

ROCK 30 AÑOS



BOGOTÁ
Y LAS VOCES
DE LA TRASECENA

AL

PARQUE

TATIANA DUPLAT AYALA







ANTHRAX, 2014. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA

ROCKEA



Miss Brand Jeans presents
road-tested

MOTORCYCLE

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Santiago Trujillo Escobar

SECRETARÍO DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

María Claudia Parías Durán

DIRECTORA GENERAL

María Mercedes González Cáceres

SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Sylvia Ospina Henao

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Gabriel Enrique Arjona Pachón

SUBDIRECTOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Iván Darío Quiñones Sánchez

SUBDIRECTOR DE INFRAESTRUCTURA

André Felipe Albarracín Rodríguez

SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Heidy Yobanna Moreno Moreno

SUBDIRECTORA JURÍDICA

Daniel Sánchez Rojas

JEFE OFICINA ASESORA DE PLANEACIÓN Y TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

Paola Méndez Hernández

OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Luz Maritza Amaya

JEFE OFICINA DE CONTROL DISCIPLINARIO INTERNO

Nestor Fernando Avella Avella

ASESOR DE CONTROL INTERNO

GERENCIA DE MÚSICA

Edison Moreno Quiróga
GERENTE

EQUIPO GERENCIA DE MÚSICA

Eliana Jiménez Hastamorir

Sergio García Pulido

Inga Karib Sandino Ramírez

Jhon Newmann Reyes

Nicolás Barboza Bechana

Camilo Cajamarca Azuero

Lina María Carrero Peña

Leonardo Foneiro Hernández

Yenny Daza Acosta

Gabriela Torres León

Jorge Martínez García

Rodrigo Duarte Novoa

Héctor Miona Ramírez

CURADOR Y PROGRAMADOR FESTIVAL

ROCK AL PARQUE

Chucky García

COORDINADOR DE LA COMMEMORACIÓN

ROCK AL PARQUE 30 AÑOS

Tatiana Duplat Ayala

TENTOS

Yéssica Acosta Molina

COORDINACIÓN EDITORIAL Y DIRECCIÓN DE ARTE

Ximena Bernal Castillo

EDICIÓN Y APOYO A LA COORDINACIÓN EDITORIAL

Yessica Acosta Molina

Federico Gómez De los Ríos

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Carlos Lema, Juan Santacruz, Kike Barona,

Mathew Valbuena, Lina Pachón, Chucky García,

Cristian García, Juan Ochoa, Andrés Uribe

Naranjo, Cristhian Pérez, Juan Carlos Herrera,

Lida Naranjo, Lázaro Rivera, Laugraphicsx,

Valentino Cortés, Felipe Portilla, Laura Torres,

Juan Gabriel Castro, Pablo Andrade Mejía, Diego

Gómez, Maunicio Sánchez, Horus Mora, Archivo

fotográfico y videográfico Idartes, Archivo de la

Secretaría de Cultura Recreación y Deporte

FOTOGRAFÍAS

Torreblanca Agencia Gráfica SAS

IMPRESIÓN

Fotografías de Juan Santacruz

PORTADA Y CONTRAPORTADA

© Instituto Distrital de las Artes - Idartes

Mayo de 2026

ISBN Impreso 978-628-7871-13-7

ISBN digital 978-628-7871-14-4

IDARTES

CARRERA 8 NO. 15-46

BOGOTÁ, D. C., COLOMBIA

(57-601) 319 5750

CONTACTENOS@IDARTES.GOV.CO

WWW.IDARTES.GOV.CO

ROCK 30 AÑOS

**BOGOTÁ
Y LAS VOCES
DE LA TRASESCENA**

AL

PARQUE

TATIANA DUPLAT AYALA









CONTENIDO

Rock al Parque: el latido colectivo de Bogotá	[16]
30 años pogueando con la otredad	[24]
Aguzar el oído	[30]

EL GRITO FUNDACIONAL: UN PUÑADO DE GUITARRAS Y VOLUNTADES (1994-1999)

[40]	1995, un año inolvidable
[42]	La escena que se gestaba
[45]	Una frecuencia para el rock
[49]	La institución que aprendió a escuchar
[51]	La semilla de una política cultural
[54]	Cuando el rock salió al parque
[59]	Con lo que había a mano
[61]	No fue fácil
[64]	La ciudad de la <i>Florecita rockera</i>
[65]	Festivales al Parque: una ciudad que se abrió a la música
[66]	Tejedores de Sociedad

LA MULTITUD PENSANTE: PACTOS Y CELEBRACIONES DE UN SOLO CUERPO (2010-2019)

[114]	La bandera común
[117]	La peregrinación al parque
[122]	La programación: espejo del público y de la ciudad
[132]	De Bogotá para el mundo
[136]	Bogotá, Ciudad Creativa de la Música
[140]	Todos ponen
[145]	Los veinte años
[150]	Ellas, un grito
[157]	La multitud, un solo cuerpo
[161]	Los veinticinco años: el resumen de la historia

VOCES AMPLIFICADAS DE EXPANSIÓN Y MESTIZAJE SONORO (2000-2009)

[72]	El encuentro entre extraños
[78]	Más que conciertos, festivales culturales
[84]	Los diez años, el punto de inflexión
[90]	El <i>backstage</i> : la industria que creció con el festival
[93]	Apocalyptica: la nueva escala del festival
[97]	Del garaje al festival
[104]	El festival creció, la institucionalidad también

RESISTIR EN MODO MAYOR: CUANDO EL SILENCIO NO LOGRÓ APAGAR EL PULSO (2020-2024)

[174]	Del parque a la casa
[182]	El regreso
[187]	La ciudad en un afiche
[206]	Bar y barrio: el pulso del rock

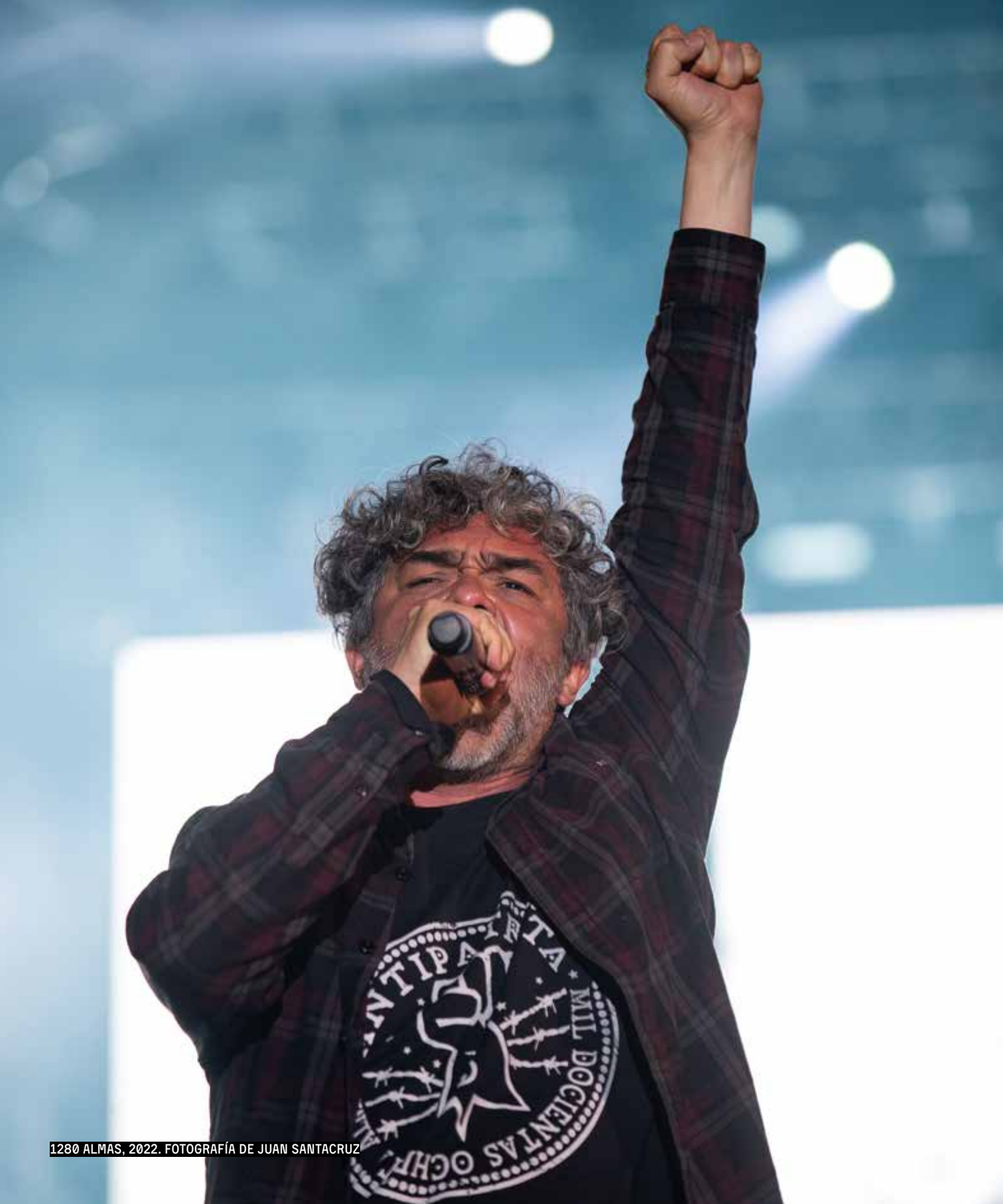
LO QUE VIBRA MÁS ALLÁ DEL ESCENARIO SERÁ UN ECO QUE RESISTA A FUTURO [2025-2026]

CODA: LA CIUDAD QUE APRENDIÓ A ESCUCHARSE

- [216] Un tejido entre generaciones
- [219] La edición 2025: el universo infinito del rock
- [226] Accesibilidad e inclusión: música para todos
- [232] Los Ecofestivales
- [234] La política cultural que floreció
- [242] La memoria de una ciudad que suena

Referencias [268]







ROCK AL PARQUE: EL LATIDO COLECTIVO DE BOGOTÁ

Celebramos treinta años de un acontecimiento que no cabe en una cifra. Treinta años de una memoria compartida, de una forma de habitar la ciudad, de reconocernos en su música. Si algo le debemos a Rock al Parque, es habernos mostrado cómo suena el alma de Bogotá, esa música que nos acompañó mientras crecíamos, cuando cambiamos de barrio, cuando nos enamoramos, nos entusiasmos y, de nuevo, volvimos a empezar. Han pasado ya tres décadas desde que Rock al Parque gritó que estaba aquí para quedarse. Y para convertirse en el festival de rock, al aire libre y gratuito, más grande de Latinoamérica.

En una ciudad que vive a contraluz —entre el tráfico, la lluvia y la prisa—, Rock al Parque vuelve cada año con la fuerza de una certeza: con el pecho abierto, con la promesa intacta, con la electricidad que irradia lo colectivo. Bogotá cambia de piel a cada instante: se estira, se contrae, se reinventa. Pero hay momentos en los

que la ciudad se reconoce a sí misma, y uno de ellos —ya ritual, ya celebración— es Rock al Parque. Es ahí cuando el espacio público deja de ser simple tránsito y se vuelve encuentro; cuando el parque Simón Bolívar se hace casa y no lugar de paso; cuando la multitud no es ruido, sino comunidad. Y esa transformación —que parece espontánea, pero que se construye con trabajo, cuidado y visión pública— es uno de los grandes valores de este festival: enseñarnos, año tras año, que la convivencia no es eslogan, es práctica viva; y que una ciudad también se gobierna con símbolos, con afectos, con experiencias que nos recuerdan que no estamos solos.

Rock al Parque es un coro que viene del barrio, una canción que nace en los garajes y salas de ensayo donde cientos de jóvenes sueñan su futuro, en las calles donde se aprende a ser uno mismo a punta de obstinación y coraje. Es la plataforma en la que la ciudad escucha el poder de su diversidad; donde se cruzan las generaciones, estéticas y lenguajes que componen la más poderosa de las polifonías sociales de Bogotá.

Por eso Rock al Parque es mito vivo, pero también es política cultural en acción. Es la convicción de que la cultura es un derecho, de que el acceso a la música en vivo no puede ser un privilegio. En el corazón del festival late una idea profundamente democrática: la ciudad como un lugar donde caben muchas formas de ser, de sonar y de encontrarse. Una idea que no se improvisa: se sostiene, se cuida, se defiende.

Treinta años son una constelación de momentos, un cielo de primeras veces: el primer concierto de gran formato, la canción que se queda para siempre, el fin de una larga espera para ver a una banda en vivo, el instante en que un grupo local se proyectó hacia afuera y entendió que Bogotá también podía resonar con el mundo. La primera vez que una audiencia sintió el vértigo de congregarse alrededor de un solo de guitarra, un coro, el silencio que antecede a la ovación. Porque Rock al Parque no sólo ha sido el sueño cumplido de generaciones de músicos; también ha moldeado la educación sentimental de un público que aprendió a amar el concierto, a amar el festival, a reconocerse en el otro sin pedirle permiso.

Hoy la ciudad vibra con grandes apuestas musicales: los escenarios se llenan, los festivales se multiplican, los circuitos se activan. Pero, debajo de todo ese pulso, como un latido que nunca se apaga, está el trabajo persistente de Rock al Parque en la formación de un público que hace de Bogotá la capital de los conciertos en América Latina.

Pero Rock al Parque no es sólo celebración: es conversación. Un espacio donde se debate lo que suena y lo que no, lo nuevo y lo clásico, los límites de la escena, la responsabilidad y la libertad de lo público. Allí, la polémica no es ruido, es pensamiento en voz alta, un territorio de disputas simbólicas, pacíficas todas. Una vitrina de identidades diversas; un espejo feroz en el que

la ciudad se mira, se contradice, se discute y se renueva. Y eso también es valioso, porque lo que importa, lo que se ama de verdad, es siempre cuestionable. Rock al Parque no ha permanecido treinta años por comodidad: ha permanecido porque es necesario, porque refleja tensiones reales, porque pone en escena preguntas que una ciudad viva no puede ni debe esquivar.

Rock al Parque es la tarima con micrófono abierto donde los artistas ponen en escena sus causas, sus denuncias, sus demandas, sus preguntas. Donde la canción también es postura, un diálogo con el presente, una grieta en los prejuicios. Este festival no sólo suena: habla. No sólo entretiene: incomoda, moviliza, transforma. Y una ciudad que se atreve a escucharse —con sus diferencias, dolores, esperanzas— es una ciudad que se reconoce y se fortalece en su propio latir musical.

También —aunque a veces se olvide— Rock al Parque es escuela. Escuela de ciudad y de oficio. Allí se han formado miles de personas en el lenguaje del espectáculo en vivo: gestores culturales, técnicos, *roadies*, sonidistas, iluminadores, productores, equipos enteros que aprendieron con la intensidad de lo real: bajo el sol, bajo la lluvia, contra el tiempo, con la urgencia de hacerlo posible. Ese aprendizaje acumulado es parte de la grandeza de Bogotá como capital cultural, porque una ciudad no sólo se construye con escenarios: se construye con quienes aman lo que hacen y saben

hacerlo. Con equipos que entienden que la cultura no es un adorno, sino infraestructura humana, trabajo, cuidado y pasión.

Por eso Rock al Parque es bandera. Es himno. Es la fuerza de la diversidad rugiendo a altos decibeles. Es el ritual de apropiarse creativamente del espacio público, de habitarlo con música y cuerpo, de convertir un parque en una ciudad efímera donde caben todos los mundos posibles. Es convivencia extrema: la certeza de que se puede estar juntos, distintos, sin borrarnos.

Rock al Parque es también orgullo. Ese orgullo extraño y hermoso que nos recuerda que Bogotá no sólo es dura: también es generosa. No sólo es gris: también es luminosa. Es la ciudad que resiste, que se abre, que brilla con la música que la habita.

Y hoy, en este aniversario, queremos agradecer: a las bandas que han hecho de este escenario una casa; a las audiencias que lo convirtieron en rito; a los equipos que lo sostienen con profesionalismo y corazón; a quienes cuidan desde lo público con visión, paciencia y convicción. Gracias por creer, durante tres décadas, que una ciudad también se escribe con canciones: canciones que nos atraviesan, que nos nombran, que a veces nos salvan.

Porque cuando suena el primer acorde y miles responden como un solo cuerpo, entendemos que no venimos sólo a ver bandas. Venimos a recordar quiénes somos. Venimos a celebrar que seguimos aquí, a afirmar —con la alegría indomable de lo colectivo— que la diversidad no es un lema: es una manera de vivir.

Larga vida a la banda sonora de Bogotá.
¡Larga vida a Rock al Parque!

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE





30 AÑOS POGUEANDO CON LA OTREDAD

Hay muchas razones por las cuales celebrar los treinta años de existencia de Rock al Parque es un deber de Estado. Pero también lo es hacerlo en términos personales. Comienzo, entonces, por lo que esta política cultural ha significado en mi vida. Cuando la Administración distrital decidió apoyar los procesos locales de las bandas de rock emergentes —y de agrupaciones ya más consolidadas—, y, muy especialmente, cuando tomó la decisión de llevar Rock al Parque a los parques públicos de la ciudad, yo estaba dando a luz a mi primer hijo, comenzando mi carrera en el ámbito de la gestión cultural y viviendo en una ciudad que había sido, en los años inmediatamente anteriores, el blanco predilecto de feroces ataques terroristas del narcotráfico. En los tiempos en los que se inauguraba el metro de Medellín, en Bogotá se inauguraba Rock al Parque.

Lo que yo sentí como ciudadana en esas primeras versiones —y en las primeras versiones de todos los primeros Festivales al Parque— es que contábamos con gobernantes lo suficientemente sensibles y sensatos como para apoyar una iniciativa del entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que tenía por propósito hacer

visible el trabajo de los roqueros locales, convocar a los muy diversos amantes del género, reunir a la juventud y decirles a los habitantes de la urbe: “Los parques de esta ciudad son espacios de encuentro ciudadano; son lugares para todos y todas en igualdad de condiciones; son escenarios donde las distintas formas de ser y de estar en Bogotá se van a respetar”. Era también una manera de contarle a una parte de la sociedad que existía otra parte de la sociedad. Porque, para muchas personas, esas estéticas tan marcadas de lo que se conocía en los años noventa como las tribus urbanas no eran evidentes —estaban segregadas—, y nunca antes habían convivido en un mismo lugar. Entonces era magia: aquí están, estos son, estas somos; esta es Bogotá.

El haber consolidado a lo largo de tres décadas los procesos artísticos, creativos y administrativos necesarios para que Rock al Parque sea hoy en día un hito identitario, un referente de ciudad, tomó el esfuerzo de muchísimas personas, colectivos, agentes culturales privados y públicos que, uniendo sus visiones y sus deseos de respeto absoluto de los derechos culturales, han logrado crear un fenómeno: el festival gratuito al aire libre más grande y más valorado del mundo. Ello me ha producido siempre mucho orgullo: como bogotana asistente asidua a los festivales y como gestora cultural que ha tenido bajo su responsabilidad, en dos ocasiones, dirigir las entidades públicas a cargo de esta política cultural: la Orquesta Filarmónica de Bogotá, hace quince años, y el Idartes, en la actualidad.

Las perspectivas sobre el desarrollo de Bogotá que han tenido los distintos alcaldes y la alcaldesa, desde 1996 y hasta la fecha, han marcado también el ritmo de los Festivales al Parque. Y viceversa: los Festivales al Parque han sido un componente fundamental en las propuestas de gobierno, en las proyecciones que se hacen de una ciudad que concibe la cultura como un factor decisivo del desarrollo sostenible. Ello no es de extrañar, si entendemos que Bogotá ha estado a la vanguardia de las discusiones sobre el sentido de la cultura en el mundo contemporáneo, al sumar su voz, de muchas formas y en diversas ocasiones, a discusiones internacionales en las que se ha afirmado enfáticamente que la cultura es “motor de resiliencia, inclusión y cohesión social”; que juega un papel fundamental en la protección del medio ambiente y el crecimiento sostenible e inclusivo, “promoviendo un desarrollo centrado en el ser humano y específico para cada contexto, lo que sienta los cimientos de las sociedades humanas multiculturales y reafirma también el potencial de la cultura para renovar y ampliar la cooperación y promover una cultura de paz”.

El actual alcalde, Carlos Fernando Galán, ha brindado, por supuesto, todo su apoyo a los Festivales al Parque y, con relación a Rock al Parque, ha señalado que la participación de los habitantes de Bogotá en la vida cultural es un derecho humano, porque hace parte de los medios para enaltecer la dignidad de las personas y para promover las interrelaciones sociales positivas de individuos y comunidades. Esto reviste la máxima

importancia en una ciudad que se caracteriza por la diversidad y la pluralidad cultural. Por ello, el Idartes que, dicho sea de paso, cumple quince años este 2026, se ha enfocado en que las artes hagan parte de la vida cotidiana de todas las personas, garantizando una libertad fundamental: que todos podamos elegir qué artes practicar, en cuáles de ellas participar, cuáles de ellas disfrutar, cuáles de ellas incorporar al ethos de la gente y de la sociedad.

Esta publicación que presentamos hoy a la ciudad recoge la historia de Rock al Parque en un bello texto de Tatiana Duplat Ayala, en el que es claro que Rock al Parque, como política cultural sostenida, es también la historia de nuestra Bogotá. Que Rock al Parque es un bien cultural, en tanto representa una memoria específica de las músicas en la ciudad. Que Rock al Parque es un patrimonio vivo, en tanto es una tradición urbana única en el mundo. Que Rock al Parque es un laboratorio social, en tanto nos permite celebrar y bailar con la otredad.

María Claudia Parías Durán

DIRECTORA GENERAL

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)



K93, 2025. FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS URIBE NARANJO



AGUZAR EL OÍDO

Todo en el ambiente retumba. Es como una punción, un latido que me envuelve; y aquí, rodeada de decenas de miles de personas, me hago plenamente consciente de mi existencia. Estoy en el Parque Metropolitano Simón Bolívar, en el corazón geográfico de Bogotá. Esto es Rock al Parque y la ciudad se siente más viva que nunca.

Rock al Parque es un mapa sonoro de la ciudad. Un plano que se despliega sobre un mismo terreno, a lo largo de tres días. En medio de la estridencia, Bogotá se cuenta a sí misma. Si uno aguza el oído y abre bien los ojos, puede leer y descifrar muchas de las claves de esta ciudad: sus tensiones, sus ternuras, sus viejas heridas y sus ganas de seguir encontrándose. Aquí coincidimos, nos conocemos y nos reconocemos; por una vez, vibramos al mismo ritmo y en la misma frecuencia. De esa comunión, de ese ritual, brota la magia que envuelve al festival gratuito y a cielo abierto más grande del mundo.

Este libro, que conmemora la edición 30 de Rock al Parque, es un ejercicio de escucha. Su relato habla en plural y está tejido con voces. He reunido conversaciones, entrevistas y fragmentos de memoria que suenan como una banda: a veces cantan al unísono, a veces en contrapunto, a veces disonantes. No busco una síntesis que aplane; me gusta la fricción —esa arista donde se revela lo real—. Cada testimonio aporta un ángulo: el público que ha asistido fielmente desde la primera versión; el músico que recuerda su emoción en la tarima; el fotógrafo que persigue el gesto justo; y la gestora, casi invisible, que explica cómo una política cultural transformó para siempre esta ciudad. Me detengo, con toda la intención, en las voces de la trasescena. Las memorias de quienes han sostenido a lo largo de estas tres décadas el latido del festival: funcionarios, contratistas, gestores, jurados, directores, técnicos, productores, logísticos, fotógrafos; los invisibles. Juntos conforman una polifonía que reproduce la lógica del festival: múltiples voces que coinciden en tiempo y espacio, que se aprecian, se contradicen y, sobre todo, se reconocen.



EPICA, 2022. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

La forma testimonial obliga a otra veracidad: más allá de las anécdotas, emergen relatos que señalan consistencias y contradicciones. Aquí la palabra de cada quien tiene peso documental. Al igual que en la tarima —donde un solo *riff* puede cambiar el ánimo de la multitud—, en estas páginas una frase puede reorientar la lectura de la ciudad. Mi papel ha sido el de una curadora que ordena sin domesticar: dejar hablar, encontrar hilos comunes y abrir espacio para que cada voz resuene. El resto lo hace quien lee: aguzar el oído, escuchar lo que la ciudad dice de sí misma y, quizá, reconocerse en ese eco.

Este libro se detiene en el aporte de Rock al Parque como política pública. Desde su primera edición, en 1995, el festival convirtió la música en un derecho ejercido en el espacio público: gratuito, abierto y diverso. Nació de una alianza improbable entre gestores culturales, artistas y el Distrito, que entendió que un escenario masivo podía ser también un acto de inclusión. Con los años, se consolidó como parte de una política cultural que convoca, por igual, a artistas emergentes y a figuras internacionales; que protege el acceso libre, y que hace del parque Simón Bolívar un territorio común donde se ejercen la ciudadanía, la diversidad y la convivencia. En su permanencia está la prueba: Rock al Parque no sólo ha sobrevivido a cambios de Gobierno y crisis, sino que se ha convertido en un referente mundial de cómo una ciudad puede transformarse a través de la cultura.

Más allá de la música, Rock al Parque es también una proeza organizativa y una política pública en acción. Para hacerlo posible, la ciudad ha desarrollado un marco normativo propio que regula el manejo de multitudes y coordina el trabajo de más de dieciséis entidades distritales —Cultura, Salud, Movilidad, Bomberos, Policía, Gobierno, entre otras—, que, como engranajes de una misma máquina, operan juntas para desplegar el festival de forma segura y ordenada. En cada edición, el esfuerzo es monumental: cientos de toneladas de equipos cruzan la ciudad en camiones para levantar estructuras, instalar sonido e iluminación, acondicionar camerinos, zonas de prensa y espacios de atención al público. Todo esto se integra al programa de Ecofestivales, que convierte la gestión de residuos sólidos en un compromiso central: reducir, reciclar y manejar los desechos para que, cuando las últimas notas se apaguen, el parque pueda volver a respirar. Esa combinación de logística, normativa y conciencia ecológica convierte el festival en un modelo de gestión cultural integral; un evento artístico sostenido por una ciudad entera en movimiento.

Rock al Parque vive gracias a su público. Además de rendir homenaje a quienes han sostenido el festival tras escena a lo largo de treinta años, este libro también rinde homenaje a quienes, año tras año, cruzan la ciudad o viajan desde lejos para encontrarse frente a una tarima. A quienes soportan la lluvia, el sol o el frío; a quienes saben que parte del ritual es llegar temprano para guardar un buen lugar, compartir la comida y cuidar al que está al lado en medio del pogo. Entre acordes de metal, ska, punk, reggae, hardcore, rock alternativo y fusiones inesperadas, ese público ha crecido junto con el festival, forjando una estética propia y una manera particular de escuchar y vivir la música. En esta historia, las mujeres han logrado un lugar protagónico; ha sido una conquista colectiva, visible tanto en el escenario como en la multitud. En todas estas personas, hombres y mujeres, en su manera de habitar el parque y en la estética que proyectan, se refleja la ciudad: diversa, intensa, alegre, contradictoria y crítica; capaz de convivir incluso en la multitud. A través de este homenaje al público, el libro se abre también a Bogotá misma: a sus distancias, a sus tensiones, a sus modos de estar juntos, a sus formas de celebrar y resistir, y a esa memoria colectiva que cada año se reactiva con el primer acorde. Rock al Parque no es sólo un festival: es una cita impostergerable con lo que somos y con lo que todavía podemos ser.

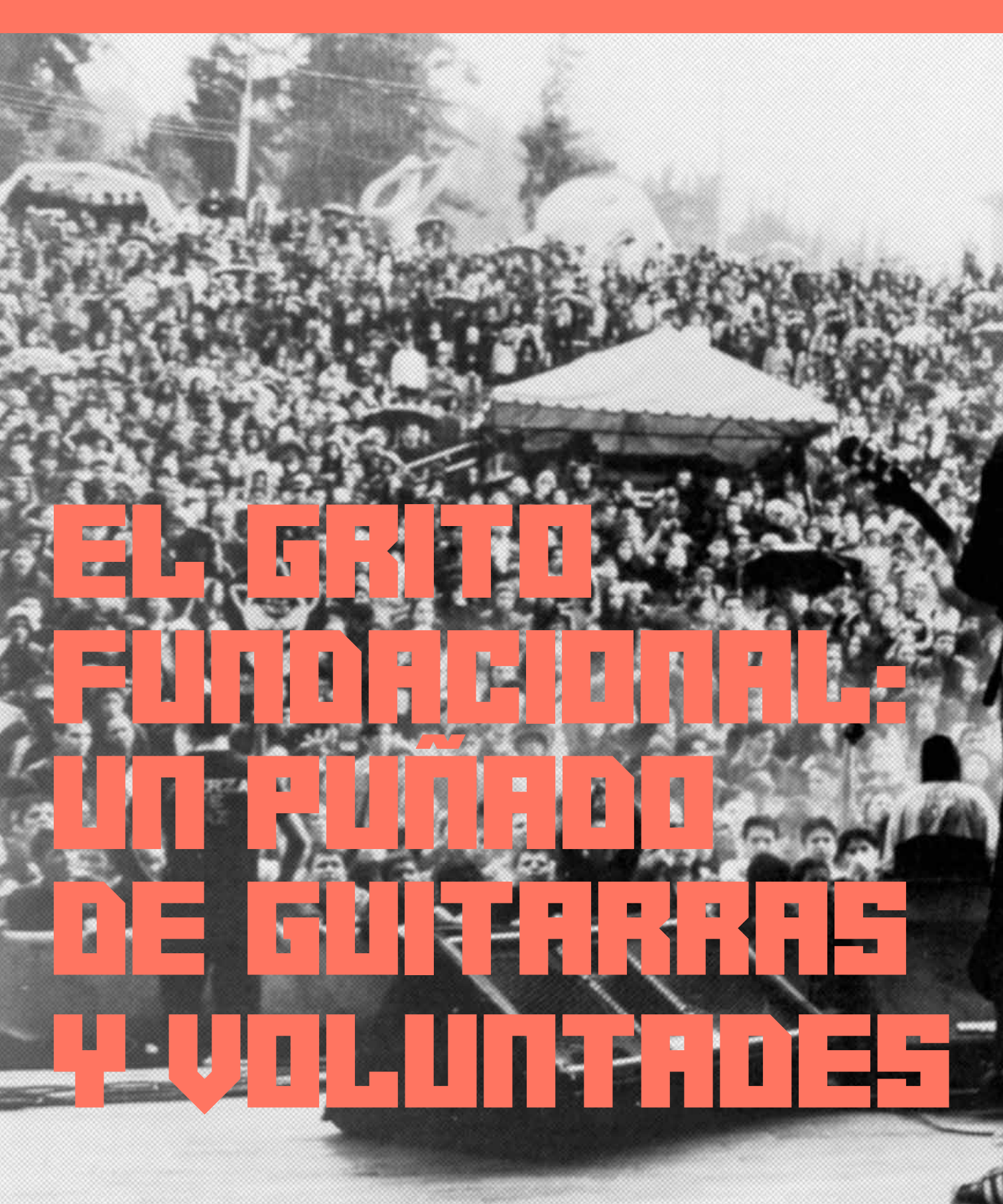
Este viaje por el festival recorre sus raíces y sus transformaciones. Comienza con “El grito fundacional” (1994-1999), cuando un puñado de guitarras y voluntades irrumpieron desde la periferia para inventar un espacio propio. Sigue con “Voces amplificadas” (2000-2009), años de expansión y mestizaje sonoro, cuando lo rebelde y lo institucional aprendieron a compartir la misma tarima. Avanza hacia “La multitud pensante” (2010-2019), un cuerpo colectivo que se sabe actor cultural, que entiende el pogo como pacto y no sólo como choque. Llega a “Resistir en modo mayor” (2020-2024), cuando el silencio impuesto por la pandemia no logró apagar el pulso del festival. Y, finalmente, desemboca en “Lo que vibra más allá del escenario” (2025-2026), donde el eco del festival se mezcla con la vida cotidiana de la ciudad. Este libro sigue ese mismo trayecto y hace retumbar la historia del festival para que muchos más la escuchen y la descubran. Porque Rock al Parque es Bogotá: una ciudad rebelde que se reveló en sus voces.











**EL GRITO
FUNDACIONAL:
UN PUÑADO
DE GUITARRAS
Y VOLUNTADES**



///1994_1999

_En los años noventa, Bogotá respiraba un aire denso. El estruendo de las bombas del narcotráfico había marcado el ritmo de la vida cotidiana en la ciudad. El país vivía una época atravesada por magnicidios, secuestros y asesinatos selectivos; en los noticieros, las imágenes de carros incendiados y calles acordonadas se mezclaban con las de los entierros multitudinarios. En la capital, la violencia urbana tenía rostros propios: pandillas juveniles, ajustes de cuentas y un miedo que se colaba en la rutina, desde el momento de tomar el primer bus del día hasta la hora de regresar a casa. En este panorama, la música tenía algo de barricada. El rock —alimentado por cintas pirateadas, emisoras juveniles y casetes grabados en bares— fue un lenguaje para nombrar lo que no encontraba espacio en la prensa oficial ni en los discursos del poder. La película *Rodrigo D.: no futuro*, estrenada en 1990, había mostrado en pantalla la crudeza de una generación que vivía rápido porque sabía que podía morir joven. En Bogotá, la cinta circulaba como un manifiesto: en los barrios la proyectaban en colegios o en centros comunitarios, y su estética —esa mezcla de ruido, rabia y poesía— se filtraba en las bandas locales.

1995, UN AÑO INOLVIDABLE

En 1995, en medio de tensiones políticas y económicas, Bogotá estrenaba alcalde. La ciudad estaba sumida en un desorden urbano que rozaba lo caótico: el tráfico era una mañana insoportable y la falta de civismo se hacía evidente en cada bus sobrecargado y en cada cruce irrespetado. En este ambiente, la figura de Antanas Mockus irrumpió como una bocanada de aire fresco, con una apuesta inusual: la cultura ciudadana como herramienta para aprender formas de convivir en el espacio público. Lejos de recurrir a sanciones, convocó al humor y a la pedagogía cívica, con buenos resultados palpables. La aparición de este festival no fue casual: Rock al Parque nació en medio del deseo de habitar la ciudad de otra manera, de reclamar el espacio público como propio, en consonancia con aquella apuesta por una convivencia más creativa, respetuosa y colectiva.



PARQUE SIMÓN BOLÍVAR, 1997.
FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA

La violencia marcaba el pulso nacional. La idea de reunir a miles de jóvenes en un solo lugar generaba recelo: para muchos sectores, el rock era sinónimo de vandalismo, drogas y desorden. Hacía falta demostrar que la multitud no tenía por qué ser caótica y que un festival podía ser también un pacto de convivencia. Un acuerdo inusitado entre gestores, músicos y funcionarios venía gestándose de tiempo atrás y la ciudad entera fue convocada.



Con el apoyo decidido del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT, hoy Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte), los días 26, 27 y 28 de mayo de 1995 nació oficialmente el Festival Rock al Parque.

Durante cuatro días, el festival se desplegó en el Estadio Olaya Herrera, la Media Torta, el Parque Metropolitano Simón Bolívar y la plaza de toros La Santamaría —esta última, la única con boletería pagada en la historia del festival—. En cada espacio, las bandas subieron a tocar no sólo para hacer música, sino para estrenar lugares que hasta entonces les habían sido negados. La iniciativa reunió a 43 bandas nacionales —entre ellas Aterciopelados, Morfonia, 1280 Almas, Catedral y La Derecha— y a las internacionales Fobia (México) y Seguridad Social (España).

La asistencia superó los 80 000 espectadores, lo que convirtió de inmediato a Rock al Parque en un fenómeno cultural. Desde sus inicios, fue más que un concierto: se perfiló como una plataforma de profesionalización técnica, inclusión musical y convivencia juvenil, y sentó las bases de lo que se convertiría en el festival gratuito a cielo abierto más grande del mundo. El público llegó desde todos los puntos cardinales, en buses atestados, a pie o en bicicleta, llevando sobre los hombros chaquetas de cuero, camisetas negras y una certeza: algo nuevo estaba empezando.

Esta era una situación inédita en la ciudad: había que inventarlo todo, desde las condiciones técnicas de los conciertos hasta las reglas mínimas de convivencia. Nada estaba escrito y cada decisión se probaba sobre la marcha. Fue en ese terreno incierto donde la imaginación se volvió método y la pasión, disciplina. Entre los pasillos del IDCT y los parques llenos de guitarras, surgieron también quienes entendieron que el festival necesitaba tanto de cables y tarimas como de organización, cuidado y acuerdos colectivos. Edgar “el Pote” Cardona, pionero de la organización logística de grandes espectáculos, recuerda aquellos días como un salto al vacío, lleno de aprendizajes compartidos:



“Nace Rock al Parque y nos dicen: ‘Hágale’. Ya no podíamos ser los mismos quince mechudos que cuidábamos los conciertos en los bares, así que trajimos gente de los distintos grupos y géneros: mechudos, calvos, de todo, y así creamos Fuerza de Paz para Rock al Parque. Cuando les digo: ‘Bueno, tenemos que organizarnos, traigan el rider y ustedes tienen que estar en el backstage’, y nadie entendía qué era eso.

Nosotros hicimos el primer plan de emergencias, el plano y la estrategia. El plan lo construimos con el DPAE, la Dirección Distrital de Prevención y Atención de Emergencias, con la policía y otras autoridades. Así arrancamos en tres escenarios diferentes: en el Olaya Herrera, la Media Torta y el parque Simón Bolívar. En cada uno se triplicó el número de asistentes que habíamos previsto. La policía estaba nerviosa porque veía a la gente pelear y nos tocó explicarles qué era un pogo. Nos metimos dentro del público y nos dimos cuenta que había gente con botellas de vidrio, y fuimos y conseguimos vasos plásticos y les dijimos: ‘Envasen ahí el alcohol’ y a los que estaban consumiendo droga les decíamos: ‘Vayan allá que aquí hay niños!’. Y así, al final de los cuatro días, en la plaza de toros, terminamos saliendo en los periódicos y todos decían: ‘Los roqueros tienen su propia escolta’ y hablaban de cómo los mechudos eran parte de la solución.”

