todos tus Muertos de Argentina, entre otras.

Alex Arce recuerda cómo esta música empezó a circular en los bares de rock:

...más adelante varios amigos empezaron a salir a los bares de Chapinero y esa onda, que eran como Chapinero Mutante, Kaliman, el Ácido Bar, que aún existe. En esa época yo no salía tanto, pero muchos amigos sí escuchaban música que venía de México... cosas como Maldita Vecindad, como Tijuana No, que tampoco eran ska pero ya traían ese ritmo un poco más incorporado en el estilo de la banda y lo reflejaban en la actitud⁵⁴.

El que estas bandas y sus canciones sonaran en estos bares generó que los jóvenes que frecuentaban el *underground* capitalino se interesaran por esos sonidos emergentes; este interés no solo se quedó en el consumo musical, sino que tuvo impacto en la formación de las primeras bandas alternativas de la ciudad.

En Bogotá, durante el apogeo de las fusiones a principio de la década de 1990, la banda que más elementos tomó del ska fue 1280 Almas (1992), una banda que hasta hoy sigue vigente y que para muchos fans del ska es referente sonoro de su

⁵³ Alex Arce, entrevista, 10 de mayo de 2019.

⁵⁴ Alex Arce, entrevista, 10 de mayo de 2019.

gusto musical y de su interés por indagar a fondo la procedencia de esta fusión de ritmos rockeros, festivos y contestatarios. De hecho, por algún tiempo, 1280 Almas fueron considerados por muchos como una banda de ska, incluso antes de que hubiera una escena del ska en Bogotá.

Las Almas, como son llamadas por sus seguidores, Los Aterciopelados, La Derecha y otras bandas bogotanas de rock que sonaban en el *underground* a principios de los noventa, siglo XX, firmaron contratos con BMG como parte de la ampliación del proyecto Rock en tu Idioma, como parte de una campaña que básicamente buscaba firmar todo lo que sonara a rock.

Con estos antecedentes, pero aún sin escuchar propiamente ska, en la primera mitad de los noventa suena en Bogotá la que hoy en día se considera la banda de ska más influyente y reconocida de Latinoamérica: Los Fabulosos Cadillacs (LFC), una de las tantas adquisiciones de BMG en Latinoamérica y que llega a Bogotá gracias a la campaña comercial del sello disquero. A diferencia de las bandas mencionadas anteriormente, LFC sí hacen propiamente ska; alegre, contestatario,ailable, influenciado contundentemente por Madness⁵⁵ y en español. Y es que es relevante mencionar esta influencia porque, así como gracias a Madness la escena argentina tomó forma, Los Fabulosos Cadillacs son una de las raíces más fuertes de la escena bogotana.

Bien lo dice Daniel Flores en una entrevista para el diario Página 12: “*Si en México, Colombia o Venezuela hubo una escena ska, te aseguro que fue porque ahí cayó*

⁵⁵ Madness es una banda inglesa perteneciente al movimiento social y artístico conocido como 2Tone, activa desde 1979 hasta la fecha, que curiosamente jamás se reconocieron como ska. Esta marcada influencia de Madness (al menos en los primeros años de la banda) es resaltada por Daniel Flores, por la importancia que tuvo esta banda en la formación de la escena ska argentina. Si bien todo el 2Tone tiene influencia y golpea con fuerza la expresión estética de los jóvenes bonaerenses, Los Cadillacs, Los Chiflados, Los Intocables no buscaban imitar a The Specials o a The Selecter; de hecho la idea del “dancer” con lentes oscuros tiene nombre propio: Chas Smash, de Madness.

*un disco de los Cadillacs*⁵⁶". Nada más cierto. Así lo expresan quienes se hicieron seguidores del ska en la primera mitad de los noventa, del siglo XX, gente con quienes he tenido la oportunidad de departir. Hugo, cantante de Los Elefantes por ejemplo, cuenta cómo conoció los ritmos caribeños en un viaje a San Andrés, pero no fue sino hasta que volvió a Bogotá que su curiosidad lo llevó a los Cadillacs y esto al ska. Lo mismo le pasó a Alex Arce, quien tras años de explorar el rock en inglés y los nuevos sonidos latinoamericanos del Rock en tu Idioma, llegó a los Cadillacs a encontrar su verdadero gusto musical (ya que venía experimentando con el metal y el rock pesado). Muchas otras personas cuentan historias similares en donde LFC juegan un papel decisivo a la hora de optar por un sonido y un estilo particular, y lo pude evidenciar más recientemente a través de un reto en Facebook, en el cual se pedía publicar los 10 álbumes que más influencia hubieran tenido en la formación musical de las personas. Camilo de Oi! Distro⁵⁷, skinhead, fanático del ska y coleccionista de discos, publicó el disco Vasos Vacíos entre los que lo influenciaron a él; John William, trompetista de Skandalo Oi!, también mencionó el mismo álbum, al igual que Henry Tosh, cantante de Thee Prosthutes. En otras tantas publicaciones los seguidores del género lo reconocen como hito en el desarrollo de su gusto musical. Yo mismo publiqué el disco en mi día 4.

Cuando los Cadillacs llegaron a Bogotá, hacia 1994, y motivaron el surgimiento de la escena ska local, ellos ya no hacían propiamente ska, su etapa de rude boys había concluido y de hecho en la Argentina ya se habían hecho con una masa de detractores que los excluían de la escena que ellos mismos habían forjado hacia 1985, debido a declaraciones en las cuales afirmaban dejar atrás el ska para buscar nuevos horizontes musicales y comerciales⁵⁸.

⁵⁶ Daniel Flores, entrevista con Página 12, sección Radar (2008) Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4939-2008-11-22.html>

⁵⁷ Oi! Distro es el nombre de la tienda de música y accesorios relacionados con el ska, Oi!, punk, reggae y otros sonidos underground, de la cual es dueño el mismo Camilo.

⁵⁸ En Flores, Daniel. (2012) La manera correcta de gritar: Ska 2-tone y rude boys en la Argentina. Ediciones Piloto de Tormenta. Buenos Aires, Argentina.

En otras palabras, Los Cadillacs se forjaron y fortalecieron en la escena ska argentina, pero esto fue solo un ritual de paso hacia el reconocimiento comercial, en el cual la escena ya se quedaba corta y el ska tenía que mutar hacia un sonido más popular. Sin importar la situación política y artística de los Cadillacs, su semilla estética había sido sembrada en Bogotá y algunos de los que los escuchaban y estaban fascinados con su música emprendían su camino hacia la creación de una escena.

Como lo mencioné hablando de las olas del ska, el sonido del ska tradicional se asemeja más al del blues y el jazz de mediados del siglo XX, mientras que el sonido a partir del revival inglés se mueve más por la tonalidad rockera⁵⁹. Como se consumió primero la música que fusionaba sonidos del ska y luego la tercera ola, Alex Arce recuerda que buscaba más de ese “*rock con vientos*”, es decir ese rock que se incorporaba saxofones, trompetas y trombones en su sonido, sin llegar a referirse a aquel sonido propiamente como ska, aún. Y es que el consumo de ska en Bogotá se da de manera regresiva, es decir, se consume primero aquella música que fusiona el rock con ritmos de ska y al rastrear este sonido se descubre que el ska ya va en una tercera ola; al revisar la procedencia de la tercera ola, y entre esos sonidos las influencias de LFC, lo que lleva a la revelación del 2Tone; el reconocimiento de la segunda ola y la vivencia de los jóvenes ingleses de los setentas lleva finalmente a encontrar la raíz primaria: el ska y el reggae de Jamaica. Este tipo de consumo fundamentado en la curiosidad de descubrir las raíces de la música es lo que he denominado **consumo por exploración sonora**. Alex Arce lo justifica diciendo que:

“...siempre uno está mirando la música hacia atrás, hacia las raíces. A mí por lo general, por lo menos, si me interesa mucho como siempre estar mirando como hacia adentro de los géneros ¿no?”⁶⁰.

⁵⁹ Ver el capítulo anterior para más detalles.

⁶⁰ Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019.

Identificar esta exploración sonora es fundamental a la hora de pensar en el sonido bogotano, ya que es ella quien establece ciertos parámetros sonoros, instrumentales, de ejecución y, en últimas, justifica las fusiones, el bricolaje y la glocalidad de la producción local. De la misma forma, para identificar las influencias del sonido propio, es necesario reconocer que este está vinculado a su pertenencia e interacción con un espacio físico particular, que en este caso se trata de la ciudad de Bogotá.

▪ **La Bogotá de entonces**

En la década de los 90 Bogotá era otra ciudad, casi la mitad en tamaño de lo que es hoy en día, con otro tipo de caos, con otras inseguridades, con otras formas de moverse por ella y con otras posibilidades musicales. Y así la percibían los jóvenes que hacían música, no solo ska, y que lo dejaban plasmado en sus letras, en sus videos, en los librillos de sus discos y, sobre todo, en su sonido. Una referencia popular es el video de “Bolero Falaz”, de Aterciopelados, en el cual se puede apreciar el Pasaje Hernández, emblemático pasaje comercial en el centro de Bogotá, en la calle 12 entre carreras 8ª y 9ª, el Hospital Materno Infantil de la carrera 10 con calle 1, y la troncal de la Caracas, avenida que divide el oriente del occidente y comunica el centro y sur de Bogotá, con sus buses *cebolleros*⁶¹. De las imágenes y lugares que se pueden apreciar en ese video, hoy en día ninguno luce igual y muchos ya ni siquiera existen.

David Mujica tiene para decir sobre Bogotá que:

“Yo siempre he pensado que Bogotá ha sido una ciudad oscura, es una ciudad difícil, es una ciudad con muchísima gente. Es una ciudad que no tiene una apropiación completa a raíz de que hay tanta gente de todas

⁶¹ Los buses cebolleros eran buses grandes que transitaban, entre otras, por la Avenida Caracas llevando mucha más gente de la que reglamentariamente podía transportar. Esto causaba que el olor a sudor de tanta gente agolpada fuera una constante, de ahí que recibieran el apelativo, debido a la similitud que se puede percibir entre el olor del sudor de axila y el de la cebolla larga. Ver <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7835142>

partes, del país. (Por esto) es muy complicado tener un un arraigo muy claro o una apropiación de la ciudad, cosa que pasa en otras ciudades, cosa que está muy bien también porque es una cosmopolita y como tal, pues hay gente de todas partes del mundo. Entonces siempre lo he visto como denso, como oscuro, como difícil y al mismo tiempo, en esas ciudades que son así, capitales grandes, pues pasan muchas cosas underground, muchas cosas escondidas, muchas cosas que solamente la gente que sabe o la gente que está en ese tipo de comunidades pues puede tener acceso, y eso fue muy interesante en esa época⁶²

Esta Bogotá también quedó registrada en canciones como “Barrio Santa Fé” de Los Elefantes, que captura de forma jocosa el comercio sexual de la zona roja bogotana mientras vocea: *-ardientes señoritas casi vírgenes. Fogositas sabelotodo, uniformadas y carnetizadas. Con calientes y exclusivas Lolitas VIP, en el ambiente más discreto-*⁶³, o “Romance en la Caracas”⁶⁴ de La Severa Maticera. La canción, ahora disponible en plataformas virtuales para la distribución de música en formato digital, pertenece al primer demo de la banda bogotana (nada fácil de conseguir hoy en día en formato físico) y cuya historia es contada por Alex como la oportunidad que les dio la productora Pepe Lobo Rekords en México, para dar a conocer el trabajo que venían haciendo como banda, y que en Bogotá no había logrado conseguir patrocinio para ser producido.

“Nosotros afortunadamente, digamos que la primera grabación que hicimos, la hicimos en el 99. Tuvimos la fortuna de que el baterista de nosotros se fue a estudiar unos meses a México, conoció cómo era la movida allá con los sellos independientes y todo, y había un sello que se llamaba Pepe Lobo Records, que patrocinaba las bandas de ska allá y les interesaba meterlas en compilados y

⁶² David Mujica, entrevista 28 de mayo de 2019.

⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=Jnv0A1ri6VE&ab_channel=LosElefantes-Topic

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=TB4u50YzY_Q&ab_channel=Laseveramaticera-Topic

*publicar el material. Y (se mostraron) interesados en nosotros de una. Inmunidad es un casete de seis temas que se completa con otros dos que fueron grabados en vivo para Mucha Música que era un programa que había aquí. Pero los que se grabaron son los 6 temas básicos de este trabajo y ese lo publicamos fue con un sello mexicano que se llama Pepe Lobo Records”.*⁶⁵

El demo es evidencia de la translocalidad (Peterson y Bennett, 2004) que alcanzaba el ska en Latinoamérica . “Romance en La Caracas” captura la localidad a través de la descripción de lo que era vivir en Bogotá en épocas de la troncal; al analizar su sonido se puede sentir el bullicio, el desorden, la inseguridad y la saturación percibida en el ambiente por los músicos. La canción toca un punto muy particular de vivir en Bogotá: moverse en el transporte público por, quizá, la avenida más importante y congestionada de la ciudad: la Avenida Caracas⁶⁶. Alex dice sobre la canción:

*“De hecho, nosotros tenemos una canción que se llama Romance en la Caracas (risas) que es como muy clara de lo que era Bogotá en esa época. Pues obviamente no había Transmilenio, Bogotá eran trancones interminables por la Caracas, pero subido en un bus de esos de lo que uno le llama el Cebollero, pues que era el bus ahí que para en todos lados, que se recorre toda la ciudad del norte a Fontibón eran dos horas en un bus. No como hoy pues media hora en Transmilenio”.*⁶⁷

La canción captura un poco de esa cotidianidad de transportarse en bus urbano, sus eternos trayectos debido a los trancones, con sus colores, sus olores, sus sonidos de emisora mal sintonizada, las frases de los vendedores informales, los

⁶⁵ Alex Arce, entrevista, 10 de mayo de 2019

⁶⁶ <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14135255>

⁶⁷ Alex Arce, entrevista, 10 de mayo de 2019.

gritos de *-al fondo hay puesto-* y *-señor, déjeme por aquí-*, y por supuesto las frases en pegatinas ubicadas en ventanas y sillas del bus como la de *'si su hija sufre y llora es por un chofer, señora'*.

Imagen 10, 11 y 12: pegatinas en buses con lo que se convirtió en el coro de "Romance en la Caracas"⁶⁸.



La canción empieza con el sonido de un coche que acelera, de entrada prediciendo que el contenido será azaroso, enrevesado, que nos dejará pensando qué fue lo que pasó, mirando hacia donde ese vehículo se desplaza. Cinco notas de teclado ambientando una falsa paz, esa falsa paz que se siente después de ver pasar el vehículo endiablado que, al menos, no causó ningún accidente; cuatro golpes de cencerro que no solo marcan el compás y el beat, sino que predicen el disparate que significaba en los noventa recorrer La Caracas. Todos los instrumentos entran

⁶⁸ Fuente de las imágenes: <https://twitter.com/simbiosisgroup/status/1027392490079322112?lang=da> y <https://twitter.com/miiquiis/status/399553786685161472>

al unísono siguiendo el slide del bajo, como cuando el bus llega al paradero, abre sus puertas seguido al sonido del compresor neumático y todas las personas que esperaban este bus intentan entrar al mismo tiempo para tomar asiento; algo a lo que Madness ya había hecho alusión en la canción *Cardiac Arrest* de 1981: *-Got to get the first bus (...) he's got to hurry, got to get his seat. Can't miss his place, got to rest his feet-*⁶⁹. El ska narra la cotidianidad de sus intérpretes, se convierte en su voz y a su vez puede llegar a ser la voz de tantos que viven situaciones similares y que lo cantan al unísono. Estas letras nos hacen identificarnos como pertenecientes a un mismo contexto, a un mismo sonido, a un mismo salpicón rítmico entre cuyos ingredientes se encuentra el ska. Una vez más, la localidad del ska se ve trastocada, puesta en conflicto para responder a las necesidades de pensar de manera global y actuar de manera local, que es el principio de la glocalidad.

El sonido de la canción se debate entre el ska, el calypso y la champeta. Con guitarra de tintes soca, percusión de porro, vientos que imitan pitos de carros y hasta una flauta traversa que más bien resulta atravesada en la mitad del caos sonoro que representa esta canción, como quien intenta escabullirse entre un mar de gente para llegar a la salida, a sabiendas de que perder su parada es inminente. La diversidad de sonidos remata con el desenlace de la canción en donde Patricia es revelada como mujer trans que frecuenta la zona de tolerancia del barrio Santa Fe, específicamente en la calle 22 sobre la misma Av. Caracas, reconocido punto de comercio sexual.

Al final, el saxofón pide paso en un intento inocuo por salir del interminable trancón, a lo que responden las frustradas bocinas de decenas de coches que sufren impacientemente el caos del tránsito bogotano. La música *underground* tiene una forma muy peculiar de capturar las calles, las vivencias urbanas y la identidad de grupo; Los Aterciopelados lo hicieron con el video de su canción más popular, La

⁶⁹ https://www.youtube.com/watch?v=s359OsWRBLM&ab_channel=Madness

Derecha lo hizo con la pista “*Trancón (Directo Caracas)*”⁷⁰ en su álbum debut, y La Severa Maticera lo hicieron con Romance en la Caracas. Y aunque esta avenida hace parte de muchas de las historias que se pueden recoger de la escena bogotana, hay una avenida que es el corazón mismo del surgimiento de la escena ska capitalina: la Calle 19. Pero ya hablaré de ella en el siguiente capítulo.

Como se mencionó anteriormente, en este primer momento el ska no llega a los medios mainstream, sino que su sonido se consume a través de bandas que fusionan ska con otros ritmos. Muestra de esto es que emisoras como Radioaktiva incluyeran en su programación música de bandas como Todos Tus Muertos, La Maldita Vecindad, Tijuana No, Mano Negra y por supuesto Los Fabulosos Cadillacs. La evidencia más tangible que he encontrado sobre la fluctuación en la popularidad del ska la hallé en la programación de los festivales de Rock al Parque, festival que inició en 1995 y en cuya primera presentación no incluyó ninguna banda de ska, pero reconoció el papel que empezaba a jugar la fusión, representada localmente por 1280 Almas e internacionalmente por Seguridad Social, de España.

Teniendo en cuenta lo que dice Ochoa (2003) con respecto a la diáspora del ska gracias a la globalización y cómo

“La transformación global de los patrones de consumo de música no es solo un asunto de mayor disponibilidad y variedad de textos musicales sino que está profundamente relacionada al modo en que la reformulación de las políticas globales de la industria del entretenimiento redefinen los estilos y géneros de la música” (p.49).

Es entonces comprensible que el ska siguiera adquiriendo popularidad en Bogotá, que ya existían las bandas pioneras, congregaciones cada vez más grandes de

⁷⁰ El track no está disponible en ninguna plataforma virtual, pero en él La Derecha representa su comprensión de la Caracas a través de un desorden sonoro a ritmo de clave durante 18 segundos.

seguidores que asistían a los conciertos y música en formatos físicos que empezaba a rotar con más facilidad. De esta forma, se dio paso a que el ska llegara a la radio, a los grandes festivales y hasta a la televisión. Con la llegada a los medios, el ska se enraizó en el panorama musical local, llevando a la emergencia de una escena.

1.4.2 Segunda ola: Rudy de corazón

Cuando empecé a escuchar ska la primera persona de la escena a quien conocí fue a Diana, una *rude girl* que vivía a dos cuadras de mi casa y a quien solo vine a notar cuando vi que nos vestíamos con ciertos patrones compartidos: medias blancas, zapatos negros, jeans remangados, cuadros blanco y negros. Luego conocimos a Dairo, un rude boy que lucía más punk que rudie, pero con los mismos patrones de colores y estilo. Ellos, Diana y Dairo, se volvieron mi parche⁷¹.

Diana, Dairo y yo íbamos seguidos a Mandilanga⁷². De ser posible, allí estábamos todos los fines de semana, especialmente los viernes que era el día que iba la gente a la que conocíamos. Los tres vivíamos en el mismo barrio y nuestro gusto compartido por el ska nos hizo amigos. Con nosotros empezó a sonar el ska en el Quiroga⁷³ y hasta nos pedían llevar nuestra música a las fiestas del barrio para poner una o dos canciones durante la noche. En Mandilanga, Dairo y yo conocimos a las chicas del parche del Tunal, Cecilia y Jennifer, y empezamos a frecuentar aquel espacio del que el parche se había apropiado detrás del CAI⁷⁴, frente al Centro Comercial Ciudad Tunal en la calle 48b Sur con carrera 24. Allí pasábamos horas hablando de música, de las bandas, de la escena; como quien dice *echando chisme*. De vez en cuando nos prestábamos algo de música porque todos éramos

⁷¹ Grupo de amigos.

⁷² Extinto bar de ska ubicado en la calle 19, dentro del C.C. Los Nutabes. Ver detalle en el capítulo dos.

⁷³ El barrio donde crecí, ubicado al sur oriente de Bogotá.

⁷⁴ Comandos de Atención Inmediata de la Policía Nacional.

muy celosos, como ya mencioné anteriormente, así que preferíamos la frase de “*páseme un casete y yo se lo grabo*”. Ni Dairo ni Diana eran muy dados a conseguir música, jamás los vi comprar un disco o decir que querían conseguir algo en particular, así que las búsquedas de música las hacía con Cristian, mi mejor amigo desde niños, quien me seguía la corriente e íbamos mucho al Hueco y al Omni⁷⁵ a buscar música, a veces dos o tres veces a la semana.