Al terminar aquella primera edición, Rock al Parque ya no era un experimento, era una certeza. El festival había demostrado que la ciudad podía reunirse en torno al rock sin miedo al caos; que la juventud podía compartir creativamente el espacio público y que la música era capaz de abrir un

pacto de convivencia inesperado. Quedaba claro que el sonido de esas guitarras no surgía de la nada: había una generación que venía afinando su oído desde mucho antes. En la radio, en los casetes pasados de mano en mano, en los programas nocturnos y las emisoras juveniles, ya se estaba tejiendo la banda sonora de la ciudad.

Pero este punto, que hoy vemos como de partida, de alguna manera era el de llegada. Años atrás venía gestándose un movimiento institucional y ciudadano que hizo posible la magia de Rock al Parque.

LA ESCENA QUE SE GESTABA

En los años noventa, los jóvenes hacían todo tipo de maromas para poder acceder a la música que les gustaba y, al mismo tiempo, sobrevivir al estigma de ser roqueros. Carlos Fabián Rodríguez, hoy director de *Metal.co* de Radio UNAL, recuerda un episodio revelador:

“Teníamos un compañero al que el papá le traía discos de los Estados Unidos. Él llevaba los discos al colegio y los prestaba, y un día llegó con uno de Iron Maiden. La profesora de religión le pilló el disco y lo acusó con el profesor Silva. Ese señor era muy estricto, como un militar, y se lo decomisó. Llegó y sacó a todos los grados séptimos al patio de banderas, cogió el disco y lo llevó a él adelante, y empezó a insultarlo. El muchacho tenía el cabello un poquito larguito atrás y rapadito a los lados, y tenía unos tenis, y resulta que estaba prohibido usar tenis. Empezó a regañarlo y sacó los discos y los lanzó contra las astas de las banderas. Los rompió y rompió la portada, y se los tiró en la cara al muchacho, y lo expulsó. Al otro día nos contó que el papá estaba reclamando

La ciudad ya contaba con un movimiento roquero que bullía en pequeños circuitos: toques en colegios, bares del centro y de Chapinero, centros comunitarios en localidades como Bosa o Ciudad Bolívar, donde la juventud ensayaba, compartía casetes y soñaba con un espacio de ciudad.

y que le tenían que pagar el disco. Al estudiante tuvieron que reincorporarlo y Silva tuvo que pedirle perdón delante de todo el colegio. Como parte de la reparación, acordaron organizar un concierto de rock y luego, a raíz de eso, se organizaron varios conciertos más.”

Para muchos jóvenes, el rock era más que un pasatiempo: era un acto de supervivencia simbólica. Ensayar en un garaje o presentarse en una tarima improvisada significaban apropiarse de un espacio en una ciudad que les repetía que no pertenecían. Las letras hablaban de calles hostiles, de amores fugaces, de la rabia contra la corrupción y de un país que parecía siempre al borde del abismo. Desde esas periferias —geográficas y simbólicas— se gestaba una escena que muy pronto reclamaría un escenario propio, grande, gratuito y en el corazón de la ciudad. De esa pulsión creativa surgieron propuestas musicales que buscaban un lenguaje original, más allá de los moldes preestablecidos. Rodrigo Mancera, fundador de Morfonia, lo recuerda así:

“Morfonia se creó por la necesidad de tener una idea musical redonda. Desde la época del colegio, con mi amigo Germán Fernández, veníamos molestando con la música, volviéndonos cada vez más inquietos. Queríamos reemplazar al baterista y nos propusieron buscar a Gregorio Merchán. Yo vivía en La Fragua, al lado de Santa Isabel, Gregorio vivía en el Restrepo y Germán vivía en el Tejar, hacia Kennedy. Fue buenísimo cuando me enteré que Gregorio vivía a diez cuadras de la casa, y que además vivía en una discoteca.

La discoteca era de los papás y la tenían cerrada. En ese entonces, él tenía su cuarto ahí. Allí empezamos a ensayar y a hacer conciertos. Ahí pasó todo lo que hizo posible que Morfonia sea lo que hoy es. Uno subía la escalera y estaba la discoteca, y había otra escalera que llevaba a la casa de los papás de Gregorio.”



La ciudad ya contaba con un movimiento roquero que bullía en pequeños circuitos: toques en colegios, bares del centro y de Chapinero, centros comunitarios en localidades como Bosa o Ciudad Bolívar, donde la juventud ensayaba, compartía casetes y soñaba con un espacio de ciudad. Era un ambiente efervescente y a veces precario: un toque podía terminar en pelea, ser cancelado por la policía o desbaratarse porque la tarima nunca había llegado. Todo era difícil, faltaban lugares para ensayar y los choques entre grupos eran frecuentes. Edgar “el Pote” Cardona, entonces estudiante universitario, lo vivió en carne propia:

“Yo estudiaba en la Pedagógica y me encantaba el heavy metal. Trabajaba en una empresa de seguridad y estudiaba, así que, cada vez que teníamos ensayo, yo era el que tenía plata para una nueva pedalera o un bombo, y así me vinculé con este mundo. Nunca había un sitio para ensayar. La gente nos veía como los mechudos y les daba miedo prestarnos los escenarios y los ensayaderos. Yo me aproveché de mi carnet de la empresa de seguridad, y, como no tenía tatuajes ni pelo largo, inspiraba confianza, y así me prestaron varios salones comunales para hacer conciertos y ahí supe que tocaba tomar medidas para evitar las peleas.

En ese momento había muchos choques entre géneros y estilos, y entonces era todo muy agresivo: había choques entre los *punk*, los *black*, los *thrash*, todos eran unos núcleos muy cerrados, y a todo el que no pensara igual lo consideraban un problema. A veces meter en un mismo sitio a los calvos y a los mechudos era un riesgo. La manera en que podíamos controlar los toques era con la misma gente que conocía la calle y lo que allí pasaba; entonces, empezamos a construir espacios en los cuales se pudiera convivir alrededor de la música. Les decíamos: “Quiéren escuchar, entonces hay unas reglas”. Así comenzamos con Las Cabezas de Basura, un grupo que ayudaba a prevenir y a controlar los choques en los conciertos, y empezamos a llegar a los dos bares del momento: Abbot y Costello y Ácido Bar.”

Además de los bares, la sala Oriol Rangel del Planetario Distrital y la Media Torta empezaron a ocupar un lugar especial en el movimiento musical juvenil de Bogotá: eran escenarios públicos donde convergían músicas diversas y donde se probaban encuentros masivos de jóvenes alrededor del rock. Entre unos y otros espacios fueron abriéndose



ULTRÁGENO, 1997.
FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA



resquicios para encuentros más amplios, para más grupos y con mayor diversidad de estilos. Rodrigo lo recuerda así:

“Empezamos a tocar en los parches metaleros, pero nosotros estábamos estudiando seriamente la música. Nos encantaba el metal, pero estábamos fascinados con la música negra, toda, no sólo la colombiana, sino con toda. Nos gustaba el bullerengue, el funk y el blues. Empezamos a encontrar cosas del metal que resonaban con eso. En ese momento íbamos a los bares TBG, Sátiro, Ciudad Central, Transilvania, Barbie y Barbarie; ahí se movía la escena del rock. Había conciertos que organizaban las emisoras grandes que programaban grupos de rock-pop influenciados por el rock de los ochenta. A nosotros la universidad nos hizo abrir la cabeza y darnos cuenta de que no estábamos ahí por un género, sino por hacer música.

Empezaban a pasar cosas como el festival Crea, que es el pre-Rock al Parque, el primer lugar donde podíamos ver cinco bandas al tiempo, de distintos géneros. Luego aparece la Media Torta como último escenario del festival Crea, que tenía una franja de rock y música juvenil. Los conciertos eran en el Planetario y el último concierto, la última vez que se hizo Crea, fue en la Media Torta, que fue gigante.”

Todo ese hervidero juvenil —conciertos en bares, festivales incipientes y tarimas improvisadas— sonaba cada vez más fuerte, hasta que fue imposible de ignorar. En medio de la precariedad, esos grupos aislados empezaron a reconocerse entre sí. La ciudad, aún sin saberlo, estaba aprendiendo a escucharse en medio de sus diferencias.

UNA FRECUENCIA PARA EL ROCK

Desde las décadas de los setenta y ochenta, la radio juvenil comenzó a modelar un oído roquero en la ciudad. Emisoras como 88.9 Súper Stereo: La Super Estación fueron pioneras en programar rock anglo, rock en español y pop, con una propuesta renovadora que rompió con la tradición de la radio popular de baladas y géneros tropicales. A finales de los ochenta, Radioactiva, inicialmente bajo el nombre Radioactiva: el Planeta Rock, emergió como un





LEIT MOTIV, 1996. ARCHIVO VIDEOGRÁFICO IDARTES

nuevo referente en rock y pop. Las emisoras que mezclaban novedades internacionales con traducciones de letras y programas especializados no sólo difundían canciones: también creaban pertenencias, rituales y lenguajes compartidos. Allí se gestaban los primeros clubes de fans, los intercambios de casetes y la sensación de hacer parte de una comunidad global, aun desde la distancia. Ese tejido cultural permitió que, cuando llegó Rock al Parque, ya existiera un público preparado para reconocerse en esas músicas y vivirlos como una identidad propia.

Carlos Fabián Rodríguez, quien ha consagrado su vida al rock, y conduce uno de los programas radiales más antiguos de la escena local y nacional, recuerda así cómo la radio juvenil impactó y cambió su vida para siempre:

“A mí me encantaba Poison. Un día me compré un disco, con los ahorros de dos meses, y venía con un cupón para escribir al club de fans. Mandé la carta y a los dos meses me contestaron

que podía ir a reclamar un disco de Poison en la oficina de Sony Music. Conocí al *label manager* de Sony, le mostré la carta y me dijo que el disco aún no había llegado, y me dijo: “¿Y por qué no abre el club de fans de Poison en Colombia?”, y dije: “Bueno”. Anoté mis datos y quedé como el presidente del Club de Fans de Poison. No había nadie más en el club, pero yo era el presidente. A los quince días llegó mi regalo, un disco doble, una edición limitada, y él me dijo: “Este disco es para usted, pero con la condición de que lo haga sonar en la radio. Me tiene que traer cinco cartas que lo certifiquen”. Yo estaba trabajando en una empresa de aire acondicionado y en esa empresa se habían ganado una licitación para instalar los cajeros de Davivienda. Investigué dónde había emisoras de rock y me apunté a los trabajos de instalación de cajeros en esas ciudades, por todo el país. Así visité un montón de emisoras y me involucré con la radio y con el rock, hasta el día de hoy.¹⁷

Mientras las emisoras juveniles y los clubes de fans abrían la puerta al rock internacional y a sus seguidores, la radio pública comenzó a cumplir un papel distinto: darles un lugar a las bandas locales y convertir sus canciones en parte de la vida cotidiana de la ciudad y del país. El festival no se levantó sólo sobre tarimas y multitudes. También necesitaba una voz que lo contara y que lo amplificara. Esa voz fue la naciente 99.1, la Frecuencia Joven de la Radiodifusora Nacional de Colombia —hoy conocida como Radiónica—, que abrió un espacio para el rock hecho en el país y lo conectó con miles de jóvenes. Allí, entre demos y entrevistas, empezó a tejerse un puente entre las bandas y el público, entre la música subterránea y el reconocimiento masivo en la superficie. Uno de los testigos y protagonistas de ese momento fue Héctor Mora, periodista musical y futuro coordinador del festival, que recuerda así esa época:

“Una cosa son las pasiones y otra cosa es a dónde lo va llevando a uno el destino. Yo soy productor de televisión y radio. Mi papá estaba dedicado a la producción de documentales en el exterior. Desde muy niño tuve la posibilidad de viajar y ayudarlo a él. Esto nos fue metiendo en una dinámica de empresa familiar porque, a medida que fuimos creciendo, nos fuimos involucrando en lo audiovisual. Era una visión sobre la cultura, sobre la importancia de registrar lo que veíamos, para compartirlo, para contarlo, para la memoria. Tuve la oportunidad de visitar mucho las tiendas de discos cuando viajábamos. Mi papá trabajaba con emisoras y a veces nos llegaban discos de promoción, y algunos nos gustaban, The Who, cosas así. También tenía oportunidad de oír mucha radio en las ciudades donde nos movíamos.

Siempre me gustó la música y me gustaba el rock. No podía comprar discos porque siempre estábamos grabando con mi papá. Existían los casetes y uno grababa de la radio de los otros países. Ya cuando tuve la oportunidad de estudiar producción, estuve vinculado con la empresa de mi papá. Luego tuve la inquietud de tocar guitarra y quería tener un acercamiento más fuerte con la música, así que estuve estudiando música en los Andes.

Tuve la fortuna de estar cerca de Tito López, otro compañero, y un día me dice: “Oiga, resulta que yo tengo una amiga que está trabajando en el proyecto de una nueva emisora en la Radiodifusora” —era Silvia Motta y estaban creando la Frecuencia Joven 99.1—. Me dijo: “Quieren un programa de rock, yo sé que usted tiene





CA, 1997. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



muchos contactos y escucha mucho rock, ¿no se le mide?”. “Hagámosle”, dije.

Así nació el programa Cuatro Canales. Era un programa de bandas colombianas, con muchos demos. En esa época, la posibilidad mínima para que las bandas grabaran un demo era con una grabadora Tascam 4 canales, por eso el nombre. Llegué a trabajar en radio y fui aprendiendo con unos profesores increíbles: Sandro Romero Rey, Daniel Casas, Willi Vergara, Moncho Viñas. El programa comenzó en el 95, nació junto con Rock al Parque. Empezamos como en febrero, y más o menos en mayo me dice Tito: “La alcaldía va a hacer un festival de rock y se acercaron a esta emisora porque es juvenil y nos pidieron que cubriéramos el evento”. Así estuve en el 95.”

La radio pública no sólo difundió las primeras canciones y entrevistas, también ayudó a darle un rostro al movimiento. Al amplificar esas voces, 99.1, la Frecuencia Joven, permitió que el rock colombiano dejara de ser un murmullo subterráneo para convertirse en parte de la conversación de la ciudad y del país. Ese eco inicial abrió el camino para que las bandas fueran reconocidas, empezaran a soñar con escenarios más grandes y se dignificara su oficio.

LA INSTITUCIÓN QUE APRENDIÓ A ESCUCHAR

En medio del barullo y la estridencia de la escena que se gestaba, el IDCT empezó a buscar alternativas para responder a este llamado. No se trataba sólo de organizar conciertos, sino de reconocer el fenómeno social que expresaba la escena roquera en Bogotá. Implicaba investigar y aprender a escuchar y a dialogar con los jóvenes para entender qué era lo que reclamaban con sus guitarras estridentes y sus voces guturales. Bertha Quintero, funcionaria del Instituto en esa época y gestora del festival, lo explica así:

“La situación de Bogotá en la década de los años noventa, con cinco millones de habitantes, era problemática. Sitiada por bombas y narcoterrorismo, con numerosas migraciones desde las regiones afectadas por la violencia, se fueron creando en la ciudad cinturones de pobreza,



desigualdad social, inequidad e injusticia, y se desató una fuerte represión policial, que prohibía los encuentros en espacios públicos y mantenía a la población atemorizada, encerrada en sus casas. Fragmentada, con una política cultural incipiente, sin escenarios ni parques suficientes, ni espacios para la divulgación, la ciudad no contaba con programas ni recursos de fomento para las artes.

Los jóvenes de la época, aproximadamente un millón, considerados una amenaza para la sociedad, con altos índices de deserción escolar, presencia de delincuencia juvenil y mínimas ofertas de empleo, no contaban con programas de gobierno para su desarrollo ni oportunidades de vida. Con la violencia en las calles, la presencia del sicariato y el dinero fácil, vivían con miedo, sin perspectivas de futuro.

En estas condiciones encontraron en el rock un escudo para protegerse y manifestar sentimientos de frustración, descontento y rebeldía, como lo venían haciendo las jóvenes generaciones del mundo entero. El sonido de las bandas, sus estilos y letras fueron reflejando lo que se vivía en el país y en la ciudad. Durante años los espacios de encuentro de los músicos, ensayos y presentaciones fueron escasos. Hacer un concierto podía convertirse en un peligro social, por lo cual durante un tiempo se realizaron de manera clandestina. Así comenzó a fortalecerse un movimiento entre los jóvenes con deseos de transformación social, buscando abrir espacios y ser escuchados.

Conocer de cerca esta realidad, motivó y orientó el trabajo a seguir desde la entidad pública. El IDCT, a través de procesos de investigación, conoció no sólo las carencias en materia de formación, organización, divulgación, fomento e infraestructura, sino también la ausencia de condiciones socioeconómicas y sociales para desarrollar proyectos artísticos y culturales, con intereses muy diversos de acuerdo a los grupos de edad, pertenencia étnica y social.⁷¹

Entender lo que pasaba le permitió al IDCT acercarse a los jóvenes y también le dio la posibilidad de pensar en respuestas más profundas que un simple calendario de conciertos. La investigación se convirtió en una herramienta para comprender los contextos sociales y culturales, dimensionar los retos de la ciudad y reconocer el papel del rock como un lenguaje de resistencia y de creación colectiva. Sin esos hallazgos, las acciones institucionales habrían quedado reducidas a eventos aislados, incapaces de responder a la magnitud del fenómeno juvenil que desbordaba a Bogotá en los noventa.

Ese proceso de escucha y análisis abrió el camino hacia un nuevo horizonte: la formulación de políticas culturales concertadas. Lo que comenzó como la necesidad de atender reclamos dispersos se transformó en un proyecto cultural con respaldo institucional. La evidencia reunida por el IDCT mostró que el rock no era un ruido incómodo que debía reprimirse; era una expresión legítima de la ciudad, con derecho a ocupar el espacio público, a sonar fuerte y a ser reconocido como parte de su cultura. Así, investigación y política se enlazaron: la primera aportó los insumos para comprender el momento histórico, y la segunda, con el paso de los años, tradujo ese conocimiento en programas, recursos y escenarios que hicieron posible lo que hoy es Rock al Parque y los otros Festivales al Parque.

LA SEMILLA DE UNA POLÍTICA CULTURAL

El tránsito de la investigación a la acción institucional supuso un reto mayor: transformar los hallazgos en políticas culturales capaces de dar respuestas sostenidas. El IDCT no podía limitarse a organizar conciertos; debía replantear su papel como entidad pública y abrir un camino que integrara a los jóvenes en la vida cultural de la ciudad. Sobre este momento reflexiona Bertha:

“La construcción de una política pública es el resultado de procesos sociales, culturales, políticos y económicos, que parten de una necesidad o una problemática presente en poblaciones o regiones, a las que se les proponen soluciones desde las entidades públicas. Al asignarle recursos, integrando el proyecto a la programación permanente de una entidad, y con la aceptación de la ciudadanía, se convierte en una política pública.

El rock no era un ruido incómodo que debía reprimirse; era una expresión legítima de la ciudad, con derecho a ocupar el espacio público, a sonar fuerte y a ser reconocido como parte de su cultura.

Como antecedente del festival, es necesario hacer referencia a los cambios que introdujo la Constitución del 91, que impactaron directamente el campo cultural, al definir el país como multilingüe y pluricultural, incluir los articulados que definieron el arte y la cultura como derechos de la ciudadanía, reconocer a los jóvenes como objetos de política y orientar el trabajo del sector para dar respuesta a las necesidades en materia de arte y cultura. Responder a las demandas de los jóvenes significó para el IDCT transformar su oferta de servicios y construir nuevas políticas. Al conocer de primera mano las condiciones de vida y los intereses en materia de arte y cultura de los diferentes sectores, pudo interactuar directamente con ellos. Rock al Parque fue el resultado de estos procesos.

Estas circunstancias determinaron que el IDCT reestructurara su esquema organizativo, revisara su programación y pusiera énfasis en procesos de fomento. Organizó, así, concursos en las diferentes áreas artísticas para motivar la participación ciudadana y realizó eventos para promocionar las diferentes prácticas. Sin ninguna experiencia, escenarios adecuados o equipos de producción, con los resultados de las investigaciones realizadas para identificar los gustos, se realizaron los







primeros conciertos que respondían a las preferencias de las jóvenes generaciones.

Entre 1992 y 1993 se llevaron a cabo en el Planetario Distrital estos eventos, y las mayores audiencias las tuvieron las agrupaciones roqueras. Con un éxito absoluto, asistencias masivas y la presentación novedosa de bandas como Aterciopelados, La Derecha, las 1280 Almas, Marlo Hábil y Ramiro Meneses y los Aminoácidos, entre otras, se fue abriendo el camino para la realización del festival.”

Bertha hace referencia al Primer Encuentro de Música Joven: Santa Fe de Bogotá, realizado en 1992 en la sala Oriol Rangel del Planetario Distrital, y a la segunda versión de este mismo evento, llevada a cabo entre el 9 de junio y el 1.º de julio de 1993. El marco político y social que ella menciona sentó las bases para que el rock dejara de ser un movimiento marginal y pasara a formar parte de la agenda cultural de Bogotá. Los primeros conciertos en el Planetario demostraron que existía un público masivo y diverso dispuesto a apropiarse de la ciudad a través de la música. Así se gestó la posibilidad de sacar el rock de los garajes y escenarios cerrados para llevarlo al espacio abierto y compartido: el parque.

CUANDO EL ROCK SALIÓ AL PARQUE

En 1994 todo pareció conspirar para que el festival naciera. La necesidad de los jóvenes de contar con un escenario propio se encontró con la energía creativa de músicos y gestores que venían empujando mediante la autogestión. Mario Duarte, entonces vocalista de La Derecha, y Julio Correal, su mánager, y también el de Aterciopelados, fueron claves para dar forma a la idea y convertir el deseo en acción. Julio Correal lo recuerda así:

“En este país, en Bogotá, no había dónde tocar ni cómo mostrar todo el talento que estaba surgiendo. Acordémonos que en esos años, 94 y 95, fue el *boom* del rock en español en toda Latinoamérica, y Bogotá no fue la excepción: surgieron una cantidad de bandas impresionante.

Yo era mánager de Mario Duarte en La Derecha, y de ahí surgió la inquietud, tanto del músico, que decía: “Marica,

inventémonos algo donde podamos tocar, porque no hay dónde”, como del mánager, que decía: “Sí, venga, armemos un festival como debe ser la vuelta, para que tengamos exposición”.

Yo venía de ser productor de Enterprise —Sepúlveda, Leiva, Santos—, luego de Leiva Santos también, y justo en el año 94 empezó una apertura grande: vinieron UB40, Pet Shop Boys, y una cantidad de bandas de las que fui productor general. Yo veía cómo la escena se estaba moviendo y era un momento clave.⁷⁷

La magia fue posible gracias al oído receptivo de Bertha Quintero del IDCT, quien entendió la importancia de abrir un espacio gratuito y masivo para la música de los jóvenes en la ciudad. Así, lo que en un principio parecía un gesto improbable, terminó por cristalizarse en un festival que marcaría un antes y un después en la historia cultural de Bogotá. Así recuerda ella el momento en que todo comenzó:

“Con la evidencia de las necesidades de los músicos, un integrante del grupo La Derecha y el mánager de Aterciopelados presentaron a la entidad un proyecto. Proponían realizar un festival de rock en un espacio más amplio, con buenas condiciones de sonido, que pudiera albergar un mayor número de asistentes y divulgar el trabajo de otras bandas existentes en la ciudad.

Los cambios en la metodología de trabajo de la entidad permitieron dialogar directamente con los músicos y atender su solicitud. Con una respuesta positiva, la Subdirección de Fomento consideró posible realizar el evento y construyó el proyecto

conjuntamente con integrantes de algunas bandas. Sin ser expertos en la organización de conciertos ni tener la infraestructura adecuada, fue necesario comenzar por encontrar el lugar apropiado. Se concluyó que los parques de la ciudad cumplían los requisitos en cuanto a espacios, ubicación y acceso, y se convirtieron en el escenario perfecto. Buscándole un nombre al evento, en colectivo, se le llamó Rock al Parque.

El primer festival se realizó en 1994, en el parque Olaya Herrera, prestado por el Instituto de Recreación y Deportes, con el compromiso de devolverlo limpio. Jaime Castro, como alcalde de la ciudad, y Gloria Triana, directora del IDCT, apoyaron la idea. Con una divulgación hecha boca a boca y algunos afiches pegados en tiendas de barrio, arrancó el primer festival.

Fue necesario pedir apoyo a la policía metropolitana para el préstamo de carpas, tarimas, techos, vallas y asientos; el sonido y los instrumentos fueron canjeados por publicidad a algunos almacenes de música, o prestados a los mismos músicos. Se solicitó ayuda a un grupo de jóvenes asiduos asistentes a los conciertos del Planetario, para que se responsabilizaran de las labores logísticas, cargaran instrumentos y evitaran problemas entre los asistentes. Ellos, organizados como Fuerza de Paz, fueron contratados y se convirtieron en semilla de la primera empresa de logística de la ciudad.

La programación se hizo seleccionando bandas de las más de cien inscritas, provenientes de los diferentes barrios. Muy pocas fueron programadas, pues



sólo se contaba con dos días para el evento. Asistieron aproximadamente siete mil personas, de todas las generaciones y sectores sociales, entre familiares, amigos, abuelos, niños y mascotas; y el evento se realizó sin presencia policial.

Los resultados fueron positivos, el número de asistentes fue significativo, rompiendo las barreras de miedo para realizar encuentros en espacios públicos. Los jóvenes demostraron el mejor comportamiento y la mejor actitud para compartir masivamente el espacio. Los medios de comunicación registraron el festival como un acto ejemplar frente a otros conciertos que se presentaban esporádicamente en la ciudad, y lo declararon como un acto singular que por años no se vivía en la ciudad.”

Edgar “el Pote” Cardona, fundador de la empresa Fuerza de Paz, lo vivió así:

“Cuando arrancamos apoyando la logística en los bares, con las Cabezas de Basura, Bertha Quintero estaba desarrollando las salas concertadas, una iniciativa para que los grupos de rock pudieran tocar su música en espacios del Distrito. Estaba haciendo eso junto con Julio Correal y Mario Duarte. Ellos se dieron cuenta de que había una escena del rock que no se estaba viendo; de que había grupos, como Agony y Sangre Picha, que tenían buena acogida dentro de la escena roquera y no tenían donde expresarse.

Necesitaban garantizar la seguridad de esos eventos y la policía no les quería prestar ese servicio. En ese momento Juan Carlos Pinzón, con quien habíamos creado las Cabezas de Basura, trabajaba con Bertha Quintero, como mensajero. Él llega y me dice: “Oiga, están organizando esto, ¿por qué no ofrecemos nuestros servicios para ayudar a cuidar y a controlar esas presentaciones?”. Fuimos a una reunión y les mostramos lo que hacíamos, y a Julio Correal le gustó la propuesta y nos dijo: “Háganme un favor y crean una empresa formal por que, o si no, no podemos contratarlos”. Así fue que creamos Fuerza de Paz.



1997. FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA



Ese nombre, Fuerza de Paz, sintetizaba lo que nosotros creíamos y veíamos en la música, un punto de encuentro entre diferentes. Así empezamos, acompañando los conciertos del Planetario. Nos fue muy bien. Recuerdo que muchos grupos tuvieron que repetir, porque el público no cabía, entonces tuvieron que hacer varias presentaciones en este sitio, que era impecable, donde no se podía romper nada, ni un vidrio, ni un daño. Y así ocurrió.”

Este aprendizaje sobre la logística y la convivencia del público sentó un precedente. La versión piloto del festival no sólo mostró que los conciertos podían desarrollarse en orden y con respeto, sino que abrió la puerta para que las instituciones empezaran a mirar a los jóvenes desde otra perspectiva, como actores capaces de organizar, crear y transformar la ciudad. Bertha Quintero lo resume así en su relato:

“El resultado de esa primera experiencia llevó a la entidad a evaluar el proyecto como una herramienta efectiva, que dio respuestas a varias problemáticas presentes en la población joven. Buscando transformar la estigmatización en que los imaginarios sociales los mantenían, los jóvenes adquirieron un nuevo estatus, un nuevo rol; fueron considerados interlocutores válidos frente a las entidades públicas. Se reconocieron sus prácticas artísticas como un oficio y se les abrieron espacios de encuentro para expresarse libremente; no sólo con la música, sino con otras manifestaciones estéticas y formas organizativas. Los jóvenes fueron tratados como artistas y, por primera vez, escuchados.

Así se dieron los primeros pasos para convertir el proyecto en una política pública que empezó por identificar quiénes eran, dónde vivían los jóvenes y cuáles eran sus intereses y gustos musicales.”

Aquel gesto improvisado en un parque terminó abriendo una conversación inédita entre los jóvenes y el Estado. Rock al Parque no sólo fue un festival: se convirtió en una política cultural que dignificó las prácticas juveniles y transformó la manera en que Bogotá entendía la convivencia en el espacio público.

Es cierto que lo trascendente suele ocurrir de manera imperceptible. Así pasó con la primera versión de Rock al Parque. Quienes lo gesta-





ESTILO BAJO, 1997. ARCHIVO VIDEOGRÁFICO IDARTES

non coinciden en situarla en 1994; sin embargo, quienes han intentado reconstruir la historia del festival no han hallado, hasta ahora, documentos que registren cómo transcurrió ese primer intento. Por eso, el año oficial de arranque quedó fijado en 1995. Bertha Quintero lo explica así:

“En 1995, la entidad asignó recursos, responsabilizó un equipo de trabajo para su realización e incluyó el proyecto dentro de la programación de la gerencia de música. Así, la idea del festival Rock al Parque entró a formar parte de la oferta cultural de la entidad. Su continuidad en el tiempo, como un programa oficial aceptado por la comunidad y divulgado en los medios de comunicación, que respondía a las necesidades de los jóvenes, lo fue convirtiendo en una política pública, en una herramienta efectiva para el fomento del género rock y de otras prácticas artísticas.”

Lo que está claro es que, entre 1992 y 1995, un grupo de funcionarios distritales, gestores, promotores y músicos aprendió a hablarse y a escucharse. Ese ejercicio de convivencia entre distintos no sólo hizo posible el nacimiento del festival; también se convirtió en la marca de su espíritu: ser un espacio donde la diferencia se hace encuentro. Desde entonces, Bogotá no volvió a ser la misma; el rock abrió una senda en sus parques y, con ella, una nueva manera de estar juntos en la ciudad.

CON LO QUE HABÍA A MANO

Antes de llegar a las tarimas del Simón Bolívar, el rock local tuvo que abrirse paso en medio de limitaciones técnicas y escenarios precarios. Grabar un demo era una odisea, montar un concierto implicaba resolver con creatividad la falta de equipos; las condiciones eran mínimas. Ese esfuerzo artesanal, sostenido con ingenio y persistencia, fue el que le dio carácter al movimiento roquero y lo preparó para dar el salto al parque. Rodrigo Mancera, de Morfonia, lo recuerda así:

“Nos enteramos del concurso para participar en Rock al Parque y nos fajamos una carpeta bellísima; le botamos todo el arte posible, la hicimos hermosa y quedamos de primeras en la convocatoria. Había que mandar música y ya habíamos grabado algo que no tenía voces. En la sala Oriol Rangel del Planetario había espacios de grabación y las 1280 Almas nos cedieron su turno y terminamos grabando. El programa Cuatro Canales fue muy importante porque ahí se pudo pasar lo que habíamos hecho; fue una vivencia importantísima para nuestro grupo. Esta grabación fue la que pudimos enviar, y una de un concierto que hicimos en el TPB (Teatro Popular de Bogotá), y ahí alguien nos grabó muy bien.

Acababa de llegar al grupo Ana Daza. Nosotros supimos de ella a través de un casete de una banda de dos hermanos catalanes, que se llamaba Akerrac. Ella era quien lanzaba los samplers y los sonidos industriales, en un computador Amiga 500. La vimos y la invitamos un día y nos encantó su forma de estar en la música, sin ser músico. Ella trajo su computador y resulta que en el primer Rock al Parque fuimos a instalarlo y nadie entendía que

la banda tocara con un computador. Sólo necesitábamos una salida de línea para lanzar los samplers, pero nadie entendía cuál era nuestra necesidad.

Nosotros ya habíamos tocado en escenarios más o menos grandes; el más grande había sido en Servitá, en la parte del coliseo, donde caben unas tres mil personas, pero con sonidos muy precarios. En Rock al Parque fue la primera vez que tocamos con monitoreo, fue la primera vez que nos escuchamos en el escenario. Teníamos de todo; fue una experiencia muy bonita y, a la vez, muy asustadora. El día anterior fuimos a ver a Fobia y vimos el escenario y casi nos morimos del susto. Dos días después nos subimos y fue increíble.

Participamos el día del cierre. Quedamos a las doce del mediodía; ya estaba lleno. Ese día tocamos con Tom Abella, Polikarpa y Sus Viciosas y Vértigo; ya nos conocíamos, éramos amigos de los bares. El clima estaba perfecto, nos tocó de primerazo en el Simón Bolívar. En ese momento éramos: Germán Fernández, Gregorio Merchán, Rodrigo Mancera, Ana Daza y William Rojas, que tocaba el saxofón tenor y el ewi, un sintetizador de viento.”

Lo que para los músicos significaba vérselas con grabaciones precarias, computadores incomprendidos y el vértigo de enfrentarse por primera vez a un escenario de gran formato, para quienes estaban detrás del montaje se traducía en otro aprendizaje: inventar un oficio a partir de la nada. Así como Morfonia y otras bandas pusieron a prueba su creatividad sobre la tarima, los jóvenes de Fuerza de Paz empezaban a descubrir que la producción de conciertos podía ser una profesión en sí misma. Edgar “el Pote” lo cuenta así:





“Era tan incipiente el tema de la producción de eventos que nosotros mismos ayudábamos a instalar la tarima, y luego ayudábamos a acomodar la gente y luego ayudábamos a contar asistentes.

Hacíamos de todo. Nos fue muy bien. Luego seguimos con el Instituto apoyando otros eventos de Cultura Ciudadana y resultamos siendo los que enseñábamos a la gente a comportarse en la calle. Era la época en que Mockus enseñaba a cruzar las cebras y había pintado cruces donde había más accidentes de tránsito. Así nos volvimos un brazo ejecutor de todas esas acciones, a las que luego se les llamó *logística*. Aprendimos que el que jalaba las cajas era un *stagehand* y aprendimos los términos técnicos del oficio de la producción de eventos.

Hoy hablas con el *production manager* de Marck Antony, por ejemplo, y es uno que empezó con nosotros. Hay muchos así y son hiperfamosos e importantes y arrancaron con nosotros en Rock al Parque, sin saber en qué estábamos ni cómo se llamaba lo que hacíamos. Hoy todos nos reconocen, pero en esa época no sabíamos ni qué era lo que hacíamos.”

Lo que se aprendía en la tarima y en el montaje del festival era apenas una parte de la historia. Afuera, el rock seguía siendo cuestionado: no todos en la ciudad lo reconocían como una expresión legítima, ni mucho menos como un bien cultural que mereciera apoyo institucional. Así como se inventaba un oficio de la nada, también había que disputar un lugar en la agenda pública, contra prejuicios, malentendidos y decisiones políticas que una y otra vez pusieron en riesgo la continuidad del festival.

NO FUE FÁCIL

El festival había nacido desde abajo, con la fuerza de los grupos y de los jóvenes que le apostaban a su organización, pero mantenerse vivo requería algo más que entusiasmo. Ahí entraron en juego las tensiones con las autoridades, la falta de recursos, los prejuicios frente al rock y, al mismo tiempo, las primeras alianzas de quienes creían en el valor de esa apuesta. Bertha lo recuerda con claridad:



“El desconocimiento de los procesos de conformación de la ciudad, su historia, poblamiento y desarrollo, así como el manejo equivocado del concepto de cultura y sus diferentes campos y componentes, demoró la construcción de políticas para fortalecer procesos artísticos y culturales. No entender el papel de las artes en la construcción de las comunidades, como una necesidad de expresión y cohesión interna, ni reconocer sus prácticas como oficios retardaron la asignación de recursos y causaron desencuentros con la ciudadanía.

Las políticas y las instituciones no siempre respondieron a los requerimientos de la población y, en ocasiones, presentaron programas con intereses contrarios. Tal fue el caso del Concejo de Bogotá, que consideró que el rock no era una música nacional y acusó al IDCT de promover el desorden entre los jóvenes con música satánica, y de cometer detrimento patrimonial al asignarle recursos al festival Rock al Parque. O la idea de un alcalde que quiso declarar por decreto un carnaval en Bogotá y acabó con las fiestas locales. El alcalde Peñalosa, igualmente, quiso desaparecer el festival para asignarles los recursos a otros programas que consideró más importantes y fue necesario recoger firmas que frenaron su decisión.”

Con la llegada de la administración de Enrique Peñalosa, Rock al Parque pasó a depender de la Subdirección de Eventos y Escenarios. El festival se integró entonces a una política urbana empeñada en dar visibilidad a la Alcaldía y promover el uso y disfrute de los espacios públicos. Desde allí, la Subdirección asumió la organización de los grandes eventos de ciudad y, con ella, la gestión de un festival que seguía creciendo, sostenido

por un amplio equipo de contratistas. Sin embargo, y como una ironía de la política cultural de entonces, Rock al Parque no fue visto como parte de ese propósito de apertura y convivencia en el espacio público. Decidieron entonces trasladar sus recursos a otros proyectos, hasta que la presión de los medios y de la opinión pública obligó a la Administración a reconsiderar esta medida, y así fue que el festival volvió a tener financiación.

La fragilidad del festival en sus primeros años explica por qué cada edición parecía un logno arrancado a pulso. Frente a los intentos de cerrarlo y a los prejuicios que lo rodeaban, se levantaron redes de solidaridad, medios independientes y gestores que entendieron que Rock al Parque no era un capricho juvenil, sino un proyecto cultural de la ciudad. Héctor Mora lo recuerda así:

“Ya en el 96, me llamaron a trabajar en Cultura Ciudadana y yo me vinculé al área de Imagen de Ciudad, y me dicen que necesitan a alguien que haga el cubrimiento de video para la oficina, y así empiezo a registrar el festival. Al mismo tiempo seguía con el programa en la 99.1, y Silvia Motta quería apoyar con toda al festival. El IDCT tenía un programa de videos y ella quería retransmitir esos programas. Luchábamos contra toda la visión de ese momento de la industria, que no sabía cómo cubrir un concierto de rock. Sonaba la guitarra y enfocaban el bajo.

Ya para el 97, Peñalosa puso en duda la realización del evento porque no consideraba que fuera una prioridad. Esto formó una bola de nieve y los medios empezaron a presionar, todos. Silvia Motta también apoyó. Empezaron a recaudar firmas para pedir que hicieran Rock al

Esa lucha constante dejó claro que Rock al Parque no se sostuvo sólo en la música; también en la convicción de miles de jóvenes y gestores que entendieron que allí se jugaba mucho más que un concierto: se jugaba el derecho a existir en la ciudad.

Parque. Fueron pocas semanas, todos los medios, incluyendo *Shock* y *Suburbia*, con José Gandur. Entonces Silvia ofreció la emisora para ser centro de acopio y empezaron a llegar montañas de firmas, llegaban de colegios, de grupos, de barrios, de todas partes. Nunca la juventud se había preocupado de participar en nada y en ese momento sí, firme y firme, y reunieron unas 15, 20 000 firmas.

Silvia hizo el acto de entrega de todas las firmas recopiladas al IDCT. Y me dijo: “Están evaluando hacer el evento y nos piden que vayamos a una reunión y quiero que tú vayas en mi nombre”. A esas alturas ya teníamos muy claro por qué estábamos apoyando esa iniciativa, así que me mandaron de delegado. En esa reunión estaban Iván Benavides, Armando de la torre y Guillermo Pedraza. Empieza la reunión, me preguntan, hablo y digo lo que pienso y al final me dicen: “Oiga, Héctor, ¿usted no quisiera ser el coordinador del proyecto?”. Y yo, pues, muy honrado. Nunca había coordinado algo tan grande. Así fue como terminé de coordinador de Rock al Parque en los años 98, 99, 2000 y 2001.”

Superar los prejuicios y la falta de respaldo institucional no fue menos arduo que levantar tarimas o aprender a producir conciertos desde cero. Cada edición parecía pender de un hilo: había que defender el festival en el Concejo, convencer a los alcaldes de su importancia y demostrar que el rock era sinónimo de vitalidad cultural. Esa lucha constante dejó claro que Rock al Parque no se sostuvo sólo en la música; también en la convicción de miles de jóvenes y gestores que entendieron que allí se jugaba mucho más que un concierto: se jugaba el derecho a existir en la ciudad.

Así fue tomando forma Rock al Parque, entre carencias técnicas, aprendizajes improvisados y una batalla política y cultural por abrirle espacio al rock en Bogotá. En los noventa, el festival fue un grito de resistencia y de afirmación ciudadana, la prueba de que un movimiento nacido en los márgenes podía reclamar el centro de la ciudad y transformarlo. Ese gesto inaugural abrió la puerta a nuevas posibilidades: la profesionalización del oficio, la inclusión de otros géneros y el fortalecimiento de



políticas culturales que marcarían el rumbo del nuevo milenio que estaba a punto de empezar. Así, entre carencias y tensiones, Bogotá dio su primer grito. Rock al Parque surgió como un lugar improbable: un escenario donde las diferencias no se borraban, sino que se encontraban para darle voz a la ciudad.

LA CIUDAD DE LA FLORECITA ROCKERA

En los albores de Rock al Parque, el festival se llenó de nombres que encarnaban tanto el pulso local como la confluencia latinoamericana. Desde la primera edición en 1995, la fuerza de Aterciopelados, las 1280 Almas, La Derecha, Superlitio y Bloque de Búsqueda habló por sí misma: eran bandas que empujaban los límites del rock alternativo colombiano con propuestas contundentes y un corazón cargado de barrio, experimentación y energía ciudadana.

Entre todas ellas, Aterciopelados brilló como un emblema. Con la voz inconfundible de Andrea Echeverri y las guitarras de Héctor Buitrago, la banda convirtió a Bogotá en escenario y protagonista de sus canciones. Himnos como *Florecita rockera* no sólo resonaban en los conciertos: se transformaron en símbolos de identidad urbana y feminista, capaces de tender puentes entre lo íntimo y lo colectivo. En los años en que Rock al Parque se afirmaba como un espacio ciudadano, Aterciopelados encarnaba esa mezcla de irreverencia y ternura, de crítica social y poesía cotidiana que marcó a toda una generación. Era, de algún modo, la banda sonora de una ciudad que aprendía a cantarse a sí misma.

A su lado, surcaban el escenario nombres como Fobia, Todos Tus Muertos, La Maldita Vecindad y Puya, que trajeron desde México y Puerto Rico la rumba, el funk, el ska y la cadencia tropical que



electrificaron al público bogotano. Consolidado el festival, Rock al Parque empezó a ampliar el mapa de invitados internacionales. En 1999, Café Tacvba, Molotov, Julieta Venegas e Illya Kuryaki & The Valderramas llegaron para dejar claro que el rock en español estaba tan vivo en la frontera cultural como en las grandes capitales. La presencia de A.N.I.M.A.L., con su fuerza metalera, subrayó además el lugar del rock más extremo dentro del repertorio del festival. Uno de los episodios más memorables de esa primera década vino con la participación de Robi Draco Rosa. En 1998, ya con *Vagabundo* convertido en un disco de culto, su concierto en Bogotá fue la presentación de un artista que llevó al escenario un rock cargado de linismo, oscuridad y desgarró poético.

Este mosaico de bandas —locales, regionales e internacionales— definió el sonido de la época y además tejó comunidad, dejó huella en un público que se abría a nuevos lenguajes y consolidó la idea de que el rock podía ser una forma de ciudadanía



ATERCIOPELADOS, 1995. ARCHIVO VIDEOGRÁFICO IDARTES

sonora. Fue en ese cruce donde Bogotá descubrió su fuerza: urbana, diversa, plural y vibrante, la ciudad de la *Florecita rockera*, capaz de convertir la música en identidad compartida.

El hallazgo no se quedó sólo en el eco de las guitarras ni en la energía de las multitudes. Lo que Rock al Parque había logrado con el rock empezó a abrir un camino más amplio: la certeza de que la música, en todas sus formas, podía ser una herramienta de ciudadanía y un motor de políticas culturales. La ciudad que se reconoció en la *Florecita rockera* entendió que podía reconocerse también en el jazz, en el hip hop, en la salsa o en las músicas tradicionales. Así comenzó a gestarse un movimiento que trascendió géneros y consolidó la idea de los Festivales al Parque como patrimonio cultural de Bogotá.

FESTIVALES AL PARQUE: UNA CIUDAD QUE SE ABRIÓ A LA MÚSICA

A partir de 1996, el impulso inicial de Rock al Parque comenzó a expandirse hacia otros géneros. Con la visión del IDCT, la ciudad entendió que la fórmula de los conciertos gratuitos y al aire libre podría convertirse en una política pública de enorme alcance. Lo que empezó como un experimento roquero pronto se transformó en un entramado cultural que multiplicó escenarios, públicos y formas de encuentro ciudadano.

El primero en sumarse fue Jazz al Parque, que en 1995 inauguró un espacio inédito para la improvisación, la fusión y el jazz latino. Apenas un año después, la Media Torta recibió Rap a la Torta, semilla de lo que pronto sería Hip Hop al Parque: un festival que, desde 1998, amplió sus fronteras al breakdance, el grafiti y el rap, y se convirtió en el encuentro gratuito más importante de este género en Latinoamérica. En 1997, Salsa al Parque se sumó a la estrategia y abrió las puertas a la tradición salsaera de Bogotá, atrajo orquestas nacionales e internacionales y produjo un fervor popular inmediato.

El movimiento continuó en 1998 con Colombia al Parque, primero bajo el nombre de Festival de Música Llanera y luego ampliado a los ritmos del Caribe y el Pacífico, a los aires andinos y a las fusiones contemporáneas. De manera paralela, aunque con trayectorias menos estables, nacieron también iniciativas como Ópera al Parque. Por su parte, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, que en 1967, había nacido con el propósito de llevar la música sinfónica al espacio público y democratizar su



acceso, se fue consolidando y fortaleciendo cada vez más en este sentido, acercando la música clásica a nuevos públicos.

Con cada uno de estos festivales, Bogotá ensayaba una manera distinta de entender la cultura: el espacio público como escenario de encuentro, la música como puente entre comunidades diversas y los ciudadanos como guardianes de un bien común. Más allá de los conciertos, se trataba de una política cultural sostenida en la democratización del acceso al arte y en la creación de un patrimonio vivo compartido.

Con la multiplicación de festivales al aire libre, no sólo se diversificaron los escenarios y los públicos: también cambió la relación del Distrito con sus jóvenes. La ciudad entendió que, para que estas apuestas culturales fueran sostenibles, necesitaba formar nuevas generaciones de artistas, gestores y técnicos con raíces comunitarias. De esa búsqueda nacieron programas que, más allá del espectáculo, trabajaron en la base social del movimiento musical y abrieron un camino para bandas emergentes y procesos colectivos.

TEJEDORES DE SOCIEDAD

A finales de los noventa, Bogotá ensayaba nuevas fórmulas para trabajar con su juventud. Desde la Secretaría de Gobierno y el IDCT se lanzó Jóvenes Tejedores de Sociedad, un programa que acompañaba procesos completos de formación ciudadana, liderazgo comunitario y producción cultural. Su objetivo era fortalecer las capacidades de jóvenes hombres y mujeres en situación de riesgo a través del arte, la música, el deporte y la organización colectiva.

En estos talleres —que funcionaban como semilleros de confianza y experimentación— se enseñaban oficios técnicos (montaje de sonido, producción, comunicación), al mismo tiempo que se abordaban temas de convivencia, derechos humanos y resolución de conflictos. De ese cruce entre creatividad y formación cívica surgieron grupos que aprendieron a tocar mejor y a gestionar su propio proyecto artístico.

Pornomotora es una banda emblemática de esa generación. Sus integrantes participaron en procesos de Tejedores de Sociedad y allí adquirieron herramientas que luego les permitieron profesionalizar su propuesta musical. Así, cuando llegaron a Rock al Parque, no eran sólo una banda de barrio con potencia escénica; eran también un colectivo organizado con discurso, estética y redes construidas en la base comunitaria. Su paso por el festival simboliza cómo estos programas distritales contribuyeron a nutrir y diversificar la escena



TEJEDORES DE SOCIEDAD, 2005.
FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



roquera de la ciudad. Christian de la Espriella, fundador y vocalista de la banda, lo recuerda así:

“Yo era músico desde niño: empecé a estudiar música a los nueve años en el Coro Infantil y Juvenil de Colombia —en esa época, el Coro de Colcultura— con las maestras María Teresa Guillén y Elsa Gutiérrez. Cuando entré en la adolescencia me volví roquero; ya tenía muchos elementos musicales y eso me permitió avanzar más rápido que otros de mi edad. Estudiaba en la Pedagógica, ya había pasado por la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá). En 1999 conocí el programa Tejedores de Sociedad del Instituto Distrital de Cultura y Turismo: eran escuelas de rock y rap del Distrito, con clases de guitarra eléctrica, historia del rock e historia del hip hop. Profesores como Teto Ocampo y el Chato nos enseñaban; Teto fue mi profesor de guitarra en ese momento.

En 1999 montamos Pornomotora con dos amigos del coro. Teníamos el pelo largo, ya roqueábamos. Tejedores de Sociedad podía enviar una banda a Rock al Parque y nos mandaron a nosotros. El del 2000 fue nuestro primer *show* en la vida y nuestro primer Rock al Parque, a las cuatro de la tarde en el Escenario Plaza. El nombre de la banda lo decidimos justo antes de subir a la tarima: teníamos varias opciones y, cuando Hugo Ospina, presentador del festival, preguntó cómo anunciarnos, respondimos “Pornomotora”. Me parecía un nombre provocador, que no se olvida, acorde con la estética musical y conceptual que buscaba.

Yo venía escuchando rock industrial —Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Ministry—, además de Nirvana, Guns N’ Roses y Metallica. Eso hacía que la banda sonara diferente: muchas agrupaciones eran *hardcore* o fuertes, pero no había experimentación a ese nivel. Montar una banda era muy difícil: para hacer rock se necesita plata y equipo. Yo me conseguí un teclado Yamaha DSR-2000 que hacía ruidos rarísimos y lo mezclé con batería, guitarra y bajo. Eso generó sonoridades diferentes y nos empezaron a llamar para muchos toques. Al final de ese año ya estábamos compartiendo tarima con Ultrágono y con A.N.I.M.A.L. de Argentina. Llevábamos apenas cuatro o cinco meses de banda y ya pasaban esas cosas.



Además, con amigos artistas de la Universidad de los Andes encontramos una casa abandonada debajo de la Pedagógica, en la 72, y montamos una galería cultural con salas de ensayo en una figura medio “okupa”. Allí ensayábamos nosotros, La Santa y Los Charconautas —de donde después salió Simón Mejía, de Bomba Estéreo—. Esa fue nuestra base.

Desde el principio nos tocó aprender a la fuerza. Para Rock al Parque contacté a José Gandur, mánager de la Corporación Macondo; le gustó Pornomotora y empezó a trabajar con nosotros. Así arrancamos: con mánager, tocando con A.N.I.M.A.L. y en Rock al Parque, sin tener ni equipos propios. Nos prestábamos equipos con Macondo para poder ensayar. Eso nos obligó a jugar a ser profesionales desde muy temprano.

Mucha gente cree que uno necesita un golpe de suerte para llegar a un escenario grande, pero yo creo que no es buena idea esperar eso. Lo mejor es hacer las cosas con juicio y estar preparado. Sí, para nosotros fue un golpe de suerte, pero también estábamos listos: yo venía haciendo música desde los nueve años. Todo eso le dio a Pornomotora una experiencia distinta y nos marcó el camino.”

El cierre de los años noventa convirtió el grito musical en una experiencia urbana compartida: Bogotá había aprendido que la cultura podía construir ciudad. De la mano de la política de Cultura Ciudadana impulsada por Antanas Mockus, cada concierto gratuito y al aire libre se volvió un acto de apropiación del espacio público, un terreno donde ciudadanos y músicas tejían nuevos lazos de convivencia y ciudadanía. Programas como Tejedores de Sociedad alimentaron ese mismo impulso, formando a cientos de jóvenes para que la creación artística y la acción comunitaria caminaran juntas. El entonces Observatorio de Cultura Urbana —creado en 1996 dentro del IDCT— empezó a medir ese pulso: la manera como estos festivales y sus procesos transformaban la percepción del espacio común y el comportamiento colectivo. De ese aprendizaje nacería una forma inédita de hacer política cultural: con públicos que se reconocían custodios del parque y con la evidencia como brújula para seguir. Sobre esa base, el cambio de siglo traería para Rock al Parque una década de expansión inédita, y la experiencia acumulada en sus primeros años se transformaría en nuevas exigencias, públicos más diversos y voces cada vez más amplificadas ■

El cierre de los años noventa convirtió el grito musical en una experiencia urbana compartida: Bogotá había aprendido que la cultura podía construir ciudad.

LA PESTILENCIA, 1997.
FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA





**VOCES
AMPLIFICADAS
DE EXPANSION
Y MESTIZAJE
SONORO**



///2000_2009

_El cambio de siglo trajo para Rock al Parque una década de expansión inédita. La ciudad no sólo había hecho suyo el festival: lo había transformado en un escenario donde se ensayaban nuevas formas de ciudadanía, convivencia y diversidad musical. Las exigencias técnicas y logísticas crecían al mismo ritmo que las expectativas de un público que ya no se veía como simple espectador, sino como protagonista de una experiencia colectiva. “Voces amplificadas” es la historia de ese tránsito: de cómo un festival nacido en los márgenes derivó en vitrina de políticas culturales, en espacio de apropiación masiva del espacio público y en territorio simbólico donde Bogotá aprendió a encontrarse consigo misma.

Rock al Parque se convirtió en un escenario privilegiado para comprender cómo la ciudadanía habita el espacio público. El festival no sólo ofrecía música: ponía en práctica formas de convivencia inéditas entre miles de personas que, sin conocerse, compartían un territorio común durante tres días. Ese fenómeno, que se expresaba en la experiencia sensible de los asistentes, también despertó la atención de la institucionalidad. Desde el Observatorio de Cultura Urbana, la ciudad empezó a medir y a interpretar lo que allí ocurría: la manera en que los bogotanos se encontraban, negociaban la diferencia y se reconocían como parte de un mismo colectivo. En esa doble dimensión —la vivencia espontánea en el parque y la lectura sistemática mediante la política pública— se fue consolidando un sentido de lo público que marcó la década y definió el lugar de los festivales en la vida urbana.

EL ENCUENTRO ENTRE EXTRAÑOS

El nuevo milenio encontró a Rock al Parque en plena transformación. El festival requería un escenario cada vez más grande, técnico y profesional. La ciudad había aprendido a reconocerse en sus festivales y empezaba a exigirles más: mejor sonido, mayor diversidad de artistas, nuevas narrativas para un público que crecía en número y en la conciencia de su papel como protagonista. Al tiempo que se consolidaban los otros Festivales al Parque, Rock al Parque se fue volviendo un vivero de políticas culturales, espejo de los cambios urbanos y vitrina donde la música dialogaba con la institucionalidad. Las voces que antes desafiaban desde los márgenes se amplificaban ahora en el corazón de



la ciudad, marcando el ritmo de una década en la que Bogotá aprendió a pensar su música como patrimonio y como política.

En ese contexto de expansión y redefinición del festival, también se transformaban los modos de planearlo, evaluarlo y sostenerlo en el ámbito público. La institucionalidad ya no sólo ponía el escenario: empezaba a preguntarse quiénes eran sus públicos, cómo vivían la ciudad y qué significaba para ellos apropiarse de un festival gratuito. En el Observatorio de Cultura Urbana se proponían nuevas herramientas para entender esas prácticas y traducirlas en políticas culturales. Allí trabajaba Víctor Manuel Rodríguez, cuya experiencia ayuda a mirar desde adentro cómo Rock al Parque pasó de ser un escenario alternativo a convertirse en un campo de medición, análisis y experimentación sobre la relación entre cultura, ciudadanía y espacio público:



BRUJERÍA, 2007.
FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA

“Me vinculé al Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 2001 a través del Observatorio de Cultura Urbana, creado durante la primera administración de Antanas Mockus. En ese año, su programa de gobierno situó la cultura como eje central de la gestión pública. Este hecho otorgó al Observatorio un alcance más amplio y profundo, pues tenía como propósito evaluar el impacto de dicho enfoque y apoyar las orientaciones en políticas de gobierno y la toma de decisiones en torno a los avances y retos del Plan de Desarrollo vigente. El Observatorio era el mecanismo para medir el impacto de este enfoque y de identificar hacia qué dirección dirigirlo.

Ante la pregunta sobre cómo medir los avances y resultados de un plan centrado en la transformación cultural, se implementó la Encuesta de Cultura Urbana. Posteriormente, en 2003, se introdujo una innovación metodológica: se creó un formulario básico al que se añadieron módulos específicos, entre ellos uno de arte y patrimonio. Mi incorporación al Instituto tuvo precisamente como objetivo crear la línea de investigación en arte y patrimonio.

Diseñamos un sistema de información que indagaba en los conocimientos, actitudes, prácticas y hábitos de la ciudadanía en torno al arte y al patrimonio. Los demás módulos de la Encuesta Bienal de Culturas (EBC) también

exploraban aspectos fundamentales de la cultura urbana, como la cultura política, la convivencia, la percepción de seguridad y la cultura de la movilidad, entre otros. Hoy, la encuesta suma veinticuatro años y constituye un patrimonio de la ciudad. De manera genérica, se conoce como Encuesta Bienal de Culturas y se ha mantenido a lo largo de diversas administraciones por considerarse un instrumento clave para orientar las políticas públicas. Actualmente, los temas han cambiado de denominación y se han incorporado nuevos asuntos —como los indicadores de cultura ciudadana, las prácticas de lectura, escritura y oralidad, y las expresiones culturales poblacionales y territoriales—, por lo que ha crecido de manera razonable tanto en extensión como en profundidad, con una alta rigurosidad estadística reconocida por el DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística).

Durante todos estos años, en paralelo a la EBC, se consideró prioritario profundizar en las aproximaciones de la ciudadanía a los festivales y eventos de la ciudad. Desde aproximadamente 1999 se realizaban encuestas en los Festivales al Parque. Sin embargo, de acuerdo con el enfoque estratégico mencionado, el Observatorio asumió el compromiso de desarrollar indagaciones que arrojaran luz sobre las prácticas culturales de la ciudadanía en torno a la oferta cultural y permitieran comprender, entre otros aspectos, las diversas formas de habitar la ciudad y el espacio público, el encuentro entre extraños y otros procesos culturales.

Aunque en algunas administraciones la encuesta se ha orientado a medir la

percepción de los ciudadanos sobre el evento en sí, en otras se han ampliado los cuestionarios para explorar la relación entre las culturas musicales y la convivencia; profundizar en el gusto —concebido como una construcción social y no como un asunto meramente comercial—; y analizar cómo dicha decisión se incorpora a la vida cotidiana de las personas, en cuanto a sus formas de pensar, estar, hacer y vivir la ciudad.⁷³

Mientras en el Observatorio de Cultura Urbana Víctor Manuel medía y analizaba las prácticas ciudadanas para orientar la política cultural, en el parque se tejía la experiencia viva que esas encuestas querían comprender. Los datos mostraban tendencias y cambios en la forma de habitar la ciudad; los asistentes encarnaban, año tras año, ese “encuentro entre extraños” que hacía de Rock al Parque un ritual compartido.

La mirada de Carlos Fabián Rodríguez, quien además de conducir el programa radial *Metal.co*, ha asistido al festival a lo largo de estas tres décadas, recoge ese otro lado del fenómeno: la vivencia íntima y masiva de quienes, sin conocerse, hallaban en el festival un punto de reunión, de descubrimiento y de pertenencia:

⁷⁴ A principios de los 2000 no había en Colombia un escenario que presentara bandas *underground*, sólo Rock al Parque. Ni aunque uno tuviera la plata para pagar una taquilla, no había dónde ver una banda en esas condiciones. Esto hacía que uno se programara cada año. Asistir a Rock al Parque se convirtió en un ritual sagrado. Sólo una vez me fui de vacaciones a Neiva y no fui a Rock al Parque, pero sólo una vez; y no lo vuelvo a hacer nunca.

Uno no sólo iba a ver a las bandas que le gustaban, también iba a ver a las que no le gustaban y saber bien por qué era que no le gustaban. También se volvió el espacio para encontrarse con los amigos y colegas; así ha sido todos estos años. Hay gente con la que sólo me veo una vez al año en Rock al Parque; y eso está muy bien, porque es gente con la que sólo tenemos en común el gusto por la música.

Si no fuera por el festival no nos cruzaríamos nunca, pero cada año esperamos que llegue Rock al Parque para volver a encontrarnos, sin ponernos cita ni nada, es sólo ir y empieza a aparecer la gente. También es el espacio para compartir con gente que no volverá a ver nunca, pero que le gusta el rock; entonces, aunque uno no se conozca, siempre tiene tema para hablar. Allí no importa nada más que la música, no importa quién es el otro, ni dónde vive, ni si tiene plata o no; allí, esos tres días, lo que importa es el rock, eso es lo que une a miles de personas que no se conocen.⁷⁷

Luis Eduardo Gallego, integrante de la banda Lúkuma, vivió en el escenario la misma sensación de encuentro entre diferentes:

⁷⁸ Yo toqué en el Rock al Parque en el 2002, con una banda de funk que se llama Lúkuma. El funk era algo raro porque estaba en la mitad de muchas tribus urbanas, como nos llamábamos en esa época, entonces tuvimos que convivir con muchas “especies” bogotanas. Las convocatorias se hacían a través del IDCT. Nosotros no pasamos la primera vez, luego en la segunda tampoco, hasta que en la tercera pasamos. En esa época se hacían audiciones en la Media Torta; entonces, era el Tortazo y luego era Rock al Parque. El Tortazo era muy importante porque unía a las tribus, o más bien las convocaba. Entonces había el Tortazo Reggae, el Tortazo Metal, el Tortazo Pop.

Hacia el año 2001-2002 había varias bandas emergiendo con funk, entre el jazz y el rock. Nosotros hacíamos funk con “arroz con coco”, así le llamábamos a la fusión que hacíamos. Era toda la influencia del Atlántico, por mi papá; entonces, nosotros hacíamos funk con gaitas, por ejemplo. Y eso yo creo que tiene que ver también con el tema del desplazamiento, tan fuerte en esa época, que nos



puso en contacto directo con otras realidades y culturas del país. Nosotros teníamos una canción que hablaba del desplazamiento, pero nuestro funk se unía también con las cosas que uno escuchaba aquí en la ciudad.

Al estar en el Tortazo Funk, vimos que a mucha gente le gustaba ese género y las fusiones que hacíamos, pero como de lado. Entonces, cuando fuimos a Rock al Parque, a toda esa gente, de muchas razas —o sea, metaleros, gente de jazz, *skaters*, *rude boys*, punketos—, les gustó el concepto, porque era como una mezcla que no le hacía daño a nadie. En esa época los *skaters* se daban contra los *punks*, y los punketos odiaban a los poperos y los poperos odiaban a los metaleros. Y nosotros, con la música, decíamos que no le hacíamos daño a nadie y mucha gente convergía, se encontraba, en esos toques. Era como una tribu que estaba amalgamada alrededor de lo que hacíamos. Eso era bellissimo. En ese ambiente fue que nos tocó cerrar el Rock al Parque en la Media Torta, en el 2002. Inolvidable.

**Bogotá es una ciudad
atravesada por
fronteras visibles
e invisibles: estratos,
barrios, trayectos,
acentos y códigos que
ordenan — y separan—
la vida cotidiana.
Sin embargo, durante
Rock al Parque esas
líneas se diluyen.**

Rock al Parque lo ayuda a uno a reconocer distintas opiniones sobre cómo se está en Bogotá, porque lo que pasa allí es un reflejo de lo que pasa en la ciudad; ahora y desde siempre. En esa época había un carácter identitario en ser tribal, porque esa pertenencia te reconocía una microidentidad. Era como decir: “Sí, este es mi lugar”, y además tenías que confrontarlo. Cuando ibas al festival estabas conviviendo con todas esas tribus, era como una endogamia, y tenías que poner a prueba tu capacidad de convivir con los otros. Cuando nos ponían a todos en un mismo espacio, nos obligaban de alguna manera a entender al otro, la otredad. Ese ejercicio hoy sigue siendo muy bonito, no solamente para apreciar la música, sino para reconocer las distintas maneras de entender Bogotá y para el mismo ejercicio de la ciudadanía.”

Bogotá es una ciudad atravesada por fronteras visibles e invisibles: estratos, barrios, trayectos, acentos y códigos que ordenan —y separan— la vida cotidiana. Sin embargo, durante Rock al Parque esas líneas se diluyen. En el parque no importa de qué parte viene cada quién ni cuál es el estrato social al que pertenece; el uniforme es el gusto compartido por la música, bien se viva en el escenario o desde el público. Durante tres días, las jerarquías sociales se suspenden y emerge una comunidad efímera en la que desconocidos se saludan, se prestan impermeables, se recomiendan bandas y se reconocen

como iguales. Ese “encuentro entre extraños” no es sólo un gesto simbólico: es un laboratorio de integración social en una ciudad fragmentada, un espacio en el que se ensaya, aunque sea por unas horas, la posibilidad de otra Bogotá.

MÁS QUE CONCIERTOS, FESTIVALES CULTURALES

Esa experiencia de convivencia masiva, espontánea y plural que describen los asistentes y los artistas no pasó desapercibida para la institucionalidad. Al mismo tiempo que el público vivía el festival como un ritual de libertad y encuentro, el Distrito empezaba a repensar Rock al Parque no sólo como una serie de conciertos, sino como un dispositivo cultural capaz de articular agentes, prácticas y políticas. Ese camino se consolidó en 2004, cuando el Concejo de Bogotá aprobó el Acuerdo 120 y declaró a Rock al Parque como evento de interés cultural. La declaratoria fue histórica, pero no se explica sin los logros acumulados de toda la familia de Festivales al Parque: ellos habían demostrado que la ciudad podía reconocerse en sus músicas, que la convivencia era posible en torno a los escenarios abiertos y que el arte, al hacerse público y gratuito, se convertía también en una marca de identidad para Bogotá.

Víctor Manuel Rodríguez cuenta cómo el festival, desde sus inicios, fue un espacio de intercambio, formación y mercado cultural, y cómo allí las ciudadanías aprendieron a encontrarse de nuevas maneras.

“La primera pregunta y el debate que se generó, ya en la administración de Lucho Garzón, en el 2004, fue: ¿qué es un festival al parque, de qué trata, qué convoca, para qué se hace? Se empieza a construir una mirada sobre ellos como festivales culturales, no tanto como conciertos de géneros musicales, sino como eventos culturales integrales. Surge un giro importante en los modos de concebir la gestión cultural pública. Se amplía la mirada sobre los festivales para entenderlos como festivales culturales: no tanto como conciertos de géneros musicales, sino como eventos de encuentro entre todos los profesionales de la música, la danza o el teatro y la ciudadanía.

Este enfoque fue posible gracias a la entrada en vigencia de las Políticas Culturales 2004-2016, que ampliaron el



VULGARXITO, 2001.
FOTOGRAFÍA DE CHUCKY GARCÍA



El Concejo de Bogotá aprobó el Acuerdo 120 y declaró a Rock al Parque como evento de interés cultural. La declaratoria fue histórica, pero no se explica sin los logros acumulados de toda la familia de Festivales al Parque: ellos habían demostrado que la ciudad podía reconocerse en sus músicas.

espectro de lo que entendemos por arte y cultura al considerarlos como prácticas sociales, y al reconocer al conjunto de profesionales e instituciones que dan forma a la construcción social del valor artístico, así como su rol en la sociedad. Los agentes no son sólo los creadores: muchas personas e instituciones participan de la experiencia artística y cultural y requieren acompañamiento y reconocimiento —productores, investigadores, promotores, comunicadores, formadores, artistas, ciudadanía, etc.—, lo que evidencia un ecosistema más complejo.

Así, el festival se convierte en un espacio social de encuentro y diálogo entre todos estos agentes y la ciudadanía. Es por ello que, paulatinamente, se fortalecen las agendas académicas, se crean los mercados culturales y las ruedas de negocios, y se visibilizan otras experiencias culturales, como los emprendimientos en torno a la cultura roquera, como lo evidencia la creación de la Carpa Distrito Rock, donde se vendía la parafernalia: las camisetas, los accesorios, los discos de colección, las chaquetas con taches. En ese momento la creamos y sigue vigente, aunque naturalmente ha evolucionado; ahora hace parte de las Zonas de Arte y Emprendimiento. El festival se vuelve, al mismo tiempo, un espacio de encuentro entre extraños que promueve la convivencia, el respeto por la diversidad, el reconocimiento de las prácticas culturales del rock ancladas en territorios y poblaciones específicas, y un espacio para intercambiar y establecer vínculos que fortalezcan el sector.

El asunto de la relación entre cultura, territorio y poblaciones adquiere un valor preponderante en la gestión del festival. Se desarrolló un aspecto importante que reconocía las culturas locales específicas mediante la promoción y el reconocimiento de sus festivales. Se hicieron visibles iniciativas del sector o de comunidades para replicar Rock al Parque en las localidades, como espacios autónomos de encuentro de la cultura roquera. Este reconocimiento creó un tejido de redes de la cultura del rock en la





ciudad. Los grupos y culturas roqueras locales encontraron en el festival un espacio para poner en la esfera pública sus apuestas y fortalecieron sus iniciativas, como Rock Hyntiba, Usmetal o Rock de las Montañas, para nombrar algunas.”

La agenda académica de Rock al Parque comenzó a configurarse como el complemento necesario de los conciertos: talleres, conversatorios, foros y espacios de formación que permitían pensar la música más allá del escenario y acercaban al público a los saberes y prácticas que sustentan la escena. Su incorporación fue gradual: en la primera mitad de la década el festival consolidó la infraestructura y los nodos de encuentro (escenarios, convocatorias, espacios de emprendimiento), y, a medida que creció la demanda por intercambio técnico y reflexivo, la programación fue incluyendo propuestas educativas y de debate, hasta que a finales de la década las jornadas académicas ya figuraban como un componente formal y recurrente.

Por su parte, la Carpa Distrito Rock, más que un espacio para vender camisetas o discos, fue un nodo vital donde confluyeron comercio, creatividad y redes de contacto en la escena roquera bogotana. Desde su creación a mediados de los 2000, visibilizó sellos discográficos independientes, estudios de grabación, escuelas de formación, salas de ensayo, diseño de moda roquera, medios alternativos y otros actores del ecosistema musical. Allí los emprendimientos locales no sólo ofrecían productos físicos —discos, vinilos, camisetas, accesorios—; también ganaban reconocimiento técnico y comercial. Para muchos pequeños comerciantes, ese espacio fue la puerta para encontrarse con públicos distintos, experimentar con precios, probar formatos de oferta y establecer relaciones directas con quienes ven en el rock un estilo de vida y una identidad cultural compartida.

La Carpa Distrito Rock no sólo abrió un espacio para la circulación de productos y servicios; también fortaleció un universo simbólico donde la ropa, los accesorios y la estética se volvieron parte del lenguaje del rock. Allí, la autenticidad pesaba más que la moda, y la relación entre público y vendedores se construía sobre códigos compartidos, historias personales y sentidos colectivos.

En ese contexto, testimonios como el de Carlos Fabián Rodríguez, el arquetipo de público fiel del festival, muestran que la “pinta”, más que un simple disfraz, era una declaración de pertenencia y de diferencia, un gesto que desafiaba el consumo masivo y afirmaba identidades propias dentro de la escena:

“Lo de las pintas empezó a ser importante del 2005 en adelante; antes eso no era importante. Los punks siempre han sobresalido con sus pintas, esa es su esencia. Los metaleros no le dan tanta importancia, te pones la camiseta porque estás mostrando tu corazón musical, la chaqueta de guerra, llena de parches. Todo tiene un significado y un código. En un momento, una tienda de cadena intentó comercializar las chaquetas, pero eran tan artificiales que fracasó. En cambio, lo que empezó a venderse en Rock al Parque era hecho por la misma gente del rock, era auténtico, tenía significado para nosotros.

Yo me vestía con ropa que hacía yo mismo y eso no le gustaba a mi mamá; veía las pintas y pensaba que me iba a volver drogadicto y que andaba con malas amistades.

En la elección de la ropa hay algo de anticonsumo: yo compro el pantalón nuevo, entero, y me gusta que se gaste, con el tiempo, hasta romperse; y ese es el que intervengo, no quiero comprar un pantalón roto, eso le quita todo el sentido.



2022. FOTOGRAFÍA DE LINA PACHÓN

Me empecé a vestir de roquero por llevarle la contraria a la moda, no quería verme igual que las otras personas. A la pinta de pantalón de dril y camiseta polo, yo le digo “uniforme de tonto”. Hay unos a los que se les ve auténtico, hace parte de su forma de ser y de su mundo; pero a muchos otros no, lo que quieren es mostrar las marcas y que se visten como lo que aspiran a ser, pero no son —y probablemente nunca van a ser—. Siempre será el anhelo de ser lo que no son. Lo interesante de la pinta roquera es cuando uno mismo la hace porque expresa lo que uno piensa y lo que uno es, la autenticidad. Eso es lo que encontramos en la gente que empezó a vender la parafernalia en Rock al Parque; con eso nos identificamos.”

Este mercado cultural emergente tuvo un impacto directo en la industria musical de la ciudad. Al vincular a compradores, promotores, medios y tiendas especializadas con bandas locales y productos de nicho, Rock al Parque favoreció la profesionalización de emprendimientos roqueros y la circulación de nuevas propuestas. La carpa funcionó como un espacio de aprendizaje donde los actores del sector podían medir tendencias, identificar demandas y construir redes de apoyo. Al mismo tiempo reforzó la idea de que lo roquero, además de la música, era también una economía —ropa, objetos de colección, servicios técnicos—, que forma parte de la cultura urbana de Bogotá y que encuentra en el festival un escenario privilegiado para crecer.

Al llegar a mediados de la década, todo ese andamiaje —la declaratoria de interés cultural, la agenda académica, la Carpa Distrito Rock y el mercado emergente en torno al festival— ya había sembrado una nueva forma de entender Rock al Parque: no sólo como vitrina artística, sino como ecosistema que conectaba formación, emprendimiento y políticas públicas. Programas

distritales como Tejedores de Sociedad, que venían formando bandas y gestores desde finales de los noventa, habían nutrido esa base de saberes y redes. Sobre ese terreno, el décimo aniversario fue, más que un simple festejo, un verdadero punto de inflexión: la oportunidad de ensayar un festival más grande, con otros actores, otras escalas y un alcance inédito.