Con el tiempo, Dairo dejó la escena ska para irse con su primo a la escena hardcore, Jennifer y Cecilia simplemente dejaron de seguir radicalmente el ska y perdieron el interés por una escena, el parche del Tunal se desmembró y Diana se unió a la Policía Nacional, donde ya no hubo espacio para sus ideas de rebeldía y para su principio de ser “rudie de corazón”, una frase que ella siempre repetía. Para algunos ser rude boy es algo fugaz, para otros, como dice “Vida de Rude Boy”⁷⁶ de La Banda Rude Ska Klub, es algo que se lleva con uno para toda la vida: “*Vida de rude boy no la voy a cambiar, vida de rude boy rebeldía y lucha (...) No voy a cambiar, soy un rude boy y así viviré*”. La segunda ola del ska en Bogotá fue así, como mi historia con Diana y Dairo, fugaz; iniciada por la curiosidad y el reconocerse en otras personas con gustos y estilos afines, fortalecida por la ampliación del círculo de consumo y debilitada por la falta de popularidad. A diferencia de la primera, esta ola sí encuentra su final en la decaída de la escena, de la popularidad del ska y con muchas limitaciones de espacios debido a las dificultades suscitadas por la violencia que se hizo inherente a los eventos relacionados con el ska.

Para muchos jóvenes pertenecer a una escena es parte de una etapa de la vida, una etapa que se supera al entrar en la adultez; es un rito de paso. Feixa (1999) mantiene que la juventud está directamente ligada a prácticas culturales, que va más allá de una condición etaria o fisiológica y que concluye una vez los individuos

⁷⁵ Ver capítulo 2 para más detalles.

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=FOhUobqrJX4&ab_channel=LaBANDARUDESkakLUB

adoptan los guiones convencionales que su contexto social ha establecido como propios de los adultos (matrimonios, trabajo, manutención de la familia, estudios universitarios, poder adquisitivo, hijos, etc.). Al gusto musical también se le han atribuido rasgos determinantes de adultez y es por esto que tradicionalmente a los padres no les gusta la música que escuchan sus hijos, ni a los hijos les gusta la música de sus padres. Cuando los jóvenes que escuchaban rock se hicieron padres, a sus hijos les gustó el punk; cuando los jóvenes que escuchaban punk se hicieron padres, a sus hijos les gustó el reggaeton; todo con tal de no compartir el gusto adulto.

Al final de los 90, el ska representaba esa posibilidad para muchos jóvenes que buscaban un cambio, resultado de una infancia y una adolescencia atravesadas por la violencia que supuso el narcotráfico en la Colombia de finales de los 80 y principios de los 90, una juventud que vio los cambios suscitados por la apertura económica de Cesar Gaviria⁷⁷, una juventud rechazada en otras partes del mundo por el estigma que suscitó ser nacional de un país con una guerra interna sin fin; una generación que no se sentía representada por el punk y el metal que habían sido los ritmos jerarcas indiscutidos del *underground* durante más de una década.

Sin duda la ciudad más golpeada por la violencia suscitada por el narcotráfico fue Medellín y de estas vivencias de desesperanza emerge el *No Futuro*⁷⁸, movimiento punk juvenil que nace como respuesta a que:

“en esta década (los 90) se visibilizaron crudamente, como en ninguna otra década, la violencia intrafamiliar, de género, la delincuencia común, la persecución a los opositores del régimen político, las vendettas entre narcotraficantes, el crecimiento

⁷⁷ Londoño, C (1998) La Apertura Económica en Colombia. En Pensamiento Humanista #4, Pp. 41-51. Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, Colombia.

⁷⁸ Por eso la película de Victor Gaviria se llama así, Rodrigo D: No Futuro.

desbordante del fenómeno paramilitar, el nacimiento de las milicias populares, la guerra contra el cartel de Medellín” (P. 47)⁷⁹.

En Bogotá la situación era similar, si bien a un nivel menos crítico, por lo que los jóvenes adoptaron la rabia que causa la violencia, la impotencia ante una realidad adversa y la falta de vinculación a la idiosincrasia nacional como estilo de vida.

El ser rudie, asociado al comportamiento violento y vandálico original de West Kingston, ofrece una válvula de expresión para todos esos sentimientos. Si en Jamaica se había señalado a estos jóvenes como delincuentes, durante el renacer del ska en Inglaterra se les agregaron nuevas características de agresividad y libertinaje (principalmente en lo que respecta al consumo de alcohol), mientras que en lo musical el ska propone un sonido alegre y unas letras irreverentes, algo que encajó muy bien con las ganas que la juventud bogotana tenía de protestar contra la sobrecogedora situación del país, mientras al mismo tiempo, dejaban momentáneamente a un lado aquella carga psicológica, escapándose a través de la música y la cerveza.

La segunda ola se da desde el final de la década de los noventa y los primeros años de los 2000 y está marcada por un interés que llegó a la radio, a la televisión y a los bares crossover, haciendo que el ska se convirtiera en parte de la banda sonora de la juventud de principios del siglo XXI. Viendo el creciente interés por el género, la emergencia de al menos una docena de bandas nuevas y la consolidación de algunas de las que ya venían promoviendo el ska (muchas de las primeras bandas de ska bogotanas no llegaron a los 2000), en 1999 las disqueras Viuda Negra Music de Bogotá y Debelis Records de Argentina empezaron una alianza con la que lanzaron varios discos de ska colombiano entre los que se incluye el primer álbum de Dr. Krapula: *“El Carnaval De La APatilla”*, el álbum debut

⁷⁹ David Bravo, Carlos (2019) Mala Hierba: El Surgimiento del Punk en el Barrio Castilla, Medellín. Tercer Mundo. Bogotá, Colombia.

de Batracios: “*La Rebelión De Las Ranas*” y el que sería el primer compilado colombiano de ska: el “*Ska Box*”.

El ska despertó el interés de los medios durante esta época. Prueba de esto es que en 2001, el evento de Rock al Parque ofreció por primera vez en su historia espacios exclusivos dedicados a sonidos particulares. Es decir, por primera vez el festival no mezcló géneros, atendiendo a evitar las confrontaciones que se vieron en años anteriores causadas por diferencias entre miembros de distintas escenas musicales. El festival se ofrecía como:

“El festival este año va por su séptima edición y ha cambiado su formato en pro de ofrecer al público y las bandas participantes, espacios y espectáculos adecuados para diversificar y fortalecer las propuestas musicales (...) presenta la opción de 8 conciertos masivos en diferentes parques públicos de la ciudad, a manera de sólo un escenario por día, cada día con un color musical diferente. Así que va a haber Rock al Parque por toda la ciudad de Bogotá y a lo largo de 10 días habrá tema de todo, y para todo el que quiera.”⁸⁰.

Gracias a esto, el ska tuvo por primera vez un espacio propio en un evento mainstream. Bueno, no fue exclusivamente ska lo que sonó aquel lunes 5 de noviembre. De hecho el contenido se promocionó como “*Ska & Reggae, Fusión y Blues*”⁸¹, pero ya se evidencia el reconocimiento del ska como género independiente del rock. El escenario fue el teatro al aire libre *La Media Torta* y el evento contó con la participación de The Klaxon, Coffee Makers, Skampida, La Severa Matacera y King Chango, de Venezuela/U.S.A.

⁸⁰ Tomado de: https://elparche.tripod.com/eventos/rock_2.htm

⁸¹ Ibid.

El año 2001 también vio surgir el primer espacio radial dedicado al ska: *Skabanana*, programa transmitido en *La Estación* (hoy *Vibra*) en el 104.9 FM y dirigido por el locutor colombiano Félix Sant-Jordi. Félix se encontraba haciendo el programa “*La Noche De Los Lápices*”, un programa dedicado, principalmente, a la canción protesta (Victor Jara, Mercedes Sosa, Palo Milanés, etc.) en horario nocturno y sin participación del público. Como el contenido que se presentaba era pre-programado, Félix se aburría mucho así que decidió empezar a tomar llamadas telefónicas fuera del aire, con la intención de indagar qué música solicitaba la gente que escuchaba el programa y fue allí que se encontró con que mucha gente le pedía canciones de ska, las cuales según el mismo Félix “se ajustaban al programa en contenido, pero no en ritmo al tratarse de un espacio nocturno y relajado”⁸².

Viendo que había un público interesado en esta música, pero que no había un lugar común para encontrarla y consumirla, Félix propone crear el espacio echando mano de canciones con las que la emisora ya contaba, bien fuera porque las mismas bandas habían llevado sus demos a la estación, o porque las casas disqueras incluían algunas canciones de bandas de ska, principalmente estadounidenses, en los *samplers*⁸³ que repartían a las estaciones radiales. Un ejemplo que puede ilustrar cómo llegan estas canciones a la radio: The Mighty Mighty Bosstones (de Boston, MA) crearon un sello independiente para sacar sus discos llamado Big Rig; Big Rig es una filial de la multinacional Mercury Records para enfocarse en producciones independientes como las de los *Bosstones*; Mercury Records no tiene presencia en Colombia, pero tiene una asociación con Polygram, que sí tiene presencia a través de Polygram Colombia; Polygram reparte *samplers* que incluyen música de sus asociados (incluyendo a Mercury) para probar si alguna de esas canciones tiene acogida en territorios extranjeros; la canción “*The Impression That I Get*”, de los Mighty Mighty Bosstones está incluida

⁸² Entrevista con Félix Sant-Jordi. Mayo 2, 2021.

⁸³ Un sampler es un disco que incluye canciones de bandas que pertenecen a un mismo sello disquero, pero que no se comercializa sino que se entrega como regalo para que la gente tenga la oportunidad de conocer más de la música del sello.

en alguno de los samplers que llegan a *La Estación*; Félix encuentra esta canción en el sampler; *The Impression That I Get* suena en *Skabanana*.

El éxito del programa, en proporción al tamaño de la escena, hizo que promotores y artistas buscaran a Félix para invitarlo a él y a su equipo a los eventos de ska que se realizaban en la ciudad, y de esta forma impulsar conciertos, discos y bandas. Skabanana sembró la semilla para que grupos como Doctor Krapula llegaran a ser tan reconocidos como lo son hoy en día. De hecho, Félix recuerda que la idea era promocionar fuertemente a Doctor Krapula y a The Klaxon, pero la demora en la publicación del primer disco de los Klaxon hizo que todo el apoyo comercial se enfocara en Krapula. Sin embargo, aunque el programa era exitoso en relación al tamaño de la escena, no lo era tanto en relación al interés de la industria musical. Por esta razón, el programa cambió constantemente su horario de emisión, pasando en su mejor momento por la franja del viernes al mediodía, para finalmente quedar olvidado en una franja muerta del domingo por la mañana.

En 2004, en el pico de su popularidad, la escena ska recibió, desde la mismísima Jamaica, a The Skatalites. La participación de Skatalites dejó en evidencia que el ska tenía fuerza musical local haciendo presencia en el *underground* y moviéndose sin mucha alharaca por el mainstream Bogotano.

Pero con la popularidad vino la violencia suscitada por las exclusividades promovidas por algunos colectivos que no querían ver que los conciertos se llenaran de gente que no pertenecía a la escena. Los promotores de eventos perdieron el interés por una escena que causaba desmanes y cancelación de eventos y Skabanana vio su fin en 2005, año que marcó una caída precipitada en la popularidad del ska. Es por esto que en la escena bogotana, en los 90 y primera década del 2000, se hicieron dolorosamente comunes las peleas en los conciertos, en los bares, en el estadio y en cualquier lugar donde hubiese congregación de rudies y skinheads. Digo dolorosamente porque las constantes rencillas llevaron en muchas ocasiones a la cancelación de conciertos, al cierre de bares, a que muchas

bandas desaparecieran y a que mucha gente se haya alejado de la escena al adquirir sus credenciales de adultos. Así lo recuerda Felipe Leyva:

“A inicios de los 2000 la violencia extingue la fuerza, el impulso que había tomado el ska. Se espantaron los seguidores y a los mismos músicos, haciendo que muchos de ellos se alejaran del ska y decidieran hacer otras músicas como la salsa, (el) pop y el reggae”⁸⁴

Al no haber mucho movimiento en Bogotá, bandas como Skampida y La Severa Maticera se mantienen activas haciendo toures por Europa y los Estados Unidos, transformando su sonido para mantenerlo fresco y atractivo para los intereses emergentes de sus nuevos públicos. Aunque los más fieles siguieron trabajando por la escena formando nuevas bandas, publicando fanzines o convocando nuevos colectivos, el ska vuelve a adquirir popularidad casi 10 años después, hacia 2014 cuando, por ejemplo, Rock al Parque vuelve a poner en el escenario a una banda emblemática del ska mundial: Fishbone, de los Estados Unidos. Pero si hay un evento que se puede considerar como la marca que da inicio a la tercera ola bogotana de ska es el Ska Paradise llevado a cabo el 22 de julio de 2017, organizado por Felipe Leyva de Bogoska Colective.

1.4.3 Tercera ola: el *revival* bogotano

El final de la segunda ola debilitó significativamente la escena bogotana, la dejó con menos miembros, sin fuerza, sin mucha producción discográfica, pero aún resiliente y con ganas de reinventarse. El festival Ska Paradise fue el evento encargado de evidenciar que aún había gente que tenía interés por el ska y que no eran solo quienes habían estado durante las dos olas anteriores, sino que había un nuevo público. Felipe narra la concepción y su experiencia con el festival:

⁸⁴ Felipe Leyva, entrevista realizada el 23 de julio de 2019.

“Yo cuando decido a volver con La Urband, en el 2017, cuando decido “oiga, hace falta algo en mi vida”, (...) me decido a volver con La Urband pase lo que pase. Era una banda (de la) que nadie se acordaba, con las redes sociales muertas desde 2010. (Pero) Cuando vuelvo con La Urband veo que el público no está, o sea, el público está, pero disperso. Entonces empiezo a hablar con las bandas (...) y de cierta forma generamos un colectivo. Ahí estaban Los Elefantes, Lo Ke Diga El Dedo, estaba La Severa Maticera, The Klaxon, Skampida. Nos vemos, hablamos y decimos “oiga ¿qué hacemos?”. (...) yo sé manejar el tema administrativo y les dije “pues dejense guiar, ¿qué pierden?” Yo soy empresario “miremos a ver cómo levantamos esto, pero necesito de su colaboración”. Fui a Perú conocí el Perú Ska Society y dije “oiga, sí se puede”. (...) en marzo vuelve la Urband y en mayo monto Bogoska Collective. Y comenzó a crecer esa vaina (...) una recepción super bonita. Después (una amiga) me dijo “oiga, tengo la Media Torta, ¿por qué no hacemos algo?”. (...) Pensé en principio en un cartel bien clásico: Los Elefantes, Skampida, La Severa, pero pues dije “oiga, pero hay tanta banda nueva (...) pues más bien démoselo a las bandas nuevas”. Se forma el cartel y pues, bueno, esperábamos 1000 personas hace dos años y llegaron más de 6000. Fue impresionante”⁸⁵.

El festival fue el primer evento dedicado completamente al ska, gratuito y al aire libre, y dejó en claro que las bandas seguían allí, que había nuevos proyectos, que la escena retomaba fuerza.

⁸⁵ Felipe Leyva, entrevista realizada el 23 de julio de 2019.

George Marshall (2019) menciona esta persistencia y fidelidad a la pertenencia a una escena y en una frase resume las razones por las cuales la escena bogotana, que se creía muerta, revivió mediante la asistencia al Ska Paradise:

“Hay algo muy especial en pertenecer a una movida juvenil que permanecerá con vos por el resto de tu vida. Podrás verte completamente diferente a los treinta y pico, pero un pedacito de tu corazón permanece fiel a la causa, hasta el día de tu muerte” (P. 85).

La discusión sobre la tercera ola la presentaré en un capítulo independiente en el Lado A. De esta forma, en el siguiente capítulo (Lado K) analizo lo que ha sido la adopción de esta música en Bogotá, es decir, lo que fueron su primera y segunda olas. Paralelo a esto, he incluido allí el análisis del sonido de las canciones bogotanas para atender a lo que Blacking (1979) propone cuando afirma que el estudio antropológico de la música debe relacionarse con los productos que genera el hombre como músico y los procesos por los cuales se expresan ideas y sentimientos a través de patrones sonoros.

Habiendo revisado el ska como fenómeno musical global y asimismo su presencia local después de su trasegar mundial, paso a revisar cómo el nuevo circuito le fue añadiendo detalles estilísticos y sonoros, dando al ska en Bogotá un significado **glocal**; el ska bogotano se fundamenta en generar un sonido desde unos parámetros musicales globales, incorporando particularidades del sonido local. De igual forma, la exploración histórica del ska en Bogotá me llevó a descubrir también que la adopción del ska en la ciudad se da gracias a un **consumo por exploración sonora**. El ska se encuentra gracias a la curiosidad que causa un sonido que no es propio de los sonidos ofrecidos por los medios dominantes como parte de la política industrial de *World Music*, no por una popularidad preexistente. Es decir, es perseguir un sonido particular lo que lleva a la exploración del ska y que de esta exploración eventualmente surja un circuito de consumo y una escena. No es la popularidad lo que lleva a que se forje una escena que responde a un fenómeno

musical de moda. Estas dos categorías emic emergentes del análisis historiográfico del ska y su contextualización histórica dentro de las dos primeras olas bogotanas guiarán la discusión del siguiente capítulo.

2.Lado K: Una escena glocal

Teniendo en cuenta que el ska es una música que se mantiene en contacto estrecho con sus raíces locales, como lo vimos en el capítulo anterior, y que su sonido se ha adaptado para responder tanto a las tendencias musicales de cada lugar en donde se ha enraizado como a las tendencias de consumo de la música popular a la luz de una industria global, se hace necesario comprender las redes sociales que surgen de toda esta multiplicidad de influencias, símbolos y sonidos, y cómo estas redes se complementan y se complejizan para posibilitar el circuito del ska en Bogotá. Estos intrincados trasegares social-musicales se encuentran enmarcados en la primera y segunda olas bogotanas, identificadas en el capítulo anterior.

Estos conglomerados de personas que trabajan en pro de la música y su tránsito se conocen como escenas o circuitos, y estas escenas se caracterizan por prácticas propias que influyen el hacer la música, su resignificación y los consumos que se dan en torno a ella. En este capítulo mi intención es comprender los significados y los circuitos de la escena del ska en Bogotá. Sin embargo, para llegar a esto, es necesario primero comprender lo que constituye una escena y cómo esta representa una experiencia social, estética y sonora compartida. Cabe aclarar que, como se mencionó en la introducción de esta tesis, se usa la categoría “escena” como parte de la identidad propia del circuito bogotano, si bien al mismo tiempo se reconoce lo observado en campo como un circuito (Magnani, 2014). Algo similar ocurre con los conceptos de cultura juvenil y el de subcultura.

En primera instancia, se hace necesario mencionar que muchos de los participantes de este estudio reconocen el concepto de subculturas e identifican a los rudies y a los skinheads como tales. Este autoreconocimiento subcultural obedece al sentimiento de que el ska, al menos en sus orígenes, es música de minorías y por ende asociada a una subcultura dentro de una cultura mayoritaria con la que está en constante conflicto. Este punto lo cual aclaró David Riesman (1950) al afirmar que la subcultura busca de forma activa un estilo de vida minoritario divergente de lo impuesto comercialmente para la mayoría. Hebdige añade además que *“las subculturas abren una brecha en nuestras expectativas y representan simbólicos desafíos a un orden simbólico”* (p. 128). Estos desafíos al orden los entiende Hebdige como la forma en que los grupos de jóvenes ubicados en un lugar subordinado en la estructura de clases empleaban el estilo y el consumo de manera distinta: como resistencia, como disidencia, como incorporación o como formas de expresar sus diferencias con otros grupos para comunicar sus experiencias de vida en la ciudad.

Aunado a esto, Park y Burgess (1922) mencionan que las subculturas se definen como un grupo de personas con comportamientos y creencias diferentes a aquellas de la cultura dominante en la que están inmersas, y que se reconocen estas subculturas juveniles por tener sus propios rituales, vestuarios, tatuajes, símbolos que hacen parte de la socioestética descrita por Reguillo (2000).

Sin embargo, este imaginario de subcultura genera mucho ruido porque, si bien se trata de agrupaciones de personas que tienen todas las particularidades descritas por Park y Burgess, la presunción de que existe una cultura hegemónica compartida por todos los miembros de una sociedad de la que ellos son disidentes, resulta poco viable como bien lo resaltan Gelder y Thornton (1997).

Por otro lado, Feixa (1998) define la cultura juvenil como una metáfora del cambio social, de las formas y prácticas a través de las cuales los jóvenes participan mediante vínculos afectivos en procesos de creación y circulación cultural que no

hacen parte del mundo adulto ni del orden oficial establecido. Según Feixa, las culturas juveniles producen y consumen imágenes culturales o expresiones artísticas mediante las cuales se presentan en la escena pública. Dentro de esas expresiones artísticas se encuentra la música. Por su parte Arango, Escobar y Quintero refiriéndose a la construcción del concepto de joven mantienen que:

“Podemos afirmar que cuando hablamos del joven nos estamos refiriendo a una producción cultural, con matices históricos y contextuales específicos. Ser joven no es entonces una condición natural, determinada por la biología o la edad; más bien implica procesos de configuración de sí, modos de producción de una subjetividad, en el marco de las formaciones sociales contemporáneas” (p. 441).

Para mí el concepto de juventud etiqueta con cierto exotismo todo lo que toca. Me quedo con la idea de Margulis y Urresti (2008) de que *“cada generación es portadora de una sensibilidad distinta, de una nueva episteme, de diferentes recuerdos; es expresión de otra experiencia histórica”* (p.4).

Nuevamente, respondiendo a aquello con que se identifican quienes siguen el ska en Bogotá, en este estudio hago uso del concepto de escena que, según Peterson y Bennett (2004), designa los contextos en donde grupos integrados por productores, músicos y fans, colectivamente comparten su gusto musical común, y como colectivo se diferencian de otras escenas con otros gustos. Además, de manera recíproca, el trabajo conjunto de estos actores da como resultado un producto para su disfrute: la música, en este caso. Este concepto de escena no se aleja demasiado de lo propuesto por Magnani (2014) en su propuesta de circuito y por esta razón no me detengo a discernir su uso; entiéndase entonces que cuando hablo de escena, reconozco que detrás de ella hay todo un circuito que la posibilita.

Estas concepciones de escena y circuito van perfectamente de la mano con el concepto de musicar de Small (1998), el cual mantiene que es una actividad social

que involucra a actores que participan, son responsables y hacen parte de un acto musical ya sea como intérpretes, compositores, personas que ensayan, espectadores que bailan o que escuchan. Musicar también se relaciona con el sentido estético y el placer que nos representa ese cantar, bailar, escuchar, componer la música. De esta forma, el análisis de musicar se hace sobre la gente que consume o produce música, no sobre la música en sí. El musicar se refiere a todo tipo de participación en el performance musical, sea esta participación activa o pasiva, sin importar si nos gusta o nos resulta interesante, aburrida, constructiva, afín o refutable.

Además, el musicar establece relaciones entre quienes musican y es en estas relaciones precisamente en donde se crean los significados que se le atribuyen a la música y a la escena. Y es precisamente en estas relaciones y en este musicar en donde Blacking encuentra el valor antropológico de estudiar la música, en la influencia recíproca que tiene la música en el comportamiento humano. Blacking ahonda en este concepto argumentando que:

“Music is therefore an ideal field for the study of relationships between patterns of social interaction and the invention of cultural forms. (...) But if an understanding of music and music-making is to provide clues to further knowledge in the science of man, it must be assumed that, as in language, the power of musical invention is possessed as much by the receivers of music as by its creators and performers” (p.5).

Finalmente, Peterson y Bennett (2004) explican el por qué de que la escena comprendida de esta forma relacional incluye toca una red de músicos y personas que trabajan la producción del espectáculo:

“This view (that scenes emerge spontaneously) may be sufficient for discussing the experience of a scene, but it is a bit like describing a movie as the interaction among a group of actors preserved on film. It fails to examine the required interactions of many individual

specialists, such as directors, set designers, music score writers, lighting experts, scriptwriters, film editors, and others who work behind the cameras and contribute their skills to make a film. Likewise, for music scenes to flourish, a variety of types of people need to cooperate in order to take advantage of opportunities for scene building in a particular place and time” (p.48).

Pero para que la escena florezca y funcione necesita relacionarse con un espacio físico en el cual haya circuitos de difusión, nichos de comercialización, préstamos y constelación de relaciones entre consumidores y aficionados para tener acceso a esta música, como lo resalta Cohen (1972). Se requiere de un contexto espacial específico en el cual se creen y se haga la difusión de significados colectivamente imaginados, como lo explican Peterson y Bennett (2004). El ska no tiene un territorio específico en Bogotá al cual llamar propio, pero existe un lugar en el que su escena encontró espacio para su difusión y consumo, ***la mancha musical underground.***

2.1 La 19 se “mancha” de ska

No lejos de la 22 con Caracas, punto de referencia de la canción de la Severa Matacera referenciada en el capítulo anterior, en la calle 19 entre carreras novena y cuarta se forjaba de tiempo atrás una comunidad de melómanos que frecuentaban el lugar por ser el epicentro bogotano para la compra, venta e intercambio de música de todos los géneros. Allí, entre el ruido de los motores de los buses, los pregones de los vendedores ambulantes, las estridentes bocinas de los coches que los conductores hacen sonar desesperadamente con la ilusión de mover el tráfico, el smog que hace que siempre parecen ser las seis de la tarde, el punzante olor a orina en los trepidantes andenes y los cientos de personas que caminan afanosamente zigzagueando entre múltiples obstáculos que invaden el espacio público, todo bajo una nube permanente de marihuana, se encuentra lo

que he denominado la *mancha musical underground de Bogotá*. Siguiendo la categoría acuñada por Magnani (2014), la mancha de la 19, dedicada al comercio de música en formatos físicos, actualmente sigue convocando a melómanos y curiosos de los sonidos menos comerciales de baja o nula distribución radial.

Imagen 13: Mapa de ubicación de la mancha sobre la calle 19⁸⁶.

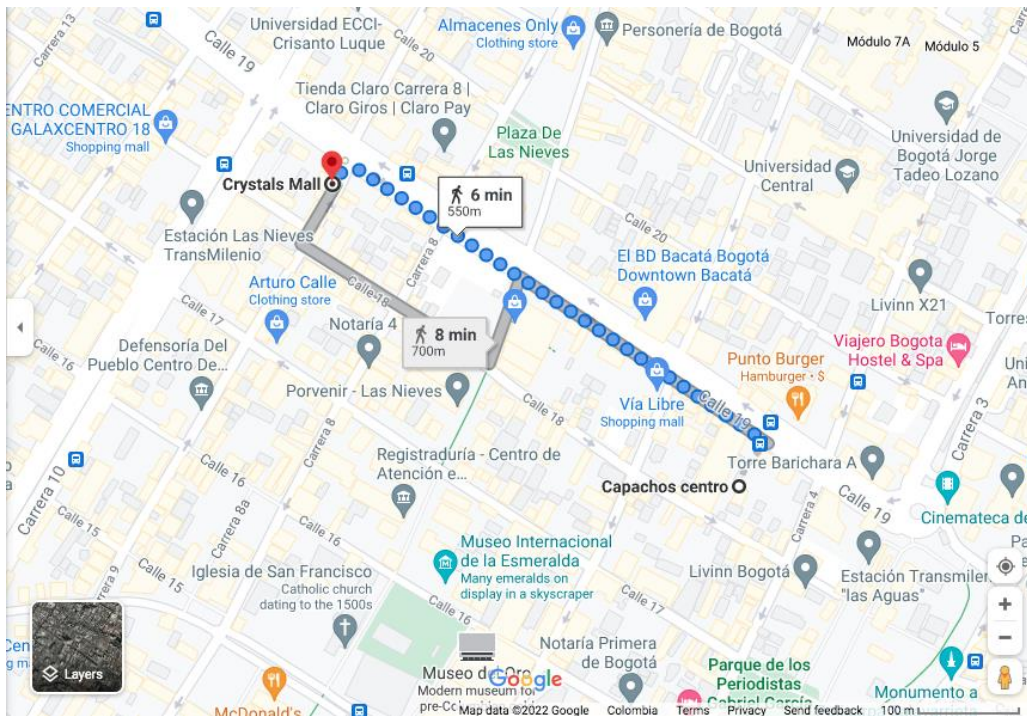


Imagen 14: El bus cebollero pasando por la calle 19. A la izquierda, las casetas en donde vendían música, la semilla de la mancha⁸⁷.

⁸⁶ Fuente: Google Maps.

⁸⁷ Fuente de la imagen: <https://twitter.com/historiafotbog/status/1255212282755321860?lang=hr>



La llamo “*underground*” porque esta mancha ha representado el espacio para el circuito de músicas menos comerciales, si bien la música comercial también tiene su lugar allí. García (2008), menciona que lo *underground* se caracteriza por no estar disponible para consumo en los circuitos comerciales industrializados. Es decir, la música *underground* es música que no se consigue en los almacenes musicales de cadena, no suena en las emisoras de radio popular y tiene una connotación de desconocida por fuera de su nicho, lo que la hace de difícil acceso. Así pues, la mancha de la 19 no es *underground* porque se dedique al comercio exclusivo de cierto tipo de música, ni porque sea frecuentado exclusivamente por un selecto y limitadísimo grupo de personas dedicadas a un sonido particular. Es *underground* porque es el lugar en el que se hace resistencia a la globalización musical, se da protagonismo a la producción independiente y se transgrede (y a veces antagoniza) la mercantilización del sonido que vende la radio. Además, al igual que con el término “escena”, la misma escena del ska bogotano se percibe a sí misma como un movimiento *underground*.

Durante la segunda mitad de 1980, este lugar se empezó a caracterizar como el sitio de encuentro para aquellos que iban en busca de material de bandas

extranjeras de géneros musicales considerados *underground* como el metal, el punk, el hardcore, entre otros (en realidad un poco más atrás, en los 70, la música dominante en la mancha y su comercio había sido la salsa y fue gracias a ella que se estableció este punto de comercio musical en Bogotá). Durante la primera ola del ska bogotano, esta dificultad para adquirir la música hacía que los interesados en consumir el sonido resultaran en la calle 19. Alex Arce recuerda que:

“Pues, era complicado. Uno siempre esperaba que de pronto alguien que viajara trajera un disco, un casete, alguna cosa y lo copiamos todos, lo intercambiábamos. De pronto había en esas tiendas de la 19 (una) que se llamaba Mortdiscos, y por ahí se filtraba mucha música. Entonces, traían por allá casetes de Kortatu. Claro, Kortatu fue definitivo para los inicios de esta escena”⁸⁸.

Todas las personas con quienes trabajé en campo para esta etnografía aseguran haber visitado las tiendas de la calle 19 en alguna ocasión porque era ese el lugar en el cual encontraban más música después de haber tenido un primer contacto con el ska. De hecho, en los 90, la mancha era el único lugar con tiendas de discos especializadas en los géneros musicales *underground* y por ende el único lugar donde encontrar ska. David Álvarez (del Directorio de Bandas de Ska), por ejemplo, recuerda que estudiaba a escasas calles de distancia de la calle 19 y pasaba largas horas en las tiendas, comprando casetes grabados por alrededor de \$5000 pesos de la época (inicios de la primera década del 2000). La misma experiencia tuvo Felipe Leyva quien cuenta que: *“encontramos el ska en el centro, ahí en Omni. En Beatles te grababan una copia, entonces tocaba ahorrar de las onces para irse al centro a buscar un casete para intercambiar”⁸⁹*. Por su lado, David Mujica recuerda esta experiencia como: *“Era muy difícil encontrar música física, CDs, casete. Los CD serán un lujo, los casetes originales llegaban muy poco y nosotros lo que hacíamos era piratear la música de la radio. De las pocas dos o 3 emisoras que*

⁸⁸ Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019.

⁸⁹ Felipe Leyva, entrevista 23 de junio de 2019.

*ponían algo de rock en Colombia*⁹⁰. Hugo Corredor narra su experiencia con la adquisición de música así:

*“Normalmente era con amigos que usted cambiaba (música), su lista la hacía con amigos. Y en esa época también estaban ya entrando los CDs, pues así en más furor, o sea, estaban los CD y los casetes. Pero la gente compartía, o se rotaba la música era vía casete. Uno trataba era como de cambiar con los amigos que le mostraban -Uy, pásame ese casete- y yo tenía la doble casetera y lo copiaba en la casa. Pero básicamente era así, era muy, muy difícil la verdad”*⁹¹.

José, dueño de la tienda de música Mort Discos, aclara que empezó a conseguir ska porque cada día llegaba más gente indagando por este tipo de música y no por curiosidad propia. Todos recordamos comprar allí, y los vendedores recuerdan proveer en sus tiendas todo el ska del que podían echar mano. La relación de oferta - demanda hizo que esta zona de la ciudad se caracterizara como un punto álgido para el consumo del ska en los noventa y en la primera década de los 2000. Esto da peso a la categoría que he denominado **consumo por exploración sonora**, ya que se puede identificar una búsqueda de sonido similar al del primer contacto, contrario a una búsqueda por artista o álbum.

A mitad de la década de los 90, las casetas a lo largo de la calle 19 que invadían el andén sur entre las carreras séptima y octava con montañas de discos de vinilo y libros, ya no operaban más. Algunas de las personas que solían trabajar allí lograron alquilar un local en el Centro Comercial Omni 19 o en Vía Libre y se habían dedicado casi exclusivamente al comercio de música *underground*. Esto llevó a que estos centros comerciales se reconocieran como lugares de reunión para el consumo de estos sonidos, aun cuando en estas tiendas se podía conseguir

⁹⁰ David Mujica, entrevista 28 de mayo de 2019.

⁹¹ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019.

también un disco de vallenato, salsa o boleros. Recuerdo que en la mancha era común ver metaleros con chaquetas de cuero negras, botas punta de acero de suela ancha (doble suela era el nombre con que se les conocía y de hecho así se preguntaban en los locales de artículos militares de la calle novena entre carreras décima y octava), camisetas negras con logos indescifrables de bandas de metal pesado, pelos largos; también se veían muchos punks con crestas de colores, chaquetas con taches decoradas con logos de bandas hechos artesanalmente por ellos mismos con acrílica, jeans rotos, botas; y uno que otro skinhead con camisas de cuadros, pantalones remangados, tirantes, boinas.

Buscar la música en la mancha requería moverse a un sitio particular, hablar con gente específica, gastar dinero físico, encargarse de casetes, muchas veces volver a casa con las manos vacías, lidiar con no pasar por caspa y aguantar el menosprecio de aquellos que eran considerados “expertos”. Las vitrinas de los locales llenas de música, principalmente en CDs y casetes (a mitad de los 90 los discos de vinilo ya se consideraban algo pasado de moda y obsoleto), en ocasiones organizados por género, en otras sin mostrar un orden particular, invitan a indagar por precios o por la posibilidad de copiar el contenido en un casete de bajo costo, sin carátula y con los títulos de las canciones escritos a mano por el mismo vendedor; Recuerdo que José Mort-Discos los escribía en un papel blanco que ponía dentro de la caja del casete, mientras que otros menos preocupados por la preferencia estética del cliente escribían directamente sobre el cartón que venía con el casete virgen.

Normalmente, para conseguir ska había que entrar al local y preguntarle al vendedor si tenía algo de ska porque no era común ver (y realmente aún hoy en día no lo es) mucho ska exhibido en los anaqueles o en las vitrinas. En mi memoria tengo retratada la mala cara y el desdén de varios vendedores que al verme con escasos 13 o 14 años (cuando empecé a frecuentar la mancha) me ignoraban porque sabían que lo que podía comprar era muy insignificante para sus intereses lucrativos. Los vendedores más radicales me negaban tener lo que buscaba así lo

tuvieran, porque al ser desconocido no era digno de acceder a esa música (ver imagen un poco más abajo).

Por eso algunos preferíamos buscar a los vendedores informales, punks o metaleros que andaban por la 19 o por la séptima y preguntarles qué tenían. Alex Arce apunta sobre esta experiencia que:

“En la calle es que realmente mucha gente se conocía. Era como ahí, en la calle, en los bares, intercambiando (música). Los mismos punkis que andaban por ahí en la calle, oyendo música en sus grabadoras de pilas y toda esa vuelta, uno les preguntaba -¿Qué onda, qué es lo que estaba oyendo?- (y ellos) Le decían -este es el nombre de la banda-”⁹².

Sin embargo, conseguir música así no era lo mismo que entrar a las tiendas, obviamente. En las tiendas, si había algo que te interesaba, pedías que te lo grabaran y al cabo de una media hora tenías el casete ‘calientico’ como me decía Cristian de The Wall (segunda tienda de José Mort-Discos atendida por su hijo, que me tenía mucha más paciencia). Con los vendedores de la calle, comprabas lo que pudieran llevar en la maleta, que muchas veces no era de óptima calidad porque era la grabación de la grabación de la grabación de un casete grabado del que mandó a grabar alguien en alguna tienda.

Imagen 15: meme sobre la exclusividad de la música⁹³.

⁹² Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019.

⁹³ Fuente: página de Facebook de Bogoska Collective <https://www.facebook.com/Bogoska>

MARCÁBAMOS LOS CASSETTES CON LAPICERO, TRATANDO DE EMULAR LOS LOGOS DE LAS BANDAS. Y SOLO NOS LOS ROTÁBAMOS ENTRE QUIENES ÉRAMOS DIGNOS, PA NO "CASPIARLOS".



La dificultad para conseguir la música, el esfuerzo ritualístico para movilizarse al centro, hacer las grabaciones en casetes, conseguir algo que tuviera un valor intercambiable, son algunas de las razones por las cuales el casete con ska se convierte en un elemento místico cargado de significado y exclusividad, que causa que se persiga el evitar caspear la música y que se genere un ambiente de “ser digno”.

En mi experiencia, todos queríamos que la escena fuera más fuerte, que vinieran más bandas internacionales a tocar en Bogotá y que se consiguiera ska más fácilmente y a mejor precio. Sin embargo, no estábamos dispuestos a compartir la música con quien no fuera “digno”, como dice el meme, y de esta forma la música se convirtió en algo exclusivo/excluyente, algo que no queríamos que se difundiera abiertamente y que se escuchara en todos lados. Esa es la constante del *underground* y todo lo que salga del *underground* será considerado “caspa”. Al respecto, Felipe Leyva comenta:

“Había como una confusión, una ambigüedad, de cierta forma, en sus pensamientos (de los rudies de época). El ska es un mensaje independiente, una música independentista (con) un mensaje de igualdad, de no discriminación precisamente, y ahí a veces no les gustaba ni siquiera que esa música fuera escuchada por otros. Ahí venía mucho la época del casete, donde uno tenía un casete y no le gustaba caspearlo, ese era el término que se usaba, con otra persona. Era chistoso, pero era el ritual de esa época”⁹⁴.

Es necesario hacer mención de la calle 19 como epicentro de interacción social en torno a la música ya que es importante recordar que, a mediados de los 90, no era común que alguien tuviera acceso a internet desde su computadora en casa. Es más importante aún recordar que la primera aplicación para compartir música por internet, Napster, fue lanzada en 1999 y Youtube en 2005, así que aún con acceso a internet, en los tempranos 90 no era fácil conseguir música por este medio. De hecho, en 1999, para descargar una sola canción en formato mp3, con mi conexión de 56k⁹⁵ (solo de mencionarla retumba en mi oído el sonido de marcación telefónica para conectarse a internet, que siempre me pareció que sonaba como si estuviera forcejeando para llegar a un lugar estrecho) podía tardar alrededor de 45 minutos, si es que no se caía antes la conexión, o mi mamá me hacía perder el avance al levantar la bocina del teléfono para hacer una llamada. Felipe comenta: *“El pensamiento de exclusividad lo teníamos en el pasado porque no teníamos muchas opciones. Hoy en día con la internet tenemos acceso a muchas cosas, lo que nos hace más tolerantes”⁹⁶.*

⁹⁴ Felipe Leyva, entrevista 23 de junio de 2019.

⁹⁵ Kilobits.

⁹⁶ Felipe Leyva, entrevista 23 de junio de 2019.

En la 19 había interacción con otras personas, se forjaban relaciones en torno al intercambio de música en casetes, un formato que resulta simbólico del consumo noventero. Felipe Recuerda:

“mi primer casete original fue el Estúpidas Guerras, de Mojiganga. Ya con ese casete podías cambiar, por otros casetes. Así se movía el ska, a punto de casetes⁹⁷”. Alex Arce complementa diciendo: “Y todo eso se filtraba por ahí (la calle 19), llegaban casetes, llegaba alguien con un vinilo entonces alguien lo grababa (en un casete) y se lo rotaba a otro⁹⁸”.

Así que podemos descartar la posibilidad de que consumir ska desde la comodidad de la silla de la computadora haya sido parte del contexto en el cual se asentó el ska en Bogotá (aunque definitivamente es parte de su afianzamiento, unos años más adelante). El ska se movió en las calles, de mano en mano (manos dignas, como dirían los expertos, claro está) en casetes piratas⁹⁹ con sonido muy regular. Aún hoy en día escucho álbumes que he conseguido en formatos originales y me sorprende descubrir sonidos que se habían desvanecido de la cinta entre copias y que no llegaron a sonar en mi casete de la segunda mitad de los 90. Alex Arce recuerda que una vez encontró la raíz jamaicana en la música fusión que andaba consumiendo, alguno de sus compañeros de interés musical tuvo la oportunidad de viajar a Europa y de allí traer música que aún no era posible conseguir en Colombia; una clara muestra de que en muchas ocasiones había que ir hasta donde estaba la música para conseguirla.

Alex menciona un disco compilado que muchos bogotanos que consumimos ska en los 90 recordamos con cariño: el “100% Latin Ska”¹⁰⁰ de Moon Ska Records¹⁰¹,

⁹⁷ Felipe Leyva, entrevista 23 de junio de 2019.

⁹⁸ Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019.

⁹⁹ Grabados y comercializados de forma ilegal.

¹⁰⁰ <https://www.discogs.com/es/release/2131665-Variou-Moon-Records-presents-100-Latin-Ska-Vol1>

¹⁰¹ Sello disquero neoyorquino que funcionó desde 1983 hasta 2000, enfocado a la distribución de música ska.

de Nueva York, lanzado en 1995. En él, la disquera a cargo de “Bucket” Hingley¹⁰² tuvo el acierto de incluir, en vez de las letras de las canciones, los datos de contacto de las bandas participantes. Con esto, personas como Alex se aventuraron a escribir directamente a las bandas pidiendo intercambios musicales: “yo les mandaba casetes con grabaciones de algunas bandas locales que estaban sonando en el momento y ellos me mandaban sus discos”¹⁰³. De esta forma, este disco ha adquirido un valor simbólico en el enraizamiento del ska en Bogotá.

Imagen 16 y 17: publicación¹⁰⁴ en el portal de Bogoska Collective recordando el 100% Latin Ska e interior del librito del disco¹⁰⁵ 100% Latin Ska.



En cuanto a ir a la fuente a buscar la música, hay un evento que no ha sido documentado y que resulta muy importante a la hora de comprender la historia del asentamiento del ska en Bogotá, y este es un viaje que hicieron tres vendedores de música de la 19, entre los que se encontraba José Mortdiscos, conocido por ser

¹⁰² Robert “Bucket” Hingley, fundador de Moon Ska Records, es el cantante y guitarrista de The Toasters, una de las bandas más importantes en la promoción de lo que hoy conocemos como la tercera ola del ska.