LOS DIEZ AÑOS:

EL PUNTO DE INFLEXIÓN

Al llegar a mediados de la década, Rock al Parque ya no era un experimento audaz; era un ritual masivo que exigía nuevas respuestas. La expansión del público, la llegada de grandes patrocinadores y el aprendizaje acumulado en logística y programación prepararon el terreno para un giro decisivo. El aniversario número diez, que se celebró en el 2004, fue el momento de ensayar un festival más grande, con varios escenarios, presupuestos inéditos y artistas de peso. En ese cruce de ambiciones y transformaciones se situó Héctor Mora, testigo y protagonista de la reorganización que marcaría para siempre la historia de Rock al Parque:

“En el 2002 no estuve vinculado, fue el año en que Rock al Parque cerró en la Media Torta, y al año siguiente, en el 2003, me llamaron a hacer parte de nuevo. Me contrata Adriana Urrea, otra vez como coordinador general. De allí me retiré porque me fui a Citytv; por eso es que en el 2004 no coordiné el proyecto, sino que fui parte del comité organizador. En ese momento, Lucho Garzón era el alcalde y Julio Correal era muy cercano y tenía ideas para reformar el festival. Lo que propuso Julio era que él, junto con Juan Carlos Lecompte, iban a coordinar directamente Rock al Parque. En su visión estaban dos escenarios simultáneos, salir de la Media Torta y hacer todo en el Simón Bolívar; traer estrellas y grandes patrocinadores. Julio convenció al alcalde para que prestaran el parque y que le dejaran dos escenarios simultáneos y, además, que triplicaran el presupuesto. Ahí cambió el festival.

Ahí se abre la idea de que el parque puede apropiarse de otra manera de los espectáculos de ciudad. Yo terminé ese festival. Juan Luis Restrepo, que dirigía el área de música,

Al llegar a mediados de la década, Rock al Parque ya no era un experimento audaz; era un ritual masivo que exigía nuevas respuestas.

y yo sobrevivimos y nos fue rebién, salió súper y cambió para siempre la forma de organizarlo. Siempre se aprende y esa vez aprendimos mucho y para siempre.”⁷¹

La llegada de grandes patrocinadores marcó un punto de quiebre. Lo que hasta entonces había sido un esfuerzo esencialmente público, sostenido con recursos del Distrito y con un fuerte énfasis en el acceso gratuito, comenzó a dialogar con la lógica de la empresa privada y del mercado.

Esa mezcla abrió tensiones y oportunidades: permitió traer artistas internacionales de peso, mejorar la producción y multiplicar los escenarios, pero también obligó a repensar la identidad de Rock al Parque para que la presencia de marcas no diluyera su carácter ciudadano. En esos años se ensayó, casi por primera vez, un modelo de cooperación público-privada que no subordinara la cultura a la publicidad, y que, por el contrario, pusiera los recursos privados al servicio de un proyecto cultural colectivo. Julio Correal, gestor de este enfoque, lo cuenta así:

“El verdadero aporte de la empresa privada en Rock al Parque, ese que abrió el compás, fue en 2004, cuando fui su director, en los diez años del festival. Llegué al Instituto a preguntar: “Bueno, son diez años, ¿qué vamos a hacer?”; y me dijeron: “No, este año vamos a reducir todo a la Media Torta, porque sólo hay 350 millones”.

Entonces le dije al director: “Venga, pero esto hay que hacerlo, es obligación del Gobierno brindar unos diez años poderosos a un festival que ya tiene una trayectoria increíble”. Fue entonces cuando se vinculó Coca-Cola como patrocinador. Como no había plata, pensé en traer patrocinio privado. El primer Rock al Parque había tenido apoyo de Avianca,

la revista *Shock*, la empresa de energía eléctrica y Chiclets Adams, pero esa labor de venta de los eventos culturales del Distrito no estaba desarrollada ni había un equipo para eso.

Para los diez años, como ya conocía el rock latinoamericano y había viajado con Aterciopelados, me propuse traer un patrocinador que asegurara la producción que el festival merecía. Mi preocupación era que los artistas tuvieran buenas condiciones técnicas. Trajimos a Coca-Cola, y, claro, hubo resistencia: todo el mundo se emberracó, que cómo así que Coca-Cola en Rock al Parque. Pero era una necesidad. Si el Distrito no tenía recursos, alguien tenía que ponerlos.

Además, en ese 2004 trasladamos el festival al parque Simón Bolívar. Eso no se había hecho antes. El parque arropó un festival con las características de los grandes eventos internacionales. Fue un aporte del conocimiento adquirido, viajando con Aterciopelados por festivales de España, Italia, Estados Unidos y Sudamérica. Decidimos centralizar todo en el Simón Bolívar, dejar atrás las tres sedes que causaban conflictos con las comunidades y las alcaldías locales. Fue un salto grande: queríamos un festival sólido, con proyección internacional. Yo temía que quisieran acabarlo, porque al principio querían hacerlo sólo tres días en la Media Torta. Les dije que eso no podía ser.

También trajimos prensa internacional: MTV, *El País* de Madrid, *El Universal* de México, *Clarín* de Buenos Aires, CNN. El festival necesitaba un impulso mayor. Recuerdo que en una reunión yo decía que

necesitábamos traer gente de MTV, y me preguntaron si ese canal era de novelas. No tenían por qué conocerlo, claro, era gente que venía de otro ámbito, pero esa anécdota muestra lo importante que era meter una lógica distinta, de empresa privada, que entendiera el mundo de la música y la difusión. Si no se hubiera metido ese criterio, seguramente habrían hecho un festivalito pequeño. En esa época rondaba la idea de acabar Rock al Parque, pero afortunadamente Lucho Garzón apoyó el festival, como lo había hecho Antanas Mockus en su momento.

La producción la resolví trayendo a Coca-Cola, así el productor no tenía que hablar con un funcionario distinto cada día. Lo único pendiente era el pago a los artistas. Como no se podía pagar anticipadamente, logramos que hubiera una caja fuerte en el Hotel Tequendama, con dólares equivalentes al pago. Los artistas tocaban, se bajaban del escenario y recibían el pago en la recepción, con un funcionario del Instituto que les hacía firmar el recibo. Eso funcionó por la confianza que había conmigo, porque muchos de los artistas eran mis amigos. En ese festival de 2004 vino muchísima gente: mexicanos, argentinos, de toda Latinoamérica. CNN lo catalogó como el festival gratuito de rock en español más importante del mundo, y era verdad.

Recuerdo que me llamaban mánagers de todas partes. El de Fito Páez me ofreció que Fito quería venir, y yo feliz. Me llamó también Juanes, y al principio no lo querían aceptar porque decían que no era “rock de verdad”. Incluso hubo resistencia con Spinetta. Pero finalmente se presentaron grandes artistas: The Sktalites, Brujería, Julieta Venegas y muchos más.

A veces el criterio de los funcionarios pesaba más que cualquier otro argumento, y si al que estaba en turno no le gustaba un artista, simplemente no lo programaba. Por eso fue tan importante tener margen para decidir con autonomía.”

El impulso de 2004 dejó al festival en un punto de no retorno. La irrupción de los grandes patrocinadores, la centralización en el parque Simón Bolívar y la llegada de la prensa internacional habían transformado la escala del evento. Rock al Parque ya no era sólo una gesta ciudadana sostenida por la terquedad de unos pocos funcionarios y



LUIS ALBERTO SPINETTA, 2004.
FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



gestores culturales: se había convertido en un acontecimiento continental. Pero ese salto también planteó nuevos desafíos. Había que sostener el nivel alcanzado, diversificar el cartel, fortalecer la producción y, sobre todo, definir cómo seguir creciendo sin perder la esencia pública del festival. En ese escenario tomó las riendas Daniel Casas, quien asumió la dirección entre 2005 y 2009, y consolidó la expansión internacional y la profesionalización técnica que marcarían los años siguientes. Cuenta Daniel:

“Yo creo que el festival creció en verdad cuando cumplió los diez años, porque ahí hubo unas variaciones interesantes, como el hecho de que hubiera tenido un patrocinador, que en esa época fue Coca-Cola, y el hecho de que ellos se enfocaron en hacer un festival muy grande. Volvieron a llamar a Julio Correal para que ayudara en la organización, junto a Héctor Mora, para tratar de conseguir un cartel mucho más interesante y hacer una celebración con todas las de la ley. Y en efecto lo lograron. Ese fue un festival bastante latino, porque trajeron una cantidad de artistas muy importantes de la escena latinoamericana.

Yo asumo la dirección del festival al año siguiente. Pues era 2005. O sea, los diez años habían sido en el 2004 y aún se estaban celebrando. Y entonces tratamos de incluir muchos artistas ya del ámbito que llaman anglo. Durante los años que yo estuve en el festival, tuvimos la oportunidad de tener a grandes agrupaciones: Apocalyptica, Suicidal Tendencies, Black Rebel Motorcycle Club, Bloc Party, Coheed and Cambria y algunas otras, especialmente de metal; bandas muy interesantes.

En el momento en que yo asumo la dirección de Rock al Parque yo creo que ya el país había entrado en una dinámica muy grande de conciertos, no sólo el famoso Concierto de Conciertos, sino que ya se había empezado a traer artistas de mucho nombre. Mucha de la gente que había participado en los primeros Rock al Parque ya se había organizado como empresas de producción y empresas de logística muy grandes, que trabajaban para producir Rock al Parque y era gente que conocía todas esas dinámicas a la perfección.

Esa fue, digamos, una de las cosas más bonitas que le trajo Rock al Parque al país, no sólo a Bogotá, sino al país, y fue la



JULIETA VENEGAS, 2004. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



ROBI DRACO ROSA, 2004. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA

forma de profesionalizar esas actividades que eran paralelas a los festivales. Ya teníamos gente durísima en el cuento de armar escenarios gigantescos y de trabajar en logística y en producción, y todo ese tipo de cosas.”

Mientras el equipo del IDCT buscaba nuevas formas de democratizar el acceso a la cultura, de sumar esfuerzos con la empresa privada, de consolidar la dimensión artística y de ampliar el repertorio internacional del festival, detrás del escenario se gestaba otra revolución menos visible pero decisiva: la profesionalización de la logística y de la producción de campo. La magnitud que alcanzó Rock al Parque exigía equipos capaces de mover multitudes con seguridad, planificar flujos, levantar escenarios gigantescos y responder a estándares cada vez más altos. En ese terreno, el de la infraestructura humana y técnica del festival, fueron madurando iniciativas y aprendizajes que transformarían no sólo la música en vivo en Bogotá y en Colombia, sino también la industria que la sostiene.

EL BACKSTAGE: LA INDUSTRIA QUE CRECIÓ CON EL FESTIVAL

Ese aprendizaje forjó el terreno para nuevos intentos. Entre carpas, cables y horarios imposibles, quienes habían comenzado como voluntarios o pequeños proveedores entendieron que Rock al Parque era también una escuela. Allí se curtían en el manejo de masas, en la coordinación con autoridades y en la atención a artistas internacionales.

De ese proceso nacería, entre otras, Logística 911, la empresa que Edgar “el Pote” Cardona levantó tras la experiencia de Fuerza de Paz, y que encarna la transición de la logística improvisada a la producción profesional de eventos masivos. Él recuerda este momento así:

“Fuerza de Paz duró ocho años. Nos iba bien, pero lo manejábamos muy mal en lo financiero. No sabíamos administrar: lo que entraba lo gastábamos y, cuando llegaba el siguiente festival, había que empezar desde cero. Recuerdo que nos pagaban en un bar que se llamaba Ebrios, y ahí mismo nos gastábamos todo. Por nuestra inexperiencia el proyecto no pudo cuajar y, al final, se volvió insostenible.

Cuando la Alcaldía lanzó las Brigadas de Paz, hubo un malentendido: pensaron que éramos nosotros y que





estábamos trabajando con la policía y pasándole información. Eso nos trajo amenazas. En ese momento decidimos montar una nueva compañía. Para entonces, Juan Carlos Pinzón era el mánager de La Pestilencia y después de Fonseca. Muchos de los que habían empezado conmigo ya habían tomado otros caminos. Yo, en cambio, decidí crear Logística 911.

Un concierto, lo entendí pronto, se divide en dos: la producción técnica, que es el *show*, y la producción de campo, que es todo lo que tiene que ver con el público —los baños, las boletas, el flujo de la gente—. Ese fue siempre nuestro terreno: el público.

Al comienzo lo hacía a pulso. Llamaba a un muchacho, lo capacitaba y, cuando lo volvía a buscar, él ya estaba en otro trabajo y se perdía la inversión en formación. Entonces abrimos una línea de BTL: entre semana hacíamos actividades para las marcas y los fines de semana trabajábamos en

Rock al Parque no sólo moldeó públicos y escenarios: formó a toda una generación de técnicos, productores y gestores... Esa escuela, nacida del pulso y la intuición, fue el cimiento sobre el cual se construyó la nueva escala del festival.

conciertos. Esa mezcla nos volvió líderes. Todas las semanas teníamos eventos, desde lanzamientos de productos hasta fiestas de fin de año de las empresas.

Con el tiempo entendimos la importancia de valorar los riesgos de los eventos masivos. Viajamos a Orlando, a Argentina, a Wembley, para ver cómo se organizaban allá; y fue un espejo de nuestros errores. Empezamos a profesionalizarnos: a construir matrices de flujo, a medir riesgos.

Nunca olvido la primera vez que vino un artista internacional. El jefe de seguridad nos pidió la matriz de flujo y no entendíamos qué decía. Más adelante, cuando llegaron las grandes ligas —Madonna, por ejemplo—, ya era distinto: nos sentábamos con ellos, abríamos el plano en AutoCAD, señalábamos puntos de riesgo, de contacto, los tiempos. Teníamos respuesta para cada pregunta.

Cuando terminó el *show* de los Rolling Stones, el productor se me acercó y me dijo: “Colombia ya está en las grandes ligas. No tengo ninguna queja”. Ese día sentí que estábamos llevando esta industria a otro nivel.”

Cuando le preguntan a Edgar “el Pote” Cardona qué le enseñó Rock al Parque, responde de manera contundente: “TODO”.

Rock al Parque no sólo moldeó públicos y escenarios: formó a toda una generación de técnicos, productores y gestores que aprendieron a operar en condiciones extremas y a profesionalizar la logística de los eventos masivos en Colombia. Esa escuela, nacida del pulso y la intuición, fue el cimiento sobre el cual se construyó la nueva escala del festival. La segunda década del festival presagiaba grandes cosas para el rock.

APOCALYPTICA: LA NUEVA ESCALA DEL FESTIVAL

El salto de Rock al Parque, en este punto, se reflejó de inmediato en su programación. Las mismas bandas que habían llegado con demos grabados en casa empezaron a girar por Latinoamérica y a recibir nominaciones internacionales. Al mismo tiempo, el festival lograba traer agrupaciones que parecían inalcanzables, como Apocalyptica, que marcaban un antes y un después en su historia. Era evidente que el festival y su escena ya jugaban en otra liga.

Después de que Pornomotona participara en el festival por primera vez, en el 2000, en representación del programa Tejedores de Sociedad, su crecimiento fue vertiginoso. Christian recuerda ese momento así:

“Habíamos empezado casi que a la fuerza, pero eso nos obligó a crecer rápido y a volvernos grandes de una vez. Desde el año siguiente yo ya quería participar en Rock al Parque por nuestra cuenta, como todo el mundo. Pasamos por las convocatorias y casi no entramos, la competencia era dura. Las convocatorias eran muy parecidas a como funcionan hoy, solo que más rudimentarias.

Tocaba entregar una carpeta de manila con formularios llenos, fotos de la banda y un CD con tres grabaciones. No tocábamos en vivo. Después sí nos tocó hacer eliminatorias: pasaban 120 bandas, las seleccionaban para eliminatorias, y ahí teníamos jurados que asignaban un puntaje. A veces pasábamos, a veces no pasábamos; era difícil.

Después empezó a irnos mejor y cogimos mucha fuerza en la ciudad. Para 2004 nos nominaron a un par de premios MTV. Eso

fue loquísimo; en esa época los únicos nominados eran artistas grandes como Shakira o Juanes. Fuimos la primera agrupación de rock así, nos nominaron y terminamos en Miami tocando.”

Ese año, Pornomotora fue nominada en dos categorías de los MTV Video Music Awards Latinoamérica —mejor artista independiente y mejor artista nuevo zona central—, con su video *Izquierdo*. Para una escena acostumbrada al trabajo de base y a la visibilidad restringida, aquel salto a Miami significó mucho más que un viaje: era la prueba de que la cantera del festival podía producir bandas capaces de medirse en escenarios continentales. La nominación marcó un logro para el grupo y también un hito simbólico en la consolidación del festival como semillero de propuestas que ya no cabían en los márgenes. El escenario que vio nacer a Pornomotora como proyecto comunitario sería el mismo que recibiría, pocos años después, a bandas de talla internacional. Ese cruce marcaría un punto de giro muy importante en esta historia.

Mientras las bandas locales comenzaban a mirar más allá de Bogotá, Rock al Parque también levantaba su mirada. En 2005, el festival dio un salto que se sintió en todo el continente. Ese año, el parque Simón Bolívar recibió a Apocalyptica, la banda finlandesa formada por chelistas clásicos y reconocida por su estilo entre el metal sinfónico y el metal neoclásico, un híbrido que mezcla la potencia del heavy metal con la expresividad de los instrumentos de cuerda. Su presentación, el sábado 15 de octubre ante más de 210 000 asistentes, sorprendió por la fuerza del *show* y su mezcla de música clásica y distorsión, y también porque demostraba que Rock al Parque podía traer propuestas audaces de talla mundial sin perder su carácter público. Daniel Casas, coordinador del festival en ese momento, lo recuerda así:

“ El caso de Apocalyptica tuvo también algo de golpe de suerte. El contacto lo hizo un agente de conciertos muy activo en ese circuito, especializado en rock duro. Un día me propuso traerlos. Al principio me pareció casi ridículo: no era fácil imaginar a Apocalyptica en un festival gratuito en Bogotá. Pero justo en esa época se dio una coyuntura: nos ofrecieron el *show* por un valor increíblemente bajo, puesto en *tarima* con todos los tiquetes incluidos, quizá cinco veces por debajo de su tarifa normal. ¿La razón? La banda estaba de gira por Suramérica y pudimos incluirla en un paquete de prorrato: varios empresarios de distintos países pagan juntos los pasajes y las aerolíneas, por toda la gira, dan un precio especial.

Eso reduce mucho los costos y hace que la presentación sea más barata. Así, gracias a esa coincidencia, logramos tener a Apocalyptica en Rock al Parque a un precio muy módico para la época. Qué suerte para nosotros.”

La misma combinación de audacia y logística que permitió traer a Apocalyptica estuvo detrás de otro momento decisivo de ese año: el debut de Kraken junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Si la banda finlandesa mostraba hasta dónde podía llegar Rock al Parque en términos internacionales, la apuesta por un Kraken filarmónico evidenciaba su capacidad para reinventar el escenario local. En un mismo día se escucharon el metal sinfónico europeo y el rock colombiano abrazado a los violines y chelos de la Filarmónica: dos tradiciones distintas que compartían escenario sin perder su diferencia. Esa mezcla no era sólo un recurso técnico, era además una declaración sobre lo que podía ser el festival: un espacio donde lo local y lo global, lo popular y lo clásico, se potenciaban mutuamente y ensanchaban la idea misma de festival. Daniel lo cuenta así:

En un mismo día se escucharon el metal sinfónico europeo y el rock colombiano abrazado a los violines y chelos de la Filarmónica: dos tradiciones distintas que compartían escenario sin perder su diferencia.

“El mánager de Kraken era un amigo, Camilo Gutiérrez.

Camilo entonces me dijo:

—Daniel, qué chévere, vamos a tener a Kraken en el Simón Bolívar con la Filarmónica.

En la organización consideramos que ese espectáculo tenía que ser el cierre del día de metal; Kraken con la Filarmónica era el broche de oro. Pero el equipo de producción me advirtió:

—Daniel, para hacer el cambio entre la banda que toque antes y Kraken con la Filarmónica nos podemos demorar hora y media. Toca acomodar las sillas, instalar los micrófonos; además, la orquesta tiene que afinar. Es complicado.

Aparte de eso, algunos músicos de la Filarmónica empezaron a decir que, si ellos tocaban de noche y al aire libre era un problema, porque los instrumentos de cuerda son muy sensibles al frío; la afinada de violines y violonchelos iba a ser un lío.

—¿Qué hacemos? —me preguntaron.

Y yo respondí:

—Pues fácil, que el festival lo abra Kraken con la Filarmónica.

—¿En serio?

—Sí.

Llamé a Camilo y le conté. Él me dijo:

—¿Cómo me va a hacer eso? ¡A mediodía no va a ir nadie!

Y yo le dije:

—Hermano, ¿usted cree en su grupo?

—Pues claro.

—¿Usted cree que Kraken no va a traer 50 000 personas abriendo el festival?

—Pues sí.

—Ah, bueno.

Así fue. Ese día tuvimos el arranque más grande de la historia del festival con Kraken, la Filarmónica y 50 000 asistentes a mediodía; y por la noche, el cierre con el artista internacional más importante que hasta ese momento había tocado en Rock al Parque. Fue un día perfecto.”



KRAKEN FILARMÓNICO. APERTURA DE ROCK AL PARQUE, 2005. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA

En esas jornadas se dibujó con claridad la esencia del festival: un espacio donde lo local y lo global, lo popular y lo clásico, conviven y además se potencian, expandiendo los límites de lo que un festival gratuito puede ser. Entre la nominación de Ponomotora a los MTV, la irrupción de Apocalyptica y el experimento de Kraken con la Filarmónica, el festival dejó de ser un escaparate de bandas locales para convertirse en un laboratorio de escalas y cruces: del garaje al escenario internacional, del rock pesado a los chelos clásicos, del barrio al mundo.

Mientras el festival alcanzaba nuevas alturas, su corazón seguía latiendo en los garajes, en los ensayaderos y en las oficinas donde se resolvían los dilemas invisibles que hacían posible cada edición. Detrás de cada salto internacional había una historia local, una banda que había comenzado llenando formularios, tocando en audiciones y soñando con llegar al Simón Bolívar. Entre esos procesos menos visibles se forjó la identidad más persistente del festival.

En ese tejido humano —hecho de oficios, afectos y perseverancias— aparecieron figuras cuya huella no se mide en vatios ni en multitudes. Al emprender este relato, varias personas mencionaron a Donny Rubiano, una presencia luminosa y silenciosa en la vida interna del festival. Daniel lo recuerda así:

“Donny fue una persona excepcional. A veces enigmático, otras de un humor fino, pero ante todo un ser humano bondadoso y de una sensibilidad enorme. Su pasión era la música: fue vocalista de Massive Experience, Awaken y No Silence, y lideró Virus, un proyecto que reunió a bandas emergentes del metal bogotano. Cuando entró a trabajar en Rock al Parque como mi asistente, descubrí en él a un trabajador incansable, metódico, un coequipero

excepcional. Logramos una complicidad única en el trabajo, de esas que hacen posible un festival.

Con el tiempo asumió la Coordinación General de Producción de Idartes. Lo hizo mientras cargaba dos dolores profundos: la muerte de su mejor amiga, Evelyn, y luego el diagnóstico de una leucemia. Aun así, siguió trabajando, sereno, con esa frase que repetía con humor y resignación: “Bacán, me queda poco tiempo”. Su enfermedad lo venció a finales de diciembre de 2013, pocos días después de su cumpleaños. Era un ser extraordinario.”

La historia de Donny no aparece en los afiches ni en las memorias institucionales, pero su permanencia en quienes hicieron parte del festival encarna esa capa profunda que sostiene lo visible: el trabajo silencioso, la entrega absoluta, la mezcla de rigor y sensibilidad que volvió a Rock al Parque un territorio humano. Su vida, como la de tantas personas que hicieron posible esta historia, recuerda que cada salto está tejido con afectos, complicidades, tensiones y alegrías.

Ese tejido —hecho de personas, trabajos y sueños— es también el origen del festival: las bandas que, desde sus barrios y garajes, empezaron a acercarse al evento. Antes de los grandes escenarios y de los hitos internacionales, hubo un sistema que aprendió a abrirse, a convocar y a escuchar.

DEL GARAJE AL FESTIVAL

Desde los primeros años, el Distrito asumió la tarea de convocar y organizar la participación de las bandas locales en Rock al Parque. Era el resultado natural de una apuesta pública por la participación ciudadana, por la democratización

del acceso a la cultura y por el reconocimiento de los músicos como agentes culturales de la ciudad.

Durante las primeras ediciones, las bandas enviaban sus propuestas por escrito y algunas grabaciones. Por su parte, el IDCT conformaba un comité curador que elegía a las bandas participantes. Era un sistema incipiente, ajustado año tras año, en el que los criterios técnicos convivían con el entusiasmo de una ciudad que estaba construyendo su escena. Aún no existían las plataformas digitales ni el portafolio de estímulos, pero sí la convicción de que el festival debía representar la diversidad del rock en Bogotá.

A medida que el festival crecía, también lo hacía la necesidad de abrir sus puertas de forma más amplia y transparente. A comienzos de los años 2000, las convocatorias empezaron a adquirir la forma de concursos públicos. El proceso se volvió más sistemático, con requisitos más detallados y jurados más especializados. Luego vinieron las audiciones presenciales, a menudo en la Media Torta, donde decenas de bandas se presentaban en vivo ante el jurado y el público. Esa etapa, que combinaba rigor institucional con espíritu de escena, fue decisiva para consolidar la identidad del festival: un espacio donde lo público y lo independiente podían encontrarse.

A finales de la década, Gustavo Adolfo García, más conocido como Chucky García, se vinculó como jurado a Rock al Parque. Periodista, gestor cultural y promotor incansable, Chucky ya se había movido en la escena como cronista, difusor y mánager de bandas emergentes, y era reconocido como un referente en este campo. Años después fue nombrado organizador y curador del festival; y hoy, dos décadas después, tiene a su cargo la conmemoración de los treinta años de Rock al Parque. Él recuerda así su experiencia en el proceso de seleccionar bandas locales:

“Del 2005 al 2013 fui a Rock al Parque como espectador y como promotor de un montón de bandas: Ultrágeno, Odio a Botero, La Pestilencia, Carajo, de Argentina, y finalmente fui jurado de la convocatoria distrital, estando de programador Daniel Casas, mucho antes del 2013, mucho antes de vincularme al festival como programador u organizador.

En esa época, las audiciones no se hacían en la Media Torta —donde se realizan hoy—. Recuerdo especialmente las audiciones en vivo en parques y auditorios de la ciudad.





KOYI K UTHO, 2008. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA





Esto es importante porque Rock al Parque tuvo audiciones con público en espacios no convencionales, como el parque del Renacimiento, en un parque enorme en Cedritos, en el Olaya Herrera y en el Teatro Metropól.

La experiencia en estas audiciones en vivo era fascinante. Lo otro interesante fue que las bandas debían entregar música en formatos físicos grabados. Hasta la edición 15 de Rock al Parque, más o menos, a los jurados les tocaba ir personalmente a la entidad a recoger una caja con sobres de manila, llenos de materiales... ¡y luego devolverla! Eso era un trasteo. Las bandas tenían que presentar tres copias de uno de sus álbumes, para los tres jurados —o casetes o vinilos—. Eso resultaba engorroso, pero permitía una impresión más grande de lo que la banda estaba haciendo: cómo se veía, cómo era su arte, la producción; todo contaba.

Me acuerdo que eran más de seiscientas bandas. La convocatoria de Rock al Parque, especialmente en sus primeros veinte años, siempre pasó de las seiscientas bandas. Eso era un jungo de gente. Entonces, uno como jurado se tenía que pegar una clavada, horas y horas. Uno no podía sólo escuchar una canción; si la banda entregaba un álbum completo, tenía que escucharlo entero.

Luego permitieron CD quemados, con música que no habían publicado. A mí nunca se me olvida que una banda que concursó entregó un CD con tres canciones de Iron Maiden —no covers, ¡los temas originales!—. Cuando lo puse, dije: “Esta vaina me suena como conocida”. Siento que también querían “medirles el aceite” a los jurados, ver si realmente oían la música o no.



AUDICIONES EN LA MEDIA TORTA, 2014.
FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ



La Media Torta se llenaba de nervios, amplificadores y promesas: cada presentación era una apuesta por sonar, por existir.

Al final del proceso, convocaban a los representantes de las treinta, cuarenta bandas que ya pasaban a audición, para que los jurados dijéramos a quiénes habíamos escogido. A mí nunca se me olvida que una vez me tocó en el Teatro Libre de Chapinero. Era incomodísimo porque uno estaba ahí dando las calificaciones y al final las bandas podían quedarse hablando con uno. Tenías que poner la cara y hacerte cargo de la decisión.”

Años más tarde, las audiciones seguían siendo un rito de paso. En 2010, por ejemplo, treinta y tres agrupaciones distritales, preseleccionadas, participaron en las audiciones públicas para obtener alguno de los veinte cupos disponibles. La Media Torta se llenaba de nervios, amplificadores y promesas: cada presentación era una apuesta por sonar, por existir. El festival ya no era sólo un escenario; era un proceso formativo, una escuela de ciudad.

Durante la década de 2010, el concurso se fortaleció y alcanzó una madurez institucional. Una vez creado, el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) incorporó las convocatorias de Rock al Parque al Programa Distrital de Estímulos y las dotó de una estructura sólida y de incentivos económicos para las bandas seleccionadas. Con ello, el festival reafirmó su vocación pública: garantizar que el acceso al escenario más grande del país fuera resultado del mérito y del trabajo sostenido.

Los criterios de evaluación también evolucionaron. Ya no bastaba con una buena canción: se valoraban la originalidad, la propuesta escénica, la capacidad técnica, la interacción con el público y la proyección del proyecto. Se exigía repertorio propio, evidencia de actividad reciente y coherencia estética. Las bandas locales aprendieron a presentarse como proyectos integrales: con

sonido, imagen, identidad y propósito. En ese proceso, muchas agrupaciones crecieron, profesionalizaron su trabajo y encontraron en el festival una plataforma de visibilidad y aprendizaje.

La convocatoria de bandas locales se incorporó, desde el principio y para siempre, a la conversación sobre el rock, la participación ciudadana, la democratización y el acceso a la cultura en la ciudad. Chucky lo ve así hoy, en retrospectiva:

“Esta selección siempre ha generado tanta discusión como el cartel del festival. Es muy loco porque, pese a todos los años que ya llevamos, la gente sigue creyendo que esas bandas las selecciona el programador, no un jurado, por concurso. Siempre hay quejas sobre el jurado, pero, en realidad, siempre se han elegido jurados competentes. En una época se traían productores de mucho renombre en el mundo de la música, sobre todo en el metal, productores de renombre. Incluso trajeron a dos latinoamericanos que habían trabajado con bandas internacionales; traían músicos, periodistas, gestores. Siempre ha sido un proceso serio y transparente.”

Así, el concurso de bandas distritales fue desde el principio una de las columnas vertebrales del festival. A lo largo de los años, más que una antesala del gran escenario, ha sido una escuela de rigor, de persistencia y de pertenencia. Cada convocatoria reitera la promesa original de Rock al Parque: que el festival pertenece a todos, y que en su corazón late la energía de una ciudad que, año tras año, se renueva al ritmo de sus bandas. Esa estructura participativa, que fundó al mismo festival, ha sido siempre el reflejo de su institucionalidad cultural y de un modelo de gestión pública que ha sabido mantenerse fiel a su espíritu ciudadano y democrático.

EL FESTIVAL CRECIÓ,

LA INSTITUCIONALIDAD TAMBIÉN

Mientras Rock al Parque ensayaba fusiones y escalas cada vez mayores sobre el escenario, fuera de él la ciudad empezaba a dotarse de estructuras más sólidas para sostener su vida cultural. En esos años, Bogotá pasó de tener poco más de seis millones de habitantes a superar los siete millones hacia 2010, un crecimiento alimentado en buena parte por la llegada de miles de personas desplazadas por el conflicto armado que buscaban refugio e integración en la capital. Nuevas

políticas, instituciones y alianzas emergieron para dar respuesta a una ciudad que no paraba de crecer y que cada vez más demandaba el reconocimiento de la diversidad como un sello que la caracterizaba. En esa doble dinámica —el escenario expandiéndose y la institucionalidad consolidándose— se gestó la siguiente etapa de la historia del festival Rock al Parque.

Ese mismo contexto de crecimiento demográfico, diversidad y nuevas demandas ciudadanas abrió paso a una transformación institucional sin precedentes. La Administración distrital comenzó a reorganizar sus políticas culturales y a dotarlas de mayor peso político y presupuestal, proceso que desembocó en la creación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Esta asumió responsabilidades más estructuradas, con entidades adscritas, como la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB), lo que implicaba no sólo recursos, sino también la capacidad de articular producción cultural de gran escala, patrimonializar las prácticas musicales y visibilizar la diversidad artística de la ciudad. La orquesta pasó a tener las funciones relativas a la gestión y organización de todos los eventos de las artes escénicas de Bogotá, incluyendo los Festivales al Parque, que se consolidaron como piezas estratégicas de una política pública que entendía la cultura como un derecho y un eje de integración social.

Al ampliar la escala se hicieron evidentes los riesgos propios de los eventos masivos al aire libre. En 2007, durante la edición número 13 de Rock al Parque organizada por la Secretaría de Cultura, una granizada obligó a cancelar el primer día de presentaciones, dañó escenarios y equipos, y llevó a replantear la logística del festival; sólo dos bandas alcanzaron a tocar antes del infortunio —Nepentes y K-93—, pero el público fiel respondió y la jornada terminó convirtiéndose en una prueba de resistencia organizada. Daniel recuerda así aquel episodio:

“El día de la famosa granizada tocó hacer el Rock al Parque más improvisado de la historia. El día de metal fue el que se vio afectado, así que el sábado siguiente tuvimos que reprogramarlo. Incluso trajimos un grupo adicional que no estaba previsto para poder llamar la atención: Brujería. Eso tocó gestionarlo dentro de la Secretaría, conseguir la plata y todo para poder traerlos.

El parque quedó destrozado. El escenario dos, que siempre estaba sobre grama, se llenó de granizo y parecía una piscina: quedó inservible. Nos tocó reacomodar bandas del escenario dos en el escenario uno, junto con algunos que no habían podido tocar el primer día. A las bandas internacionales de metal logramos convencerlas de quedarse toda la semana para poder presentarse, lo que aumentó los gastos de hotel.

También tuve que reunir a los grupos locales y decirles: “Muchachos, ya vieron lo que pasó. Nos toca reacomodar toda la programación. Sin el escenario dos, mi propuesta es que, para que todos puedan tocar, los *shows* sean de 20 minutos en vez de 45. Si no aceptan, con mucho dolor tengo que decirles que algunos no podrán presentarse”.

Esa noche reorganizamos toda la parrilla. Fue un verdadero sancocho: mezclamos géneros, estilos y públicos. Recuerdo un grupo muy pintoresco, vestidos como atigrados, que metimos ese día y la gente los chifló pues era todo lo contrario a la estética del metal. Fue un zafarrancho, pero al final logramos que todos tocaran y que el festival saliera adelante.”¹¹



GRANIZADA, 2007. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



En 2008 la lluvia volvió a poner a prueba al festival: el terreno embarrado, los retrasos, el cierre de escenarios —sobre todo la Tarima Lago— y cancelaciones parciales hicieron visible la necesidad de ajustar tiempos y calendarios, y motivó a la organización a replantear la fecha habitual para versiones posteriores.

Paralelamente, la OFB asumía un papel cada vez más activo: tras colaboraciones memorables como el Kraken filarmónico de 2005, en 2008 participó y, además, junto con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, organizó la edición 14 del festival. Esta institución asumió riesgos artísticos y operativos y mostró nuevas posibilidades —ensambles sinfónicos, mejor gestión técnica y cruces de géneros que ampliaron públicos y expectativas—. Con el aprendizaje acumulado, Rock al Parque entró en una fase distinta: ya no se trataba únicamente de montar escenarios y programar bandas, sino de articular instituciones y políticas culturales a una ciudadanía cada vez más consciente de lo que significaba el festival. La gestión pública fue determinante en ese salto y la OFB jugó un papel clave en el paso hacia una política cultural de mayor alcance.

Para entender ese tránsito, es fundamental la mirada de María Claudia Parías, directora general de la OFB entre 2008 y 2013, y actual directora del Idartes, quien ha estado vinculada formal y afectivamente al festival durante las dos últimas décadas. Durante su gestión, a finales de la década del 2000, la Filarmónica impulsó una política de estímulos, reconocimientos, giras internacionales y articulación institucional, que marcó un momento clave en la definición del papel público de las artes en Bogotá. Ella lo recuerda así:

“En esa época era muy raro que la Filarmónica tuviera a su cargo, además del Cuerpo Orquestal Sinfónico —la orquesta más representativa de la música sinfónica en Colombia—, la gestión de las artes escénicas en Bogotá. Era extraño que la orquesta, en tanto institución cultural, manejara al mismo tiempo música, danza, teatro, los escenarios públicos de la ciudad y, por ende, también los Festivales al Parque.





Lo que hicimos desde el punto de vista administrativo fue separar la gestión pública de la orquesta en dos áreas misionales. La primera era la Subdirección Sinfónica, encargada de todos los asuntos de la orquesta, incluido un portafolio de estímulos y de reconocimientos en el campo de la música académica. La otra era la Subdirección de las Artes que incorporaba todas las artes escénicas, exceptuando la música sinfónica, y que tenía como política más visible, en ese momento, los Festivales al Parque.

Los festivales ya eran muy reconocidos; los seis primeros (Rock, Hip Hop, Salsa, Colombia, Jazz y Ópera) se crearon con una lógica que tiene que ver con reconocer prácticas activas en todas las localidades de la ciudad y, también, el interés por ciertos géneros de la música relacionados con los gustos de los bogotanos. Eso a mí me parece superinteresante: cómo, a partir del reconocimiento de unas estéticas en la ciudad y de unas prácticas artísticas específicas, se genera una política cultural que concibe el espacio público como un lugar de encuentro con esas realidades socioculturales.