¹⁰³ Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019.

¹⁰⁴ Fuente: página de Facebook de Bogoska Collective <https://www.facebook.com/Bogoska>

¹⁰⁵ Fuente: propia.

el co-propietario de la discotienda Mortdiscos, fundada en sociedad con Hector Buitrago, bajista de Aterciopelados (en la época bajista de La Pestilencia). José cuenta que viendo cómo a mediados de los 90 cada día más gente llegaba a los locales buscando ska y punk (hasta el momento la música predominante era el metal), él y dos colegas vendedores de discos decidieron juntar dinero para hacer un viaje a Europa a traer música directamente de las bodegas de las compañías disqueras que editaban sonidos *underground*. Entre las compañías que visitaron estaban las españolas Oihuka que editó a Kortatu, Potato y Negu Gorriak (todas bandas que fusionan ritmos jamaicanos y parte de la fundamentación musical de la escena ska de Bogotá), y Tralla que produjo la gran mayoría de las bandas catalanas de ska que hacen parte de lo que Henry Tosh llama la “invasión española”.

Mucha de la música que trajeron estos mercaderes en formatos originales no estaba disponible para la venta. José recuerda con cierta melancolía que: “Uno traía una copia de cada álbum para poder traer más cosas, pero no la vendía porque ¿después como la volvía a traer de Europa?”¹⁰⁶. José, quien ante la caída de las ventas y el creciente desinterés de la gente por conseguir música en formato físico generado por el auge del mp3, se vio obligado a vender todos sus “masters” entre los que lamenta los casetes y vinilos de La Polla Records, Skatalà, Eskorbuto, Knockouts y muchos otros que sabe que no volverá a ver en la edición primer *press*¹⁰⁷ en que él los tenía.

¹⁰⁶ Diario de campo.

¹⁰⁷ El primer *press* hace referencia al primer tiraje de un vinilo o un disco compacto; cuando el primer tiraje tiene buena acogida, las disqueras sacan un segundo *press*, haciendo que el predecesor adquiera gran valor coleccionable.

2.1.1 La piratería

El casete fue, por un tiempo, el formato en el que se movía la música con relativa facilidad. Con el tiempo, las copias en las tiendas de la 19 se empezaron a hacer en CDr, con carátulas a color y a precios escandalosos; pero claro, el disco original era muchísimo más costoso y los vendedores no estaban dispuestos a venderlos, así que se consumía lo que había con gran esfuerzo monetario: o comprabas el CD pirata que lucía bastante bien pero costaba mucho, o comprabas el casete grabado que lucía exactamente igual a todos los demás que tenías en casa, sin contar con la ventaja del sonido digital y la posibilidad de escoger qué canción querías escuchar.

Ochoa (2003) menciona que la amplia mayoría de la música producida en el mundo está controlada por cinco compañías multinacionales, y que todo lo que no se encuentre afiliado a una de ella, y que funcione legalmente, trabaja como productora independiente. Esto lo complementan Peterson y Bennett (2004) cuando afirman que aunque la música es una industria global, la mayoría de la música se hace y se disfruta en diversas situaciones alejadas del mundo corporativo. Esta última afirmación le da una esperanza de transgresión a la música, especialmente a aquella que se hace por fuera de los cánones hegemónicos de la globalización.

La mancha de la música underground de Bogotá, y por ende el consumo de ska promovido desde ella, se encuentra en un limbo que no es 100% legal, pero tampoco es 100% pirata. Tomaré como ejemplo, teniendo en cuenta el postulado de Ochoa, la legalidad de las producciones musicales que se comercializan en la mancha. 2Tone pertenece a Chrysalis Records, y Chrysalis Records a su vez pertenece a Universal Music. A través de sus filiales, Universal da licencia para

producir una edición latinoamericana del primer disco de Specials en Ecuador¹⁰⁸. Por otro lado tomemos el ejemplo del ya mencionado Moon Ska o de Tralla, que era un sello independiente de Barcelona. Los mercaderes de la mancha que viajaban a conseguir música, traían directamente desde las oficinas de Tralla los discos de Dr. Calypso, Agua Bendita, Discipulos de Otilia y tantos otros que transitaban por la mancha en los 90, y los ponían en venta en sus almacenes. Si bien la música es original, comprada directamente a los productores, la reventa sin autorización expresa de las disqueras, es un acto de piratería; sin contar que al traer los discos directamente en sus equipajes, estos no pasan por aduanas ni se declaran para su posterior venta. Queda entonces este tipo de mercado en un área gris entre la legalidad y la ilegalidad, entre ser reaccionario y transgresor.

El problema en la mancha es que este tipo de importaciones, aún sin pagar aranceles legales de nacionalización, resultan costosas y por eso se ofrecía la posibilidad de grabar casetes para atender a la economía de los jóvenes que ahorraban de sus mesadas para adquirir música. De igual manera, los almacenes de música cobraban mucho por las copias de los CDs, como lo mencioné anteriormente, ya que para ellos era imposible producir al por mayor.

Ante esta disyuntiva, en la carrera séptima media cuadra al sur de la calle 19, en un callejón cerrado en el que predominaban las tiendas de corbatas, hacia 2001 apareció un lugar en el que se podían conseguir CDs de todo tipo de música por tan solo \$2.500 pesos. Quienes lo frecuentábamos lo bautizamos “El Hueco” por quedar al fondo del callejón sin salida, por su olor a humedad y porque era un segundo piso oscurísimo en el que costaba ver qué disco tenías en la mano. Además, al hueco se llegaba porque en la esquina del callejón se hacían personas con corbatas ofreciendo en voz muy baja *-música-* y al entrar se veía mucha gente sentada en el piso escarbando entre cientos de cds mal acomodados en canastillas

¹⁰⁸ La edición se puede revisar en: <https://www.discogs.com/es/release/13661222-The-Specials-The-Specials>

plásticas de supermercado, con una cara que se debatía entre la emoción de encontrar esa música tan rara a tan cómodo precio y la angustia de saber que estar allí, comprando música pirata, no era precisamente una actividad legal.

En 2001 ya se sentía la influencia de la revolución digital y ya existía una industria de la piratería en Bogotá que incluía películas, videojuegos, software y, por supuesto música. Por supuesto, desde la mirada de la industria musical, esto es completamente ilegal, pero desde la mirada de los circuitos *underground*, la piratería significa una democratización de la producción artística. En palabras de Hugo Corredor:

“Pero es chévere porque la gente creo que, como todas las expresiones artísticas, o eso me parece a mí, que es lo más bonito de hacer, de trabajar haciendo algún tipo de expresión artística es que es de uno mientras usted lo pone en un medio público, de ahí, es de la gente, la gente se apropia de esas cosas”¹⁰⁹.

Este es un significado compartido con el punk, el espíritu del “piratea y difunde”, aunque esto, obviamente, no es compartido por todos los músicos. Doctor Krápula, por ejemplo, cuya propuesta musical en un principio era ska para rudies y skinheads, vieron la posibilidad de alcanzar popularidad llegando a otros públicos hasta hacerse, posiblemente, la banda de ska más conocida de Bogotá (y tal vez de Colombia) en el panorama musical comercial. Por supuesto, a los Krapula esto les representó llegar a sonar en todas las emisoras, a recorrer Latinoamérica y Europa, a tener nominaciones en MTV y en los Grammy Latinos al igual que múltiples premios Shock y un disco de oro en 2013. Si se hubieran dedicado a regalar su música y a difundir y promover que se hicieran copias ilegales de sus discos, no habrían llegado a donde están.

¹⁰⁹ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019.

Volviendo al hueco, al principio, había montañas de cds en el piso y podías pasar horas tratando de encontrar algo interesante. Más adelante, se implementaron las canastillas por género musical y cojinería de buses viejos en el piso para que la gente se sentara un poco más cómodamente (porque en realidad cada visita al Hueco podía durar horas) y la venta de cds ocupaba cada vez más espacio de aquel local, que en alguna oportunidad pude ver que en algún momento había sido un bar.

Honestamente todo ese ambiente de ilegalidad, en el que el halador golpeaba en la pesada puerta roja y a través de una mirilla diera el santo y seña -*este man busca punk*-, me hacía sudar cada vez que visitaba el Hueco, y lo visité muchas veces. Madame Cokohead, cantante y selectora, recuerda entre risas sus visitas al Hueco acompañada de amigos y amigas, y todo su ambiente subterráneo: “*era muy barato. nosotros compramos muchísima música allá*”¹¹⁰. Los CDs no eran lo más elegante del mercado: eran CDs que parecían espejos, sin marca, con el nombre del disco escrito con marcador de cualquier color y con letra fea, con una fotocopia borrosa de la carátula, algunos con la fotocopia de la lista de canciones, entregados en un sobre genérico y en ocasiones maltratados por la manipulación de ser producidos en masa de forma artesanal. En ocasiones las fotocopias eran tan borrosas y la letra en marcador tan ilegible que era imposible saber de qué CD se trataba (más la falta de luz que ya mencioné anteriormente).

El Hueco era todo un misterio y teniendo en cuenta que ya no existe, aún hay muchas dudas que no podré solucionar. Siempre he querido saber a quién se le ocurrió la idea de piratear y vender este tipo de música en la zona más adecuada de Bogotá y de dónde sacaban tanta música y tan variada. El Hueco era el paraíso para quienes queríamos escuchar mucha música pero no teníamos los medios para conseguirla original, para los adictos que necesitaban de dosis musicales constantes y que querían un sonido al menos medianamente mejor que el del

¹¹⁰ Diana Barragán, entrevista 6 de noviembre de 2019.

casete excesivamente regrabado. Bien se pudo haber bautizado este sitio como “La Olla”¹¹¹. Se quedará en la historia de la escena como un místico bien cultural, que impulsó la escena y el consumo musical de sonidos *underground*.

Más recientemente, con el fortalecimiento del acceso a internet y los formatos digitales, Ochoa explica que:

“la industria se ve profundamente cuestionada por la multiplicación de ofertas de intercambio de música por internet (o en formatos piratas) en donde no solo la producción de la música sino su distribución está pasando por manos que no son los de la industria oficial. El consumidor ha pasado a controlar parte de las estrategias de distribución. (...) Gran parte de esta reestructuración de la relación producción-distribución-consumo musical en la industria de la música, se debe a los cambios tecnológicos producidos por la digitalización”. (p.21-22).

Por otro lado, Peterson y Bennett (2004) mantienen que el desbordado crecimiento de la internet facilitó la democratización de hacer, distribuir y consumir música, mientras acrecentó la comunicación entre sus seguidores.

Pero la música no sólo consiste en conseguir sonidos y grabaciones sonoras únicas a través de todas estas prácticas asociadas al rebusque, Ochoa (2003) mantiene que:

“La música es una forma artística intermedial: pasa tanto por la radio como por la internet. El sensorium de lo sonoro se ha transformado profundamente con el incremento de esta intermedialidad. Una misma obra se puede escuchar en un Walkman, ver en la televisión como videoclip, ser transmitida por

¹¹¹ En Colombia se conocen como “ollas” los lugares en donde se pueden comprar drogas ilegales, comúnmente ubicadas de forma clandestina en una casa de barrio.

internet, servir de base musical en un anuncio publicitario o ser disfrutada en vivo en un concierto masivo” (p.25).

Por esta razón, la mancha no solo ofrecía comercio musical; en la mancha de la 19 se podía encontrar todo lo necesario para acompañar el gusto por la música. Desde venta de camisetas, botones¹¹², posters, videos, hasta bares y sellos disqueros independientes hacían parte de la oferta que atraía a los miembros de la escena a frecuentar el lugar. En el tercer piso del centro comercial Vía Libre estaba Viuda Negra Music, sello colombiano independiente nacido en 1999 enfocado a la distribución, principalmente, de ska y neo-punk local. En alianza con Debelis Records de Argentina lanzaron álbumes hoy en día considerados clásicos del ska bogotano como “La Rebelión de Las Ranas” de Los Batracios, “Una Familia a la Cabeza” de Desorden Social y “No Hay Cielo” de La Brigada.

El Centro Comercial Los Nutabes (hoy en día Los Ángeles) ubicado en la calle 19 entre carreras 4 y 5, era el epicentro de los bares de música *underground*. Este era el lugar para quienes buscaban tomarse una cerveza mientras escuchaban rock, metal, salsa y en su momento, ska. Mandilanga fue el primer bar de la escena ska en ubicarse dentro de la mancha. Era un local pequeño, debajo de la escalera hacia el segundo piso, un tanto oscuro, siempre lleno y comúnmente garantizaba alguna pelea. La convergencia de varias escenas en el centro comercial generaba conflictos, especialmente en una época en la que todas ellas se llevaban mal entre sí. Skinheads peleando con rude boys, rude boys peleando con otros rude boys, punks peleando con metaleros, eran la constante en este bar, lo que eventualmente llevó a la tragedia y con esta a su clausura, terminando con este punto de encuentro, espacio para el reconocimiento de las escenas.

Imagen 18: Un viejo volante de Mandilanga¹¹³.

¹¹² Pines, chapas.

¹¹³ Fuente: <https://www.facebook.com/Bogoska/photos/a.130867507475531/650903445471932/>



La 19 hace parte de las historias que cuentan quienes han participado del *underground* de tiempo atrás, aquellos que tuvieron su primera experiencia con la música en algún formato físico, aquellos que escuchaban los álbumes completos, que pagaban poco o mucho por un disco, que hicieron posible el surgimiento de las escenas *underground* en Bogotá. Allí Doctor Krapula (nacida en 1998) grabó el video de su canción Amanece¹¹⁴, registrando esta calle como epicentro de diversidad. Allí se gastaba la plata el protagonista de Guayabito¹¹⁵ jartando¹¹⁶ hasta perder la conciencia. Allí, en la mancha, nos conocimos muchos y allí nos vimos por última vez con muchos otros, muchos que ya no hacen parte de la escena.

Imagen 19: publicación sobre la mancha como epicentro para adquirir música¹¹⁷.

¹¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=siPhITPwRYM&ab_channel=DOCTORKRAPULA%28Oficial%29

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Consumiendo alcohol.

¹¹⁷ Fuente: <https://www.facebook.com/Bogoska/photos/a.125540718008210/893049491257325/>

#TBT

BOGOTÁ - COLOMBIA

TIENDAS DE MÚSICA DE LA 19

QUIÉN COMPRÓ UN BUEN CASETO DE SKA AQUÍ?

BOGOSKA
COLLECTIVE

WWW.BOGOSKA.COM

#BOGOSKACOLLECTIVE

Finalmente, los nuevos consumos derivados de la era digital, han generado nuevas formas de relacionarse con la música, con el circuito, con su translocalidad y, por supuesto, con la escena. Yudice resume esto como:

“En la época de la reproducción digital, de las redes que se valen de ella y de los mercados de nicho que se abren a partir de ella, es cuestionable la noción de masa, pero aún así podemos constatar que se han creado una miríada de redes o movimientos de protesta y hasta de organización social relacionados con la circulación de la música” (p. 22).

2.2 El ska suena a cerveza fría

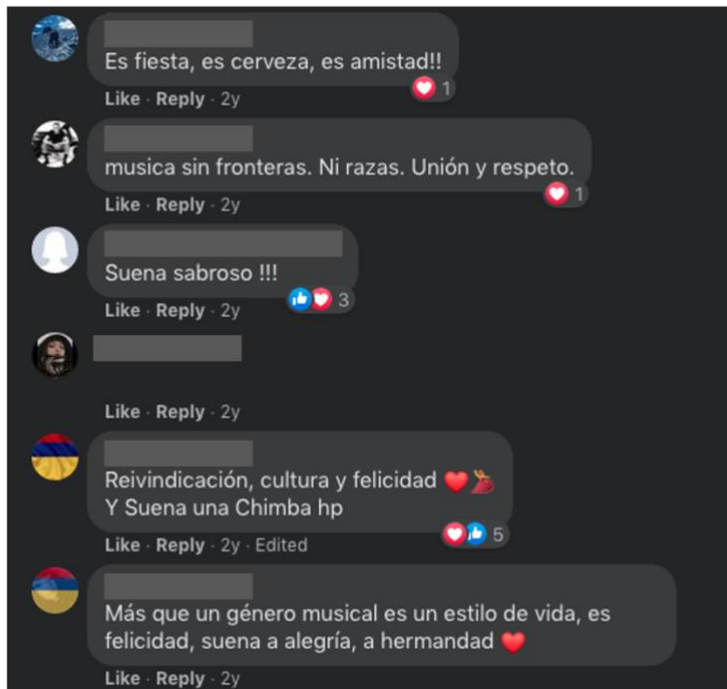
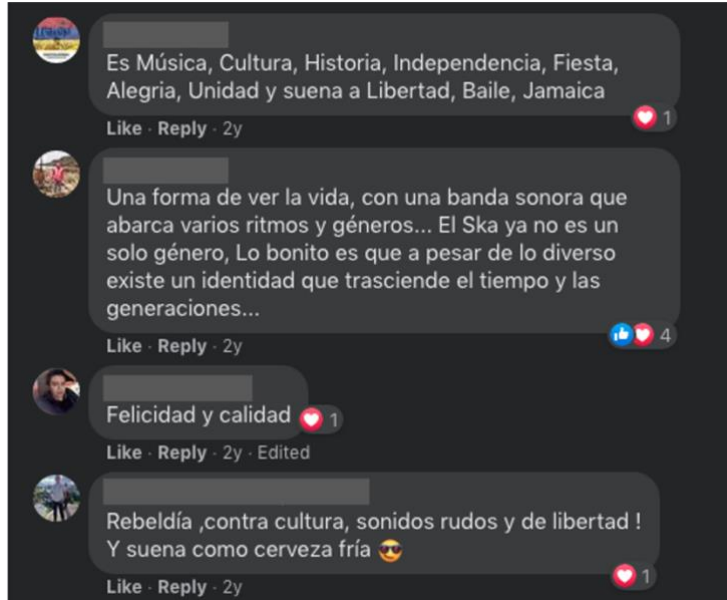
Con la ayuda de Felipe Leyva, cantante de La Urband y manager de la página “*Bogoska Collective*¹¹⁸”, el 18 de octubre de 2018 se llevó a cabo una encuesta en su cuenta de Facebook para preguntar a los miembros del colectivo sobre su comprensión del sonido del ska. La palabra que más se repite es alegría y se pueden ver allí varias analogías que ejemplifican en dónde se encuentra esta alegría:

Imagen 20: Respuesta a la pregunta ¿cómo suena el ska?¹¹⁹



¹¹⁸ Disponible en <https://www.facebook.com/Bogoska> y <https://www.bogoska.com/>

¹¹⁹ Fuente: página de Facebook de Bogoska Collective <https://www.facebook.com/Bogoska>



 Top Fan

Debes sonar rudo. Tener vientos, llevar dos tonos y debe ser hecho con amor.
Una combinación entre lo clásico, un estilo local y dependiendo de la banda con ritmos locales no estaría mal y algo nuevo para que llegue a nuevas personas.
Que tenga algo de... See More

Like · Reply · 2y  2

 Una fiesta 🤪


Like · Reply · 2y


 El ska es la banda sonora de Latinoamérica
Un saludo desde Chile... See More

 YOUTUBE.COM
Yachaskay - Skataka (sesion en vivo) Valposuena


Like · Reply · 2y  1

 Es un estilo de vida, una cultura 🏆🏆🏆 ...


Like · Reply · 2y  4

 Lo resumo en dos palabras.
-¡Hakuna Matata!

Like · Reply · 2y


 Alegría no más !! Choquitown 🏆🏆🏆

Like · Reply · 2y  1

 Skandaloso!!!

Like · Reply · 2y

 Un buen ritmo y suena algo así como: papapara
pararara parara rara paparara 🤪👉

Like · Reply · 2y  2

 Alegria & Hermandad.

Like · Reply · 2y

 Identidad, reivindicación y expresión americana que detonan la inexistencia de fronteras en la humanidad con ritmos únicos después de la union de sonidos del mundo! = SKA 🎵👉👉 ...

Like · Reply · 2y

El ska, como se puede ver en las respuestas, es una música esencialmente alegre, que invita al baile, a la unión, que transmite un sentimiento de libertad. Esta descripción de alegría es coherente con la velocidad de la música que, como vimos en el primer capítulo, en el ska se encuentra desde y por encima de la indicación “Allegro”, que en música supera los 109 BPM y se define como un tempo rápido, ágil y brillante¹²⁰. El BPM o *Beats Per Minute* es la velocidad con la cual se cuenta cada uno de los números del 1 al 4. Para una referencia más clara, recordemos que hay 60 de los “tic” que contamos en el capítulo anterior para comprender la síncopa en un minuto, haciendo que la velocidad de rotación de la tierra sea de 60 BPM.

Revisemos entonces, desde el análisis sonoro, algunas generalidades encontradas en canciones de ska bogotanas. Así como el sonido del ska fue cambiando ola tras ola, Bogotá no ha sido la excepción. Debido a las grandes transformaciones que ha tenido el sonido del ska durante su transformación por canales y circuitos diversos, no es posible identificar un sonido característico en Bogotá. Es importante recordar lo que me dijo David Mujica sobre la influencia sonora que se percibió en el ska al descubrirlo, y que por ende fue lo que se persiguió en un principio con los primeros experimentos sonoros: “(El ska) nos suena un poco como a punk, pero mucho más ameno al oído porque tiene sus vientos y tiene sus percusiones, y eso era lo que nos hacía como muy interesante el género”¹²¹. Sin embargo, durante los primeros años, las bandas le apostaron al ska-punk/ska-core haciendo uso de vientos rápidos, guitarras súper distorsionadas y síncopa excesiva. Como ejemplo, se puede escuchar “*La Escena*”¹²², de Desorden Social.

La canción cuenta con guitarras distorsionadas que saturan la introducción, la voz rasgada juega armónicamente con la propuesta percutiva de la batería que persigue un patrón tipo *hardcore*, mientras los vientos, además de tener una

¹²⁰En <https://symphonynovascotia.ca/faqs>

¹²¹ David Mujica, entrevista 28 de mayo de 2019.

¹²² https://www.youtube.com/watch?v=MPBqiIlvDUM&ab_channel=DesordenSocial-Topic

participación un tanto insípida, suenan lejos, detrás del resto de los instrumentos e incluso de la voz. Siguiendo patrones más rockeros (o punkeros), el bajo pierde todo protagonismo y se hace difícil de percibir durante los primeros dos minutos de la canción, cuando esta sufre un cambio drástico que dura treinta y siete segundos, antes de retomar el sonido *hardcore*. Como mencioné en el primer capítulo, en esta canción los niveles tonales y los volúmenes saturan los canales imposibilitando percibir fácilmente una lateralidad marcada.

Imagen 21: representación visual de la canción “la escena” de Desorden Social.



Queda claro que en esta canción los instrumentos suenan unos sobre otros, dando prioridad a la batería y a la guitarra eléctrica, dando así al sonido una identidad *hardcore* con pequeñas pinceladas de *ska*, como lo son la incorporación del saxofón y la síncopa.

La música siguió cambiando y persiguiendo otros horizontes sonoros. Hay una canción que, en mi opinión, representa muy bien esta condición: “Variación alrededor de unos ojos perdidos”, de La Familia Bastarda. Esta canción cambia de estilo al menos tres veces en tres minutos y cincuenta y tres segundos. Los primeros 52 segundos muestran una marcadísima influencia metalera, incluyendo hasta un *blast beat* en la batería combinado con golpes de congas y un grito gutural que marca una parada súbita. La segunda parte de la canción muestra una aceleración rítmica, lo que la lleva a una transición del *reggae* al *ska*. Al minuto 2:28

se repite la fórmula, cerrando con un golpe rítmico en el teclado que se asemeja al de la salsa de Hector Lavoe.

Esta multiplicidad del sonido del ska bogotano es lo que he decidido llamar **glocal**, pues no se limita a imitar lo local del ska y el sonido que se logra está basado en una fusión tan única que no sé si pueda ser suficientemente compartido con el sonido de otras escenas al punto de reconocerlo como translocal. Lo glocal busca entonces reconocer las raíces sonoras para mantenerse vinculado al sonido local, añadiendo la identidad propia de quienes lo interpretan después del desarraigo, ofreciendo una suerte de relocalización a la música. Algo similar pasa con el sonido que persigue La Severa Maticera y Skampida. David Mujica agrega:

“Muchas de las situaciones que le pasan a los músicos y a las bandas como bandas, y a esos despegues interesantísimos que tienen como banda, es una mezcla perfecta entre la música que están haciendo en ese momento y el momento en el que están viviendo. La geografía, el tiempo, la situación desde climática, pasando por toda la situación desde lo que comes hasta lo que vives diariamente, es lo que hace que en esa mezcla perfectamente entren las situaciones momentáneas instantáneas, y la música que estás haciendo se convierta, se mezclen y se cree algo único”¹²³.

Esto es lo que caracteriza esa glocalidad del sonido bogotano, esa identidad propia que se ha generado desde el territorio sobre una base musical y sonora extranjera. Esta es la identidad de la escena bogotana, una escena que ha adoptado y adaptado patrones simbólicos y sonoros para ajustarlos a las vivencias propias de desenvolverse en una metrópolis cosmopolita. Esta identidad glocal se logró, principalmente, durante las dos primeras olas bogotanas con el arraigo que representó la apropiación de territorios de consumo, con la difusión democratizada

¹²³ David Mujica, entrevista 28 de mayo de 2019.

que permitió la piratería, con la propagación de un sonido que representó la intención de hacer propio lo foráneo y con un interés fluctuante que sucumbió a manos de la violencia insulsa que se hizo inherente a la escena.

Por años el ska perdió fuerza y estas vivencias de popularidad y reconocimiento quedaron en la memoria de quienes casi una década después vimos su resurgir. Este resurgir es reconocido en este documento como la tercera ola del ska bogotano y este es el énfasis del siguiente capítulo, en el cual se analiza cómo se vive actualmente el ska y el papel que hoy en día juegan los significados que se han construido históricamente en torno a esta música.

3.Lado A: La fiesta ska

La escena genera sus propios espacios de interacción con la música, espacios llenos de prácticas de reconocimiento personal y grupal, en donde se pueden evidenciar las relaciones existentes entre los diferentes agentes que la componen. De igual forma, en estos encuentros se pueden evidenciar convenciones y patrones sistemáticos relacionados con los significados atribuidos a la música, a su consumo, a la participación en una escena, a sus símbolos, a su estética y a sus formas propias de comunicación. Haciendo un ejercicio homólogo al de Finnegan (2007), pero enfocado a la escena en general y no solo a los músicos, lo que busco en este capítulo es evidenciar las prácticas necesarias que tienen lugar para llevar a cabo eventos propios de la escena y aquellas que se suscitan en los espacios en que se dan estos encuentros, además de reconocer la presencia de los significados construidos históricamente en torno al ska.

Es importante aclarar que este capítulo busca dilucidar lo que es actualmente la escena y es por esta razón que cronológicamente se ubica después de un vacío que obedece a la identificación de la tercera ola dentro del oleaje bogotano (Lado S).

Para analizar el aspecto performativo que involucra el estilo y las prácticas de consumo tuve en cuenta el postulado de Goffman (1956) en el cual se comprende el performance como todas las actividades y rituales que un individuo lleva a cabo para proyectar una imagen viable de sí ante un grupo particular de observadores y que tiene alguna influencia sobre esos observadores. Estas actividades o

performancias, según Turner (1974), se repiten constantemente y es gracias a esta repetición que un individuo actúa y experimenta significados o convenciones socialmente establecidas con anterioridad; el performance es la forma mundana y ritualizada de dar legitimidad a esos significados. Paralelo a esto, cabe anotar que Judith Butler (1988) considera que los actos performativos son imitaciones reiteradas de convenciones dominantes, actuaciones que si bien se nos imponen buscan hacer creer a la audiencia que nos adherimos y creemos en ellas.

Para visualizar el aspecto performativo asistí a seis conciertos y a dos ensayos durante el segundo semestre de 2018 y 2019. Allí pude observar situaciones comunes y repetitivas que otorgan un carácter ritualístico a ciertos comportamientos, símbolos y discursos. En palabras de Hebdige (2002), lo que busca este capítulo está relacionado con:

“Como a Genet, nos interesa la subcultura, las formas y rituales expresivos de esos grupos subordinados -teddy boys, mods, rockers, skinheads y punks- tan pronto despreciados y denunciados como entronizados, esos grupos que, según soplen los vientos de la época, son vistos como amenazas para el orden público o como inofensivos bufones. También nos intrigan, como a Genet, los objetos más triviales -un impermeable, un zapato de punta, una motocicleta-, objetos que pese a todo cobran, como el tubo de vaselina, una dimensión simbólica, y acaban convirtiéndose en una especie de estigmas, en las pruebas de un exilio autoinfligido. Y por último debemos, como Genet, tratar de recrear la dialéctica acción-reacción que da sentido a esos objetos” (p.14-15).

3.1 El concierto

Desde muy temprana edad empecé a asistir a conciertos. El primer concierto al que recuerdo haber ido fue en 1995, cuando apenas tenía 12 años, en el parque Olaya en donde vi por primera vez a Aterciopelados. Tiempo después me enteré que ese concierto había sido parte del primer Rock al Parque.

Desde entonces he asistido a todo tipo de festivales, conciertos y toques para ver bandas en vivo, compartir con otros seguidores de la música y disfrutar del ambiente que solo se genera consumiendo música en medio de la multitud, a altos volúmenes y quedando cansado de tanto bailar. Es importante aclarar que en este estudio se denomina toque a una presentación musical pequeña con afluencia muy limitada, en donde generalmente se presentan bandas locales y que se lleva a cabo en escenarios de corte *underground*. El concierto y el toque difieren en muchos aspectos técnicos como el sonido, la logística, el costo de la entrada y la popularidad de las bandas, pero ambos eventos se encuentran en las prácticas y hábitos de los asistentes. Para aclarar estos dos tipos de evento me enfoco en dos a las que asistí durante el trabajo de campo: el primero, un concierto, el 18 de octubre y el segundo, un toque, el 2 de noviembre de 2019.

El 18 de octubre de 2019 se llevó a cabo en el Auditorio Mayor (Calle 23 #6-19) el *Skanking*¹²⁴ 2019, un concierto en el cual se presentaron dos bandas locales (La Urband y Mack The Knife), una banda española (Dinamo), un ensamble de músicos bogotanos que se presentaron como *Skankin' All Star* y el artista central fue Neville Staple, ex-cantante de The Specials, de Inglaterra. Al ser un concierto grande, el evento requirió de una logística manejada por una empresa especializada, que en este caso fue 911¹²⁵, además del apoyo de la policía nacional, una tarima de aproximadamente setenta centímetros de altura y una barricada metálica frente a esta tarima para alejar al público de los músicos.

¹²⁴ Se conoce como skanking al baile propio del ska.

¹²⁵ Empresa de logística colombiana. Más información en <https://logistica911.in/>

Imagen 22: La tarima del Skanking 2019¹²⁶.



La imagen no solo me sirve para evidenciar cómo luce el escenario en un concierto, su baja calidad también da fe de la poca proximidad que existe entre la banda y los seguidores.

Por otro lado, el 2 de noviembre de 2019 asistí a un toque organizado por David Álvarez llamado “Noche de las Ánimas” el cual contó con la presentación de La Corrupta, Coruña Riddim y The Prostithutes, de Bogotá y The Testarians de Tunja. El evento se llevó a cabo en el bar La Hoguera en la calle 45 #22-05, un lugar pequeño en Chapinero en el que hubo poca gente, alrededor de 70 personas, sin grandes amplificadores, una única consola, una cerveza incluida en el costo de la

¹²⁶ Fuente: propia.

entrada. Allí no había *roadies*¹²⁷; David mismo se encargó de acomodar los instrumentos, de arreglar los problemas de sonido, de ayudar a los músicos con sus instrumentos y hasta de recortar *stickers* para regalar a los asistentes como recuerdo del evento.

Imagen 23: La tarima de la Noche de las Ánimas¹²⁸.



En el sitio no había tarima alta ni barricada para distanciar a los músicos de los asistentes. No había camarógrafos profesionales capturando a las bandas y su sonido en vivo, no había silletería numerada. De hecho, como se puede apreciar

¹²⁷ Un roadie es la persona encargada de ajustar y probar los instrumentos en el escenario, dejándolos listos para que los músicos se suban al escenario directamente a tocar. Generalmente los roadies son parte de la banda, pero no como músicos.

¹²⁸ Fuente: propia.

en la foto, el espacio para las bandas era tan reducido que algunos músicos se vieron obligados a tocar en la pista de baile.

En un toque hay un ambiente que, en mi experiencia, se siente familiar, cercano, ruidoso, acalorado. La gente que va, normalmente lo hace porque son amigos de los músicos o de la organización y se enteran voz a voz de que hay un toque; en un toque no hay venta y preventa de boletería en plataformas usureras que cobran la ‘impresión’ de un e-ticket. Llamarle toque a una presentación tiene un tinte de cariño, denota cercanía y hasta una cierta exclusividad.

Al ser un evento pequeño y familiar, el toque permite que la gente conozca a los músicos, que se rompa la barrera entre rockstar (o *skastar*, como dice Alex¹²⁹ de The Beer Club) y sus fans, que se compren los discos de la banda y se le pueda pedir a los músicos que los firmen. De hecho he estado en toques en los que me he podido subir al escenario con las bandas, no a tocar y obviamente con el cuidado de no estorbar la ejecución de los instrumentos, pero sí a tomar fotos o simplemente para ver el show desde otra perspectiva.

Imagen 24: Skandalo Oi! En vivo el 3 de marzo de 2018¹³⁰.

¹²⁹ Alex Solaque, entrevista Octubre 1, 2019

¹³⁰ Fuente: propia.



Una foto en la que Skandalo Oi! posan para mi cámara. La cercanía que solo se puede lograr en un toque.

Aclarados estos conceptos, procedo a analizar lo que hay detrás del performance, los otros performances que hay antes de llegar a lo que es el sonido en vivo. Para esto, describo a continuación tres pasos que identifiqué previo a que las bandas lleguen a las tarimas: formar la banda, ensayar y encontrar los espacios para tocar. Es necesario comprender cómo las bandas llegan allí, a presentarse ante decenas, cientos y, en ocasiones, miles de personas.

3.2 Armando banda

Armar la banda también es parte de las vivencias y del significado que han asignado al ska las personas con quienes trabajé. Particularmente pude observar dos tipos de vinculación musical que se presentan como eventos místicos para quienes ven su banda como algo más que un hobby. La banda se convierte en un

proyecto laboral para unos, en una familia para otros y en su forma de participación en la escena para todos.

La primera forma en que se forman las bandas es por amistad, como en el caso de Skampida y Los Elefantes, en donde un grupo de amigos que empiezan a consumir un género musical particular deciden asignarse roles para empezar una banda. De hecho, no es anormal encontrar que algunas bandas se hayan formado con personas que asumen la interpretación de un instrumento desde el rol asignado y no desde el conocimiento musical previo. Felipe Leyva recuerda que este fue el caso de la primera banda a la que perteneció, por allá en el año 1999:

“Ahí como en el grupo del barrio, pues éramos un grupo y cada uno se asignaba un rol, entonces sin saber. “Yo quiero ser vocalista” yo siempre dije, “yo quiero ser vocalista”, sin saber cantar. Y esta es la hora que no sé cantar, pero lo hago. Lo hago y me nace del corazón y lo disfruto y me relaja. Desde allá, desde el 99 empezamos con el grupo de barrio y así empezamos cada uno como que “bueno entonces vamos a aprender a cantar” y cada uno empezó a estudiar su instrumento y yo me quedé ahí siendo vocal”¹³¹.

David Mujica relata cómo empezó su banda, Skampida, a mediados de los noventa, cuando con sus compañeros del Instituto Pedagógico Nacional decidieron que querían sonar como las bandas que andaban escuchando en la época:

“Sí, eso fue chistoso, ninguno sabía tocar nada. En esa época, uno de los primeros días que nos reunimos como “bueno vamos a hacer algo, vamos a hacer música”, nadie sabía nada. Había un chino de esos que tocaba guitarra. El resto nadie tenía ni idea de tocar nada

¹³¹ Felipe Leyva, entrevista 23 de junio de 2019.

y éramos en realidad 14 personas que era como el parche y la comunidad ska del Colegio. Éramos 14 de arriba abajo, los que nos escapábamos, los que vendíamos cosas para poder ir a conciertos, etcétera. Y sí, fue como una negociación ahí justa de: -bueno, ¿quién sabe algo de instrumentos?-. -Yo, alguna vez toqué una maraca-; -Listo, usted es el baterista-. -Yo alguna vez canté-; -listo, usted canta-”¹³².

La segunda forma es por afinidad musical, que es cuando un grupo de estudiantes de música, o músicos aficionados entusiastas del ska se reúnen con la intención de formar una banda. Hugo Corredor, por ejemplo, ya tenía una banda de rock y cuando conoció el ska insistió en montar con esa banda una canción a ritmo de ska. Además, se encontraba estudiando música en el Conservatorio de la Universidad Nacional y allí conoció a Pablo Miranda. De esta unión y la búsqueda de otros músicos para completar la alineación, nacieron Los Elefantes. En este caso, cuando hace falta algún instrumento, se hace necesario buscar los músicos a través de algún tipo de convocatoria (cartelera en un conservatorio, volantes en salas de ensayos, grupos en redes sociales y hasta publicidad en bares donde se consume la música que se busca hacer), en donde se especifica que los músicos interesados deben tener influencias y conocimiento del género a interpretar. Hugo recuerda esta búsqueda que: *“El “Bigote” Cortés, que era el trombonista nuestro, no sé de dónde salió, pero ahí llegó. Eso fue como -ah, yo conozco un trombonista, yo conozco no sé qué-, entonces van llegando (los músicos)”¹³³.*

¹³² David Mujica, entrevista 28 de mayo de 2019.

¹³³ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019

En otras ocasiones la asignación requiere de conseguir el instrumento, reconocerlo y empezar el camino de aprendizaje, como lo hizo John de Skandalo Oi! con la trompeta. Este tipo de formación de bandas se da, principalmente, cuando los miembros son jóvenes adolescentes, estudiantes de colegio o de primeros semestres de la universidad. Aquí lo que prima es que haya gusto compartido por la música, que haya una comunicación en pro de la creación y del fortalecimiento de la relación entre los músicos. Hugo narra algo sobre ese tipo de relación que me gustó mucho y que dice mucho sobre por qué Los Elefantes logran el sonido que los ha caracterizado:

“Como le digo, es un parche que viene desde el colegio. Hay muchas cosas que ya no hay que comunicar, sino que usted entiende chistes que son de hace 15 años. Y es el mismo chiste de hace 15 años, pero alguien que llega de afuera no lo va a entender. El parche es tan cerrado que se entiende (sin palabras)”¹³⁴.

Una vez formada la banda, el siguiente reto es hacerla durar. La nómina de las bandas que se forman por amistad difícilmente perdura, como lo mencionó David Mujica en el conversatorio de ska¹³⁵, es común que los miembros que empezaron bandas durante su adolescencia después de un tiempo encuentren trabajo, se casen, tengan hijos y dejen la música de lado (esta idea surgió a raíz de una pregunta que hizo un asistente sobre el por qué de la partida del cantante original de Skampida). En ocasiones es solo uno de los músicos originales quien continúa con el proyecto, consigue nuevos músicos por recomendación o por convocatoria y se apropia del futuro de la banda. La Urband, por ejemplo, ha atravesado por un constante cambio de músicos, se ha enfrentado con que los músicos abandonen el proyecto por perseguir otras oportunidades, y ha lidiado con que miembros nuevos lleguen con ideas que no encajan con la propuesta de la banda. Esto

¹³⁴ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019

¹³⁵ el conversatorio Ska en los 90, llevado a cabo el viernes 13 de julio de 2018

también resulta, en ocasiones en que algunos músicos adquieran una experiencia en el circuito musical local moviéndose entre diferentes bandas, o que estén disponibles para llevar a cabo dos, o más, proyectos musicales paralelos. Este es el caso de músicos como El Tío, quien fue bajista de Juan Matachín y una vez esta banda se acabó pasó a tocar con Los Elefantes; cuando Los Elefantes decidieron hacer un alto, El Tío empezó a tocar el bajo en Mac The Knife y actualmente toca con los Ancianos Deliciosos.

Esta situación de músicos que son y dejan de ser, de músicos que se mueven por la escena en diferentes proyectos y de músicos que empiezan banda tras banda de ska, me llevó a cuestionarme sobre lo que es un músico profesional. Para entenderlo recurrí a Finnegan (1989),¹³⁶ quien aclara que el ser profesional no está directamente relacionado con el estudio formal de la música, sino más bien con el hacer parte de un circuito musical, sea que se viva exclusivamente de esta actividad o no. Como ejemplo de esto, en Bogotá bandas como La Urband, Skandalo Oi!, Los Elefantes, The Beer Klub, entre otras, están conformadas por personas para quienes la banda es un proyecto alternativo a su ocupación laboral principal. Sin embargo, según el postulado de Finnegan, estas personas siguen siendo músicos profesionales porque pertenecen al circuito musical de la escena ska, reciben lucro de su actividad dentro de las bandas y son reconocidos dentro de la escena con ese rol.

Si bien muchos de los miembros de las bandas no son músicos de profesión, en algunas bandas bogotanas también hay músicos con formación académica como Diana Celis, trombonista de La Real Skademia, Pablo Miranda, tecladista de Los Elefantes, Oscar Villarreal, Trompetista de La Urband, o Catalina Vargas, tecladista

¹³⁶ Finnegan, Ruth (1989) *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Wesleyan University Press. England.

de la Cumbia Skandela. De hecho, Catalina y Oscar son docentes de música, ella en un colegio público y él en uno privado. Sin embargo, con estudios formales o sin ellos, lo que se hace realmente importante para ser un músico constante en la escena ska es amar la música, reconocer su espíritu caribeño, tener una conexión cercana con el sonido jamaicano y conocer a profundidad las particularidades del sonido del ska a través del tiempo. Diana Coco-Head me dijo en una entrevista: “para hacer ska hay que conocer el sonido. *“Un músico puede ser muy músico, pero si no conoce como el espíritu del ska, no le va a sonar bien”*¹³⁷. Es decir, si el corazón del músico no late al ritmo de la síncopa, no habrá manera de que su interpretación vibre en paralelo a la alegría del ska.

Una vez están listos los músicos y la banda está conformada, empieza el proceso de composición y ensayos, otra práctica que añade significado a hacer esta música, una práctica que lleva a que la banda adquiera un sonido propio y una puesta en escena particular.

3.3 El ensayo

El ensayo empieza desde antes de ejecutar los instrumentos. Antes de entrar a la sala los músicos se saludan, charlan sobre diversos temas que dependen de lo cercana que sea su relación y habla sobre música, sobre composiciones en las que han estado trabajando, cambios que traen para proponer y presentaciones que se encuentran en negociación.