Ya se habían creado esos seis festivales, incluyendo Ópera al Parque, que era muy exitoso. Y, como teníamos la Orquesta Filarmónica y las dos vertientes de la música —las músicas populares y la música sinfónica—, hacer Ópera al Parque también era un reto muy interesante para la entidad. Por supuesto, Rock al Parque era el festival más grande, más consolidado, más reconocido y más esperado por la ciudadanía, porque ya se acercaba la celebración de sus quince años. Había

avances muy importantes en temas fundamentales para consolidar esa oferta pública, caracterizada, además, por la gratuidad: el desarrollo de la producción técnica, logística y operativa. Bogotá ya sabía cómo se hacía un festival, no era ese asunto precario del principio.

Era fascinante, también, ver cómo se había destinado un presupuesto estable para la organización de los festivales. De todos, Rock al Parque era el más consentido por la Administración pública. Los alcaldes de ese momento afirmaban con claridad que esa era una política que debía tener continuidad y crecer de distintas formas: desde el reconocimiento de las dimensiones del campo cultural —la investigación, la formación, la creación, la circulación y la apropiación social por parte de los habitantes de la ciudad—, y desde la cohesión social y la afirmación de las diversidades. Todo eso implicaba pensar en nuevas formas de entender el festival.

El aporte que se hizo en la Filarmónica fue desarrollar una relación mucho más cercana con las localidades. Se trataba de llevar el festival no solamente a la escena durante el fin de semana, sino de reconocer esas bandas en todas las localidades, otorgarles recursos a través de convocatorias públicas para que pudieran desarrollar procesos creativos y buscar cómo consolidar sus proyectos, porque algunos eran todavía muy incipientes en términos de su capacidad de gestión y sostenibilidad en el mediano y largo plazo. Hicimos ejercicios muy potentes para entender qué necesitaban para que sobrevivieran en el tiempo como agrupaciones representativas del rock en

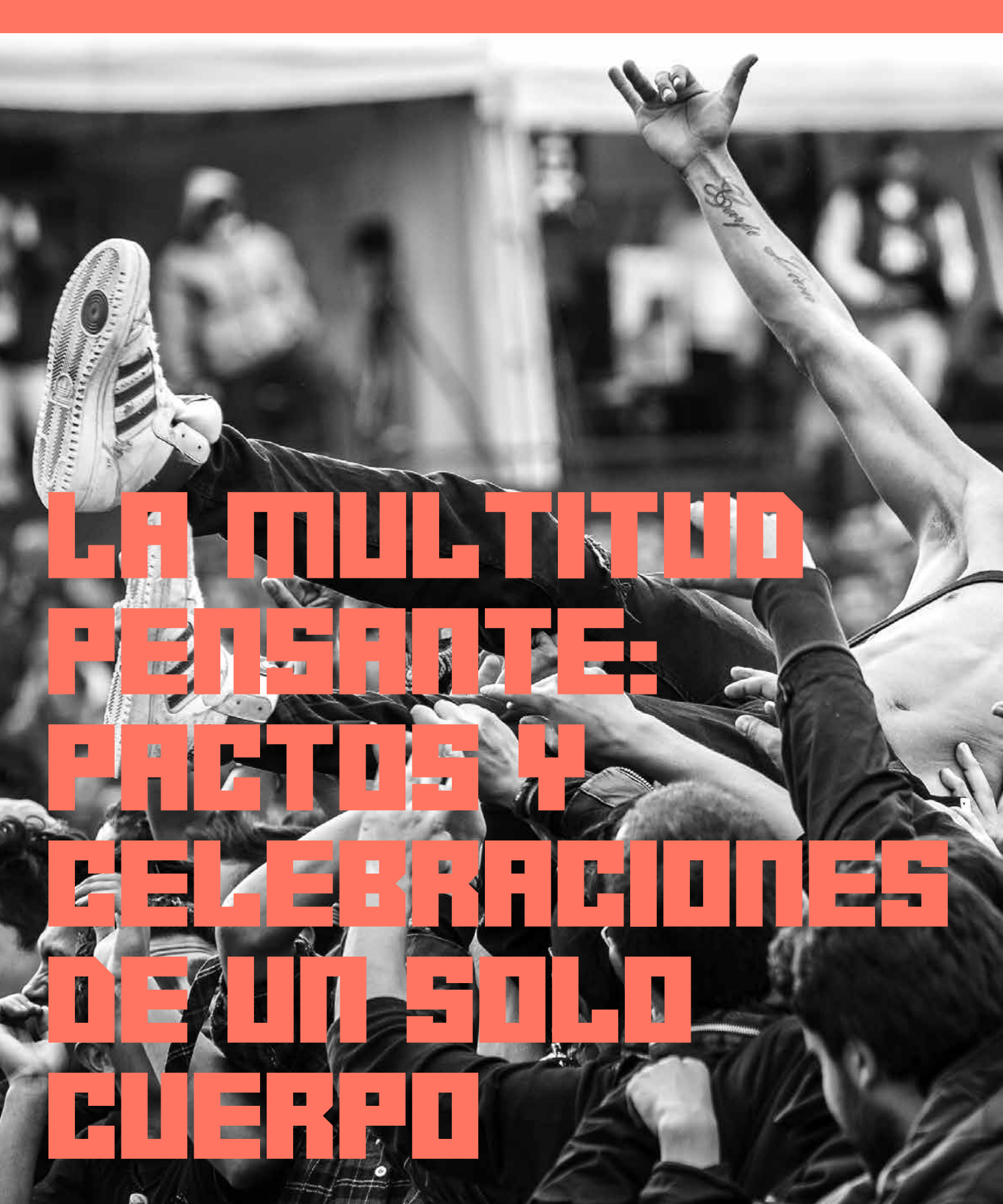
Bogotá. El crecimiento del programa de estímulos alrededor del apoyo de recursos financieros fue fundamental en esa época.¹¹

Con el paso de los años, Rock al Parque dejó de ser sólo un punto de encuentro para bandas emergentes y públicos curiosos [...] La experiencia colectiva de esos primeros años se transformó en un proyecto cultural con vida propia, capaz de convocar y articular agentes, recursos y políticas.

Lo que ella describe se tradujo en el terreno del festival en aprendizajes técnicos, humanos y comunitarios que terminaron por construirle al rock bogotano una plataforma estable. Con el paso de los años, Rock al Parque dejó de ser sólo un punto de encuentro para bandas emergentes y públicos curiosos; se volvió un espacio donde la ciudad se reconocía a sí misma en su diversidad. La experiencia colectiva de esos primeros años se transformó en un proyecto cultural con vida propia, capaz de convocar y articular agentes, recursos y políticas. Lo que la Filarmónica trenzó con las localidades fue más que una programación: fue un tejido de voces, saberes y esfuerzos que le dio al rock en Bogotá la fuerza de una trama compartida.

Sobre esa base, el festival se atrevió a crecer y a abrir su programación a agrupaciones internacionales de gran formato, sin dejar de fortalecer su cantera local. En ese periodo, el cartel reflejaba la ambición creciente del festival: en 2007 participaron Catupecu Machu, Coheed & Cambria, El Cuarteto de Nos, Los Amigos Invisibles y, en la escena local, Agony, Ultrágeno y Aterciopelados cerraron con fuerza esa edición marcada por la granizada. En 2008 brillaron nombres como Carcass, Paradise Lost, Bloc Party, Black Rebel Motorcycle Club y, en el frente nacional, Masacre, Doctor Krápula y Pornomotora compartieron escenario con bandas distritales que mantenían viva la cantera local. En 2009, la apuesta se consolidó con la presencia de bandas como Soulfly, Neurosis, Plastilina Mosh, Zoé y Koyi K Utho, en un cartel en el que lo internacional y lo nacional dialogaban con la misma fuerza en los distintos escenarios del Simón Bolívar.

Ese camino de aprendizajes, diálogo, expansión del festival y fortalecimiento de las políticas culturales sentó las bases para lo que vendría: una década en la que el público pasaría al centro de la escena ■



**LA MULTITUD
PENSANTE:
PACTOS Y
CELEBRACIONES
DE UN SOLO
CUERPO**



//2010_2019

_Entre 2010 y 2019 Rock al Parque cambió de escala y también de centro: la música seguía siendo su pulso, pero la verdadera protagonista pasó a ser la gente. Las multitudes que antes miraban el escenario empezaron a mirarse entre sí, a reconocerse como comunidad diversa y a construir una ciudadanía roquera que desbordaba los límites del parque. Esta década trajo apropiación cultural, nuevas maneras de habitar el espacio público y transformaciones en los discursos del festival: ya no sólo se asistía a un concierto; se participaba de un ritual colectivo donde el cuerpo en masa pensaba, sentía y decía algo sobre la ciudad que lo albergaba.

LA BANDERA COMÚN

En este momento, el festival ya era parte de la historia de Bogotá y para cientos de miles de personas representaba un capítulo en su propia biografía. Muchos recordaban la primera vez que pisaron las graderías de la Media Torta o el pasto mojado del Simón Bolívar, la camiseta negra que estrenaron ese día, el descubrimiento de una banda desconocida que les cambió la vida o el abrazo en medio de un pogo improvisado. Rock al Parque se había consolidado como rito de paso, escenario de amistades y rupturas, lugar para ensayar libertades juveniles y, con el tiempo, también refugio para quienes habían crecido con él.

Hoy es un archivo de memorias íntimas y colectivas que dialogan con la ciudad y con su historia reciente. Ese tejido de experiencias personales —donde el público dejó de ser espectador pasivo para convertirse en protagonista— converge en las voces de quienes lo han vivido y moldeado, como María Claudia Parías y Santiago Trujillo, cuyas miradas han acompañado el crecimiento, la profesionalización y el reconocimiento artístico y ciudadano de Rock al Parque.

Santiago Trujillo es una de las voces que mejor encarna la forma en que el festival ha construido una manera de estar, ver y recordar la ciudad. Estuvo vinculado desde 2008 a la organización de Rock al Parque, a través de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Primer director del Idartes, en 2011, fue responsable durante años de la organización de los Festivales al Parque, y, desde 2024,



2017. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



es secretario distrital de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá. Ha acompañado la evolución del festival desde adentro y desde afuera. Su testimonio entrelaza esas perspectivas y ayuda a entender cómo Rock al Parque ha sido, al mismo tiempo, política pública, vivencia personal y referente colectivo:

“Rock al Parque ha tocado la vida de todos los bogotanos y de millones de colombianos, de alguna manera. Particularmente mi vida está atravesada por el festival en muchos niveles. El primero: fui público de Rock al Parque. Cuando llegué a Bogotá a estudiar en la universidad y conocí que esta ciudad tenía un festival público abierto, de esas dimensiones, me reencontré en mi ejercicio feliz de ser joven, alrededor de Rock al Parque. Además, tuve la suerte de dirigir el festival durante ocho versiones, de manera directa, entre el 2007 y el 2015; y ahora, de manera indirecta, como secretario de Cultura, acompañando la fantástica gestión que está haciendo Idartes.

También tuve la posibilidad de estar en la tarima de Rock al Parque tocando, como violinista, con una de las bandas que más admiro y que marcó la banda sonora de nuestro país: Aterciopelados. Esto fue en el 2014, cuando estábamos celebrando, de manera paralela, los veinte años de Rock al Parque y los veinte años de Aterciopelados. No es casual que el festival más grande de rock gratuito de Latinoamérica haya nacido a la par de la banda de rock independiente más potente que ha dado esta región.

Y como estas tres conmociones, estas tres maneras de vivir Rock al Parque, a mí me han tocado la vida, siento que es desde esa emocionalidad que siempre he tenido que ver el festival como el hito común, como la bandera común. Si tuviésemos que ir por el mundo con una bandera y escoger cuáles serían sus colores, serían los de Rock al Parque. O si hubiese que hacer una nueva versión del himno de Bogotá, no me cabe duda de que tendría que ser una versión como la que le propondría Rock al Parque a la ciudad.

Creo que el festival hace parte de esa memoria común que ha marcado, por ejemplo, las temporalidades de nuestra realidad en la ciudad. Puede que uno no recuerde del



GRANIZADA, 2007. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMMA

todo si algo pasó en el 2008 o en el 2007, pero pasó el año en que a Rock al Parque trajimos a Manu Chau, o pasó en el Rock al Parque en el que Suicidal Tendencies hizo el concierto más descabellado, o el año en que cayó la gran granizada. Entonces, siento que Rock al Parque es una suerte también de gran reloj de arena de nuestra ciudad. El festival también ha marcado la banda sonora que todos tenemos. Y si esta ciudad tiene una banda sonora, pues esa banda sonora la han construido todos los Festivales al Parque, pero en particular Rock al Parque que ha sido un gran protagonista.⁷¹

Esa memoria compartida convirtió a Rock al Parque en un punto de referencia emocional y cultural para la ciudad. Ya no se trataba sólo de los conciertos, sino de un calendario afectivo que organizaba recuerdos y marcaba generaciones.

El público, convertido en protagonista, exigía cada vez más que el festival estuviera a la altura de esa diversidad que lo habitaba: un espacio donde convivieran trayectorias, estilos, estéticas y sensibilidades distintas. Bogotá, donde confluye el país entero con su riqueza cultural y también con sus tensiones, hacía aún más evidente ese desafío.

Esa idea de una bandera común unió a los bogotanos en torno al festival, y empezó a atraer miradas y cuerpos desde otras regiones. Lo que para muchos fue una fiesta ciudadana se transformó también en una cita nacional: el punto de encuentro de quienes, desde lejos, reconocieron en Rock al Parque una promesa de pertenencia. La memoria íntima que Santiago Trujillo describe —esa banda sonora compartida que ordena los recuerdos— trascendió las fronteras de la capital. Cada edición empezó a convocar a viajeros que llegaban con mochilas, guitarras y esperanzas, movidos por la certeza de que algo esencial del país se reunía allí, en el parque.

LA PEREGRINACIÓN AL PARQUE

La entrada sin costo y la programación amplia de Rock al Parque había convertido desde el principio al festival en un imán para quienes, además de escuchar bandas, acudían a una cita colectiva con la música. Cientos de personas llegaban a Bogotá en busca de una experiencia que, por su escala, era difícil de replicar en otras ciudades del país.

No tardó en percibirse algo más que una afluencia: lo que llegaba a Bogotá era una peregrinación. Jóvenes, y a veces familias, venían en buses desde Medellín, Cali, Pasto, la costa atlántica y pequeñas poblaciones del interior. Eran trayectos que a menudo implicaban planes de viaje y ahorro durante meses para poder ser parte de esos tres días. El parque Simón Bolívar, durante los fines de semana del festival, se transformó en un cruce de geografías: acentos, camisetas de bandas locales y foráneas, y relatos que se mezclaban en la fila por comida o en el pogo. La magnitud y diversidad del público se volvió un rasgo distintivo del encuentro.

Muchos hicieron del viaje una tradición anual, un plan casi ritual. La presencia de público venido de otros lados del país fue casi tan decisiva como las bandas en la construcción de la identidad de Rock al Parque. Uno de esos viajeros fue Yeimy Angote, nacido en Pasto y fundador de La Bambara-banda, quien recuerda así su primer viaje al festival:

“La primera vez que yo fui a Rock al Parque, como público, fue en el año 1998. Teníamos una banda, acá en Pasto, que se llamaba Rock Colombiano, y teníamos la ilusión de ir, de conocer. Ya nos habían hablado; la televisión hablaba de Rock al Parque y nosotros soñábamos con tocar ahí. Dijimos: “Pues vamos”, porque se presentaba Robi Draco Rosa... así que agarramos un bus y nos fuimos en Expreso Bolivariano. La distancia es larga de Pasto a Bogotá: viajamos más de veinte horas, con muy poco dinero, pero llegamos

Llegar ya era parte del ritual. Para Yeimy, mirar el escenario fue imaginarse dentro de él:





LOS ROLLING RUANAS, 2017. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA

“Para mí fue impresionante porque nunca había estado en un evento tan grande. Podrían ser unas 80, 100 000 personas. Recuerdo tanto que miré la tarima y soñé con estar ahí. Dije: “Algún día tengo que estar ahí con un proyecto de Pasto”. Yo tenía unos veintidós años; todos éramos muy jóvenes.”

Ese sueño, compartido por miles que viajaron sin saber si algún día volverían como artistas, fue motor de creación en muchas regiones. La peregrinación no sólo movía cuerpos: movía proyectos, impulsos, imaginaciones. Continúa Yeimy:

“Como a los dos o tres años, fundamos Bambarabanda. Era una agrupación bien particular porque no estaba conformada por músicos, sino por artistas de diferentes expresiones: realizadores audiovisuales, teatreros, gente inquieta por lo político, lo sociológico, lo antropológico. Como no tenían conocimientos armónicos, pero sí mucha energía percutiva, lo más fácil era rapear, pero no sobre pistas electrónicas, sino sobre *loops* percutivos que ellos mismos creaban con instrumentos de percusión. Yo sí era músico, percussionista desde los quince años, y ya tenía bastante experiencia. Justo llegaba de una gira y vi a este colectivo en una obra de teatro que se llamaba *Medea sin fuego*. Me encantó lo que hacían.

Me gustó que estaban emprendiendo algo particular en la región: componer sus propias canciones y escribir sus propias líricas. En Pasto la mayoría de jóvenes hacía *covers* —pop, rock en español, hard rock, salsa, lo que sea—, pero no había agrupaciones creando música propia. Yo soñaba con eso y sabía que esa era la única forma de salir: construir un concepto auténtico, con un sonido particular. Llevaban unos seis meses trabajando ese montaje escénico. Me ofrecí para trabajar con ellos y me dijeron: “Si tienes instrumento de percusión, ven”. Al ser el único músico con experiencia, ellos me dieron la confianza y terminé asumiendo la dirección musical. Empezamos a organizar mejor las canciones, la música, y a crear un concepto que para la época era muy interesante.

Con el tiempo me di cuenta de que este movimiento no sólo se gestaba en Pasto, sino en toda Colombia. Mucho joven quería

El parque Simón Bolívar, durante los fines de semana del festival, se transformó en un cruce de geografías: acentos, camisetas de bandas locales y foráneas, y relatos que se mezclaban en la fila por comida o en el pogo.

hablar y lo hacía desde su raíz. Nosotros nos agarramos de la raíz de acá. Creamos La Bámbara entre 2000 y 2001. Para 2004 ya teníamos canciones y estábamos tocando, así que fuimos a Rock al Parque a inspirarnos. Otra vez el bus, las veinticinco horas, y a quedarnos en casas de amigos porque siempre viajábamos con poco dinero. Vivimos Rock al Parque como espectadores, como agrupación, empapándonos de la movida y visualizando lo que queríamos hacer. Se volvió un sueño: tocar en Rock al Parque. Ninguna banda pastusa lo había hecho.

A nosotros ya nos empezaban a recomendar porque decían: “Estos manes están haciendo algo diferente”. Éramos teatrales en la puesta en escena, trabajábamos con director de teatro, y eso llamaba la atención. En el año 2008 lanzamos nuestro primer álbum, *El baile de los obligaditos*, con letras de rebeldía desde el sur de Colombia. Era punk, pero no tanto en lo interpretativo, sino en el contenido.⁷⁷

El sueño empezó a volverse método. Entre viajes largos, ensayos disciplinados y una búsqueda estética que mezclaba teatro, raíz y rebeldía, La Bambarabanda fue afinando su identidad. El impulso inicial —ese deseo expresado frente a la tarima del Simón Bolívar— tomó forma de apuesta colectiva, capaz de sostenerse en el tiempo. Cuando el sur empezó a mirarlos como referente y el país a reconocerlos como parte de una nueva ola que abrazaba la tradición para transformarla, Rock al Parque dejó de ser un horizonte lejano y empezó a sentirse como una posibilidad cercana, casi inevitable.

⁷⁴En Rock al Parque tocamos por primera vez en 2009, después de grabar el álbum. Fue maravilloso. Ensayábamos todos los días, con y sin instrumentos. Tocamos el

lunes festivo, el último día, en el escenario Lago. Antes tocó Eskampida —referentes y amigos—, luego nosotros, luego Nadie e I.R.A. Fue un espacio bien punkero, muy acorde. Al comienzo la gente se estaba yendo a Ely Guerra, en el escenario Plaza, pero, cuando empezamos a tocar, la gente regresó. Se llenó. La gente pogueando al ritmo de son sureño, del sur de Colombia. Hubo canciones que dudamos en tocar porque eran muy “carnavalito”, pero yo decía: “Tenemos que tocar lo que somos”. El último tema era un son sureño y ver punkeros con crestas bailándolo fue hermoso. No llovió, pero sí hubo polvero bravo. Una experiencia muy chévere. En Pasto fue *boom*. Salimos en prensa, la gente comentaba. Ese mismo año fuimos nominados y ganamos un premio *Shock*. Fue un año lindo. Primeros de Pasto en Rock al Parque: un orgullo.

La segunda vez que tocamos fue en el 2013, en el escenario Bio, ya a las seis y algo. Nos llovió fuerte y empezó a filtrarse el agua en el escenario; la producción estaba más ocupada salvando equipos que en el *show*. Fue tensionante, pero chévere igual. La última vez fue después, ya más grandes, con más experiencia, habiendo tocado en otros países. No recuerdo el escenario, pero fue muy bonito. Ese día también tocaban Sepultura y Napalm Death; estábamos felices. A la gente le gustó mucho. Ya había más público pastuso en Bogotá, muchas bandas y artistas de acá moviéndose. Nosotros fuimos pioneros e inspiramos a muchos. Ahora siguen yendo agrupaciones; hace poco fueron tres. Gabriela Ponce, Briela Ojeda, muchas mujeres liderando la escena desde Pasto. La Bámbara también inspiró eso.

Las Guaguas de Pank, que son como nuestras nietas, divinas, con sus cunches, su estética campesina punk. Ese legado es hermoso.”

Historias como la de La Bambarabanda muestran que la peregrinación a Rock al Parque no fue sólo un viaje físico: fue también un trayecto creativo. Cada bus que llegó al Simón Bolívar trajo público, pero también futuros proyectos, futuras bandas, futuros lenguajes. El festival fue un espacio de inspiración para una generación que volvió a sus territorios con la certeza de que era posible construir escena propia y hacer parte de la escena nacional. De igual manera, fue el referente para las administraciones de otras ciudades como Medellín, Cali y Pasto que desarrollaron políticas culturales a partir de la fructífera experiencia que había acumulado Bogotá en este sentido.

Rock al Parque puso a Bogotá en el mapa continental de festivales; y lo hizo siendo punto de encuentro nacional: un lugar a donde se viajaba con la promesa de ver, por primera o vigésima vez, a las bandas que definían la banda sonora de un país en tránsito. Esa peregrinación —hecha de buses, ahorros, sueños y anécdotas— merece una mención propia en la historia del festival, porque cuenta, con la misma claridad que los carteles y las cifras, la forma en que la música atravesó distancias y unió territorios.

El público que llegaba desde todos los rincones del país ayudó a ampliar la escala del festival y además transformó su sentido. Esa multitud diversa, hecha de acentos, territorios y experiencias, comenzó a demandar una programación que reflejara su propia complejidad. Ya no bastaba con repetir fórmulas del rock clásico o las bandas consagradas: el festival debía responder a una comunidad en movimiento, plural, cambiante, que pedía verse y oírse representada. En esa tensión entre pertenencia y novedad, entre la devoción de los viajeros y la identidad diversa y multicultural de Bogotá y del evento, se gestó

una nueva etapa curatorial: la del festival como escenario de encuentro y reconocimiento de la ciudad y de la nación.

LA PROGRAMACIÓN: ESPEJO DEL PÚBLICO Y DE LA CIUDAD

El diálogo sobre el país que se daba en las calles de la ciudad encontró en la programación su campo de batalla y de experimentación. La curaduría ya no podía apoyarse únicamente en certezas o fórmulas probadas: debía arriesgar, abrirse a lenguajes que hasta entonces parecían ajenos, y dar cabida a sonidos capaces de resonar con una ciudad marcada por la mezcla y el mestizaje. La fusión emergió entonces como respuesta a esa exigencia: una apuesta por reflejar la complejidad del público y, al mismo tiempo, por ensayar nuevas formas de convivencia musical en un festival que se pensaba cada vez más como un reflejo de la ciudad. Johanna Pinzón, quien tuvo a su cargo la organización del festival en esa época, lo recuerda así:

“Llego al final de enero del 2010 como la única mujer que ha sido curadora y a la vez coordinadora de Rock al Parque; claro, a excepción de Bertha Quintero. Bajo mi cargo también estaban los otros cinco Festivales al Parque. Yo trabajé el primer año, en el 2010, en la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y en el 2011 ya fue el primer año de Idartes. Estrenamos Idartes sin mesas y sin sillas, porque estaban en plena licitación para el mobiliario y los equipos. Fue todo un reto inaugurar la entidad con un evento tan grande como Rock al Parque.

En ese momento estaban en auge las fusiones de las músicas colombianas con tendencias más urbanas, también todo el tema electrónico e indie. Ahí hago



La fusión emergió entonces como respuesta a esa exigencia: una apuesta por reflejar la complejidad del público y, al mismo tiempo, por ensayar nuevas formas de convivencia musical en un festival que se pensaba cada vez más como un reflejo de la ciudad.

unas apuestas curatoriales que fueron disruptivas y generaron tensiones, pero de las que yo siempre me he sentido orgullosa, porque creo que el festival lo necesitaba. En 2011 es la primera vez que bandas como Bomba Estéreo, Chocquibtown, Sistema Solar y Buraka Som Sistema están en Rock al Parque. Hasta 2010 todo era más convencional: Calamaro y nombres así, grandes figuras del rock.

En ese momento había unas mesas asesoras. Participaban diferentes líderes del sector del rock: de los medios, del campo artístico, del área de la producción. Frente a ellos yo presentaba las propuestas y ellos daban sus recomendaciones; y así iba armando la programación. Estaba todo este furor de estas bandas colombianas, no necesariamente roqueras, que se presentaban en grandes escenarios del mundo. Entonces el argumento era: “Pues estas bandas que estaban rompiéndola en el mundo entero, ¿por qué no pueden estar dentro del festival de su país?”.



BOMBA STEREO, 2011. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA

Fue todo un debate. Decían que eso no era rock y que por eso no podíamos programarlas. Y, bueno, pues fue una carta que yo me jugué y Leonardo Garzón, que era el gerente de música, apoyó. Yo les decía: “Lo mejor sería no poner esas bandas, para no generar el debate, pero entonces nunca vamos a innovar”. Hoy creo que lo que un día fue debatible después se volvió cultura en el festival, algo que ya es natural.

Me acuerdo que en esa edición del 2011 presentamos también a Fischerspooner, una banda muy escénica de la electrónica, con bailarines y actores; y trajimos a Buraka Som Sistema, de Portugal: dos DJ, dos cantantes y una batería de kuduro electrónico. Santiago Trujillo, el director de Idartes, me sube un día a su oficina, como a una semana del festival, y me dice: “¿Tú estás segura de que eso nos va a llenar el parque?, ¿tú estás segura de esas bandas?”. Claro, era arriesgado, porque si tú pones a La Pesteñencia o a las 1280 Almas, pues vas a la fija. Si pones a Fito Páez, obvio, eso es una fórmula que ya está hecha. Poner a Bomba Estéreo, junto a una gente de

Portugal, pues eso no estaba probado, era un riesgo. Yo le dije: “Estoy completamente segura de mi cierre de Rock al Parque. No sé, Santiago, si se va a llenar; pero de lo que estoy segura es que esto va a ser un hito muy importante en el festival”.

La historia termina en que llega el famoso lunes festivo y ese parque se explota de gente. Pero, más que la cantidad impresionante de público, para mí lo más valioso es que se armó una parranda roquera-fusión, con lo nuestro. Era impresionante la gente cantando *Fuego*, de Bomba Estéreo, y *Somos pacífico*, de Chocquibtown, y los de Buraka Som Sistema, que la sacaron del estadio. Fue una edición maravillosa, muy especial, que demostró que el festival sí podía transitar a través de diferentes sonidos, y más si era con nuestras sonoridades, mezcladas con rock y con electrónica.

Ver a toda esta gente bailando, como podría ser en un festival como el Petronio, pero en un Simón Bolívar de Rock al Parque, fue muy emocionante y muy significativo de lo que somos, lo que nos mueve y con lo que nos identificamos. Fue un momento que todavía conservo como algo muy importante, porque hubo mucha euforia: como esa alegría de cuando suenan las canciones de Lucho Bermúdez, que la sola música, el sentimiento que produce, es como la misma alegría de decir: “Comámonos una paleta, la vida es bonita”.⁷⁷

Asumir riesgos en la programación no fue sólo un gesto institucional, sino una apuesta que encontró eco en la multitud. Ese público, que llenó el parque más allá de cualquier cálculo, además de acompañar el cambio, lo legitimó con su baile, sus cantos y la apropiación de nuevas sonoridades.

Esa efervescencia era el reflejo de cómo bullía la ciudad misma. El estallido de baile y canto fue una celebración musical, y también la imagen de una Bogotá que se reconocía a sí misma en el reflejo del festival, donde público y ciudad se confundían en un mismo rostro colectivo.

Cada apuesta curatorial, cada riesgo asumido, devolvía la imagen de una Bogotá diversa, atravesada por tensiones, pero también por encuentros posibles. El festival se fue pareciendo cada vez más a su propio público, y ese público, a su vez, a la ciudad: una multitud compleja, contradictoria y vital que reclamaba el derecho de reconocerse en sus músicas y en sus gestos colectivos.

De ahí surgió la necesidad de entender a esa multitud como un retrato vivo de Bogotá y, al mismo tiempo, de descifrar qué significaba ser parte de una cultura roquera en la ciudad: cómo se expresaba, qué defendía, qué rechazaba y cómo se reinventaba en cada edición del festival. Para ese momento el Observatorio de Cultura Urbana se había renombrado como Observatorio de Culturas, y Víctor Manuel Rodríguez seguía vinculado y desarrollando instrumentos de medición encaminados a comprender fenómenos culturales que se expresaban en la ciudad. Él recuerda este momento así:

“El punto que considero relevante subrayar es la experiencia ciudadana. Claramente, el rock es una expresión cultural asociada mayormente a un grupo de edad —los jóvenes—, pero, a su vez, la cultura roquera es diversa. El festival ha mantenido esa noción de diversidad de géneros y de formas distintas de vincularse a la cultura roquera. En segundo lugar, es fundamental comprender qué ocurre en torno a la cultura roquera, y no sólo en torno a grupos y canciones; allí se encuentra la cultura del rock y el arte se articula con la cotidianidad

de las personas. Por último, los festivales se articulan con dinámicas de ciudad en asuntos como la convivencia y el respeto a la diferencia, y promueven procesos que fortalecen las libertades en los modos de estar y ser en la ciudad, así como el rol de la cultura en la construcción social del territorio y, en general, de la vida misma.

Este argumento es especialmente pertinente, ya que, frente a la activación del mercado de conciertos privados, Rock al Parque se ha ubicado paulatinamente en otro lugar: es un festival cultural centrado en la música, el teatro, la danza y sus expresiones culturales. Todo ocurre de manera integral, donde resuenan las agendas sociales propias del tiempo en que vivimos: denunciar el machismo, reivindicar los derechos de las mujeres y del medio ambiente, así como otras agendas sociales y políticas.

Todo esto nos obligó a reflexionar sobre las mediciones que realizamos en el festival para indagar en estos aspectos culturales, más allá del conteo de personas y asistencias. En el Gobierno de Bogotá Positiva se implementó una innovación mediante un instrumento que realmente pudiera arrojar información sobre la cultura roquera. La percepción del festival como evento debe registrarse, por supuesto, pero no puede ser sólo eso.

Bajo la orientación de María Claudia Parías, como directora de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, dimos un giro al instrumento, técnicamente muy refinado, que nos permitiera indagar más en la cultura roquera. Aplicamos la metodología que coloquialmente llamamos CAEP (conocimientos, actitudes, emociones y prácticas) e indagamos sobre factores culturales alrededor del rock: cuántas veces ha asistido a Rock al Parque, cuál es su género de preferencia, cuándo escuchó rock por primera vez y quién lo invitó a escucharlo. Preguntamos también si escucha música en vivo, si colecciona memorabilia, si vive en un ambiente roquero. En cierta forma, retiramos el instrumento del concierto y lo trasladamos a la vida de las personas.¹¹

El público hizo del festival no sólo un espacio de consumo, sino un espacio vivo de participación, de exigencia ética, estética y política.



PANTEÓN ROCOCÓ, 2017.
FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



El festival se fue pareciendo cada vez más a su propio público, y ese público, a su vez, a la ciudad: una multitud compleja, contradictoria y vital





A mediados de la década, Chucky García asumió esa exigencia como su tarea diaria, en tanto programador de Rock al Parque:

“En el 2014 cofundé el Festival Centro en la FUGA, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, e hice mis primeros pinitos como programador. Ahí me llama Santiago Trujillo y me dice que si quiero hacer parte de una terna de programadores para el 2014: Héctor Mora, Chucky García y Andrés Cardona, de la banda Seis Peatones. Yo dije que no porque eso es como cepillarse los dientes, cada uno tiene sus preferencias y yo nunca he creído que los músicos sean buenos programadores. Eso de que los que toquen tienen que ser los más virtuosos, o los mejores músicos, no necesariamente es por ahí. La clave es ver la dinámica del público y uno va aprendiendo a tomarle el pulso a la ciudad. Finalmente se disolvió la terna y me llamaron a mí. Programé la edición de los veinte años en 2014, luego la de los veinticinco años en el 2019.

Yo creo que el secreto de la programación está en la concepción general. Los festivales grandes de rock, como Rock in Rio o Vive Latino en México, o Woodstock, son festivales que nacieron con la idea de tener uno o dos grandes *headliners*, que debajo tienen un montón de bandas que son las que terminan dándole vida al cartel. Todos esos grandes festivales nacieron como festivales de rock y luego se volvieron *crossover*. Rock al Parque fue al revés, les apostó desde siempre a las bandas locales, y con el tiempo se fueron sumando los *headliners*. Además, siempre, desde el



CAFÉ TACVBA, 2015. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ



nacimiento, fue *crossover*, porque nació con la intención de poner a dialogar a los distintos géneros.

El festival nació siendo un festival *crossover* que tenía rock en español, metal, ska, fusión, hip hop; de hecho, Hip Hop al Parque nace de Rock al Parque. La gente siempre ha visto que Rock al Parque programa de todo y dice: “Allí me reciben, hay un lugar para mí”. Este es un festival en el que hasta hace poco no se vendía alcohol ni se hacen activaciones de marca. No es como el Estéreo Picnic, que parece un centro comercial, sino que Rock al Parque es el festival donde uno va a escuchar música, el centro es la música, no el consumo. Es un espacio para que la gente se conecte con la música, conozca las bandas, así no le gusten. Ese ejercicio de la gente que se plantaba frente a una tarima durante horas a esperar a su banda y esperaba para tirarles monedas a las bandas que no le gustaban se acabó, y con el tiempo la gente empezó a entender y comportarse diferente frente a los otros, lo otro, lo que no conoce y lo que no le gusta. Hoy hay una actitud de respeto, ese es su sello. Rock al Parque es una experiencia genuina y eso hace que la gente siga yendo treinta años después.”

La programación de Rock al Parque, más que un listado de nombres, siempre ha sido un territorio de negociación simbólica entre la ciudad, el público y las instituciones. Lo que se decide en las mesas de curaduría o en los riesgos asumidos por los programadores ha encontrado siempre su validación —o su rechazo— en la multitud. Esa tensión es lo que ha permitido que el festival crezca e innove, y que además se convierta en un reflejo vivo de Bogotá: una ciudad diversa, mestiza, en disputa, pero también capaz de reconocerse en la música como lenguaje y bandera común. La programación termina siendo una lectura de lo que la ciudad es y, al mismo tiempo, de lo que aspira a ser. Llamarla espejo del público y de la ciudad no es un recurso retórico, es la síntesis de lo que Rock al Parque ha encarnado durante tres décadas: un territorio donde las decisiones curatoriales se ponen a prueba en la multitud y donde la música devuelve, amplificada, la voz de Bogotá.

DE BOGOTÁ PARA EL MUNDO

La consolidación del festival en Bogotá abrió la puerta a un nuevo horizonte: el de su internacionalización. Ya no se trataba sólo de que la ciudad recibiera a grandes bandas del mundo; también se buscaba que las agrupaciones locales pudieran salir al exterior y encontrar un lugar en los circuitos globales. El festival se convirtió en vitrina y en puente: escenario donde se visibilizaba el talento bogotano y, al mismo tiempo, espacio de conexión con otros festivales y agentes de la industria musical. Sobre esto dice María Claudia Parias:

“Una cosa importante que hicimos fue buscar internacionalizar las agrupaciones locales. Que pudieran circular en otras partes del mundo, conectarlos con los mercados y con otros festivales importantes de rock. Tuvimos un componente muy fuerte de participación y presencia de agentes del rock de otros países que lideran festivales grandísimos en Brasil, México, Argentina. Bogotá ya era un referente, pero era muy interesante ver cómo podíamos garantizar que nuestros grupos bogotanos circularan en esos mercados internacionales.”

Esa apuesta se concretó en alianzas inéditas para la historia del festival. Johanna Pinzón lo explica así:

“El festival tenía hasta el 2009 unas alianzas con festivales internacionales de rock: el de Venezuela, el de Ecuador. Luego, al llegar yo, logramos la alianza con el Vive Latino de México y con Lollapalooza de Chile, que son festivales de peso, muy robustos. Eso permitió que, tanto esos años como después, las bandas de un festival y del otro hicieran intercambios. Nosotros íbamos allá y seleccionábamos una banda local que hubiera participado en el festival y luego los curadores de allá venían y seleccionaban una de las bandas de la convocatoria local nuestra, bandas emergentes.”