Pero encontrar este lugar adecuado para ensayar es otro de los muchos retos que representa tener una banda de ska. Teniendo en cuenta que las bandas de ska

¹³⁷ Diana Barragán, entrevista 6 de noviembre de 2019.

comúnmente tienen entre cinco (La Severa Maticera, Skampida) y hasta diez miembros (La Urband, Los Elefantes), la sala de ensayo debe proveer el espacio, la acústica y los recursos adecuados para poder apreciar lo que cada uno de los músicos aporta y, en general, lo que la banda está logrando en términos de composición y de sonido.

Para entender la importancia de los espacios de ensayo es necesario también comprender la instrumentación de cada banda. Como ya lo mencioné en el primer capítulo, los instrumentos comunes en el ska son la guitarra eléctrica (en algunas bandas hay dos), el bajo eléctrico, la batería, el teclado y los vientos, sin embargo solo la guitarra, el bajo y la batería son constantes en todas las bandas observadas. En cuanto a los vientos,... Además del número de instrumentos/personas en una sala, el ensayo requiere también equipos de amplificación que en condiciones ideales incluyen un amplificador para cada guitarra y uno para el bajo. Las voces, los vientos, y en algunas salas, la batería son amplificadas con micrófonos conectados a una consola multicanal que a su vez está conectada al sistema de parlantes de la sala.

Imagen 25: El sonido en una sala de ensayo¹³⁸.

¹³⁸ Fuente: propia.



En la parte inferior de la imagen se pueden apreciar los dos micrófonos que amplifican los vientos, dos micrófonos más en manos de los cantantes, detrás de ellos el amplificador de la guitarra y un poco más arriba el sistema de sonido de la sala, por el cual se amplifican los micrófonos.

Otro factor a tener en cuenta es el tamaño de las salas con respecto al tamaño de las bandas y la acústica que cada una requiere. No es lo mismo un ensayo de Thee Prostitutes, que consta de seis miembros, que uno de la Urband, que tiene nueve; de hecho, no se podría usar la misma sala en los dos casos. Hago una salvedad, Thee Prostitutes no hacen ska, hacen reggae pero tanto la banda como sus músicos son parte de la misma escena.

En ocasiones alguno de los miembros de la banda vive en una casa grande y tiene padres que no ponen problema porque se haga ruido. Este es el caso que narra

Hugo, recordando la casa de Galerías que vio los primeros ensayos y fiestas de Los Elegidos, después renombrados como Los Elefantes:

“Nosotros ensayábamos en la Casa del guitarrista, que vivía en Galerías, en una casa muy grande. Por alguna razón de la vida, los papás de él se habían separado y ya no vivían ahí. La casa era toda nuestra, ¡imagínese!. Entonces la tomamos por asalto para ensayar e hicimos un ensayo/concierto; ese fue como nuestro primer intento de presentación en vivo”¹³⁹.

Pero, como esta situación no es común, al menos no entre las bandas con quienes trabajé, hay que recurrir a un sitio pago dotado con todo lo que los músicos requieren para ensayar juntos: amplificadores, cables, micrófonos, batería.

Los ensayos inician con la prueba individual de cada uno de los instrumentos, que se encuentren correctamente conectados y afinados, se modulan volúmenes, se verifica que todos se oigan entre sí y se procede a negociar el orden del día mientras cada músico busca un lugar cómodo dentro de la sala. En esta parte inicial también se organiza como proceder cuando un músico hace falta. En los ensayos a los que asistí noté que si el ausente está a cargo de los vientos, el teclado, el bajo y hasta la voz, el ensayo continúa. Pero si el que falta es el baterista, el ensayo se cancela o se pospone.

David Álvarez me invitó a un ensayo de Thee Prostitutes en una sala ubicada en la calle 51 con carrera 22, en el barrio Alfonso López. El local, llamado Infarto

¹³⁹ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019.

Records, está ubicado en el segundo piso de una casa esquinera con fachada de color blanco, rojo y café, y ventanas pequeñas. La sala en donde estuvimos medía aproximadamente cuatro metros de largo por cinco metros de ancho. Allí entre los seis músicos y dos invitados nos encargamos de calentar el ambiente mientras un único ventilador intentaba combatir la sobrecarga calórica.

Llegamos a la sala y poco a poco fueron llegando los músicos que faltaban cada uno cargando su instrumento, excepto el baterista que en este caso solo traía un par de baquetas en su maleta. Antes de entrar a la sala los músicos se saludan, hacen bromas y anuncian que Henry, el cantante, no podrá asistir al ensayo, al parecer víctima de los recientes cambios de clima en Bogotá y acuerdan cómo suplir su ausencia. La banda, dos guitarristas, bajista, baterista y tecladista, tiene un sonido muy sólido, es decir, los instrumentos se encuentran, complementan y armonizan generando canciones que... Mientras ensayan, los músicos ríen, disfrutan lo que hacen, les gusta lo que logran. Y tienen razón, porque lo que logran es muy fácil de disfrutar.

A cada músico le corresponde poco más de un metro cuadrado y la única silla de la sala (sin contar la del baterista) la ocupa una visitante. En un momento David decidió sentarse un rato en el piso frente a la batería al no haber ningún otro espacio para descansar. Mientras la banda ensayaba sus canciones, yo hacía maromas tratando de enfocar con mi cámara la totalidad de la banda, pero no lo logré; de hecho, las fotos que tomé ese día no quedaron muy buenas debido a que no me fue posible encontrar un rincón desde el cual hacer una buena captura.

Imagen 26: Thee Prostithutes ensayando¹⁴⁰.



En la foto, cuatro de los seis miembros de la banda y la visitante sentada en el banquito café. De la batería solo se ve una esquina porque por mucho que me apreté contra la esquina de la sala, no fue posible enfocarla en su totalidad.

Imagen 27: Thee Prostithutes ensayando, parte 2¹⁴¹.

¹⁴⁰ Fuente: propia.

¹⁴¹ Fuente: propia.



En esta otra imagen pude capturar la batería y el sistema de sonido (arriba a la izquierda), pero ahora se me quedó por fuera la mitad de la banda.

Al final del ensayo los músicos recogen sus instrumentos mientras hablan de los resultados de la sesión del día, hacen acuerdo con respecto a los próximos compromisos de la banda, agendan el siguiente ensayo y sin dilatar mucho la despedida emprenden su camino de vuelta a casa.

Otro día, Felipe Leyva me invitó a un ensayo de La Urband en una sala ubicada en la calle 100 con carrera 50, al lado del centro comercial Iserra 100, llamada El Toke. El local es una casa grande de dos pisos, de fachada blanca con ventanas grandes y tres puestos de parqueo al frente. La sala como tal cuenta con un sofá, varias sillas para los vientos, un par de ventiladores, atriles y una iluminación que permite grabar, tomar fotos y observar uno a uno a los músicos en su interpretación.

Imagen 28: La Urband ensayando¹⁴².



Felipe me citó a las 7:00 de la noche, aunque la banda en realidad empezó a ensayar a las 6:00 pm. Su idea era ensayar un setlist para que cuando yo llegara me encontrara con una presentación de lo que venía preparando La Urband para sus futuros conciertos.

En este ensayo me di cuenta lo difícil que es ecualizar el sonido de una banda de ska y entendí porque desde hace años vengo notando que las voces, en ensayo y en vivo, suelen tener problemas para no quedar opacadas por el sonido de los instrumentos. La batería es bastante invasiva, obliga al resto de los instrumentos a buscar volúmenes que causan feedback y los vientos en su estridencia inundan

¹⁴² Fuente: propia.

con facilidad el ambiente. Sin embargo, cuando se logra la ecualización adecuada, el sonido es placentero, se puede cantar a gusto y bailar siguiendo el ritmo la síncopa.

La siguiente imagen la tomé en el baño de las salas de ensayo *Árbol Naranja*. Las bandas dejan su marca allí a través de un *sticker*. En representación del ska, *The Beer Klub* hace lo propio (también había *stickers* de *Lo Ke Diga el Dedo* y *Blam Blam fever*, pero eran muy pequeños y no alcanzaban a notarse en la foto).

Imagen 29: Las bandas dejan su marca a través de *stickers* en *Árbol Naranja*¹⁴³.



El ensayo es un encuentro en el cual se mide la afinidad, el compromiso, la calidad y capacidad para proponer; este es el espacio para limar asperezas, para evaluar el performance, para proponer cambios, para planear más allá de lo musical, para socializar

¹⁴³ Fuente: propia.

y recordar por qué se es parte de la banda, por qué se hace la música que se hace y cómo se hace. El ensayo es el espacio para estrechar lazos con los compañeros musicales, es un lugar sin presiones, allí los errores no son graves; es el lugar para impulsar los sueños que mueven a las bandas, es donde se fortalece convicción de que los proyectos se conviertan en algo trascendente y duradero. Además en el ensayo se propone más que solamente música, allí se decide lo que será la estética, la narrativa y hasta el *marketing* de la banda durante sus presentaciones.

3.4 (Re)Buscando toque

Luego de ensayar, la banda debe tocar en vivo. Personas como David Álvarez, o Pablo Marroquín (cantante de El Punto Ska), me han contado sus experiencias organizando eventos, sus razones, dificultades y beneficios. Desafortunadamente, encontré que todos tienen una queja común: falta apoyo a los toques por parte de la escena local.

Sin embargo, por parte de los seguidores también existen quejas con respecto a los eventos. Una que me encontré constantemente es que siempre tocan las mismas bandas y no se da oportunidad a las bandas emergentes. Respecto a esto quienes organizan los conciertos/toques explican que contactan a las bandas de forma estratégica, incluyendo siempre al menos una de las bandas que consideran que más seguidores atraen. Esto ha causado que bandas como La Severa Maticera, The Klaxon, Skampida, La Urband y Los Elefantes sean bandas comunes en los carteles.

De hecho, para garantizar la asistencia, en algunos conciertos los organizadores hacen convocatorias y haciendo uso de las tecnologías modernas y las redes sociales, se llevan a cabo votaciones virtuales para elegir bandas que completen

los carteles. Como ejemplo de esto tenemos el Skanking 2019, en donde se realizó una encuesta a través del Facebook del evento.

Imagen 30: avance de los resultados en las votaciones del Skanking 2019¹⁴⁴.



Desafortunadamente este tipo de mecánicas se ven opacadas por acusaciones de falta de transparencia y veeduría al ser implementadas a través de plataformas que no están diseñadas para este fin. Sin atreverme a citar, escuché y leí quejas como: “¿Por qué si iba ganando esta banda, resultaron llamando a aquella?”, “esa banda

¹⁴⁴ Fuente: página de Facebook de Skanking Bogotá: <https://www.facebook.com/skan.bogota>

que escogieron no iba ni en segundo lugar”, “esa banda entró a último minuto” o “ah claro, como son amigos de los organizadores del evento...”. Cabe aclarar que a veces estos comentarios son más chisme que queja y que muchos son suscitados por la frustración causada cuando no gana la banda que se estaba apoyando.

Es poca la gente que se atreve a hacer conciertos, entre ellos quienes ven la oportunidad de hacer negocio, o quienes ven la oportunidad de traer a sus artistas favoritos y sacar ganancia económica al mismo tiempo. Antonio, de la tienda de discos “Beatles Abbey Road” de la calle 19, le apostó al ska trayendo a Los Calzones Rotos de Argentina en 2002, pero cuando le pregunté cómo le había ido en aquella ocasión, me dijo que había sido un grave error: “aquí la gente no paga una boleta y prefieren esperar hasta el final para entrar retacados¹⁴⁵ o meterse a las malas”. Esto último es característico de los eventos de ska, muchos seguidores entran a los conciertos hasta el final (profundizaré sobre esto en el siguiente acápite), y se justifican diciendo que al principio solo tocan las bandas que se presentan “cada ocho días” (como mencioné anteriormente), así que prefieren entrar cuando se presenta la última banda, la principal del cartel.

Según la lógica de gente que he escuchado charlar a las afueras de los eventos, “como ya empezó el concierto, empiezan a dejar entrar por menos precio”. Algo así como que si no entro a todo el evento, no debo pagar la totalidad de la entrada. Las boletas se compran directamente con los músicos, en algunas tiendas de música de la calle 19, o en algunas tiendas de ropa, estudios de tattoo y bares que se han convertido en lugares de costumbre para adquirir las entradas. Las entradas

¹⁴⁵ Negociar la entrada para pagar la mitad o entrar varias personas por el precio de una boleta. En los conciertos normalmente se hace con la excusa de que ya se va a acabar o que la banda principal ya empezó a tocar.

para los toques pueden variar entre los cinco mil y los treinta mil pesos, dependiendo las bandas que se presenten, el número de bandas que incluya el evento y si hay alguna que venga de alguna otra región del país. Y hablando de pagar la entrada, la gente Scofflaws Producciones suelen hacer toques y eventos en donde la entrada se canjea por comida, útiles escolares o algún otro tipo de ayuda para alguna acción benéfica.

Imagen 31: volante del evento Latin Ska: Grandes Exitos de los 80s, llevado a cabo el 17 de agosto de 2019 por el colectivo Scofflaws¹⁴⁶.



Algo interesante del volante del Latin Ska es que los diseñadores usaron la calavera y los colores que originalmente hacían parte de la portada del Ska Box,

¹⁴⁶ Tomada de https://www.facebook.com/ScofflawsProducciones/?ref=page_internal. Por cierto, en su página de Facebook se puede evidenciar todo el trabajo social que lleva a cabo el colectivo. Todo relacionado con el ska.

lanzado en 2002 por The Box Records, lo que significa un reconocimiento de símbolos propios de la escena local.

Durante los lanzamientos discográficos de las bandas, los toques pueden llegar a costar desde veinte mil pesos incluyendo el disco y en un evento normal, cuando las entradas superan los diez mil pesos, estas incluyen al menos una cerveza.

Imagen 32: volante del lanzamiento del EP Dame una Cerveza, de The Beer Klub, llevado a cabo el 14 de septiembre de 2019. Costo de la entrada + CD: \$20.000 pesos¹⁴⁷.



¹⁴⁷ Fuente: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063727685708>

Hay conciertos cuya entrada es más costosa, pero estos eventos cuentan con la presencia de alguna banda internacional que incentiva a la gente a pagar entre ochenta y un poco más de cien mil pesos. Tal es el caso del Skanking, del que ya he hablado antes, y cuyo costo por entrada fue de \$90.000 pesos.

Pero el problema persiste, aún con los precios económicos de los toques, la asistencia es baja y suele llegar gente que quiere entrar gratis o en promoción dos por uno. En la *Noche de las Ánimas* escuché a alguien en la entrada diciendo que estaba dispuesto a pagar la entrada completa si le daban dos cervezas en vez de una sola que se incluía en el costo (\$20.000). Cabe anotar que en este toque se presentaron Indocumentados Ska de Medellín y The Testarians de Tunja, más otras tres bandas de Bogotá; la sola presencia de las bandas nacionales justificó el costo de la entrada, creo yo.

Desafortunadamente he escuchado de boca de productores y personas que se autodenominan promotores del ska nacional frases como: *-yo que voy a pagar por ver a las mismas bandas de siempre-*, *-yo no le pago a las bandas locales-*, *-las entradas para ver a esa(s) banda(s) no debería costar más de diez mil-* o *-los he visto gratis en Rock al Parque-*, pero por ética no puedo citar las fuentes. Mucha gente de la escena quiere las entradas gratis por ser de alguna banda (que no se está presentando, por supuesto), o por ser alguien reconocido en la escena; lo cierto es que el apoyo a lo local deja mucho que desear.

Decidí compartir aquí algunos volantes ya que la publicidad es parte indispensable a la hora de hacer un evento y actualmente haciendo uso de las redes sociales es muy fácil llegar a muchas personas. Antes de Facebook, las bandas dejaban sus volantes en las tiendas de música de la 19, la gente se acercaba a las tiendas, leía la información en los folletos y se llevaba el del evento que le podría interesar. De hecho, para saber qué bandas

iban a venir a tocar en Bogotá, era indispensable salir de casa, tal vez a la mancha de la calle 19, para enterarse que eventos había por esos días. Luego de enterado empezaba el “voz a voz”, contándole a aquellas personas que uno pensaba que podrían estar interesadas en atender al evento y de paso buscando compañía para no tener que ir solo.

3.5 Sonando en vivo

Vendidas las boletas, llega por fin el día de la presentación. Hablaré entonces de las prácticas que se suscitan en las reuniones de la escena en torno a la música, desde la experiencia de haber asistido a los eventos anteriormente mencionados.

Hablemos primero del sonido. El sonido en vivo depende mucho del backline; un backline con malas conexiones, equipos de baja calidad y consolas insuficientes para la cantidad de instrumentos que incluye una banda de ska resultan en un sonido ruidoso, falta de volúmen y con brillos incómodos. En el ensayo se suelen usar los amplificadores a máximo volumen, los vientos soplan a tope, la batería, sin mayor esfuerzo, suena más duro que el resto de instrumentos y la voz se pierde entre las ondas de sonido quedando imperceptible, acallada, ausente; en el concierto se debe corregir todos eso para que la banda pueda comunicar su música. En la gran mayoría de conciertos y toques de ska a los que he asistido, he notado una falta gravísima a la hora de ecualizar los micrófonos para los cantantes. Al mismo tiempo, entiendo que no es fácil ecualizar sonidos para lograr que la voz suene por encima de los metales, sin que el micrófono genere *feedback*.

El sonido de los toques a los que asistí durante el trabajo de campo no fue siempre el mejor. Sin embargo, cuando hay mal sonido se genera un ambiente de colaboración entre los músicos, el público y quienes estén a cargo del sonido. No percibí una exigencia particular por parte de los asistentes y creo que esto se debe, principalmente, a que la gente que asiste a los toques lo hace por apoyar a los

músicos o a la banda en general, muchas veces sin reconocer críticamente si la banda suena realmente bien.

De hecho, este apoyo incondicional se refleja también en el ingreso a los toques, en donde a las primeras bandas, o teloneros, los ven en vivo únicamente aquellos que, entre otras, están allí para apoyar a esos teloneros. Los conciertos de ska son tremendamente impuntuales. No empiezan hasta que haya un número de personas que valga la pena para que toque la primera banda, pero, como mencioné anteriormente, existe la costumbre de no entrar a los eventos al llegar al lugar y quedarse en las inmediaciones consumiendo cerveza (o alcohol en general), la espera se puede hacer bastante larga.

Esta es una primera práctica particular de los toques/conciertos de ska a analizar. Los asistentes llegan a consumir cerveza y a socializar con conocidos fuera de los locales, y dejan la entrada al evento hasta el último momento posible. En el primer capítulo (Lado S) relaté la experiencia antes de entrar al concierto de Bad Manners, pero este no fue un hecho aislado. De hecho, el 3 de marzo de 2018 asistí a un concierto con The Toasters como artista principal, acompañados por Blam Blam Fever, Skampida y Skandalo Oi! de Bogotá. Como parte de la propuesta para hacer esta tesis, le pedí a John William, trompetista de Skandalo Oi! y amigo desde hace años, que me permitiera tomar unas fotos y hacer unos videos de la presentación de la banda para empezar a capturar un poco de la esencia de los conciertos de ska.

Cuando llegué, algunos de los miembros de la banda se encontraban reunidos en una cantina justo al lado del sitio del evento. Ya se habían tomado por lo menos tres cervezas cada uno y media botella de aguardiente. Me llamó la atención que en la cantina estaba sonando ska; indagué al respecto y me dijeron que ellos

mismos le habían pasado una memoria USB con música a la señora que atendía el local. Habían montado su propia fiesta. Eran las 7:00 pm (según los volantes, el evento empezaba a las 4:00 pm) y yo constantemente me asomaba a la puerta a ver cómo iba la entrada al concierto y siempre veía gente afuera charlando. En un momento pregunté entre la gente -¿aún no están dejando entrar?- y me enteré que de hecho ya estaba tocando la primera banda, Blam Blam Fever. Volví a la mesa y le pregunté a John a qué hora tocaban. Él muy tranquilo, cerveza en mano, me dijo -después de Blam Blam Fever-.

Para no alargarme mucho, en un punto entró a la cantina la gente que organizaba el evento a decirles a los músicos que llevaban un rato esperándolos. Terminaron su cerveza, pidieron la cuenta, pidieron la memoria USB de vuelta, pagaron y salimos sin ninguna prisa de allí. Afuera seguía lleno de gente que aún no tenía ninguna intención de entrar al concierto. A los que pude les pregunté por qué se tomaban tanto tiempo para entrar a los eventos; entre las respuestas estaba el costo de la cerveza (que es más alto dentro del concierto que en una tienda), la falta de interés por ver las bandas locales, preferir la socialización con la gente con quienes solo se ven cada vez que hay concierto y, la que ya nombre, la posibilidad de entrar al evento por un precio menor.

Imagen 33: volante del concierto de The Toasters, llevado a cabo el 3 de marzo de 2018¹⁴⁸

¹⁴⁸ Fuente: <https://www.facebook.com/skandalo.oi>



Y así transcurre la entrada a los eventos: la gente va llegando, buscan su parche, se saludan, se abrazan, toman cerveza y fuman cigarrillos a las afueras del sitio del evento, lo que causa que en ocasiones llegue la policía a pedir que la gente se retire, pues no se puede consumir bebidas alcohólicas en vía pública. Allí, a la entrada de los eventos, se puede identificar que es un evento de ska, pues el estilo de los asistentes está lleno de símbolos visuales característicos de la estética rudeboy/rudegirl y skinhead.

Hebdige describe estos comportamientos de resistencia a los órdenes establecidos, de mostrarse indomables, retadores, transgresores de la ley, argumentando que:

“Hallamos aquí una categórica demostración de la tesis formulada en Resistance Through Rituals (Hall y otros, 1976a), según la cual la «respuesta subcultural» representa una síntesis en el plano estilístico entre esas «formas de adaptación, negociación y

resistencia elaborada por la cultura parental» y otras formas «más inmediatas, coyunturales, específicas de la juventud y de su situación y actividades» (p.82).

El rasgo estilístico más característico de quien escucha ska son los cuadros blancos y negros del 2tone¹⁴⁹, los cuales son símbolo diferenciador del ska alrededor del mundo. Algunas bandas bogotanas de hecho lo llevan en su logo: Rocka Ska (además Jaime, cantante y vocalista, los lleva también en su guitarra), Skartone, The Beer Klub, La Banda Rude Ska Klub, Múscircos Ska, La Terraska. Muchos discos producidos por bandas locales, los carteles de los eventos, los logos de los colectivos los adoptan también y, por supuesto, están muy presentes en los toques y conciertos. Alex Arce¹⁵⁰ comenta su comprensión y la adopción de los cuadros blancos y negros en la idea que comunican las canciones de ska:

“Obviamente sabíamos que dentro del ska estaba esta tendencia del 2Tone que inició Jerry Dammers allá en Inglaterra y que se fundamentó básicamente en un no rotundo al racismo, y que pues para nosotros es una bandera. Los cuadritos blancos y negros es lo que representa a toda la cultura ska en el mundo. Esos cuadritos yo creo que son los que unen a todas las tendencias del ska en el mundo porque eso es lo que representan ¿no? la unión de la multiculturalidad, las razas y esa es la esencia de las canciones, el promover la unidad, promover la tolerancia, la no discriminación, no solo contra el racismo sino contra la homofobia y muchas formas que se inventa la gente para discriminar y crear divisiones entre las personas”.

¹⁴⁹ El sello 2tone de Jerry Dammers hizo uso de los cuadros blancos y negros, como en un tablero de ajedrez, para simbolizar la unión de razas, problema social propio de la Inglaterra de la posguerra.

¹⁵⁰ Alex Arce, entrevista 10 de mayo de 2019

Imagen 34: logos que incluyen el patrón a cuadros blancos y negros.¹⁵¹



Imagen 35: allá, al otro lado del parque, allá donde se ve la bandera de cuadros, allá hay un parche de rudies¹⁵².

¹⁵¹ Imágenes tomadas del respectivo Facebook de cada banda.

¹⁵² Fuente: propia. Tomada en Rock al Parque 2019, durante la presentación de The Klaxon, en el Parque Simón Bolívar.



Además de los cuadros, el estilo de los miembros de la escena se percibe en los eventos a través de sus cortes de pelo corto, tanto en mujeres como en hombres; el pelo largo no es una constante. Cabe anotar que la proporción de la población que asiste a los conciertos, y de la escena en general, es de alrededor de tres hombres por cada mujer. La diferencia de proporción es aún más notoria cuando se observan las bandas, ya que no todas las bandas tienen mujeres en sus filas, y en las que las hay, hay una sola. Cuando le pregunté a Catalina Vargas por qué creía ella que hay tal diferencia numérica, me respondió que:

“Puede ser porque es que la mujer, de por sí, está muy cosificada. A la mujer le exigen tener unos parámetros de belleza, de estatus, de que venga así entaconadita, de pelito liso, no sé. Creo yo que es más difícil para una mujer salir de ese estereotipo al cual la sociedad nos tiene condenadas. Entonces por eso supongo yo que habrán menos mujeres que se atreven a arriesgar todo por su

*personalidad, por lo que quieren y por lo que creen, y sentirse bien con ellas mismas. Puede ser por eso.*¹⁵³

En cuanto a la ropa, hay tres tendencias que pude identificar: la adopción del estilo inglés, la reinterpretación del estilo jamaicano y la apropiación de símbolos que se han ido asociando al ska después del 2Tone. Hay aquí una suerte de acto de bricolaje, como lo comprende Hebdige (2002), en el cual se adoptan patrones propios de los estilos jamaicano e inglés, generando unos nuevos íconos propios de las escenas locales.

Antes de entrar en el análisis de la estética es importante comprender que como bien lo ha categorizado Feixa, estos grupos de jóvenes buscan un estilo propio, entendiendo estilo como un conjunto de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo. El estilo para este autor comprende “(...) un conjunto de comportamientos, vestimentas, gustos musicales, ídolos cinematográficos, accesorios, lenguajes, representaciones del espacio y del tiempo combinados jerárquicamente para dotarlos de significado” (p. 69). Por otro lado, Reguillo (2000) hace uso del término *socioestética*, al referirse a los rituales, vestuarios, tatuajes y símbolos propios que identifican a los jóvenes como miembros de una escena.

El estilo inglés está influenciado principalmente por la estética mod y skinhead; quienes adoptan este estilo (hombres y mujeres) usan calzado Dr. Martens (botas y zapatos), o tenis Adidas Samba (principalmente negros con las tres rayas blancas), medias blancas, blue jeans remangados y, para en la parte superior,

¹⁵³ Catalina Vargas, entrevista marzo 5, 2021.

camisetas con estampados de bandas, camisas de manga corta a cuadros tipo leñador, o polos (siendo Fred Perry los más codiciados). Finalmente, para combatir el frío, en esta estética presiden las chaquetas bomber, las chaquetas harrington y las parkas. En las mujeres se ve mucho la variación con minifaldas y medias de malla. Diana Coccohead resume esta estética en tres palabras: “nos vestimos bien”¹⁵⁴, algo que heredaron los Mods a los skinheads y a los rudies en Inglaterra, y que Hebdige (2002) presenta como:

“Los mods eran de aspecto más sutil y contenido: llevaban trajes aparentemente conservadores de colores respetables, eran pulcros y ordenados hasta lo maniático. Solían llevar el pelo corto y limpio, y preferían mantener los estilizados contornos de un impecable «French crew» con ayuda de laca invisible en lugar de la obvia brillantina predilecta de los inequívocamente viriles rockers. Los mods inventaron un estilo que les permitió soslayar hábilmente las distancias entre la escuela, el trabajo y el ocio, y que ocultaba en la misma medida que proclamaba. En una tácita ruptura del orden secuencial que lleva del significante al significado, los mods entrecomillaron el significado convencional del «cuello, traje y corbata», exacerbando la pulcritud hasta lo absurdo” (p76).

La segunda tendencia reinterpreta la estética del rude boy jamaicano que busca lucir como gangster: vestido de dos piezas con pantalones ajustados y de bota alta, medias blancas, camisa, una corbata delgada y zapatos mocasines. Sin embargo, a diferencia del estilo inglés, este es un estilo que se usa para el concierto, no a diario.

¹⁵⁴ Entrevista con Diana Barragán... 2019.

La tercera tendencia parte de las dos estéticas anteriormente descritas, añadiendo accesorios como tirantes, boinas, sacos de hilo, bufandas, gafas oscuras estilo wayfarer, camisas hawaianas y tenis Vans con diseño *checkerboard*, y cuadros blancos y negros, adoptados de las bandas de ska tercera ola, principalmente de la costa oeste. Además, a esta tendencia hay que añadir que se le da prelación al uso de prendas en tonos blancos y negros. Además la ropa, en todas sus tendencias estilísticas, está decorada con parches, pines y logos de bandas, discográficas, colectivos, además de frases de canciones y otros símbolos que identifican a las personas con la escena local y mundial.

La ropa juega entonces un papel fundamental en la identidad de los seguidores del ska, significan una conexión con escenas e ideales globales busca también pero, en este caso particular, al perseguir una estética cuidadosa, pulcra y hasta elegante, se no resulta transgresora ni contracultural. Según Hebdige (2002):

“Por ejemplo, la ropa convencional que el hombre y la mujer comúnmente llevan por la calle se elige dentro de unas limitaciones económicas, de «gusto», preferencias, etc., y tales elecciones son, sin duda, significativas. En última instancia, cuando no expresan otra cosa expresan la «normalidad» contrapuesta a la «desviación» (esto es, se distinguen por su relativa invisibilidad, su idoneidad, su «naturalidad»). La comunicación intencional, en cambio, es de distinto orden. Se aparta del resto, es una construcción visible, una elección tendenciosa. Atrae la atención sobre sí; se da para ser leída” (p.140.141).

De esta forma, la lectura que se hace de la ropa de los miembros de la escena se aleja de la normalidad, no pasa desapercibida pero no genera reacción aversiva. Sin embargo, sí existen elecciones estilísticas que acompañan a la ropa y que

resultan menos aprehensibles; los tatuajes que, en este caso, se relacionan con el ska y las estéticas mencionadas. El tatuaje más común es la corona de laurel, un símbolo adoptado de Inglaterra que representa un vínculo con los ideales del *espíritu del 69*, cuyo principal ideal es el de la igualdad étnica y el antifascismo. Aunque este símbolo es original de la marca Fred Perry, es muy común ver la corona de laurel en la ropa que visten los miembros de la escena, sin que las prendas sean propiamente de esta marca. A lo que me refiero es a que este símbolo es incluido por los diseñadores locales en camisetas, camisas, polos, chaquetas y a todo lo que se le pueda poner. En *Lucky Cat*, tienda de ropa que se especializa en el *London Style*, me contaron entre risas la anécdota de una cliente que quería la corona de laurel bordada en una falda. Yo, personalmente, he visto venta de sudaderas, maletas, gorros y hasta corbatas con este bordado.

Y es que las marcas para los skinheads y para los rudies no son simplemente una cuestión de poder adquisitivo, las marcas representan esa identificación con unos ideales particulares, y en ocasiones hasta con un sonido particular. Hebdige (2002) explica esta fijación con que la ropa sea de la misma marca que se usaba durante ciertas épocas (como el espíritu del 69) de la siguiente manera:

“Como hemos visto, son culturas ostensiblemente consumistas - incluso cuando, como en los skinheads y los punks, ciertos tipos de consumo son visiblemente rechazados- y es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad «secreta» y comunica sus significados prohibidos. Es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente, la distingue de formaciones culturales más ortodoxas” (p.142).

Las marcas que abundan en la escena incluyen *Dr. Martens, Fred Perry, Ben Sherman, Levi's, Adidas, Lonsdale, Alpha Industries, Everlast, Brutus, Crombie*, entre otras, marcas que no son para nada económicas y que entran un poco en contravía con ese ideal heredado de que los miembros de la escena son de clase obrera y de bajo poder adquisitivo. Como respuesta a esta contradicción, en Bogotá han surgido varias opciones para mantener el estilo sin sacrificar la calidad. Lucky Cat, que ya lo mencioné, Phillipe Street, London Stone, Tienda Urban, Distri Gangsters, Joe Hawkins, entre otras, son tiendas que se dedican a la producción local de prendas de vestir inspiradas en el estilo londinense, generando una alternativa de menor costo y afianzando la relación entre la escena y la ciudad a través del consumo del producto propio cargado de glocalidad.

Por otro lado, está la estética de las bandas de ska en vivo. Es importante resaltar que muchos músicos no son rude boys ni skinheads y de hecho su única conexión con la escena es precisamente su participación en una banda de ska. Sin embargo, sobre la tarima predominan las corbatas, las gafas negras, los vestidos dos piezas de colores, las camisas hawaianas y, de gran importancia, los cuadros blancos y negros. De esta forma, algunos músicos viven esta estética únicamente en vivo, sobre la tarima, frente a la multitud, mientras interpretan sus instrumentos; como lo mencioné anteriormente, esto a algunos miembros de la escena no les gusta. La única banda que pude identificar durante el trabajo de campo que está conformada en su totalidad por miembros de la escena es Skandalo Oi! Al respecto, Hugo Corredor, quien no se identifica como rude boy, pero que en vivo y en los discos sí demuestra un reconocimiento de la estética, explica este proceder diciendo que:

“Sí, digamos que estábamos como tratando de entender el estilo, como de ser fieles a lo que estábamos viendo del estilo, y digamos que teníamos muy, muy fuerte influencia de Madness. Nos veíamos los vídeos de Madness, cómo se vestían, como bailaban. Nos gustaba mucho esa banda y digamos que pues, obvio, usted en

sus primeras etapas de creación siempre tiende a emular a alguien. Decía Bernardino Rivadavia que uno se lanza a copiar y lo que sale mal, es creación. Me encanta esa frase, es un resumen perfecto de lo que es un proceso creativo de cualquier cosa que uno haga en la vida. Nadie se inventa algo desde cero, siempre usted busca emular algo”¹⁵⁵.

Las palabras de Hugo además están muy en consonancia con el postulado de Buttler (1988) en donde evidentemente hay una imitación de un patrón reconocido por una escena particular, que denota una afiliación con ella y con sus principios.

La socioestética de los rudies y los skinhead la separa una línea muy delgada. Después de un concierto al que asistí en compañía de mi esposa, no supe responderle puntualmente cuando me preguntó cuál era la diferencia entre unos y otros, “*cómo se puede identificar quién es qué, si todos se visten igual*”, me dijo. Madame Coco Head me comentaba como nunca ha logrado comprender la verdadera diferencia entre un skinhead y un rude boy, más allá de sus orígenes, puesto que en ambos casos *-la lucha es la misma, la música es la misma, el enemigo es el mismo*¹⁵⁶-. Coco, el cantante de Skandalo Oi! lanzaba consignas similares en su presentación del 3 de marzo, haciendo un llamado a la unidad. Las únicas diferencias que yo pude notar entre los dos grupos fueron la cabeza rapada (y ni esto porque muchos rudies se rapan) y la identificación con la música Oi! que adoptan los skinheads; pero esto solo lo puedo identificar si conozco su simbología y los emblemas de las bandas, definitivamente no desde la ropa.

¹⁵⁵ Hugo Corredor, entrevista 15 de mayo de 2019.

¹⁵⁶ Diana Barragán, entrevista 6 de noviembre de 2019.

Retomo entonces el postulado de Goffman (1956) para reconocer estas performances a través del ritual de usar prendas que tienen unos significados previamente atribuidos y que proyectan una imagen de quien las viste, lo que a su vez genera reacciones de aceptación o rechazo, de pertenencia, de apego, de identificación con una escena que ha legitimado una música, unos símbolos, unos gustos y hasta unos modos de comunicación propios. Hebdige lo resume argumentando que *“Por otro lado, para quienes los erigen (los símbolos) en íconos y los esgrimen como evangelio o como anatema, estos objetos se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor”* (p.15). Es importante resaltar que, como lo menciona Reguillo (2000) estos patrones estéticos son fundamentales para los jóvenes, porque a través de ellos se identifican con sus grupos y al mismo tiempo se diferencian no sólo de otras escenas, sino también del mundo adulto.

Desafortunadamente, aunque esta pertenencia y el compartir gustos y lucha se sobreentienden, no hay unión en la escena, rudies y skinheads no comparten nada más allá del gusto por la música y la estética. Esta falta de unión también es evidenciable en el hecho de que se presenten tantas peleas y agresiones en los eventos y en las redes sociales.

La escena está dividida, hay mucha envidia y una lucha de egos absurda que amplía más la brecha día a día. Es por esto que el concierto es un espacio muy volátil; incluso el baile se convierte en motivo de discordia ya que muchos van a bailar, otros van a poguear, los unos y los otros no compaginan, se arma la pelea. Esto lo he visto desde que empecé a ir a conciertos de ska, hace más de veinte años, y jamás he ido a un evento de la escena en el que no haya una pelea, así sea una pequeñita. En el concierto se encuentran miembros de diferentes bandos

y lamentablemente el concierto no es territorio neutral. Los que pertenecen a un grupo tienen algún asunto pendiente con los de otro grupo, se encuentran en un evento, se arma la pelea. Los que quieren entrar gratis empiezan a empujar para acceder a las malas, la organización del evento responde en defensa, se arma la pelea. Como dije antes, es muy raro ir a un concierto en el que no haya una pelea.

Volviendo al concierto, al entrar al sitio del evento, la gente baila con las bandas, con los selectores¹⁵⁷ o con la música que sale del sistema de sonido del lugar. La gente consume alcohol, fuma cigarrillos e incluso marihuana, aún en sitios cerrados, pero esto en realidad difícilmente causa problemas o expulsiones. Algunos buscan un rincón para pararse a hablar con el *parche*, otros deambulan por el lugar saludando a conocidos, otros se sientan y guardan energía para cuando llegue la hora de bailar con la banda principal.

Imagen 36: gente recargando energía para seguir bailando¹⁵⁸.

¹⁵⁷ El selector es un DJ dedicado a la música jamaicana.

¹⁵⁸ Fuente: propia. Tomada en el Skanking, 2019.



El ska es una música que no es muy exigente a la hora de bailar. Los pasos pueden ser suaves o se pueden convertir en saltos, lo importante es seguir el ritmo. Todos los estilos¹⁵⁹ se ven combinados en la pista de baile, se baila en pareja, solo o en grupo. Sin embargo, la forma de bailar de cada persona sí dice mucho sobre su gusto y preferencia musical.

Siguiendo la propuesta de definición del baile de Hanna (1979), el baile en términos de la kinesiología es medio y expresión de técnica y emoción del cuerpo. Teniendo en cuenta que la danza se entiende, según Hanna, tiene un propósito, una intención rítmica y unos pasos estructurados culturalmente a través de patrones de movimiento corporal inherentemente cargados de valor estético, bailar ska comunica una afinidad que puede ser local, translocal o glocal (dependiente del estilo que se esté bailando), una reacción al ritmo, al sonido y a la instrumentación

¹⁵⁹ Para un repaso de los diferentes estilos de baile en el ska, recomiendo revisar <https://www.youtube.com/watch?v=Xb0IS9BS2-M>, <https://www.youtube.com/watch?v=6GSsRPEIYWw> y <https://www.youtube.com/watch?v=m9GE17D0zRE>

de la música, y un reconocimiento de los patrones propios de la carga asignada en cada ola.

Lo que quiero decir aquí es que el ver a la gente bailar ska me da una idea de cómo se percibe la música. Recordemos que el ska es música que ha sido ralentizada y acelerada para obedecer a construcciones culturales, principalmente relacionadas con el marketing y en respuesta a las exigencias de la industria musical, lo cual lleva a que no haya una sola forma de responder corporalmente a lo que propone un cierto estilo. Por ejemplo, he observado que a menos que la música suene evidentemente muy lenta (tipo reggae o rocksteady), siempre existe la posibilidad de que haya pogo. Estas personas que se entregan fácilmente al frenesí provocado por compartir espacio de baile con gente que se encuentra a menos de veinte centímetros de distancia, más que a una expresión de violencia responde a un vigoroso ejercicio catártico de desahogo. Así pues, si bien el pogo no tiene una intención rítmica, sí tiene un propósito corporal y un valor estético.

El bailar ska tiene un propósito de goce individual, grupal o de pareja, que sigue una intención rítmica sincopada (a diferencia del rock que sigue el ritmo marcado por la batería), y un valor estético que varía según el estilo que esté sonando: como ejemplo podemos ver cómo Chas Smash, referente del baile durante el 2Tone, le agregaba un toque más robótico a sus movimientos, enfatizando el movimiento de sus piernas y dando saltos siguiendo la síncopa¹⁶⁰.

Imagen 37: cada uno baila según siente el ritmo en su cuerpo¹⁶¹.

¹⁶⁰ Revisar https://www.youtube.com/watch?v=cM7F3qNZUc0&ab_channel=PatrickSupertones, en el video se puede observar cómo Chas Smash sigue cuidadosamente la síncopa en cada uno de sus pasos.

¹⁶¹ Fuente: propia. Tomada en el Skanking, 2019.



El baile en Bogotá es un bricolaje que fusiona valores estéticos diversos, que se han ido asignando al cada vez más amplio repertorio de pasos con el paso del tiempo y con el trasegar de la música por diferentes regiones y estilos.

3.6 La puesta en escena

El lugar del evento es importante a la hora de planear una presentación. No solo es importante porque de antemano el lugar puede dar una idea de la cantidad de gente que podría asistir, sino que da una pauta para planear la interacción que se puede lograr con la audiencia. Al igual que con las salas de ensayo, el número de músicos y la cantidad de espacio con se cuenta para la presentación son factores que pueden ir en contravía y esto puede significar una presentación incómoda. De hecho, hay bandas que preparan su show de acuerdo al tipo de lugar en el cual se llevará a cabo la presentación, como The Klaxon que para Rock al Parque 2019

preparó una presentación con seis metales adicionales a sus tres tradicionales. Como lo mencioné anteriormente, en la Noche de las Ánimas, el Guitarrista-Cantante y el bajista de The Testarians, se ubicaron abajo, frente a la tarima porque esta no contaba con el espacio para ubicar a la totalidad de la banda. En algunas presentaciones he visto a los vientos detrás de la batería, o al baterista en un rincón incómodo haciendo apenas los movimientos necesarios para no golpear sus codos contra las paredes. En cuanto a la forma en que la banda interactúa con la audiencia, no es lo mismo estar en una tarima de un metro de alto con un pie sobre el retorno cantándole, básicamente, a las manos y a los celulares de los asistentes, a estar casi entre la gente, pasándoles el micrófono para que coreen las canciones.

Algunas bandas preparan una narrativa como parte de su performance, con una intencionalidad clara, en concordancia con su música y con su público. Algunas solo interpretan sus canciones en un orden negociado que permite presentar un set con introducción, clímax y coda. Un recuerdo propio de estas narrativas es la que llevaron a cabo Los Elefantes cuando hicieron el lanzamiento del álbum "*Chic Taiwan*" en el 2002, en una presentación que guardaba estrecha relación con la naturaleza conceptual del disco, el cual decía ser la banda sonora de un película ficticia que contaba la historia de un hombre que se encontró un maletín lleno de pelotas de ping-pong y se lo vendió al dueño del palacio del ping-pong, un tipo de apellido Molano, sin saber que esto le generaría un problema ya que las pelotas le pertenecían a un hombre peligroso¹⁶².