Para comienzos de la década de 2010, Bogotá ya no era sólo el escenario que recibía artistas internacionales: la ciudad misma empezaba a consolidarse como un centro cosmopolita de cultura y negocios. El mismo Rock al Parque había servido de referencia para que el sector privado creara festivales como el Estéreo Picnic, y esta influencia se expandiría hasta los años más recientes



HERMANA FURIA. FOTOGRAFÍA DE JUAN CARLOS HERRERA





con el Festival Cordillera. Por su parte, Artbo, las ferias en Corferias y la llegada de grandes congresos y ruedas de negocios configuraban un ambiente en el que la circulación internacional de ideas, artistas y públicos se volvía parte de la vida cotidiana. Era como si la ciudad hubiera aprendido a hablar varios idiomas al mismo tiempo: el de la música, el de las industrias culturales, el del turismo y el de los espectáculos masivos. Esa transformación de la ciudad en nodo global fue el marco que potenció a Rock al Parque como vitrina y puente, al tiempo que les dio a las bandas locales la posibilidad real de ser parte de esos circuitos globales.

Los intercambios abrieron camino a una circulación inédita para las bandas colombianas. Lo que antes parecía un sueño lejano para muchos —que una agrupación surgida de la convocatoria local pudiera sonar en escenarios internacionales— se volvió una posibilidad real. Cuenta Santiago Trujillo:

“Alrededor de Rock al Parque hemos tenido exposiciones, hemos hecho concursos, tributos, se han desarrollado giras. Yo tuve el placer de hacer la primera gira internacional de Rock al Parque, en 2013. Tuve el privilegio de irme a México con Monareta, con Kraken y con Andrea Echeverri, y fue una experiencia fantástica. Por ejemplo, compartir con ese gran emblema del rock colombiano que fue Elkin Ramírez, de Kraken, y conocerlo de viaje y conocer todo lo que Rock al Parque había significado para su vida, para su carrera, para su banda y para el rock colombiano.”

Ese impulso hacia la internacionalización no caminó solo: al mismo tiempo que Rock al Parque tendía puentes con escenarios de otros países, en Bogotá se consolidaba una red de apoyos sin la cual el festival no habría podido crecer. A la par de los intercambios y giras, se tejían alianzas locales entre entidades públicas, empresas y equipos de convivencia que garantizaron la sostenibilidad del proyecto y su permanencia en el espacio público. Esa apertura al mundo coincidió con otro hecho decisivo: el reconocimiento de Bogotá como Ciudad Creativa de la Música por la Unesco.

ATERCIOPELADOS, 2014. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

BOGOTÁ, CIUDAD CREATIVA DE LA MÚSICA

En marzo de 2012, Bogotá fue reconocida oficialmente por la Unesco como Ciudad Creativa de la Música, un título que la ubicó junto a urbes como Sevilla, Glasgow y Bolonia dentro de una red que promueve la cultura como motor de desarrollo sostenible. Este reconocimiento fue la culminación de un largo proceso de consolidación institucional y ciudadana: la expansión de festivales públicos, la robustez de la Orquesta Filarmónica, el auge de las agrupaciones musicales y la manera en que la música había empezado a ocupar el espacio urbano, como un lenguaje compartido. Fue también el reflejo de una transformación cultural profunda, pues la música había dejado de ser un asunto marginal y era ya una expresión de ciudadanía.

El relato de María Claudia Parías, quien se encargó de coordinar y dirigir el proceso de nominación e inclusión de la ciudad en la Red de Ciudades Creativas de la Música, permite asomarse a los orígenes de esa designación y al modo en que el festival Rock al Parque se volvió pieza clave de esa identidad sonora:

“En 2012, Bogotá fue incluida dentro de la Red de Ciudades Creativas de la Unesco, un proyecto que lideré desde la Filarmónica de Bogotá. Fue una cosa muy particular: Virgilio Barco estaba dirigiendo Invest in Bogotá, que había sido creada hacía relativamente poco, cuando estábamos en la Filarmónica, y él me llamó y me dijo: “Mira, hay un alemán que es un tipo experto en crear imágenes para la ciudad, imagen ciudad”, un tema que estaba en furor en ese momento. “¿Qué imagen le vamos a poner a Bogotá? ¿La montañita, las estrellitas? ¿Cómo vamos a posicionar el nombre de Bogotá a nivel visual y sonoro internacionalmente?”. El alemán había hecho ese trabajo para Berlín y Virgilio Barco lo invitó a Bogotá para que, con su capacidad de mirar y ver las cosas, dijera cuáles eran las cualidades específicas de la ciudad que podían producir orgullo. Este señor estuvo dos meses recorriendo Bogotá y me pidió una cita en la Orquesta. Me dijo: “Lo que más orgullo les produce a los bogotanos —y a las personas que venimos de afuera al recorrer esta ciudad— es la música. Increíble. La música y la capacidad para organizar cosas como Rock al Parque: eso es demasiado importante”.”

Bogotá ya se comportaba como una capital musical global, aunque aún no tuviera ese nombre. Sus festivales gratuitos —entre ellos Rock al Parque—, el trabajo de su Orquesta Filarmónica, su red de escuelas de música y la vitalidad de la producción independiente mostraban que la música era una forma de vida urbana, un signo de identidad colectiva y una apuesta de futuro.

Uno de los mayores retos en ese momento fue reunir los datos que demostraran, más allá de la percepción, que Bogotá tenía una escena musical sólida, diversa y económicamente significativa. La Unesco exigía evidencias concretas: indicadores de producción, circulación y formación, políticas de apoyo, impacto social y estrategias de sostenibilidad. Reunir esa información implicó coordinar instituciones públicas, universidades y gestores culturales que hasta entonces trabajaban de forma fragmentada. Pero el esfuerzo permitió construir, por primera vez, una radiografía coherente del ecosistema musical bogotano que incluyera desde la Orquesta Filarmónica y las bandas distritales hasta los festivales gratuitos y los sellos independientes. En esa dirección continúa el relato:

“Nosotros sabíamos internamente que la música era muy importante desde el punto de vista social y cultural, pero tal vez, cuando él dijo eso, pensé: “Si lo hizo para Berlín, es porque esto es muy serio y muy valioso”. Él nos sugirió: “¿Por qué no se meten a la Red de Ciudades Creativas de la Unesco en música? Ustedes se lo van a ganar en nada. Cualquier persona que lea un dossier de lo que ustedes hacen lo verá clarísimo”.

Así que hicimos el dossier con un grupo de investigación de la Universidad Externado de Colombia y un comité en el que participaron activamente Catalina Ramírez, la secretaria de Cultura, Recreación y Deporte en ese entonces, así como Sandro Romero Rey, Juan Antonio Cuéllar, presidente de Batuta, y yo.

Nos reuníamos cada quince días para ver qué faltaba de la información que la Unesco pedía sobre la música en Bogotá. El formato era muy exigente en cifras

y datos, y en ese momento no era fácil conseguirlos. Hoy todo está a la mano porque el mundo digital ya entró de lleno; en esa época las cifras de la industria musical estaban fragmentadas, los empresarios no decían la verdad, nadie las tenía completas. Con Beatriz Goubert logramos hacer esa investigación y muy rápidamente presentamos la candidatura a la Unesco.”

Cuando el expediente llegó a la Unesco, la respuesta fue inmediata: el asombro por el nivel de desarrollo cultural y organizativo de la ciudad. Bogotá ya se comportaba como una capital musical global, aunque aún no tuviera ese nombre. Sus festivales gratuitos —entre ellos Rock al Parque—, el trabajo de su Orquesta Filarmónica, su red de escuelas de música y la vitalidad de la producción independiente mostraban que la música era una forma de vida urbana, un signo de identidad colectiva y una apuesta de futuro. Continúa María Claudia Parías:

“La Unesco nos respondió sorprendida: “¿Cómo es que ustedes no eran parte de esta red?”. Porque el dossier mostraba ya a una ciudad volcada a la música como factor identitario y, además, como motor de la economía que iba a producir recursos financieros importantes en el futuro, aunque en ese momento todavía no fuera tan visible.

Creamos un grupo interadministrativo para definir un plan de acción de Bogotá, Ciudad Creativa de la Música. El reconocimiento trae sólo el logo de la Unesco, sin un peso, pero exige veeduría para saber si se cumple o no ese plan. Desde la Orquesta Filarmónica nos juntamos con la Cámara de Comercio de Bogotá, el Instituto de Turismo, la Secretaría de Cultura y otras entidades que podían tener algo que ver con el





MASACRE, 2018. FOTOGRAFÍA DE KIKE BARONA

desarrollo de Bogotá como ciudad de la música. También con Invest in Bogotá, que acababa de crearse como agencia de promoción de inversión extranjera.

Cada uno empezó a pensar qué podía aportar. Por ejemplo, de ahí surgieron los mercados de las artes en la Cámara de Comercio, que decidió crear un mercado de la música para fomentar el emprendimiento musical bogotano, todavía muy incipiente. El Instituto de Turismo comenzó a trabajar en la formulación de una ley de turismo cultural, que el país no tenía. Empezamos a meternos en temas más estructurales para fortalecer la industria musical desde los puntos de vista social, artístico, económico, financiero y urbano. Y Rock al Parque siempre fue el ejemplo.”

A partir de ese momento, la noción de *ciudad creativa* comenzó a tener efectos tangibles: el fortalecimiento del Bogotá Music Market (BOmm), la creación de circuitos de formación artística, el impulso de políticas de turismo cultural y el reconocimiento de la música como factor de desarrollo urbano. Rock al Parque se consolidó como el emblema de esa transformación: un ejemplo de organización pública, participación ciudadana y proyección internacional que le daba sentido a la idea de una Bogotá que suena, se expresa y se reconoce en su música. La articulación que implicó el proceso de Bogotá, Ciudad Creativa de la Música, se fortaleció en los años siguientes y encontró en el festival su laboratorio más visible.

TODOS PONEN

Rock al Parque nunca ha sido una iniciativa aislada. Su permanencia ha dependido, en buena medida, de una suma de esfuerzos colectivos; esa es su magia. El festival ha podido realizarse todos estos años porque en él confluyen la participación de empresas públicas y privadas y la articulación entre distintas entidades distritales. Ese engranaje explica por qué el festival, aun en medio de tensiones, ha logrado sostenerse. Cuenta María Claudia:

“En esa época también fue importante el tema de las alianzas interadministrativas y de la participación de la empresa privada en los Festivales al Parque, y en particular en Rock al Parque. Esos fueron años en los que todas las empresas



públicas de Bogotá con fines comerciales hicieron parte del festival: la Empresa de Acueducto, la de Energía, todas otorgaban recursos para poder contratar bandas más famosas, más reconocidas o más del gusto de los bogotanos. Estábamos consolidando la idea de que las artes, y muy en particular la música, pueden hacer parte de una visión de desarrollo integral territorial.”

Además del respaldo de las empresas públicas, la participación del sector privado aportó elementos que ayudaron a fortalecer la identidad del festival. Un ejemplo de ello fue la alianza con la marca Gibson, que por varios años dotó al festival con guitarras que no sólo se usaban en tarima, sino que también se convertían en un símbolo de reconocimiento para el público a través

de concursos. Tener a una marca de ese calibre vinculada a Rock al Parque no era un detalle menor: significaba situar al festival en la órbita de referentes globales del rock y darles a los asistentes la sensación de estar conectados con una tradición musical de alcance mundial.

La articulación con la Secretaría de Gobierno, por su parte, constituyó un aprendizaje significativo. De esta experiencia se beneficiaría, a futuro y hasta hoy, la organización de todos los eventos multitudinarios en la ciudad. María Claudia continúa en ese sentido su relato:

“También fue muy importante la articulación con los gestores de convivencia y la Secretaría de Gobierno, que ya empezaban a existir como grupo de apoyo fundamental porque se



2010, FOTOGRAFÍA DE MAURICIO SÁNCHEZ



2010, FOTOGRAFÍA DE MAURICIO SÁNCHEZ

dedicaban con mucho tacto, inteligencia y capacidades específicas a identificar las conflictividades urbanas de Bogotá, como lo siguen haciendo hoy en día. En esa época eran personas muy jóvenes que habían estudiado en la Universidad Nacional; la mayoría había estado en huelgas y agites de la universidad, entonces conocían muy bien cómo opera la juventud alrededor de conflictos urbanos que se relacionan también con estéticas y gustos.

Hoy en día Rock al Parque es un festival muy calmado, ha logrado que la gente comprenda que la diversidad es algo bueno y no algo malo. En esa época había muchas tensiones entre lo que se mal llamaba las “tribus urbanas”, un concepto que después fue recogido, pero hace quince años estaba en pleno uso en la sociología para entender subgrupos urbanos con prácticas artísticas muy fuertes y estéticas muy marcadas; unas podían estar en contra de las otras. La participación de los gestores de convivencia era fundamental para garantizar que no hubiera problemas mayores en Rock al Parque, que no hubiera desmanes y que el festival se preservara. Si un festival es un foco de violencia, existe el riesgo de que las administraciones distritales tomen la decisión de desaparecerlo.”

La experiencia de Rock al Parque sirvió, además, para que la ciudad construyera protocolos y regulaciones que aún hoy sostienen el uso del espacio público en eventos masivos. El festival requirió que confluyeran cada vez más entidades del Distrito, así como los equipos de atención de desastres, y generaran un saber hacer colectivo que trascendió el ámbito de la música. Bogotá aprendió, a partir de los Festivales al Parque, a organizar y cuidar a las multitudes. Dice María Claudia:

“Esa articulación interadministrativa de todas las entidades que en Bogotá manejan temas de aglomeraciones y la construcción de regulaciones fue clave. Creo que los Festivales al Parque, y en particular Rock al Parque, ayudaron a que Bogotá tuviera una normativa, una serie de regulaciones fundamentales para hacer uso del espacio público en eventos masivos, y para saber atender emergencias también. Ahí ya empezaban a confluir bomberos, Secretaría de Salud, Secretaría de Desarrollo Económico, las entidades encargadas de atención de desastres, todas las personas que con su experticia técnica apoyan hoy el desarrollo de eventos en los parques, públicos y privados. En esa época sólo había públicos; eso también fue un aporte importante. Todas esas entidades tienen un saber hacer específico que se fue desarrollando gracias a la existencia de los Festivales al Parque.”

De ese aprendizaje institucional nació una experiencia que trascendió el ámbito cultural. La coordinación entre entidades públicas se transformó, poco a poco, en un modelo de gestión urbana que hoy es referente para todo evento masivo en Bogotá y en Colombia. Rock al Parque se convirtió en el escenario musical más concurrido de la ciudad y, a lo largo de sus tres décadas, ha sido también un laboratorio de aprendizaje del manejo de aglomeraciones. Frente a la exigencia de la normativa distrital y nacional —desde los requisitos de registro y control de aforo contemplados en el Sistema Único de Gestión de Aglomeraciones hasta las disposiciones previstas en el Plan Nacional de Emergencia y Contingencias para Eventos de Afluencia Masiva de Público—, el festival fue afinando protocolos operativos que hoy forman parte del conocimiento técnico local: diseño de recorridos y vías de evacuación, puntos médicos en sitio y coordinación previa con

Rock al Parque se convirtió en el escenario musical más concurrido de la ciudad y, a lo largo de sus tres décadas, ha sido también un laboratorio de aprendizaje del manejo de aglomeraciones.

instituciones de salud, manejo de accesos y filtrado de público, y protocolos de comunicación con autoridades distritales para inspección y control. Esa experiencia acumulada —una suerte de manual no escrito de prácticas sobre el terreno— permitió convertir decisiones espontáneas en procedimientos más formales (y compatibles con la Ley 1523 de gestión del riesgo y las guías del Ministerio de Salud), y transformó a Rock al Parque en un referente para organizar eventos masivos seguros y técnicamente responsables en Bogotá.

La capacidad de articular a tantas entidades del Distrito, e incluso de convocar al sector privado, convirtió a Rock al Parque en una verdadera escuela práctica de gestión pública. No se trataba únicamente de montar escenarios y programar conciertos, sino de coordinar instituciones, prevenir riesgos y demostrar que la cultura también podía ser un campo de planificación y de técnica. Esa articulación significó reconocer que el festival es, sobre todo, un espacio de derechos: el derecho a la cultura, al disfrute del espacio público y al encuentro ciudadano.

En la medida en que lograba ofrecer servicios, seguridad y garantías a cientos de miles de asistentes, el Estado —en su versión distrital— apareció fortalecido, mostrando que podía ser eficaz, cercano y capaz de responder a la diversidad de la ciudad. Rock al Parque se volvió, así, un laboratorio vivo de la función pública: un lugar donde la cultura ensaya formas de convivencia y donde la ciudadanía aprende, entre guitarras y multitudes, que lo común también se construye a través de la confianza.

LOS VEINTE AÑOS

Cuando Rock al Parque cumplió veinte años, en 2014, ya se había consolidado como expresión de las transformaciones urbanas de Bogotá. En dos décadas el festival había pasado de ser un acontecimiento emergente, propio de escenas juveniles y alternativas, a convertirse en un rito masivo que articulaba memorias personales y proyectos públicos. Ese salto no ocurrió en el vacío: sucedió en una ciudad que, durante los años 2000, fue reconfigurando sus viajes, sus lugares de encuentro y sus instituciones culturales.

La llegada y expansión de TransMilenio, desde su inauguración en 2000, cambió la manera de moverse en la ciudad y acortó distancias simbólicas entre barrios; llevó a miles de personas a conectar



CK
ROVE

ROCK
ROAD

ROCK
ROAD



2014. FOTOGRAFÍA DE KIKE BARONA

con el centro y con los parques, facilitando el acceso a eventos masivos y haciendo posible que públicos de distintos orígenes encontraran un punto de encuentro común. Paralelamente, una política sostenida de infraestructura cultural —la construcción y consolidación de la Red Distrital de Bibliotecas y la ampliación de espacios expositivos— dotó a la ciudad de nodos culturales con alcance territorial y social. Estas inversiones transformaron barrios y crearon nuevos flujos de público y de prácticas culturales.

Al mismo tiempo, la ciudad hizo suyo el debate sobre el espacio público: la priorización de peatones y ciclistas, el crecimiento de la ciclovía dominical y de la red de ciclorrutas, y la recuperación de parques y andenes fueron políticas que revalorizaron el uso colectivo del tiempo y del espacio urbano. Ese nuevo paisaje público —más caminable, con infraestructuras culturales distribuidas y sistemas de transporte que conectaban— creó las condiciones para que festivales como Rock al Parque dejaran de ser eventos localizados y se convirtieran en prácticas de ciudadanía que implicaban derechos, movilización y pertenencia.

La década también fue de refuerzo institucional y de profesionalización de la oferta cultural: la aparición y consolidación de ferias, congresos y festivales amplió la capacidad de la ciudad para proyectarse internacionalmente. Ese entramado —movilidad, infraestructura cultural, políticas públicas y plataformas de negocio cultural— propició que, a los veinte años, Rock al Parque fuera a la vez producto y motor de una Bogotá que ya ejercía como nodo cultural regional.

En ese escenario, el festival cumplió varias funciones: vitrina para la música local, instrumento de política cultural y laboratorio de gestión pública. La posibilidad de internacionalizar bandas, de articular redes con otros festivales y de garantizar la presencia masiva del público dependieron, en buena medida, de esa transformación urbana mayor. A los veinte años, Rock al Parque no sólo celebraba su propia historia: celebraba la ciudad que lo había hecho posible.

Para sus veinte años, el festival se pensó a sí mismo como la ciudad: diversa, contradictoria y en transformación. Fue necesario preguntarse quiénes estaban —y quiénes no— en el público, qué voces faltaban en los escenarios, cómo hacer de esa multitud una experiencia más equitativa. Rock al Parque empezó a mirarse con una conciencia nueva: la de su propio poder simbólico y social. Esa reflexión marcó la gestión cultural de esos años y dio origen a iniciativas que ampliaron la mirada sobre el festival y su comunidad, como recuerda Santiago Trujillo:

“Recuerdo que en la versión de los veinte años hicimos las grandes maratones creativas alrededor del festival: fotógrafos, videógrafos y escritores que contaron el festival, ya no desde las canciones, sino desde otros temas. Entonces, de las maratones salieron unas series de postales hermosas, con unas fotografías de cómo, por ejemplo, las mujeres vivían el festival.

En ese momento teníamos una gran preocupación, y era que el 68% de los participantes del festival eran hombres y apenas el 32% eran mujeres. Cuando consultamos por qué, pues había una cantidad de sesgos y prejuicios que tenía la sociedad frente a eso. Primero, un gran porcentaje de los papás y las mamás no dejaban ir a sus hijas al festival porque les daba susto que les pasara algo, pero muchas de las mujeres ya mayores de edad que podían ir al festival decían que no iban por temores o por prejuicios, unos con razones y otros sin razón.

Generamos una plataforma para que las mujeres se sintieran seguras, reconocidas y visibles en el festival, no solamente con una curaduría que priorizara a las mujeres en la tarima, en la escena, como con sus agrupaciones, sino también con una suerte de acciones culturales en toda la experiencia del festival que nos permitieron visibilizar la importancia de que este festival fuera disfrutado en igualdad de condiciones por hombres y mujeres. Fue así como hicimos una maratón fotográfica donde veinte fotógrafos tomaban veinte fotografías y escogíamos las veinte mejores fotografías cada día de cómo las mujeres vivían y gozaban el festival. Y lo mismo hicimos con los videógrafos, y lo mismo hicimos con una serie de cronistas, veinte escritores que fueron a escribir veinte crónicas sobre cómo se podía vivir en amor y en armonía y felicidad el festival.”

La celebración de los veinte años incluyó en la programación, a cargo de Chucky García, más de ochenta agrupaciones nacionales e internacionales, homenajes a bandas fundacionales y una serie de actividades paralelas que buscaban pensar el festival con otros lenguajes. Las maratones

creativas convocaron a artistas a registrar el espíritu del evento desde la mirada del público, el cuerpo, la emoción y la memoria. Los medios registraron aquella edición como una fiesta múltiple, en la que la música convivía con la reflexión sobre lo que significaba, dos décadas después, reunir a cientos de miles de personas en un parque público alrededor de una idea: el derecho a escuchar, a ocupar y a celebrar la ciudad.

La prensa de esos días —*El Tiempo*, *El Espectador*, *Radiónica*— habló de un festival maduro, capaz de mirarse con autocrítica y de abrir espacio a nuevas discusiones: la inclusión de las mujeres en las tarimas y en el público, la visibilización de las escenas locales, la convivencia entre generaciones y estilos. El Idartes, bajo la dirección de Santiago Trujillo, impulsó entonces un enfoque de género inédito que hizo visible una pregunta más amplia: ¿cómo garantizar que la experiencia del festival, como la de la ciudad misma, sea vivida en igualdad?

La celebración de los veinte años fue el cierre de un ciclo y, al tiempo, la apertura de otro, en el que la música, la gestión pública y la participación se entrelazaron como expresiones de una Bogotá que ya no temía reconocerse en su diversidad.

ELLAS, UN GRITO

Durante esta década Rock al Parque comenzó a escucharse con otros oídos. La ciudad que había aprendido a gritar y saltar en los noventa empezó también a mirar quiénes estaban —y quiénes no— sobre el escenario. En medio de los pogos, las guitarras y los coros colectivos, el grito de las mujeres empezó a hacerse oír y se abrió paso una conversación más amplia: la de su lugar en el rock, como público, pero también como creadoras, instrumentistas, compositoras, técnicas y gestoras.

Desde sus primeras ediciones, Rock al Parque había contado con la presencia de algunas bandas lideradas por mujeres, como Aterciope-lados. Un caso ejemplar, también, es el de Polikarpa y Sus Viciosas, un trío de mujeres fundado en 1994, pioneras del punk feminista en Colombia. Fue la primera agrupación punk completamente femenina en subir al escenario de Rock al Parque y desde entonces su propuesta ha combinado sonido crudo, humor, rebeldía y una voz política clara. Su grito —irreverente y lúcido— abrió una fisura en un paisaje dominado por voces masculinas. La intransigencia de sus letras —contra el machismo, la desigualdad, la violencia estatal— y su práctica musical



POLIKARPA Y SUS VICIOSAS, 2009. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



ELY GUERRA, 2009. FOTOGRAFÍA DE CARLOS LEMA



autodeterminada las convierte en referentes dentro de ese movimiento que, poco a poco, deja de ser marginal. Además, bandas como Ultrágeno compartieron escena con voces femeninas invitadas. Pero fue en los años 2010 cuando esa participación comenzó a adquirir un sentido político. Ya no se trataba sólo de tener mujeres en el cartel: se trataba de que ese grito colectivo encontrara su propio lugar en el sonido de la ciudad.

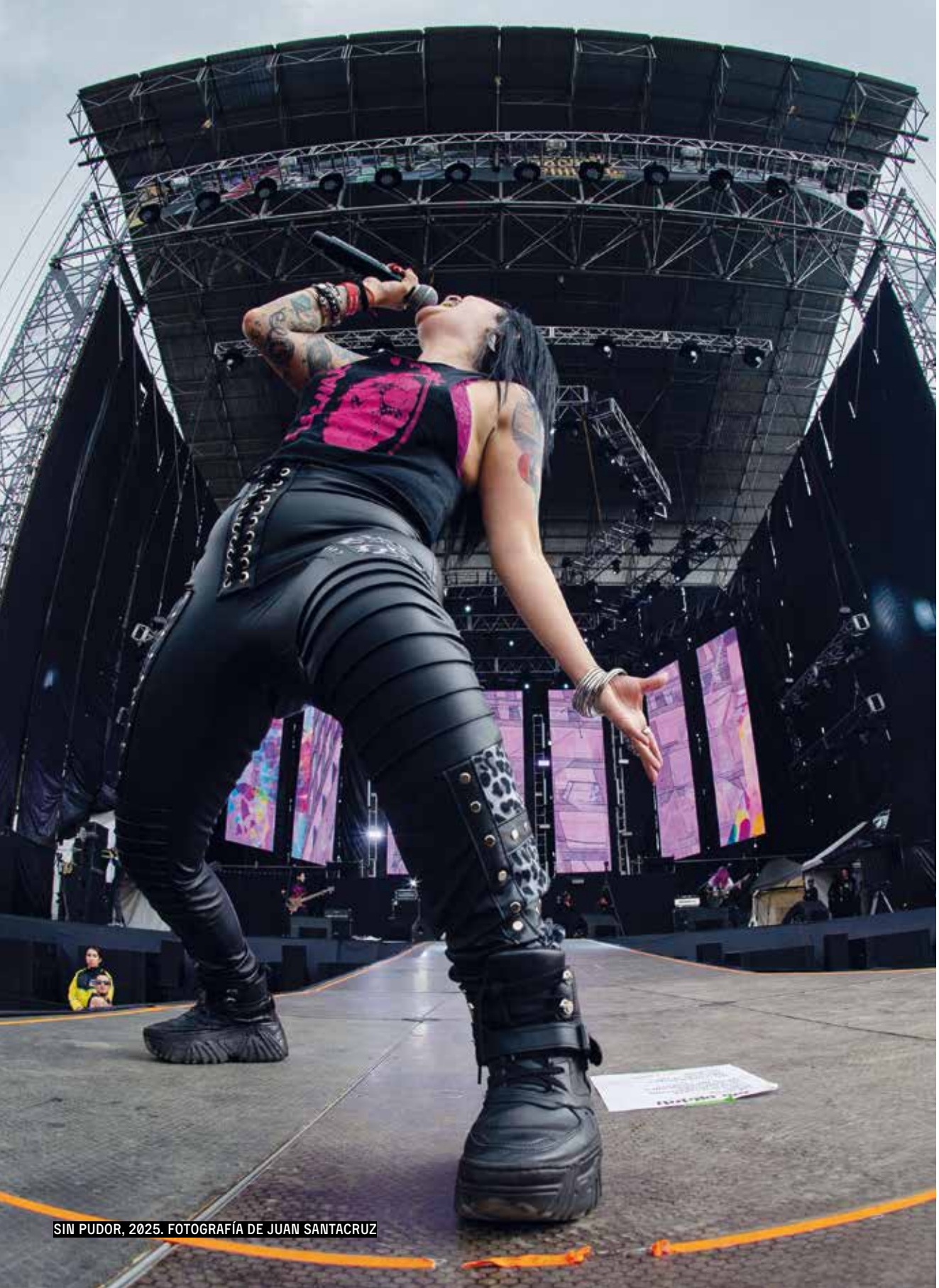
Los escenarios del Simón Bolívar empezaron a llenarse de nombres que aportaban otras sonoridades y miradas: Lianna, Sin Pudor, Tulipa Ruiz, Mon Laferte, Liniker e os Caramelows, Pussy Riot y V for Volume, entre otras. Algunas venían del circuito independiente bogotano; otras, de distintas ciudades de América Latina y del mundo. Juntas formaron un coro de voces que ampliaron el eco del festival y fueron tejiendo una genealogía diversa del rock hecho y liderado por mujeres, en la que confluyen el punk, el soul, el pop alternativo y el rock experimental.

En ese mapa de presencias, Sin Pudor ocupa un lugar singular: la banda surgió en 2005 y, con un sonido que se ha definido como punk-thrash, ha defendido una estética y una postura política muy clara a lo largo de dos décadas. Jessica Morales —fundadora e integrante de la banda— es uno de los nombres que mejor encarna esa continuidad; su liderazgo ha combinado la rabia escénica con la gestión de una banda que ha logrado sostenerse en el tiempo:

“Creo que esta experiencia puede dividirse en varios aspectos, que tienen que ver con la temporalidad de la banda. Este año celebramos nuestros veinte años junto a otra agrupación muy amiga y muy significativa, tanto en la amistad como a nivel político: Polikarpa y Sus Viciosas. Para las Polikarpas son tres décadas, para nosotras, dos, por eso diría que hay varios planos en esta historia.

Rock al Parque es una tarima importante, un espacio de visibilidad nacional e internacional, pero las intenciones y el sentido de participar van cambiando con la madurez y con los lugares políticos que una, como mujer y como banda, desea ocupar. Al principio hay un aprendizaje: cómo presentarse, cómo gestionar, cómo moverse en ese entorno que, como músico o música, una no conoce.

Otro aspecto es la apertura de espacios que históricamente no han estado disponibles para las mujeres: ni política, ni social ni culturalmente. La música es uno de esos lugares, y mucho más el



SIN PUDOR, 2025. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

punk, y aún más una banda de mujeres. Por eso, que se abran estos espacios ha sido muy significativo, fruto de mucha persistencia. La intención ha ido transformándose: no se trata sólo de participar por participar, sino de visibilizar los espacios que nos han sido negados.”

Ese arraigo se traduce en hechos: Sin Pudor lleva varios años recorriendo festivales, publicando discos como *Lasciva intoxicación* y emprendiendo giras, por ejemplo, a México en 2016, que ampliaron su radio de acción más allá de Bogotá. La banda mantiene una praxis autogestionada que combina la potencia sonora con una lectura política sobre género y cuerpo.

La doble condición —ser parte del escenario y del movimiento— aparece en la voz de Jessica como fundadora que recuerda los comienzos y el aprendizaje sobre la gestión y la presentación en tarima; luego como intérprete que celebra la visibilidad conseguida, y, finalmente, como observadora crítica que exige que la presencia femenina supere la lógica de la cuota para convertirse en una ocupación legítima de espacio cultural.

“Hemos tenido la oportunidad de participar tres veces en Rock al Parque: en 2017, 2022 y 2025. Cada una de esas experiencias ha sido distinta en puesta en escena, en interés y en propósito. Han sido constructivas y, sobre todo, un ejercicio de reivindicación. Más que una cuota o un número que cumplir en nombre de una inclusión falsa, hemos querido que se reconozca que estos son espacios que las mujeres nos hemos ganado.

Esta última participación fue especialmente gratificante. Celebrar veinte años —que no han sido fáciles— junto a Polikarpa y Sus Viciosas, que celebraban treinta, fue muy emotivo. Y lo más conmovedor fue ver el escenario lleno de chicas. Ese fue el mayor logro: comprobar que ese lugar político y esa intencionalidad de abrir puertas y construirnos como mujeres se reflejaron en una plaza como esa.”

La voz de Jessica resuena fuerte, como parte de ese grito sostenido que atraviesa generaciones, una afirmación poderosa de autonomía y justicia. Sus palabras desarmen la lógica de la cuota y la reemplaza por la idea de mérito, la lucha y la pertenencia conquistada. Al decir que las mujeres no están en el escenario por cumplir un número, sino

porque se lo han ganado, reivindica la historia de un esfuerzo colectivo por abrir espacio en un terreno históricamente masculino. Su experiencia en Rock al Parque no es sólo la de una artista, sino la de una generación que exige ser reconocida por su talento y su aporte al sonido y la energía del festival. En sus palabras se siente el paso de la inclusión simbólica a la participación real: la convicción de que estar ahí ya no es una concesión, sino un derecho.

El público también cambió. Si durante los primeros años el festival había sido territorio mayoritariamente masculino, con el paso del tiempo la proporción de mujeres en la multitud fue creciendo. En 2018, el Idartes registró que cerca del 34% de los asistentes eran mujeres —una cifra todavía lejana de la paridad, pero que marcaba una transformación visible en las gradas y en los pogos—. Ese mismo año, en el día del metal, casi 24 000 mujeres asistieron a los conciertos, un dato inédito para un género que durante décadas había sido considerado territorio cerrado. Jessica lo interpreta así:

“Puedo hablar desde dos lugares: como espectadora y como integrante de una banda que ha participado tres veces en distintos momentos del festival. Como espectadora, he visto crecer el número de mujeres en el público. Y en lo musical y en la producción, también es grato ver una presencia femenina cada vez mayor. Sin embargo, todavía hace falta reflexión y trabajo para que esa participación no sea sólo numérica, sino una verdadera toma de espacio. Que no se trate sólo de ocupar un puesto en la tarima, sino de consolidar un lugar legítimo para las mujeres en todos los ámbitos: en la música, la producción, la fotografía y el público.

A nivel musical, participar en una tarima de esta magnitud permite un aprendizaje en producción y gestión: cómo manejarte en escena, cómo cumplir con los requerimientos técnicos y administrativos. Es un crecimiento profesional. Pero, más allá de eso, más allá de la foto, del horario o la entrevista, lo importante es lo que puedes decir por y para las mujeres. No se trata de hablar en nombre de todas, sino de ocupar un lugar político necesario, un espacio donde las mujeres debemos estar.

Abrir esos espacios y lograr que se nos mire de otra manera es lo más importante: que en lo musical, en la producción o en la fotografía se reconozca nuestro aporte, no como una cuota, sino como una voz. Creo que esa es la verdadera importancia de nuestra participación en el festival: dejar algo como mujeres, desde ese lugar político que hemos construido y que todavía seguimos defendiendo.”

La presencia femenina en Rock al Parque no se limita al escenario: el festival ha ido resignificando sus prácticas institucionales (convocatorias, formación, estímulos), y en los camerinos y detrás de las consolas empiezan a sonar otras voces y otras formas de entender el oficio.

El festival derivó, poco a poco, en un espacio donde las mujeres ocupaban el lugar del público, y además el de las productoras, gestoras, fotógrafas y sonidistas. En los camerinos y detrás de las consolas empezaron a sonar otras voces, otras formas de entender el oficio. La apuesta institucional por la equidad comenzó a reflejarse también en las convocatorias distritales y en los programas de formación del Idartes, que promovieron el acceso de artistas mujeres a los estímulos y a los escenarios principales.

Desde la multitud o desde el escenario, ellas ampliaron el sentido del festival, recordando que el rock, más que un género, es una forma de decir: “Aquí estamos”.

La historia de Rock al Parque en este momento puede leerse también como una historia de presencia: la lenta, constante y poderosa irrupción de un grito femenino que se volvió parte del paisaje sonoro del festival, en un espacio que antes parecía reservado para otros. Desde la multitud o desde el escenario, ellas ampliaron el sentido del festival, recordando que el rock, más que un género, es una forma de decir: “Aquí estamos”.

LA MULTITUD, UN SOLO CUERPO

En Rock al Parque, la multitud ha sido la protagonista. Desde los primeros años, los fotógrafos aprendieron a leer en ella algo más que la suma de los asistentes: un cuerpo colectivo que respira, vibra y se transforma con la música. Carlos Mario Lema, uno de los primeros fotógrafos contratados oficialmente por el Distrito, fue testigo privilegiado de esa revelación. Su cámara registró los escenarios y los artistas, y también el movimiento humano que daba sentido al festival: los rostros iluminados, los saltos, los abrazos, las manos en alto. En sus palabras, la multitud se volvió un territorio de fascinación, —una forma de energía que condensaba el amor por el rock y el deseo de estar juntos:

“Yo tuve una experiencia muy afortunada: empecé a trabajar cuando estaba en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En Rock al Parque propiamente fui contratado, creo, en el año 2003. Pero como antecedente quiero hablar de esa oficina que tenía el Instituto en el Planetario, donde fui pocas veces, porque en ese momento me contrataban puntualmente para ciertas cosas. No fue propiamente para el festival, sino para los proyectos al Parque, que se dieron antes del 2000, pero se fueron fortaleciendo con los años hasta convertirse en algo tan masivo y tan contundente.

Tuve la experiencia de ese crecimiento de la oficina del Distrito. Primero era el Instituto, después pasó a la Secretaría, que entregó todo el manejo de los eventos a la Orquesta Filarmónica, con María Claudia Parias, y luego se creó el Idartes. Estuve en todo ese proceso tan maravilloso que ha sido la cultura gratuita y los grandes eventos del Distrito. Me siento muy afortunado de haber sido parte de ese proceso tan bonito, de ver la dimensión que tomó este movimiento y cómo las alcaldías lo apoyaron, democratizando el acceso a la música y a la cultura popular en general.”





Quienes han fotografiado el festival no sólo lo han documentado, le han dado un rostro. Su lente ha contribuido a fijar una estética en la que el público es tan importante como las bandas; una estética nacida del movimiento, del sudor, del grito, del gesto mínimo que se multiplica en la multitud. En cada imagen se condensa una coreografía de cuerpos que, aun sin conocerse, comparten una misma pulsación. Su trabajo ha ayudado a que el público se viera a sí mismo como protagonista, a que Bogotá descubriera que esa multitud también era su retrato.