Esa noche la presentación se llevó a cabo en una bodega de la calle 20 con carrera 2, a mitad del concierto apareció sobre el escenario un hombre de aspecto "narco"

¹⁶² En https://www.youtube.com/watch?v=0dVVsmYaH-g&list=OLAK5uy_k8XHbYMjeP0J8RxOj0L0CMzdkCRoiim_8&index=10 se puede escuchar el corte "si le digo la verdad, le miento" que hace parte de la narrativa de la historia de las pelotas de ping-pong.

con un maletín lleno de pelotas de ping-pong; Hugo, el cantante, empezó a dispararlas con una raqueta hacia la multitud que se empujaba para quedarse con alguna como recuerdo, pues cada una de las pelotas venía marcada con el logo presentado en la portada del disco.

Imagen 38: portada del disco *Chic Taiwan*, de Los Elefantes. Nótese las pelotas de ping-pong en las esquinas de la imagen¹⁶³.



Un ejemplo más actual de la preparación de la narrativa se puede ver en la propuesta de La Urband con el “*Tributo al Ska Nacional*”¹⁶⁴ y más recientemente con el “*Recorrido Histórico del Ska*. Desde hace un par de años La Urband viene montando un *medley*¹⁶⁵ de *covers* de canciones que se han convertido en emblemas del ska nacional: “*Pancracio*” de Mojiganga (que a su vez es un cover de Los Skarabajos, de España), “*Ska-Man*” de Batracios, “*Mal Necesario*” de La Brigada, “*Cuando la Gente se Pare*” de La Severa Maticera, “*Miedo*” de The

¹⁶³ Fuente: propia.

¹⁶⁴ Escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=pENF8bQPkPA>

¹⁶⁵ Popurrí.

Klaxon, “*El Marciano*” de Doctor Krapula, “*Círculo Vicioso*” de Skampida y “*Boca ‘e Caimán*” de los Elefantes. Esta propuesta ha tenido buena acogida en vivo, los más viejos cantan las canciones como empezaron a hacerlo hace aproximadamente veinte años y los más jóvenes las cantan como clásicos que cimentaron la escena de la que disfrutan actualmente.

En los ensayos más recientes (como al que yo asistí), La Urband ha estado trabajando en un montaje que busca, de alguna forma, presentar el ska. De esta forma, mientras Felipe narra cada uno de los instrumentos que van entrando, entona la tradicional “*Ska Ska Ska*”¹⁶⁶. Mientras Felipe habla un poco, a manera de viaje, sobre el nacimiento del ska en Jamaica, la banda da paso a “*I’m still in love with you*”¹⁶⁷ de Alton Ellis; luego presentan la segunda ola del ska en Inglaterra con “*Too Much Pressure*”¹⁶⁸ de The Selecter (en un principio la banda pretendía presentar “*One Step Beyond*”¹⁶⁹ de Madness y así quedó registrado durante mi visita a uno de sus ensayos). Finalmente se termina el viaje en los Estados Unidos, con la tercera ola del ska y “*Come On Eileen*”¹⁷⁰ de Save Ferris¹⁷¹ como representante.

Otras puestas en escena incluyen a Los Elefantes en trajes de colores o en monos naranja como prisioneros norteamericanos, a La Severa Maticera con camisetas azules tipo Superman, pero con la *M* en lugar de la *S*, a la Urband con chaquetas blancas de mangas negras, a Johnny de Múscirkos bailando, saltando y haciendo

¹⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?v=XhLjOgUXut8&ab_channel=TarAntXon

¹⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?v=yR8XrBKLc1E&ab_channel=donovanuk1

¹⁶⁸ https://www.youtube.com/watch?v=Rf7v1iWc4tk&ab_channel=MadFranko008

¹⁶⁹ https://www.youtube.com/watch?v=SOJSM46nWwo&ab_channel=Madness

¹⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=PU4PrWRlo_8&ab_channel=DJNortonPozNelsonVargas

¹⁷¹ Come On Eileen no es una canción original de Save Ferris, la canción original es interpretada por la agrupación pop inglesa Dexys Midnight Runners, grabada en 1982.

actos circenses mientras toca la Severa Maticera y la llamativa moto de Aldo, el cantante de Breska, que adornó la puesta en escena para su presentación en Rock al Parque 2019.

Con la puesta en escena las bandas buscan vender una imagen y una idea: como la lucha contra el racismo, el fascismo, la xenofobia; vender una propuesta artística que demuestre que la banda no solo hace música; vender la posibilidad de cantar en coro lo que la gente se aprende en los discos; hacer marketing. O simplemente vender música ska para darla a conocer entre públicos que no son rudies ni skinheads; de alguna forma, esto es parte de lo que busca La Urband con el viaje por la historia del ska.

Con esto concluyo el análisis performativo del ska, sus símbolos, sus significados, las relaciones que se crean entre seguidores, las costumbres que se adquieren dentro y fuera de los conciertos y que se comparten como comportamientos diferenciadores de la escena.

4. Conclusiones

Había querido documentar esta escena desde que conocí el ska y después de un intento fallido en 2002, hace 20 años. En realidad, fue mucho lo que pude aprender sobre la historia de la escena, su arraigo a sus raíces sonoras, su autorreconocimiento, su pertenencia translocal, su personalidad alternativa y sobre la producción del ska localmente, sus significados, sus circuitos y las interacciones que se suscitan en torno a esta música.

El ska es una música local, lo que quiere decir que, luego de pasar por varias rutas de producción, escucha, afición y resignificación persiste en ciertas características de su sonido, como la instrumentación que incluye vientos, la síncopa como rasgo rítmico diferenciador y la alegría contagiosa del ska. Sin embargo, el ska se alimenta paralelamente de lo que ocurre con las bandas y sus aficionados en otras localidades para lograr una identidad distintiva, sin dejar de mantener ese arraigo a sus raíces jamaicanas, para de esta forma hacer parte de una escena global que comparte unos ideales, unos símbolos, una historia y un discurso común. Es precisamente por esto último, que he decidido hacer uso del término glocal, para resaltar que su identidad es propia, es decir que no es copiada de otra escena y que responde a dimensiones sociales, políticas, económicas y culturales propias de Bogotá, si bien reconoce y se alinea a una estética y a un sonido globales.

Así mismo, pude aprender a través de la exploración del sonido del ska, que este es cambiante y constantemente muta para adaptarse a las preferencias locales. En el caso bogotano, debido a la oferta musical fuerte de principios de los noventa,

que fue cuando el ska se arraigó en Bogotá, el ska se fusionó con el rock, el punk y el metal para generar un sonido que respondía a la experiencia musical de quienes empezaban a explorarlo.

Los patrones sonoros e instrumentales, que ya venían cambiando drásticamente desde la época del 2Tone, siguieron su proceso de transformación, haciendo que el único patrón rítmico que se mantiene hasta la fecha sea la síncopa, ejecutada ya sea en el piano, la guitarra, la batería o los vientos.

Por otro lado, la emergencia de una escena propia significó la transformación del mercado musical local, especialmente en lo que he llamado la mancha musical *underground*. Allí, los vendedores dieron respuesta para suplir la creciente demanda de música ska, haciendo uso de las tecnologías de grabación y reproducción de la época. Esto llevó a que tuviera lugar un ejercicio de libre circuito en el que, de una forma u otra, todos los interesados pudieran acceder a la música.

De esta forma, la piratería tomó fuerza en una época en la que la música solo se podía conseguir en formatos físicos de altos costos, que se encontraban por fuera de las posibilidades económicas de los jóvenes consumidores. Sin embargo, este ejercicio de libre circuito se vio amenazado por ejercicios de exclusividad, que condenaban la popularización de la música *underground*, bajo el estigma de lo 'caspá'.

Como la música no era para cualquiera que quisiera oírla, sino para un selecto grupo de gente conocedora y aficionada (considerada digna por los miembros de la escena) de su consumo, se fortalecieron prácticas de intercambio musical en un formato que adquirió valor totémico: el casete. Estas prácticas también llevan a que los miembros de la escena identifiquen el circuito de la música como algo que se dio 'en la calle', debido a la necesidad de entrar en contacto con, tiendas, vendedores, sellos discográficos y otros seguidores para conseguir la música. Cabe aclarar que las personas de la escena pasaron de visitar la mancha y de

compartir música con su parche, a escuchar la música en formatos digitales disponibles en portales y aplicaciones en internet; por esta razón se hace la diferenciación entre el consumo callejero y el consumo virtual.

El consumo de ska, sin embargo, no es solo una cuestión musical, también tiene una dimensión performativa, emocional y afectiva. En principio, todos los símbolos usados por los miembros de la escena, o al menos la mayoría de aquellos que se percibieron durante el trabajo de campo, han sido adoptados de otras escenas precedentes, siendo el de mayor presencia es el patrón a cuadros blancos y negros. Si bien este símbolo durante su concepción representó un ejercicio de resistencia frente a las condiciones de racismo percibidas por los jóvenes ingleses debido a la inmigración jamaicana luego de la segunda guerra mundial, han adquirido un sentido de lucha en contra de todas las formas de prejuicio y segregación. Sin embargo, contradictorio a esto, algo que pude observar y que queda para alimentar una futura observación y análisis, es que no hay una posición general desde la escena con respecto a la violencia machista, la homofobia y la transfobia, ya que pude notar que algunas letras, en algunas canciones, tienen unos tintes patriarcales. Desafortunadamente, yo no pude contar con una fuerte presencia de mujeres informantes con quienes discutir estos contenidos y posturas, y es algo que queda como una de las deudas de esta tesis.

La ropa como símbolo de asociación que comunica una autoimagen, unas maneras de sentir y una lucha particular también atraviesa actualmente por un proceso de democratización, protagonizado por las diferentes tiendas que ofrecen imitaciones de mucho menor costo y, me atrevo a asegurar, por lo menos de igual calidad. Esto también promueve una idea de identidad propia y de arraigo, pues se consume lo hecho en Colombia y se apoyan las iniciativas de la misma escena. Por supuesto, aún tiene mucha fuerza el promover una imagen de mayor aceptación desde la adopción de las marcas tradicionales.

El gran enemigo de la escena bogotana ha sido, y sigue siendo, la falta de unión que causa enemistades, que lleva a enfrentamientos entre seguidores en espacios comunes y que se refleja en la falta de apoyo a los eventos y a las bandas, lo que causa que las bandas que perviven y que producen música constantemente sean una gran minoría.

Finalmente, a través del estudio pude vislumbrar los diferentes circuitos del ska en Bogotá, desde el comercio de música en formatos físicos, pasando por la industrialización de su sonido y la asociación a la World Music, hasta la virtualización de su consumo, que deja como únicos espacios de interacción y construcción de significado los toques, sin que eso signifique que haya un apoyo económico incondicional. La era digital nos ha acostumbrado al consumo musical gratuito.

De la misma forma, el musicar del ska se constituye a través de la formación de bandas que ensayan y componen canciones que luego presentan en vivo gracias a la intervención de un agente promotor, que es atendido por seguidores y seguidoras que comparten símbolos comercializados por mercaderes locales que atienden a la demanda de una escena que pervive.

La escena ska de Bogotá representa un mundo de interacciones, negociaciones, circuitos, rituales y representaciones simbólicas que se comunican a través de la música y de un sonido particular que transmite un sentir, un arraigo, una serie de significados relacionados con las realidades que viven sus miembros como pertenecientes a un lugar particular en el tiempo y en el espacio. La música como expresión humana permite recoger tanta complejidad en un formato disfrutable, mientras a su vez genera reacciones emocionales que se representan a través del baile, del arte visual y de una estética alternativa.

Anexo 1: Caracterización de los participantes del estudio.

A continuación, presento una breve caracterización de las personas que participaron en este estudio, cuando y en dónde nos encontramos, y por qué medio. Los apartes marcados con (*) fueron escritos por los mismos participantes.

Alex Arce, entrevista realizada el 10 de mayo de 2019 en la recepción del edificio donde vive en la zona norte de la ciudad. Cantante y miembro fundador de La Severa Maticera, gran conocedor no solo del género ska sino de la música *underground* en general.

Alex Solaque, entrevista realizada el 1 de octubre de 2019 en la calle 26 con carrera 7. Además de ser el cantante de The Beer Klub, Alex es ilustrador, tatuador y un ávido deportista. Es común verlo recorrer las calles en su monopatín, como lo hacía el día que nos encontramos.

Catalina Vargas, entrevista realizada el 5 de marzo de 2021 a través de la mensajería de Facebook y audios de Whatsapp. Docente de música, cantante y tecladista en La Kumbia Skandela.

David “Asezine” Alvarez: entrevista realizada el 3 de junio de 2019 en el barrio Chapinero. Contacto logrado a través del sitio Directorio de Bandas de Ska. (*)Director en el medio Directorio de Bandas de Ska, actualmente se desempeña como ejecutivo de cuentas en una empresa de relacionamiento, generando relaciones dinámicas e inteligentes con las personas con las que se conecta. Ha publicado en varios fanzines y presta servicios de consultoría para producción de eventos; bajista en La Corrupta y Thee Prostithutes. Fiel creyente en que la cultura es una de las bases para construir la paz en Colombia.

David Mujica, entrevista realizada el 28 de mayo de 2019 en el barrio Teusaquillo. Contacto telefónico logrado gracias a John William Castro. Cantante y bajista de Skampida, administra la agencia Ayaya Pro que maneja bandas de diferentes géneros musicales, incluyendo a 1280 Almas.

Diana Paola Barragán: entrevista realizada en su apartamento en la zona norte el 6 de noviembre de 2019. El contacto se hizo a través del Facebook de Madame Cocohead. (*)@madamecocohead DJ toasting selectha.

Felipe Leyva, entrevista realizada el 23 de julio de 2019 en la sala de ensayo El Toke. Cantante en La Urband, administrador de Bogoska Collective (disponible en Facebook e Instagram), psicólogo de la Konrad Lorenz, trabaja en un reconocido colegio privado de Bogotá. Referente de la escena por ser una persona que ha promovido el ska a través de sus redes y del evento Ska Paradise en 2017.

Félix Sant Jordi (Félix Riaño), es un locutor colombiano, creador del espacio Skabanana a principios de los 2000. La entrevista se llevó a cabo a través de llamada telefónica el 2 de mayo de 2021. Para más información se puede visitar https://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Ria%C3%B1o

Henry Bermúdez S. entrevista realizada el 22 de junio de 2019, via Skype. (*)37 años. Tecnólogo en Gestión Comunicativa para las Organizaciones. Conocido como Henry Tosh, presente en la escena nacional del ska por más de 15 años. DJ especializado en ska desde el 2008, toaster, co-fundador y ex selector de Rumba Box Soundsystem. Creador de "Toasting", la única web especializada en ska y ritmos jamaquinos de Latinoamérica (www.toastingska.co) y vocalista de la banda de early reggae bogotana Thee Prostithutes.

Hugo Corredor, entrevista realizada el 15 de mayo de 2019, en el McDonald's de Unicentro. Contacto generado a través de Facebook. Hugo, además de ser el

cantante y miembro fundador de Los Elefantes, es publicista. Estudió música en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

Laura Casas, entrevista realizada el 4 de julio de 2019 en el Centro Comercial Titan Plaza. (*)Maestra en artes con énfasis en artes plásticas de la Universidad de los Andes y maestría en educación artística de la Universidad Nacional de Colombia. En los últimos 20 años ha tomado diversidad de talleres en el área de música (Academia Musical para Salmistas, Instituto Canzión, CREA Idartes) danzas (Alcaldía de Engativá, Asab, Academia Iré Aiku, Maestra Faride Blanco) y literatura (Idartes, Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia). Saxofonista desde el año 2008, con experiencia en agrupaciones y proyectos musicales como Los Tirantes Skarlata (2008-2011) y Latín jam (2018-2019). A lo largo de los últimos 14 años ha trabajado como Docente en colegios públicos y privados (2012), iglesias cristianas (2008-2013) programa 40 x 40(2015) y docencia particular (2010, 2014, 2019, 2020, 2021). También en la creación de pedagogías y metodologías para la enseñanza del diseño en comunidades indígenas con artesanías de Colombia (2014). Ha tenido dos emprendimientos en la parte artística y cultural, Kerawa DC (2014-2019) enfocada en la creación y realización de mobiliario y productos artesanales a partir del reciclaje y la reutilización y Sp3akers (2014-2017) enfocada en la organización de conciertos y eventos relacionados a géneros *underground* (Ska, Reggae, etc). Lleva escuchando ska los últimos 24 años (1998-2022) haciendo parte de la tribu urbana de los rude boys and girls, filiada directamente al Ska, desde el año 2004.

Nicole Kloosterboer, entrevista realizada el 7 de junio de 2020 a través de videollamada de Whatsapp. Nicole es empresaria musical colombo-argentina que maneja el sello The Box Records GmbH, el cual produjo decenas de discos de ska durante la segunda ola del ska bogotano. Además, es fotógrafa y ha diseñado las portadas de casi todos los discos de su sello y algunos de otros sellos, principalmente, argentinos.

Oscar Fernando Villarreal Roa, conversación sostenida a través de la mensajería de Facebook a lo largo del estudio. (*)Inicié mis estudios musicales a temprana edad en la sinfónica juvenil de Colombia, posterior a esto realice mi pregrado en la universidad INCCA de Colombia énfasis en arreglos con el reconocimiento de tesis laureada también tengo un posgrado en pedagogía y docencia de la Universidad del Área Andina. Me desempeñé como maestro de música en un colegio IB lo que me a permitido realizar cursos de evaluación en el PAI y evaluación de las artes. Como músico he pertenecido a diferentes agrupaciones como Distrito Skapital y La Urband, también he realizado colaboraciones con bandas y artistas como: Skandalo Oj, Los Pies Negros (Puerto Rico) Mark Foggo (UK), La Suite Ska (Medellín), Juancho Torres y su Orquesta, Víctor Manuel, entre otros. Soy director musical de la empresa Marching4 la cual está dedicada a la capacitación de integrantes y profesores de bandas de marcha.

Bibliografía

Augé, Marc. (1987) El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro. Gedisa, Barcelona.

Augustyn, Heather. (2013) Ska: The rhythm of liberation. Lanham: The Scarecrow Press.

Bennett, Andy (2001) Cultures of Popular Music. Open University Press, McGraw-Hill, United Kingdom.

Bennett, Andy & Peterson, Richard (Eds.). (2004) Music Escenes. Local, Translocal, and Virtual. Vanderbilt University Press, Nashville.

Blacking, John and Kealiinohomoku, Joann (Eds) (1979) The Performing Arts: Music and Dance. World Anthropology. Mouton Publishers, Great Britain.

Brown, Albino & Phyllipz, Tazy (1994) The quintessential, definitive article on 3rd Wave Ska: The Here&Now of Ska. En Step on it: the best of The Ska Parade radio show (CD). A to Y Production, Irvine (California).

Butler, Judith. (1988) Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519-531.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). Autoetnografía: Un Panorama. *Astrolabio*, (14), 249–273. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n14.11626>

Feixa, Carles (2006) *De jóvenes, bandas y tribus*. Editorial Ariel. España.

Fernández, Gonzalo. (2012) *El ska en España: Escena alternativa, musical y transnacional* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia. Madrid, España.

Finnegan, Ruth (2007) *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Wesleyan University Press, Middletown, CT.

García, David (2008) *El Lugar de la Autenticidad y de lo Underground en el Rock*. *Revista Nómadas*, No.29. Octubre 2008. Universidad Central, Colombia.

Goffman, Erving. (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, Edinburgh.

Guber, Rosana (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gutiérrez, Paula y Guzmán, Natalia. (2002) *El ska y Dr. Krapula una mirada sobre los jóvenes contemporáneos* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Hall, Stuart. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envió Editores, Colombia.

Hebdige, Dick. (1979) *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós Comunicación, Barcelona. 2004.

Jiménez, Ángela. (2009) La música es mi parche. Jóvenes, música y ciudad una etnografía sonora (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Magnani, José Guilherme. (2002) De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2002, vol.17, n.49, pp.11-29.

Magnani, José Guilherme. (2014) Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. Ponto Urbe [En línea], 15 - 2014, Publicado el 01 diciembre 2014.

Marín, Martha y Muñoz, Germán. (2002) Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles. Universidad Central - DIUC, Siglo del Hombre Editores. Bogotá, Colombia.

Marshall, George. (1993) The Two Tone Story. S.T. Publishing, Scotland.

Mead, Margaret. (1975). Visual Anthropology in a Discipline of Words", in Paul Hockings (ed.), Principles of Visual Anthropology. De Gruyter. pp. 3-10 (1995).

Moore, Allan (2012) Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song. Ashgate Publishing Limited, Way Court East, England.

Ochoa, Ana María (2003) Músicas Locales en Tiempos de Globalización. 1ª Edición. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

Página 12, sección Radar (2008) Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4939-2008-11-22.html>

Park, Robert and Burgess, Ernest (1922) *The City: Suggestions for investigation of human behavior in the Urban Environment*. The University of Chicago Press. Chicago.

Quiroga, Carlos y Vega, Jefferson (2016) *Análisis Musical y Apropiación del Lenguaje Musical del Ska Tradicional* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia.

Reguillo, Rossana (2000) *Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto*. Grupo editorial Norma. Bogotá, Colombia.

Riesman, David (1950) *The Lonely Crowd*. Vail-Ballou Press, Inc. Binghamton, New York.

Small, Christopher. (1998) *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, Connecticut.

Turner, Victor. (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*. Cornell University Press, Ithaca.

Willis, Paul (2014) *Profane Culture*. Princeton University Press, New Jersey.