Gracias a esas imágenes, el festival adquirió una identidad visual que ha trascendido los carteles y los escenarios. Las fotografías de Carlos Mario y de sus colegas, como Juan Santacruz, además de registrar un evento, han creado una memoria en la que el cuerpo es lenguaje y el rock, una forma de comunión. Carlos Mario Lema lo dice así:

“El festival ha ido construyendo su propia identidad. Yo fui el primer fotógrafo contratado oficialmente por el Distrito, con todas las de la ley. Antes no existía esa figura. Tuve la fortuna de tener título profesional y eso fue una ventaja. Había fotógrafos muy buenos, pero yo era comunicador social y eso me ayudó. Por eso creo que fui de los primeros fotógrafos con contrato, desde 2003, por ocho o diez meses al año. Luego vinieron fotógrafos muy buenos, como Juan Santacruz, que además sabe muchísimo de rock. En los primeros festivales trabajé completamente solo. No había más fotógrafos en el equipo.

Recuerdo la sensación de cansancio: fue única en mi vida laboral. Además, era un reto cubrir los dos escenarios, porque no podía registrar todas las bandas. Estaba en constante movimiento. Y el ruido... una cosa es estar como público, otra al lado

de los bafles gigantes. Al segundo festival ya usaba tapaoídos industriales, porque la intensidad era tremenda.”

La cercanía física con el sonido y con la masa humana transformó a Carlos Mario en testigo del pulso interior del festival. Pegado al escenario, abajo, entre el sudor y la vibración de los bafles, descubrió que lo esencial no estaba sólo en los músicos, sino en el diálogo silencioso entre la banda y el público. Allí, en esa corriente de energía compartida, la cámara encontraba su verdadero motivo, la multitud como alma del rock:

“La multitud siempre me ha fascinado. Llevo años viéndola y me sigue pareciendo algo impresionante: la participación tan intensa de la gente, el amor por la música y por el rock. Se ven esos rostros, esa juventud ardorosa. Siempre me quedaba con ganas de haber hecho más. Para mí, la sensualidad, el movimiento, la pasión eran lo más emocionante. Disfrutaba mucho hacer esas fotos: la energía, la música, la emoción. Hice un trabajo muy bonito sobre los rostros del festival, una especie de antropología visual. Las crestas, los tatuajes, los pogos, los saltos... Era fascinante. Esas imágenes, con los años, van a tener un valor enorme. Van a mostrar a toda una generación: lo que querían comunicar con sus *looks*, sus apuestas, sus luchas.

Hay una toma que se volvió tradicional: la de la banda con el público al fondo, al final del toque. Fui de los primeros en hacerlo, si no el primero, y se estableció como una dinámica. Había que estar atento al final del concierto, convocar rápido a la banda antes del cambio, y en segundos hacer la foto con el público atrás.”

Con el tiempo, esas imágenes dejaron de ser sólo registro para convertirse en memoria viva. Cada fotografía guarda un instante irrepetible del festival y de la ciudad que lo rodea: los cuerpos, las luces, los gestos que ya no volverán. Por eso, los archivos visuales de Rock al Parque son hoy un patrimonio tan frágil como necesario. En ellos se conserva la historia de una comunidad que aprendió a narrarse a través de la imagen y protegerlos es también una forma de cuidar la memoria colectiva del rock en Bogotá. Continúa Carlos Mario:

“Tengo en mi archivo fotos desde el 2003 o 2004 de Rock al Parque. Recuerdo que en esa época mi archivo no era tan funcional como ahora. Tuve un tránsito interesante: pasar de lo análogo a lo digital. Todo este proceso coincidió con eso. Mi archivo digital estaba apenas aprendiendo a funcionar, así que a veces tengo vacíos en las fechas, sobre todo al inicio. Cubrí Rock al Parque desde 2003 hasta 2017. Hay un año en el que no trabajé, creo que fue 2006, pero son casi quince años seguidos; debo tener unas 10 000 fotos.

En 2011 perdí una gran parte de mis archivos digitales. Tenía todo guardado en un disco de 512 gigas y un técnico lo dejó caer. Fue una pérdida enorme: lloré mucho. Traté de recuperar lo que pude de los CD entregados, pero como uno no guarda el negativo digital (el archivo RAW), muchas cosas se perdieron para siempre. A lo largo de los años trabajé también con otros fotógrafos muy buenos, como Fernanda Pineda. Cada vez que reviso esas fotos en el archivo, es como entrar a una máquina del tiempo.”

LOS VEINTICINCO AÑOS,

EL RESUMEN DE LA HISTORIA

Durante la década de 2010, Rock al Parque atravesó un periodo de expansión y madurez. En sus escenarios convivieron las leyendas del rock latinoamericano —como Café Tacvba, Los Fabulosos Cadillacs o Aterciopelados— con una nueva generación de bandas locales que crecieron a la sombra del festival. La programación se diversificó: el metal, el punk y el rock alternativo siguieron siendo su columna vertebral, pero se abrieron espacios para el reggae, el ska, el hip hop y las fusiones con músicas tradicionales.

Cada edición fue un termómetro de la ciudad: de los homenajes a los clásicos del rock colombiano a las conmemoraciones del Día Internacional



2019. FOTOGRAFÍA DE HORUS MORA

de la Paz; de los carteles temáticos —como los dedicados al sonido latinoamericano o a las mujeres en el rock—; de las celebraciones de sus aniversarios más multitudinarios, como los veinte años en 2014. La presencia de bandas extranjeras creció, pero también se fortaleció la escena bogotana: grupos como Odio a Botero, V for Volume, Doctor Krápula o La Severa Maticera se consolidaron frente a públicos masivos.

En 2019, Rock al Parque cumplió su primer cuarto de siglo. Fue una fecha que condensaba la historia del festival y, al mismo tiempo, la proyectó hacia el futuro. Los veinticinco años fueron una celebración viva de lo que el festival había llegado a ser: una ciudad dentro de la ciudad, un territorio de escucha y de encuentro. La programación de esa edición se pensó como una declaración de principios. Era el resumen de un camino recorrido, pero también una promesa de renovación.

La curaduría de Chucky García para esa edición buscó narrar una historia: la del rock como una forma de mestizaje, como un lenguaje en expansión que absorbía, mezclaba y reescribía. Bajo esa mirada, el festival se presentó como una conversación entre el pasado y el presente, en la que cada banda era un fragmento de memoria colectiva. En el escenario coexistieron la contundencia de los sonidos pesados y la melancolía de las letras íntimas, la potencia de lo político y la celebración de lo cotidiano.

El aprendizaje acumulado en varias décadas llevó a pensar el festival no sólo como un evento anual, sino como un proceso con dirección y sentido. Detrás de la programación y la puesta en escena había una estrategia de largo aliento que buscaba consolidar aprendizajes, corregir errores y proyectar el festival hacia el futuro. Así lo recuerda

Chucky, al hablar del plan que propuso tras la edición de los veinte años:

“Lo de los veinticinco años fue muy significativo. Yo había estado vinculado a Rock al Parque desde 2014, hice la edición de los veinte años y desde ese momento le propuse al Idartes que hiciéramos un plan de trabajo de cinco años. Es decir, que el plan de trabajo que hicimos en el 2014 era el primer año de esos cinco. Incluso les dije: “No tienen que hacerlo conmigo, lo pueden hacer con el programador o la programadora que ustedes quieran, pero sí siento que debe haber una continuidad y no puede ser que año tras año se cambien cosas, porque eso implica darnos bastonazos de ciegos. Yo creía que hacia 2018 ya se iban a ver los resultados del plan, pero no fue así; realmente se dieron en 2019.”

Uno de los resultados más visibles de esa planificación fue la transformación en la participación femenina. El festival, históricamente asociado a sonidos duros y públicos predominantemente masculinos, comenzó a abrir un amplio espacio para las mujeres, tanto sobre el escenario como frente a él. Chucky lo cuenta así:

“El resultado más diciente fue lograr que repuntara la participación de mujeres, tanto de artistas como de público. Eso se debió a varias cosas: Primero, que en el proceso de la convocatoria se envió un mensaje muy claro: las mujeres, las artistas, también pueden participar. Fue como decir: “No le tenga miedo al festival, venga y participe, que aquí no sólo se programan bandas de metal”. Porque muchas artistas que tenían proyectos independientes decían: “No, pues yo no toco metal”, entonces no participaban.

Ese trabajo permitió darle un flujo grande de mujeres a la convocatoria local, al que se sumaron las invitadas nacionales e internacionales. Así empezamos a hacer un experimento que se llamaba algo así como la “tarima femenina en Rock al Parque”. Eso lo hicimos durante tres años. Por otro lado, en la edición de los veinticinco años le hicimos énfasis al cartel. Nos atrevimos a hacer cosas como tener a Rita Indiana, por ejemplo. Para mí era importante también que no sólo existiera un escenario femenino, sino que las bandas de mujeres estuvieran también en las demás tarimas, en géneros como el metal donde no es tan habitual conseguir bandas de mujeres.

La idea era tener artistas mujeres en géneros como metal, reggae, punk. Creo que eso dio como resultado que en esa edición de los veinticinco, de las 340 000 personas que asistieron, 160 000 fueran mujeres y 180 000 fueran hombres. Nunca habíamos logrado algo así.”

La renovación no se limitó a la programación artística. También alcanzó la manera misma de habitar el parque. La idea de Rock al Parque como un territorio amable, donde el público pudiera descansar, conversar y disfrutar sin tensión, empezó a tomar forma a través de nuevas zonas de bienestar, como lo cuenta Chucky:

“Lo otro que nos habíamos propuesto era mejorar las zonas de bienestar. Porque realmente Rock al Parque se trata de ir al parque, habitar el parque, y ese año se hicieron unos experimentos, como tener hamacas y tener pufs, cojines en el piso. Teníamos un ideal y era que, si la gente llegaba al festival y encontraba que el contexto era bonito, delicado, agradable, iba a bajar la guardia.

En la entrada tuvimos un portal que decía: “Bienvenidos a Rock al Parque”. Luego convencimos al productor del Idartes, Diego Millán, para que convenciera a la policía de no hacer requisa el último día del festival. Era un experimento, entonces la gente llegó y por un día no hubo requisa y encontró un portal bonito y luego encontró hamacas. Era genial ver a los metaleros echando hamaca. Y sí, claro, la gente bajó la guardia y eso efectivamente hizo que el ambiente fuera mucho más bonito.”

Ese año, en las tarimas del Simón Bolívar convivieron los veteranos que habían marcado las primeras generaciones del festival —Koyi K Utho,



FITO PÁEZ, 2019.
FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ



Kraken, The Klaxon, La Derecha— con nuevas apuestas sonoras que hablaban de una Bogotá distinta: tropical, experimental, híbrida. La diversidad de la ciudad se desplegó en los cuerpos del público y en las bandas que los hicieron vibrar. Los sonidos del metal, el punk, el ska y la fusión se entrelazaron con propuestas que incorporaban *beats* electrónicos, tambores del Caribe, *riffs* del altiplano y lenguajes que ya no pedían permiso para cruzar fronteras.

La edición de los veinticinco años del festival fue una especie de mapa sonoro del país que habíamos llegado a ser. En los veinticinco años de Rock al Parque cabían las resistencias del pasado y las exploraciones del presente. Desde los clásicos del rock nacional hasta bandas emergentes de distintas regiones, la edición de 2019 fue inmensamente amplia en su geografía simbólica. Además de traer grandes nombres internacionales —como Fito Páez o Juanes—, se trató de situarlos al lado de agrupaciones que representaban los nuevos lenguajes urbanos: Oh'LaVille, LosPetitFellas, El Otro Grupo, Burning Caravan. El diálogo entre generaciones, entre estilos y procedencias, fue el verdadero cartel del festival. Así lo cuenta Chucky:

“Tuvimos un *show* de cierre que fue ambicioso, con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Eran: un colectivo de artistas latinoamericanos y colombianos, 110 músicos de la Orquesta y una banda de rock, también armada con músicos muy representativos. Juntos hicieron un recorrido por la misma historia del festival, a través de canciones del rock latinoamericano y colombiano. Eso nunca lo habíamos hecho y salió muy bien.

Y hubo dos hitos más, para mí, importantes. Haber hecho por primera vez una programación para niñas, niños y jóvenes

con el grupo 31 Minutos de Chile. En el Idartes no entendían muy bien qué eran y qué hacían los de 31 Minutos, pero los jefes, Jaime Cerón y Juliana Restrepo, dijeron: “Hágale”. Claramente nunca nos imaginamos la acogida que iba a tener.

Íbamos a hacer una función y terminamos haciendo tres. Era con boletería gratuita, en el Jorge Eliécer Gaitán, y el primer día para reclamar las boletas ya había fila a las cinco de la mañana. Los del Gaitán nunca pensaron que eso iba a ser así, entonces programaron logísticos a las diez de la mañana, y a esa hora ya la fila le daba diez veces la vuelta al teatro. Además, habíamos dicho que se iban a entregar las boletas siempre y cuando el adulto que iba a reclamarlas estuviera con un niño. Entonces, era muy chistoso, todo el mundo buscándose un niño para ir a reclamar las boletas. Porque el público de 31 Minutos, además de infantil, es gente vieja como yo, o gente de treinta, o un *hipster* de veinte. Esa vaina fue una locura. Hicimos tres funciones y fue bellissimo ver a los niños diciendo: “Yo estuve en Rock al Parque”.

Hicimos también muchas otras cosas: la exposición itinerante de fotos, el vinilo, el ciclo de cine; y tuvimos charlas con Zeta Socio, con Rita Indiana, con Rubén Albarrán de Café Tacuva, con Mario Duarte, con los Aterciopelados. Realmente hicimos una celebración muy bonita, le trabajamos muchísimo.⁷¹

La apuesta por la diversidad también se reflejó en el cartel. Entre los homenajes, las fusiones y los experimentos curatoriales, hubo un nombre que generó sorpresa y debate: el de Juanes. Su presencia sintetizó el espíritu de esa edición, en la que las fronteras del rock se ensancharon

para incluir otras trayectorias musicales. En ese sentido continúa el relato de Chucky:

“Lo otro que fue también un hito, y que fue controvertido, fue la participación de Juanes. En plena presentación, Juanes se lanza con un *cover* de Metallica y después Metallica terminó hablando del festival. Eso fue muy bello, porque fue poner el nombre del festival en boca de millones de personas en el mundo y hacer que un montón de gente, que nunca había pensado en ir al festival, fuera y se diera cuenta de que es increíble, de que nadie se mete con nadie, de que el que se quiere parar en la cabeza, se para en la cabeza, y el que quiere cantar Juanes, canta Juanes.

Ese día fue emocionante ver a muchos metaleros cantando canciones de Ekhyosis. Era como ver ahí, en concreto, la convivencia. Eso fue increíble.

También fue lindo darme cuenta de cómo un artista como Juanes, por ejemplo, se tomó tan en serio esto. El *man* todos los días me preguntaba cosas, me llamaba: “Oiga, ¿qué piensa de si hacemos esto, o lo otro?” Y luego pasaron cosas ya que no me esperaba ni siquiera yo, además del *cover* de Metallica. Resulta que Andrés Cepeda y Fonseca fueron a saludar a Juanes al camerino y él les dijo: “¿Ustedes se saben *La tierra?*”. Y ellos dijeron que sí, y los subió a cantar. Qué locura.

Yo veía a Andrés Cepeda, Juanes y Fonseca en la tarima de Rock al Parque y no podía creerlo. Si esto no pasa así, nunca hubiera pasado. Porque va uno a anunciar que Fonseca va estar en Rock al Parque y, claro, se arma la polémica.⁷²



La participación de Juanes no sólo fue un gesto simbólico: abrió una conversación sobre los orígenes del rock colombiano, sobre las tensiones entre el pop y la autenticidad, y sobre la posibilidad de reconciliar las distintas vertientes de la escena. Luis Eduardo Gallego, quien participó en las primeras ediciones como músico y ha asistido como público habitual todos estos años, recuerda:

“En esa edición vinieron muchos referentes del rock latinoamericano, de antaño: Pedro Aznar, El Tri, el origen del rock argentino y del mexicano. Y también iba a cerrar Juanes, lo cual era polémico. Todos sabemos que Juanes nació aquí, en esta escena, él es más roquero que popero.

Pero, si la gente no conoce el Juanes de antes, entonces dice: “El tipo se entregó a las mieles del pop”, pero lo que hacían en Ekhyrosis era una cosa que no se hacía en Colombia. En esa época mucha gente decía que era como el Metallica colombiano. En la época en que Ekhyrosis era rock, luego empezaron con su onda de meter folclor y fusión, y luego Juanes se fue y ya se volvió otra cosa, pero lo importante de todo esto es que volvió.





Es como un hijo pródigo que regresa. En sus inicios Juanes estaba allá, en Medellín, pero se nutría de toda la onda roquera, de todos los grupos de metal durísimos de Medellín y de la escena bogotana. Así que verlo venir como otro referente, junto a Aznar y a El Tri, fue emocionante. Y vuelve y es como si hubiera dicho: “Yo les voy a mostrar que soy roquero”; y entonces, cuando tocó el cover de Metallica, pues todo el mundo quedó boquiabierto. Yo veía las caras de asombro de las personas que estaban ahí, viéndolo tocar la guitarra como si fuera Kirk Hammett. Increíble.

Pero lo mejor es cómo maduró el público en estos años. Hoy es fácil entender que un artista se debe a muchos orígenes. Que no esté tocando *per se* metal, sino que haya explorado otras cosas, no implica que no tenga el bagaje para tocar rock. El rock nace de una base muchísimo más grande, y así como puedo tocar *La camisa negra*, pues puedo tocar el *cover* de Metallica.

Si hubiera sido en 1999, hubieran sacado a monedazos a Juanes. En el 2001 tocó Julieta Venegas, que no era tan conocida, antes que Illya Kuryaki and the Valderramas, y los que estábamos esperando a Illya Kuryaki casi la echamos a patadas. En contraste fue muy bonito ver que casi veinte años después, con Juanes, todo el mundo pudo convivir con una idea distinta de rock. Eso a mí me gustó mucho, porque nos dijo en la cara: “Reconozcamos que esto tiene que evolucionar, pero que en cualquier momento podemos volver a los orígenes y todos podemos ser parte del mismo parche”.”

Cuando la noche cayó sobre el parque y la lluvia amenazó sin atreverse a irrumpir, las luces del escenario devolvieron una imagen nítida de aquello en lo que Rock al Parque se había convertido: un reflejo en movimiento donde la ciudad reconocía su diversidad. Esa edición celebró los veinticinco años del festival, y celebró también la madurez del público, la apertura de la curaduría y la posibilidad de seguir siendo, desde Bogotá, una multitud pensante que baila, discute y se reconoce en la música.

A la pregunta: “¿Qué ha aprendido en Rock al Parque?”, Chucky García responde sin dudar un solo instante: “Estar al servicio de la gente”. Para ilustrar su respuesta, trae a la memoria aquel momento, en el cierre de los veinticinco años del festival:



CIERRE DEL FESTIVAL.
FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTA CRUZ, 2019



“Para esa época yo estaba haciendo terapia y había involucrado el tema de Rock al Parque en las sesiones, porque mi mayor pregunta era: “¿Cuál es mi lugar dentro del festival? Es decir, ¿esto es música, esto no es música?, ¿es ser el ‘chacho’?, ¿cuál es?”. Y encontré que mi misión era estar al servicio de un bien común, de la gente.

Una vez mi bioenergética me dijo: “Es que tu misión es llevar una luz, una vela”. ¡Yo me imaginaba en el parque llevando una vela ridícula! Y resulta que cuando Juanes toca hay una imagen muy linda de todo el parque iluminado, con celulares. Yo estaba en la tarima y desde ahí se veían como velitas. Y dije: “¡Claro!, era como prender una velita, traer una velita acá”. Suena muy *hippie* y es chistoso porque yo soy antihippie, pero así es. O sea, me di cuenta de que era eso,

estar al servicio de la gente. Ese ha sido mi mayor aprendizaje en Rock al Parque.”

Rock al Parque 2019 fue, en el fondo, una síntesis: el cierre de una etapa y el comienzo de otra. Un acto de memoria colectiva en el que cada acorde resonó como una declaración de futuro. En medio de la fiesta, nadie tenía cómo imaginar lo que ocurriría, en el mundo y en Bogotá, sólo unos meses después. Chucky dice:

“Cuando se acabó la edición de 2019, yo dije: “Me doy por bien servido, ya lo logramos. Todo lo que me propuse con Rock al Parque, finalmente, lo vi hecho realidad”. Luego, cuando llegó la pandemia, yo decía: “Bueno, pues si ya no vuelve el festival, no me quedó ningún pendiente”.”



11/2020_2024

**RESISTIR EN
MODO MAYOR:
CUANDO
EL SILENCIO,
NO LOGRO
APAGAR
EL PULSO**

_El recuerdo de la celebración de los veinticinco años aún flotaba en el ambiente, cuando Bogotá amaneció distinta. El 6 de marzo de 2020 se confirmó el primer caso de covid-19 en la ciudad y apenas unos días después, el 19 de marzo, la capital cerró sus calles por primera vez.

La cuarentena se prolongaría, con distintas modalidades, durante casi seis meses. El bullicio se apagó, las guitarras enmudecieron y el aire del Simón Bolívar quedó suspendido, como si el eco del último acorde intentara sostener el tiempo. La multitud vibrante enmudeció. En adelante, Rock al Parque tendría que aprender otra forma de existir: sostener su pulso sin cuerpos, resistir en otro tono, seguir latiendo en modo mayor cuando todo lo demás callara.

DEL PARQUE A LA CASA

Cuando el mundo se detuvo, la ciudad se silenció; este fue el rasgo más evidente de ese momento. Así como se silenciaron las calles de Bogotá, siempre ruidosas, las guitarras, el *beat* y las voces que durante más de dos décadas habían llenado el Simón Bolívar se apagaron de golpe. La pandemia obligó a cerrar los escenarios y el programa Festivales al Parque quedó en el aire. Bogotá, acostumbrada al bullicio, se encontró con un silencio extraño, una pausa que puso en evidencia la fragilidad de la vida y del arte. En ese mismo silencio comenzó a gestarse una nueva forma de resistencia: la necesidad de seguir sonando, aunque fuera desde la distancia.

El equipo del Idartes reaccionó rápido. Bajo la iniciativa Música del Parque a la Casa, los festivales migraron a la virtualidad. Rock al Parque, símbolo de la multitud y del encuentro físico, se transformó en un espacio digital que centralizó su actividad en el portal <https://idartesencasa.gov.co/>. Las pantallas reemplazaron los escenarios y los hogares se convirtieron en graderías improvisadas. La experiencia fue distinta —sin pogo, sin abrazos, sin lluvia—, pero el espíritu seguía allí. En general, la música en Bogotá encontró caminos inesperados para seguir viva. Además de instalarse con fuerza en las pantallas, los conciertos migraron de los escenarios



a los balcones y las azoteas. En lugar de multitudes, hubo cámaras encendidas; en vez de aplausos, una lluvia de corazones digitales. Desde salas pequeñas, estudios improvisados o habitaciones convertidas en sets, los músicos grabaron versiones íntimas de sus canciones y las compartieron a través de plataformas virtuales. Algunos tocaron desde los tejados o las terrazas de los edificios y regalaron a los vecinos pequeños conciertos que devolvieron algo de alegría a los días de encierro.

La virtualidad permitió algo impensable hasta entonces: ver y escuchar los festivales sin fronteras. Desde Pasto o desde Berlín, bastaba una conexión para volver a sentir el pulso del parque. En medio del confinamiento, los festivales se convirtieron en compañía y refugio, un recordatorio de que la música podía seguir respirando, aun cuando todo lo demás parecía detenido.

Chucky García escribió un documento memoria que da cuenta de ese momento único en la historia del Idartes y de la ciudad. Narra, con ese tono íntimo que adquirió todo en la pandemia, cómo hizo la música para resistir:

“**Música del Parque a la Casa fue un proyecto para proporcionarles a las audiencias y públicos de los festivales un escenario de disfrute cultural, pertinente, de calidad e innovador en medio de la contingencia del covid-19. Una experiencia virtual presentada por el programa Festivales al Parque. Estos conciertos en línea ofrecieron contenidos musicales exclusivos, que no se habían presentado en otras plataformas virtuales, redes sociales o webs de streaming; y que fueron planeados, curados, producidos**



CONCIERTO DE PRUEBA, PARQUE CIUDAD MONTES, 2021. FOTOGRAFÍA DE PABLO ANDRADE MEJÍA

y montados especialmente con el sello y el auspicio del programa Festivales al Parque, y con un tratamiento audiovisual propio.

Estas propuestas audiovisuales fueron autograbadas por los músicos bajo una dirección técnica y estética especial, y con gran contenido de elementos gráficos, efectos de posproducción y otra serie de tratamientos visuales. El 50% de los artistas invitados fueron mujeres. A través de Música del Parque a la Casa, hermanamos a Bogotá con otros territorios musicales de Colombia y el mundo: Bogotá con San Basilio de Palenque, o Bogotá con lugares como Cali, Medellín, Polonia, México, Argentina, Estados Unidos y muchos más.

Ofrecimos, por primera vez, contenidos artísticos para todos los tipos de públicos durante los meses de diciembre de 2021 y enero de 2022, que normalmente

son meses en los que los Festivales al Parque y otros eventos de música no tienen oferta o no ofrecen conciertos.

Demostramos que mediante la gestión pública se pueden ofrecer contenidos exclusivos, creativos y principalmente inspiradores, con artistas distritales, nacionales e internacionales, que prepararon repertorios especiales para esta ocasión, grabados en vivo con todas las garantías técnicas y honorarios para los artistas, totalmente gratuitos para el público y pensados no por géneros musicales, sino como un todo. Fue una franja incluyente que no estuvo separada por etiquetas, que permitía responder a las exigencias del momento, enviar un mensaje de resistencia al sector y unir a la ciudadanía en un espacio de encuentro y disfrute de la música desde casa.¹⁷⁷

Durante la pandemia, buena parte del tejido cultural bogotano entró en una crisis severa. De un momento a otro, los artistas independientes, los gestores culturales, los técnicos y los colectivos se quedaron sin ingresos y con la incertidumbre de no saber por cuánto tiempo. Se suspendieron giras, funciones y convocatorias que ya estaban en marcha. El distanciamiento social, aunque necesario, implicó la pérdida de audiencias y la imposibilidad de reunirse para ensayar o producir. La ciudad silenciosa dejó al descubierto la fragilidad del ecosistema cultural: la precariedad de los contratos, la falta de redes de apoyo, la informalidad que caracteriza a muchos de los que vivían del arte en Bogotá. Chucky lo cuenta así en el documento memoria del Idartes:

■
1 Gustavo Adolfo “Chucky” García, “Música más allá de los parques, 2020-2023” (Idartes, 2023), 13-14. Para facilitar la lectura, se hicieron unas correcciones mínimas en las citas tomadas de estas memorias.

“Los datos globales sobre cuánto había retrocedido el negocio del en vivo, de la música en directo, de los conciertos y festivales de varios días y los toques en bares y clubes iban y venían, y las cifras eran distintas. En común tenían que eran desalentadoras y señalaban los años 2020 y 2021 como la peor catástrofe vivida por este segmento de toda la industria musical actual y pasada. Se decía que habíamos retrocedido unos ocho años en materia de facturación, que los ingresos de la música en vivo en todo el planeta durante este periodo en que alcanzó a haber actividad eran iguales o menores a los obtenidos en 2013. Entre lo positivo de toda la contingencia de ese primer tiempo pandémico estaba que, a menor consumo, mayor hermandad.”²⁷⁷

Frente a ese panorama, las instituciones distritales reaccionaron con medidas de emergencia. El Idartes reorientó recursos para apoyar procesos creativos que pudieran realizarse desde casa y lanzó nuevas convocatorias destinadas a la creación digital. La Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte amplió la cobertura de ayudas económicas a artistas y gestores a través de Bogotá Solidaria en Casa, y se puso en marcha el programa Es Cultura Local, que destinó miles de millones de pesos a fortalecer proyectos culturales en las localidades. La respuesta no resolvió todas las pérdidas, pero fue vital para mantener encendida la creación y sostener, al menos simbólicamente, la relación entre los artistas y su público. En medio del encierro, el arte encontró otras formas de respiración: pantallas convertidas en escenarios, ventanas como puntos de encuentro y una ciudad que, pese al silencio, seguía buscando su propio sonido.

■
2 García, 18.

Cinco meses después de iniciada la cuarentena, Bogotá empezó a regresar paulatinamente a las calles. No fue un proceso lineal. De ahí en adelante, y por momentos, fue necesario regresar al encierro en algunas zonas de la ciudad, situación que se prolongó hasta el año siguiente, el 2021. A la primera oportunidad, y con todas las dificultades imaginables, el Idartes salió de nuevo al parque. En ese sentido continúa el relato de Chucky en el reporte citado:

“En el programa Festivales al Parque y el Idartes nos lanzamos de cabeza a un primer piloto de música en vivo, y así fue como el fin de semana del 21 y 22 de agosto más de 700 personas disfrutaron de seis agrupaciones en el parque Ciudad Montes y el parque de los Novios. El nombre no pudo ser otro mejor y más específico que Conciertos de Prueba. Para asistir, las personas tuvieron que inscribirse previamente a través de un formulario en línea, y de manera adicional la Secretaría de Salud ofreció puntos de vacunación para los interesados.

Los Conciertos de Prueba tuvieron un componente de reactivación del sector artístico; de cuidado de la salud mental de todos los capitalinos y capitalinas; de recuperar, en pequeñas proporciones de público, la confianza depositada durante tantos años en los eventos metropolitanos masivos. El ingreso de familias con niñas y niños fue otra de las novedades; normalmente, los menores de catorce años no pueden asistir a algunos al Parque, como Rock y Hip Hop, géneros musicales presentes en este piloto por partida doble. También hicieron parte el rock alternativo, la cumbia y la música de fusión. El sábado 21 de agosto el programa incluyó a Las Yumbeñas, Aguas Ardientes y Rap Bang Club; el domingo 22 de agosto, al Frente

Cumbiero, Briela Ojeda y Los Rolling Ruanas. Sentados en el prado, al aire libre, con tapabocas y desinfectante a la mano, las setecientas almas que sumaron los dos días estuvieron separadas por cuadrantes claramente delineados en los parques de los Novios y Ciudad Montes; el primero, un viejo conocido del programa, porque allí se han realizado varias ediciones del festival Colombia al Parque; el segundo prestó su campo de fútbol y ayudó a descentralizar la oferta.³”

Durante 2020 y 2021, Bogotá fue escenario de conciertos sin público y de públicos sin escenario. La Filarmónica ofreció presentaciones transmitidas desde teatros vacíos; los Festivales al Parque se convirtieron en series de conciertos grabados en estudio, en los que los músicos locales tocaron frente a las cámaras, como si dialogaran con un público invisible. También se organizaron conversatorios con artistas, gestores y periodistas, y se difundieron piezas del archivo audiovisual de veinticinco años de historia. De esa reinención surgió una nueva forma de encuentro: un festival sin parque, pero con alma de resistencia. La música viajó por redes y pantallas, y el público —aislado pero atento— volvió a sentir el pulso de la ciudad a través del sonido. Fue una época en la que Bogotá aprendió que el silencio también podía ser escenario y que, incluso confinada, la música encontraba siempre un modo de seguir sonando.

El festival, que había nacido del espacio público y del cuerpo colectivo, aprendió entonces a habitar otra dimensión: la del tiempo suspendido y la conexión remota. Esa fragilidad inicial se transformó en fuerza creativa. La virtualidad no reemplazó al parque, pero lo sostuvo: fue una respiración artificial que mantuvo vivo su corazón.

■
3 García, 20.

Bogotá fue escenario de conciertos sin público y de públicos sin escenario [...]. La música viajó por redes y pantallas, y el público —aislado pero atento— volvió a sentir el pulso de la ciudad a través del sonido. Fue una época en la que Bogotá aprendió que el silencio también podía ser escenario y que, incluso confinada, la música encontraba siempre un modo de seguir sonando.

De esa experiencia surgió algo más que un “formato de pandemia”: una nueva sensibilidad frente al sentido público de la música. Música del Parque a la Casa no fue sólo una adaptación tecnológica, sino un gesto político y poético. Al llevar los festivales a las pantallas, el Idartes extendió la noción de lo público hacia los espacios íntimos, demostrando que el derecho a la cultura podía ejercerse incluso entre muros.

“De un día para otro, la única opción que nos quedó a la mano para mantenernos en contacto con otros humanos y la esperanza de que la música en vivo no moriría por covid-19 fue la pantalla. En cuestión de semanas, la presencialidad fue reemplazada por el *streaming*, y los parques, auditorios y plazas se transformaron en estudios de grabación, salas, cocinas y terrazas.

Así nació Música del Parque a la Casa, un proyecto que buscó llevar el espíritu de los festivales al refugio doméstico. Queríamos hacer la diferencia: mantener encendida la llama de los Festivales al Parque, aun sin pogo, sin luces, sin escenario. Era necesario recordar que el silencio no era el final, sino otra forma de escuchar.”⁴⁷¹

Ese movimiento —del parque a la casa, de lo colectivo a lo doméstico— marcó el inicio de un cambio en la relación entre artistas y audiencias. La cámara sustituyó al cuerpo, pero también permitió mirarse de otro modo: más cerca, más humano, más frágil. En las pantallas se reconoció la persistencia de un tejido cultural que se negaba a romperse.

“Durante meses, Bogotá fue escenario de una revolución silenciosa. Los conciertos se trasladaron a los balcones, a los antejardines, a los tejados. La música irrumpió en la intimidad de las casas, en los celulares y televisores. En diciembre de 2020, el Instituto Distrital de las Artes realizó veinte conciertos de artistas distritales reconocidos en terrazas, antejardines y solares de hogares de distintas localidades.

A las casas de vecinos y vecinas de Bosa, Antonio Nariño, Fontibón, San Cristóbal, Ciudad Bolívar, Rafael Uribe Uribe y Teusaquillo llegaron Aterciopelados, Monsieur Periné, Esteman, Adriana Lucía y Doctor Krápula. Era la música devolviéndole a la ciudad su aliento, una canción por cada

■
4 García, 20-21.





POGO DENTRO DE PELOTAS INFLABLES, 2021. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

casa, una ciudad que volvía a latir desde sus propias ventanas.⁵

En 2021, cuando el cansancio de la pandemia amenazaba con silenciarlo todo, Rock al Parque volvió a pronunciarse desde la distancia, mezclado con los otros festivales en un solo movimiento: la música seguía en pie, en modo mayor, aun sin multitudes. Así, la pandemia no detuvo a Rock al Parque: lo transformó. Lo obligó a pensarse en otro registro, a extender su territorio de libertad más allá del Simón Bolívar, hacia las casas, los barrios y las pantallas.

“Los festivales son un patrimonio de todos, en la plaza o en las redes, en los parques o en las plataformas virtuales. Son un espacio de libertad, un ícono de las generaciones que nacieron y crecieron con ellos.

El parque es, sobre todo, una manera de encontrarse. La Música del Parque a la Casa fue un puente entre lo íntimo y lo público, entre la memoria y el porvenir.⁶

Así termina Chucky García su reporte de este momento que dejó en vilo a la humanidad entera, pero que no pudo silenciar a Rock al Parque. De esa travesía quedó una certeza: que el parque, además de un lugar, es una forma de estar juntos, incluso cuando la ciudad calla. Entre la suspensión y el regreso, entre la soledad y el reencontro, Rock al Parque atravesó su prueba más dura. Lo que parecía una pausa fue, en realidad, una respiración profunda, como una inspiración. La pandemia reveló que la fuerza del festival no está sólo en el volumen del sonido, sino en su capacidad de persistir cuando el ruido se apaga. En esos años inciertos, el festival confirmó su lugar como símbolo cultural de Bogotá: un corazón que late al ritmo de la ciudad, incluso en el silencio.

5 García, 24-25.

6 García, 42.

EL REGRESO

Quando las puertas del Simón Bolívar volvieron a abrirse, en 2022, el parque ya no era el mismo: traía consigo la memoria del silencio. El regreso de Rock al Parque fue todo un acontecimiento. Después de tres años sin ediciones presenciales, el festival volvió a ocupar el Simón Bolívar con una intensidad inédita. La consigna era simple: volver a encontrarse. Los asistentes llegaron con una mezcla de alegría y nostalgia, como quien regresa a casa después de una larga ausencia. El curador de esa versión también fue Chucky, quien lo recuerda así:

“La edición del 2022 fue la del regreso. La alcaldesa Claudia López dice que ella quiere que sea Rock al Parque el evento metropolitano que cierre el año. Le pidió eso al secretario de Gobierno, al secretario de Cultura, Nicolás Montero, y a la directora del Idartes, Catalina Valencia. Pero, claro, en esas fechas no hay festivales, era hacer un festival de dos días. Entonces, yo les dije: “Esto puede tener un costo político muy grande. Venimos de una pandemia, quitarle un día al festival puede ser muy delicado. Políticamente puede ser un gallo, pero, sobre todo, mi mayor miedo era que se quedara de dos días después, que nos quitaran para siempre un día. Entonces, dije: “Bueno, pues hagámoslo dos fines de semana, porque, ¿qué más vamos a hacer? Es preferible sumar un día que perder un día”.

Eso tenía el reto de tener una semana en la mitad, sobre todo para la gente que viene de afuera. Pero al final fue increíble. En esos cuatro días logramos por primera vez tener un 55% de participación de mujeres en el público. Y en el escenario también lo logramos, incluso en géneros difíciles.



Trajimos a unas mujeres que se llaman Asagraum, que es una banda de black metal europea. O sea, trajimos bandas de mujeres realmente de cañón.”

El cartel reunió más de ochenta bandas locales, nacionales e internacionales y se extendió durante dos fines de semana, lo que permitió un respiro logístico y una mayor diversidad musical. La respuesta del público fue masiva: más de cuatrocientas mil personas asistieron al reencuentro. En un país marcado por la incertidumbre, Rock al Parque volvió a ser símbolo de persistencia, prueba de que la cultura pública podía renacer tras la tormenta. Chucky recuerda también un episodio que condensó el espíritu de ese reencuentro:

“Trajimos una banda de Países Bajos y el baterista se reencontró con su familia, acá en Bogotá. Resulta que había sido adoptado cuando era niño y, cuando su hermana biológica —que claramente le seguía la pista— lo vio anunciado en el parque, le dijo a su mamá que fueran a buscarlo. Fue increíble, se reencontraron todos en el parque, en pleno concierto. Esa vaina fue muy bella, muy emotiva. Esa vez también entendí que el festival genera unas cosas que están mucho más allá de lo que uno puede controlar e imaginar.”

El regreso no fue sólo físico. La pandemia había transformado la relación entre artistas, gestores y audiencias. En los escenarios se sintió una gratitud colectiva: músicos llorando frente al público, técnicos celebrando el sonido en vivo, espectadores coreando como si cada acorde fuera una victoria. El festival demostró que, más allá del espectáculo, lo que lo sostiene es una comunidad. Como si quisiera celebrar todas las voces que lo sostenían, el festival cerró por partida doble, tendiendo un puente entre mundos musicales distintos. En esa dirección continúa el relato de Chucky:

“Lo otro que fue también muy especial fue que el segundo fin de semana, el día de cierre, hicimos un cierre doble. Cerramos primero con Épica y luego volvimos a cerrar con Maldita Vecindad. Fue un poco como repetir el ejercicio que hicimos en el 2014 cuando tuvimos a Aterciopelados y Antrax, dos géneros distintos. Pero esta vez dijimos: “Separemos y tengamos dos cierres, uno a las cuatro de la tarde y el otro un poco más tarde”. De todos modos, para públicos diferentes. El resultado fue que con Épica la plaza se llenó y luego con Maldita Vecindad se volvió a llenar.”





LA MALDITA VECINDAD Y LOS HIJOS DEL QUINTO PATIO, 2022. FOTOGRAFÍA DE LIDA NARANJO

Esa decisión de programar dos cierres —uno con Épica y otro con Maldita Vecindad— fue más que un simple cambio logístico: fue un gesto que comunicó pluralidad, renovación y colectividad. Al darles espacio tanto al metal sinfónico europeo como al rock mestizo latinoamericano, el festival reafirmó que en ese retorno pospandemia no bastaba con “volver a lo que era”, sino que había que expandir lo que podía llegar a ser. Fue un claro mensaje de que la escena bogotana podía abrirse aún más a públicos diversos, derribar barreras estilísticas y celebrar simultáneamente raíces locales y conexiones internacionales. En un contexto en el que el público llegaba con ganas de reencontrarse, ese doble cierre ofreció continuidad y al mismo tiempo sorpresa: dos momentos distintos de comunión sonora que, juntos, refrendaron la idea de que el encuentro, tras la crisis, no se reducía a regresar al punto de partida, sino que seguía explorando nuevas rutas de unión o encuentro, nunca mejor dicho.

De 2023 en adelante, Rock al Parque consolidó esa idea. La programación miró más profundamente a las nuevas generaciones, al diálogo entre géneros, y a la presencia de mujeres y diversidades en escena. Las tarimas se poblaron de sonidos híbridos: metal, punk, electrónica, afrobeat, rap, pop alternativo. La ciudad, que había resistido encerrada, volvió a sonar en modo mayor.

LA CIUDAD EN UN AFICHE

Cada año, el afiche de Rock al Parque abre la temporada del festival. Más que un anuncio, se ha convertido en un símbolo que anticipa el tono de cada edición. Su lanzamiento marca el inicio de la conversación: quién lo diseñó, qué representa, cómo se transforma la imagen del rock y de la ciudad en esa pieza que circula por redes, calles y camisetas. En su diseño se refleja también la manera en que el festival ha crecido: del gesto artesanal de los primeros años a la producción profesional y las convocatorias públicas.

El afiche ha sido, desde los noventa, un espacio de interpretación visual sobre lo que el festival significa. Investigaciones académicas han analizado sus transformaciones y han señalado cómo en cada época cambian los símbolos, los cuerpos y los colores que lo representan. Algunos estudios leen los carteles como documentos culturales que revelan la relación entre juventud, política y ciudad; otros examinan su lenguaje gráfico y la forma en que traducen el espíritu del rock en un evento institucional⁷.

■
7 Mario Esteban Salamanca, “Análisis semiótico en dos niveles de los carteles publicitarios en el festival Rock al Parque (1995-2019)”, en *Rock y metal extremo: Congreso Colombiano*

A lo largo de su historia, el Idartes ha alternado entre el encargo directo a diseñadores e ilustradores y la organización de concursos públicos. En algunos casos, como el del Premio Afiche Rock al Parque 20 Años, el proceso generó amplia participación y también polémicas sobre la selección y los criterios de evaluación. Ese debate, lejos de ser anecdótico, muestra hasta qué punto la imagen del festival se entiende como un bien común: cada cartel es una disputa simbólica sobre quién puede representar el sonido colectivo de la ciudad.

Mirar la historia de los afiches es leer, en paralelo, la historia visual de Bogotá. Sus trazos acompañan los cambios del festival: los años de la resistencia, los de la expansión institucional, los de la reivindicación de la diversidad, los de la búsqueda de la paz. En ellos se percibe cómo el rock, en su tránsito de protesta a patrimonio cultural de la ciudad, encontró una forma de narrarse también en imágenes.

En los afiches, compilados por el Idartes en la página del festival, se puede seguir la evolución del lenguaje visual del festival⁸. En pleno proceso de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), la versión de 2015, titulada “El gran titán de la paz”, usó una estética inspirada en el imaginario fantástico para subrayar la convivencia entre géneros y generaciones. En 2018, la imagen de “El alquimista” recurrió a símbolos clásicos —pirámides, discos, esferas— para representar la transformación y la energía creativa. Cada afiche, al tiempo que promociona una programación, propone una lectura visual de la ciudad y del momento histórico en que surge.

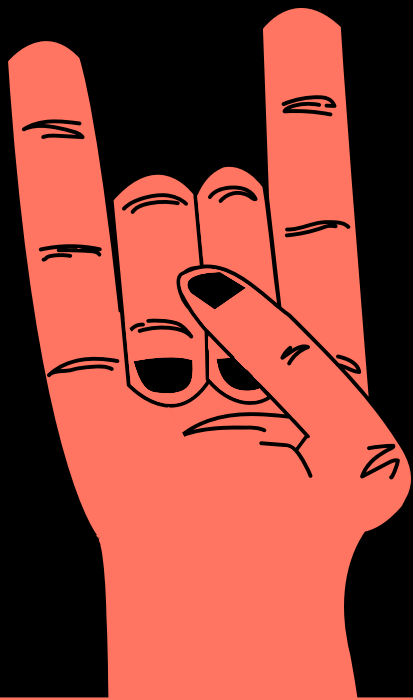
Los concursos para el diseño del afiche, como el Premio Diseño Afiche Festival Rock al Parque o la

y *Encuentro Internacional de Estudios Sociocríticos*, ed. por Carlos Arturo Reina Rodríguez (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2022), https://www.researchgate.net/publication/368714322_analisis_semiotico_en_dos_niveles_de_los_carteles_publicitarios_en_el_festival_rock_al_parque_1995-2019
8 Véase <https://rockalparque.gov.co/versiones>

convocatoria para el vigésimo aniversario, institucionalizaron reglas de participación, jurados y premios económicos —en el caso de 2014, quince millones de pesos al ganador—. Estas prácticas profesionalizaron el diseño y abrieron un espacio de visibilidad para artistas e ilustradores, pero también introdujeron tensiones entre la creación libre y los criterios institucionales. En 2015, por ejemplo, el concurso fue declarado desierto al no cumplir el ganador con los requisitos formales, hecho que reavivó la discusión sobre quién debe representar visualmente el festival más importante de la ciudad.

En los años más recientes, los afiches de Rock al Parque han seguido contando la historia del festival a través de sus formas y colores. En 2019, una figura de gorila emergía como emblema de la fuerza colectiva: un guiño a los orígenes fieros del rock y a la potencia que el festival alcanzaba al cumplir veinticinco años. Tras la pausa forzada de la pandemia, las imágenes de las nuevas ediciones apostaron por la energía y la diversidad, por esa mezcla de estilos que caracteriza al público en Bogotá. En 2023 y 2024, los carteles retomaron la idea de la ciudad como casa y escenario compartido, combinando trazos digitales y gestos manuales, texturas urbanas y símbolos naturales. En ellos, el festival se mira otra vez a sí mismo, buscando un equilibrio entre lo local y lo universal, entre la nostalgia de sus raíces y la vitalidad de su presente.

El recorrido por los afiches de Rock al Parque permite ver cómo la estética se volvió también política. Cada cartel condensa una época: los trazos de rebeldía de los noventa, los ejercicios de inclusión de los 2000, las metáforas de resistencia o transformación que marcaron los años recientes. En su conjunto, conforman una memoria visual del festival y de la ciudad que lo acoge: una galería viva en la que se puede leer, edición tras edición, la historia de cómo el rock se hizo parte del paisaje cultural de Bogotá.



LÍNEA DE TIEMPO AFICHES ROCK AL PARQUE



1995_26, 27 Y 28 DE MAYO

1280 Almas_Acutor_Afre_Agony_Atenciopelados_Bajo Cero_
Bruma Sólida_Cabeza de Jabalí_Carpe Diem_Catedral_Ciegos
Sordomudos_Danny Dodge_Darkness_El Zut_Estrato Social_
Ex-3_Fobia_Hades_Insania_K'Nuto PowerTrio_Kilcrops_La
Corte_La Derecha_La Giganta_La Sonora Caníbal_Leishmaniasis_
Leit Motiv_Los Cheacles_Marlo Hábil_Minga Mental_Monóxido_
Morfonia_Mr. Crowley_N.P.I._Nueve_Radiestesia_Sangre Picha_
Seguridad Social_Sex_Sociedad Anónima_Tabora Debora_Tom
Abella_Vértigo_Why Six_Yuri Gagarín y Los Correccaminos_Zigma



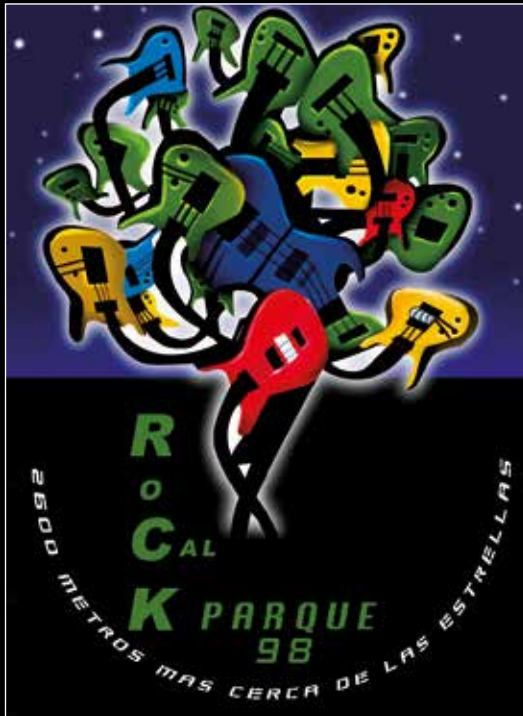
1996_18, 19 Y 20 DE MAYO

1280 Almas_Afre_Agony_Aterciopelados_Auténticos
Decadentes_Banda Sonora_Bangladesh_Bastard_Bismarck_
Bloque de Búsqueda_Cabeza de Jabalí_Carpe Diem_Chucho
Merchán_Ciegos Sordomudos_Circo de Mandarina_Danny
Dodge_Darkness_Dogma_Duodeno y los Intestinos_El Ático
_El Jardín de Daniela_El Medio_Estátika_Felipe Inagorri_Hades_
Herejía_Infierno_Jugla_Kidron_Kilcrops_La Derecha_La Familia
Bastarda_La Gardenia_La Lupita_La Pestilencia_La Rebeca_
Lado B_Leit Motiv_Los del Centro_Los Tetas_Lucybell_Marlo
Hábil_Medicina Legal_Morfonía_Mr. Crowley_N.P.I._Nueve_Obra
Negra_Ojos Rojos_Pepa Fresa_Policarpa y Sus Viciosas_Por
Causa del Mono_Purulent_Puya_Raza_Sagrada Escritura_Sala
X_Sangre Picha_Santa Sangre_Silence of Moonset_Spiás_SV2_
Una Tal Sofía_Vértigo_Why Six_Xumapaz_Yuri Gagarín y Los
Correcaminos_Zapato 3_Zígma_Zopilotes



1997_30 DE MAYO, 1º Y 2 DE JUNIO

667_A.N.I.M.A.L._Agony_Albert Einstein_Algunos Más_Angora_
Ático_Bajo Tierra_Bangladesh_Bloque de Búsqueda_Boca
Abajo_Bombalacrán_Cabeza de Jabalí_Cancerbero_Carpe
Diem_Cáustico_Chancho en Piedra_Charconautas_Claroscuro_
Contacto_Control Machete_Corporación Macondo_Cruks en
Karnak_Darkness_Deatless_El Hueco_El Zut_Estilo Bajo_Ferrans
Banda_Ignea_Ingrand_Juanita Dientes Verdes_Kabala_
Kraken_L.M.P._La Derecha_La Familia Bastarda_La Giganta_
La Hierbaranka_La Hoz_La Pestilencia_La Severa Matacera_La
Sonora Cien Fuegos_La Tina_La Trifullka_Lady Dick_Las Vacas_
Lechoza_Lokapala_Los del Centro_Los Elefantes_Los Siete
Delfines_Maldita Vecindad_Masacre_Matarratón_Morfina_
Navarra_Neurosis Inc._Neus_No Es no_Pepa Fresa_Perro
Muerto_Pithaus_Por Causa del Mono_Posguerra_Psicodelia_
Radar_Radiobabilonia_Rapunzel_Real Zulu_Rojo Silente_Ruido
Rosa_Sangre Picha_Séptimo Ángel_Tal Cual_Tenebrarum_Todos
Tus muertos_Tres Veces_Ultrágeno_Vértigo_Vudú_Xumapaz_
Yury Gagarín_Zarathrusta



1998_10, 11 Y 12 DE OCTUBRE

1280 Almas_A.N.I.M.A.L._Aborigen_Acutor_Agony_Ají Baboso_Ángeles con la Cara Sucia_Arawak_Aterciopelados_Atrium_Bajo Tierra_Candelaria Blues_Chamanes_Charconautas_Chatoband_Ciegos Sordomudos_Criminal_Cuervo Blanco_Darkness_Desorden Público_Dharma_Dogma Sinaca_El Pez_Estados Alterados_Ethereal_Indio Uribe_Infected_Issidore Ducasse_Johny Walker_Kilcrops_La Banda del Gusano_La Fortaleza_La Funkera_La Pestilencia_La Severa Maticera_Los Felics_Marimonda_Monarko_Morfonía_Neurosis_Niños con Bombas_NO2_Pepa Fresa_Perro Muerto_Plomo_Pollito Chicken_Polvo de Indio_Purulent_Raíz_Rapper Spiders_Rapunzell_Resorte_Robi Draco Rosa_Shai_Superlito_Tenebrarum_Vértigo_Volumen Cero



1999_16, 17 Y 18 DE OCTUBRE

1280 Almas_Aborigen_Ají Baboso_Café Tacvba_Casa Roja_Charconautas_Ciegos Sordomudos_Control Machete_Cuervo Blanco_Defenza_Dogma Sinaca_El Bloque_Eminence_Ethereal_Guillotina y Las Víctimas del Doctor Cerebro_Julieta Venegas_Kilcrops_La Pestilencia_León Bruno_Ilya Kuryaki & The Valderramas_Huelga de Hambre_Los Felics_Molotov_Morfonía_Navarra_Niños con Bombas de Alemania_Vértigo_Víctimas del Doctor Cerebro_Zoma

2000_15 Y 16 DE OCTUBRE

Askaniz_Aterciopelados_Divididos_Doctor Krápula_Koyi K Utho_
La Mosca Tsé-Tsé_La Sarita_Legend Maker_Los de Adentro_Los
Mentas_Los Miserables_Los Pericos_Lucybell_Manu Chao_
Octavia_Pornomotora_Timmy O' Tool_Ultrágeno_Under Threat_
Vulgarxito



rock al parque



2001_10, 11 Y 12 DE NOVIEMBRE

Adlibitum_Agresión_Amigos Invisibles_Ataque en Contra_Avispas
Mostovoi_Batuka_Borg_Caramelos de Cianuro_Coffee Makers_
Conagua_Defenza_Doble Helix Fussible_Electrolíquido_Evermind_
Golpe Bajo_Hijos de la Criada_Ingrand_Injury_Insane_Issidore
Ducasse_King Changó_Koyi K Utho_La Hija del Verdugo_La
Pestilencia_La Rueda de la Fortuna_La Severa Matacera_
La SS_Los Mox!_Los Oceánicos_Los Tetas_Manguala_Muestra
de Música Electrónica Mexicana_Neurosis Inc._Noize_Nopal Beat_
Novilunión_Obscura_Occisor_Pepe Mogt_Plaga Sésamo_Planeta
Rica_Pornomotora_Purulent_Ravenlord_Resorte_Sánchez
y Ruiz (D.F.)_Sha-I_Sistema Local Sonoro Selectivo_Skampida_
Soulburner_Sur Carabela_Sussie 4_The Klaxon_Toxic_Trauma_
Ultrágeno_Villamizar y los neurocirujanos_Vulgarxito



2002_9, 10 Y 11 DE NOVIEMBRE

Agony_Carajo_Carajo_De2_Defenza_Desorden Social_Doctor
Krápula_Electrolíquido_Eminence_Flor del Hito_Ingrand_La
Fábrica_Lenine_León Bruno_Lúkuma_Lumpenground_Massive
Experience_Odio a Botero_Pornomotora_Santafuma_Skampida_
Tenebrarum_The Klaxon_Toxic_Volován_Vulgarxito



2003_11, 12 Y 13 DE OCTUBRE

1280 Almas_69 Nombres_Alerta_Catupecu Machu_De2_
Distrito Especial_Diva Gash_Inspector_Koyi K Utho_Dóctor
Krápula_La Rueda de la Fortuna_Los Elefantes_Mississippi Blues
Band_Mojiganga_Monstrosity_Morfonía_Neurosis Inc._No
Silence_Noiszart_Pala_Panteón Rococó_Pestilencia_Plastilina
Mosh_Rapunzell



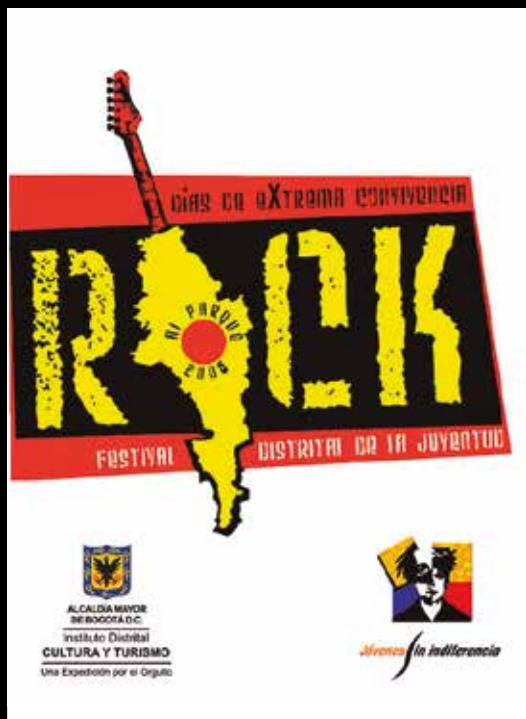
2004_30 Y 31 DE OCTUBRE Y 1º DE NOVIEMBRE

69 Nombres_Alerta_Andrea Echeverry_Andrés Cabas_Awaken_Babasonicos_Black Cat Bone_Brujería_Cafe Tacuva_Catupecu Machu_Coffe Makers_Dafne Marahuntha_De2_Desecrate_Diva Gash_Doctor Krápula_El Sie7E_Ely Guerra_Funkreal_Injury_Insane_Julieta Venegas_Kinki_Koyi K Utho_Kraken_La Rueda de la Fortuna_La Severa Maticera_Libido_Los de Adentro_Luis Alberto Spinetta_Molotov_Morfonía_No Silence_Odio a Botero_Pornomotora_Posthuman_Raíz_Robi Draco Rosa_Sidestepper_Sistema Sonoro Skartel_Sonorama_Super Lito_Super Velkro_The Sktalites_Underthreat_Vietato



2005_15, 16 Y 17 DE OCTUBRE

A.N.I.M.A.L._Apocalyptica_Ataque en Contra_Bizarro_Cabezones_Capri_Citadino Blues & Rock_Cuerpo Meridiano_Desecrate_Desorden Público_Dildo_Estados Alterados_Fritanga_Grupo de el Salvador_Guiso_Head Crusher_I.R.A._Jaguares_José Fernando Cortés_Kraken Filarmónico_Miranda_Nadie_Nawal_Neurosis_Nortec_Pr1Mal_Psicotrópico_Raíz_Rey Gordiflon_SIQ_Suicidal Tendencies_The Black Cat Bone_The Ganjas_Transporte_VHS on Beta_Visor_Volumen Cero_Zelphis Perez_Zona Cero



2006_14, 15 Y 16 DE OCTUBRE

Awaken_Barrío Santo_Botafoغو_Chuck Norris_Dead Insid_Death By Stereo_Día de los Muertos_División Minúscula_Don Tetto_Dub Killer Combo_El Sie7E_Fear Factory_Filtro Medusa_Horcas_Ingrand_Introspección_Jorge Burbano_Karamelo Santo_La Cirugía_La Pestilencia_Lo Ke Diga El Dedo_Manu Chao_Panda_Papashanty_Soulburner_Telefunka_Tenebrarum_The Passenger_Tierradentro_Tom Abella_Turf_Voodoo Souljah_Zohé



2007_3, 4 Y 5 DE NOVIEMBRE

69 Nombres_Agent-Steel_Agony_Alerta_Amigos Invisibles_Aterciopelados_Azafata_Bajo Tierra_Black Sheep Attack_Bunkers_Carajo_Chucho Merchán_Cienfue_Coheed And Cambria_Cuarteto de Nos_Cuentos de los hermanos Grind_Dar a cada uno lo que es suyo_De bruceas a mi_Divididos_Experimento Alef_Finde_Grito_Have Heart_Hotel Mama_Huevo Atómico_Improptus Ad Mortem_Injury_K-93_Morfonía_Nadie_Nepentes_Pr1Mal_Quiero Club_Raíz_Ratón Pérez_Rocola Bacalao_Seis Peatones_Sidestepper_Sigma_Superlítico_The Hall Effect_Thermo-Toxic_Tres de Corazón_Triple X_Two Way Analog_Ultrageno_Vía Rústica_Vietato_Vulgarxito_Zelfish Pérez

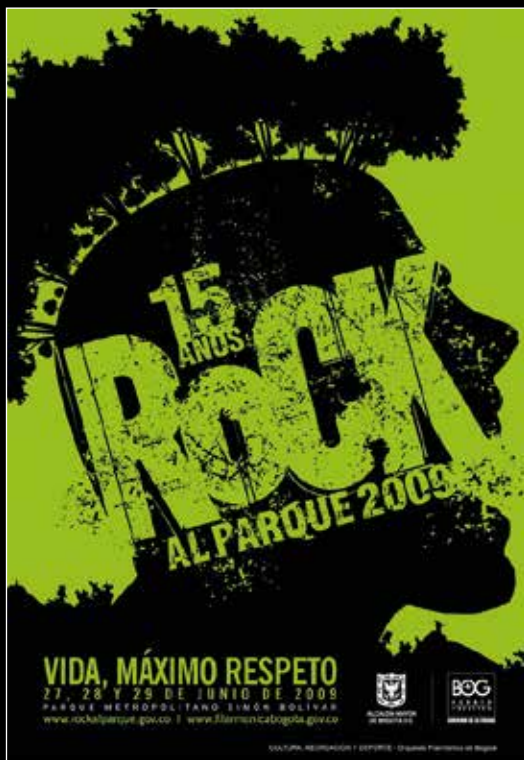
2008_1º, 2 Y 3 DE NOVIEMBRE

1280 Almas _Andres Osorio'S Band _Austin Tv _Awaken_ _Babasónicos _Barrriosanto _Bersuit Vengarabat _Black Rebel Motorcycle Club _Bloc Party _Carcass _Ciegos Sordomudos _Deeptrip _Delavil _Doctor Krápula _El Hombre Limón _El Sie7E _El Sin Sentido _Enepei _Entropía _Ethereal _Fractal Flesh _Gondwana _Heartless _Koyi K Utho _Kronos _La Kinky Beat _Loathsome Faith _Los Concorde _Los Swingers _Masacre _Modcats _Monojet _Muscaria _Nawal _No Importa (_Odio A Botero _P.M. F-Mac _Panteón Rococó _Paradise Lost _Popcorn _Pornomotora _Profetas _Ratos de Porao _Santafuma _Sargento García _Señores Usuarios _Smoking Underdog _Solokarina _Thermo _Thunderblast _Tío Cabeza _Velandia y La Tigra



2009_27, 28 Y 29 DE JUNIO

1280 Almas _69 Nombres _Alfonso Espriella _Alto Grado Colombia _Antípoda _Árbol _Árbol de Ojos _Artefacto _Bambarabanda _Black Sheep Attack _Brand New Blood _Candy 66 _Ciegosordomudos _Citoyens _Dafne Marahuntha _Day Break _Descomunal _Diva Gash _El Sie7E _Elijah _Ely Guerra _Error _Fito Páez _Gaias Pendulum _Haggard _I.R.A. _Ina Ich _Ingrand _Innerhate _Instituto Mexicano del Sonido _Introspección _José Fernando Cortés _Juris Law _Kilcrops _Kinky _Kop _La Planta _La Severa Maticera _Legend Maker _Leishmaniasis _Los Auténticos Water Resist _Los Cafres _Los Mcgregors _Los Plankton _Madame Complot _Molotov _Morbid Angel _Nadie _Nawal _Neurosis _Plastilina Mosh _Pornomotora _Polikarpa y Sus Viciosas _Profetas _Red O'Clock _Señor Loop _Seykiwia (Rock por el agua y la tierra) _Skampida _Superlitio _Tenebrarum _The Devil'S Rejects _The Klaxon _The Vintage _Tom Cary _Two Way Analog _Unauthorized _Vía Rústica _Voodoo Souljah'S _Walka





2010_3, 4 Y 5 DE JULIO

A Place to Bury Strangers_A.C.M.E. (Al Común Más Explotado)_
 Aine Como Plomo_Alerta Kamarada_Andrés Calamaro_Asian
 Dub Foundation_Biohazard_Chite_Cromlech_Cuentos de los
 Hermanos Grind_Def con Dos_Desecrate_Duran_El Sin Sentido_
 Estados Alterados_Fat Old Elvis_Fértil Miseria_Fyhura_Hello
 Seahorse!_Jimena Ángel_K-93_Ky-Mani Marley_La Urband_Lo
 ke diga el dedo_Loathsome Faith_Malsano_Mojiganga_
 Monareta_Mutemath_Narcopsychotic_Nicer Dicers_No te va
 a gustar_Patricio Stiglich Project_Pitbull_Providencia_Puya_
 Radio Suite_Ras Jahonnan & Natural Selection_Samael_Seis
 Peatones_Shadows Fall_Smoking Underdog_Soulburner_Stick
 to Your Guns_Stoneflex_Sudakaya_The Black Cat Bone_The Hall
 Effect_The Mills_Those_Tony Peligro!_V for volume_Velandia y La
 Tigra_Versión_Witchtrap_Withering Void_Zoé



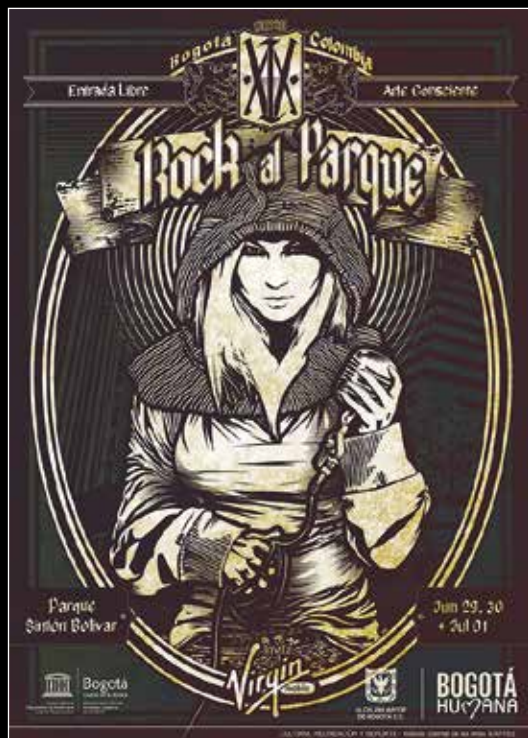
2011_1, 2, 3 Y 4 DE JULIO

A los 15 uno es grande_Alfonso Espriella_Alligator_Alto
 Grado_Anger Rise_Antípoda_Astro_Ataque en Contra_
 Athanator_Bhang_Black Uhuru_Blík Jks_Bomba Estéreo_Brand
 New Blood_Buraka Som Sistema_Choc Quib Town_Cold
 Cave_Cuántica_Cultura Profética_D.R.I._Dafne Marahuntha_
 Dar a cada uno lo que es suyo_Darkness_De Bruces a Mí_De
 Juepuchas_Dead Kennedys_Deeptrip en la Casa_Delorean_
 Descartes a Kant_Destruction_Determinación_Dischord_Doctor
 Krápula_Dub Killer Combo_El Reino del Mar_Endark_Entropía_
 Ethereal_Fischerspooner_Fobia_Grito_High Rate Extinction_
 Holocaust Of Blood_Hybrid Minds_Info_Ingrand_José Fernando
 Cortés_Kilcrops_La Derecha_La Pestilencia_Larvante_Lavanda
 Inglesa_Leishmaniasis_Lscfj_Maniatikatz_Mil Marías_Nepentes_
 Neunosis_Nosferatu_Overkill_Panorama_Parlantes_Polikarpa y
 Sus Viciosas_Pr1Mal_Prime Ministers_Pulenta_Purple Zippers_
 Purulent_Radionica Soundsystem_Red O'Clock_Road Wailer_
 Sangre Picha_Sexy Lucy_Sigma_Skampida_Sobibor_Stained
 Glory_Stayway_Tantan Morgan_Telebit_The Passenger_Toreros
 Muertos_Triple X_Twilight Glimmer_Under Red Blood Skies_
 Undenthreat_Ursus_Velo de Oza_Voodoo Souljah'S_Vulgarxito_
 Zagreb



2012_30 DE JUNIO, 1º Y 2 DE JULIO

1280 Almas_8 Bm Eight Bit Memory_Aire como plomo_Benjamin_Bigott_Blind one came_Blonde Redhead_Bloodfate_Cambio de frente_Camila Moreno_Carlos Reyes y La Killer Band_Charly García_Chite_Ciegos Sordomudos_Colectro_Compromiso 5-4_Conector_Daycore_Desarme_Dione_Don Palabra_Dub Incorporation_El Sagrado_Eternal_Globos de aire_Headcrusher_Infested Co_Inquisition_Juanita Dientes Verdes_Koyi K Utho_Krisiun_La Makina Del Karibe_Las Robertas_Legacy Of The Fallen_Loathsome Faith_Los Malditos_Los Pirañas_Malalma_Nofx_Nombres_Patricio Stiglich Project_Pitbull_Planes Estudios Universales_Profetas_R.A.Z.A._Ras Jahonnan y Natural Selection_Resina Lala_Revez_Sativa Reggae_Saul Williams_Seis Peatonos_Sicotrópico_Siniestro Total_Skindred_Steel Pulse_Surtek Collective_Systema Solar_Terminal War_The Dillinger Escape Plan_Those_Tr3S De Corazón_Vader_Vía Rústica_Vicente Gayo



2013_29 Y 30 DE JUNIO Y 1º DE JULIO

5dmenos_A.C.M.E._Alfonso Espriella_Alto Grado_Andrés Gualdrón y los Animales Blancos_Anti No-where League_Antombo_Árbol de Ojos_Argals_Bambarabanda_Black Drawing_ChalksEruca SativaJaque_ReinaDubioza Kolektiv_Bosnian Rainbows_Chucho Merchán_Consulado Popular_Cuatro Espantos_Diamante Eléctrico_Downset_Durazno_Estoyputo_Farewell_Hora Local_Ikarus Falling_Illya Kuryaki & The Valderramas_Indelusion_Internal Suffering_JDHK_Junior Kelly_La Mencosur_La Nueva Fuerza_La Real Academia del Sonido_La Severa Maticera_Lianna_Living Colour_Masacre_Met_No, Feedback_Oh'laville_Pescas Vivo_Peste Mutante X_Pornomotora_Pulenta_Rebel Cats_Sabia Actitud_Sacred Goat_Sauti_Savage Torment_Schutmaat Trío_Souledge_Stoneflex_Tappan_Tarmac_The Klaxon_The Monas_Theshld End_Ubergehen_Una Fuerza_Vértigo_Victimized_Vita Imana_Cannibal corpse_Symphony X_Havok



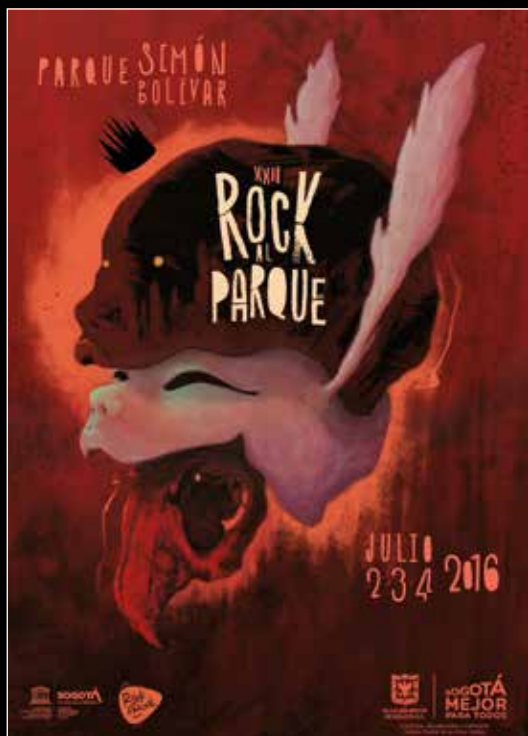
2014_16, 17 Y 18 DE AGOSTO

Ágora_Aine como plomo_Alerta Kamarada_Anthrax_Arkanot_Aterciopelados_Beholder_Black Label Society_Cactopus_Carajo_Catedral_ChocQuibTown_Colombian Blues Society_Cultura Profética_Dannicattack_De La Tierra_Deep Silence_Doctor Krápula_Edson Velandia_El Freaky_El Sagrado_El Sie7e_Esteman_Exodus_FatsO_Fishbone_Flora Caníbal_Frikstailers_Gepe_Globos de Aire_Guadalupe Plata_Guerra Total_HeadCrusher_Hoppo!_I.R.A._Info_Ingrand_Járanatambó_Job Saas & The Heart Beat_Juan Pablo Vega_Juana Molina_KillSwitch Engage_KontraGolpe_La Derecha_La Etnia_La Gusana Ciega_La Ronera_La Sonidera_Liturgia_Lost Above Ether_Luciferian_Mad Professor_Memphis May Fire_Meridian Brothers_Möbius_Molotov_Muchachito Bombo Infierno_Nawal_Nepentes_Neurosis_Nile_No Te Va Gustar_Nosferatu_Outernational_Patazera_Pestilencia_Polikarpa y Sus Viciosas_Pro-Pain_Ras Jahonnan & Natural Selection_Revólver Plateado_Rey Mostaza_Salidos de la Cripta_Savage_Sidestepper_Skampida_Sly & Robbie and The Taxi Gang_Soufly_Superlito_Tan Tan Morgan_The Casualties_The Tryout_Thy Antichrist_Vertical Valley_Volcán_Withering Void



2015_15, 16 Y 17 DE AGOSTO

A.N.I.M.A.L._Adrenaline Mob_Alto Grado_Animal Mind_Ataque en Contra_Atari Teenage Riot_Atom TM_Behemoth_Blasfemia_Breska_Café Tacvba_Cápsula_Celso Piña y su Ronda Bogotá_Chancha Vía Circuito_Che Sudaka_Coda_Demolator_Desorden Público_Diamante Eléctrico_Dub de Gaita_Entropía_Escenario Plaza_High Rate Extinction_Ilabash_Ill Nino_Implosion Brain_Juan Cirerol_Kontra el Sistema_Koyi K Utho_La Real Academia del Sonido_Legacia_Los Cafres_Los Mentas_Los Pericos_Mal Gusto_Malón_Manuel Medrano_Melechesh_Mitú_Mortuorum_Ms (Metal Sevicia)_Nacho Vegas_Narcopsychotic_Nekromantix_Nortec Collective Presentes: Bostich+Fussible_Nosferatu_Nuclear Assault_P.O.D._Providencia_Pulenta_Putrilus_Random Revenge_Revenge_Ritual_Rocka_Rynno_Sacred Goat_Sagros_Schutzmaat Trío_Serpentarius_Serveroneves Band_Sierra Leone's Refugees All Stars_Soziedad Alcohólica_SUM 41_Tappan_Tears Of Misery_The Coup_The Hall Effect_Thy Unmasked_Total Chaos_Triple X_Ubergehen_Vetusta Morla_Yooko_Zalama Crew



2016_JULIO 2, 3 Y 4 DE JULIO

Aborted_Adaimon_Afónica_Against the Waves_Albatroz_Anger
 Rise_Bambarabanda_Banda Conmoción_Baronesa_Bestiaro_
 Burning Caravan_Caramelos de Cianuro_Chite_Convicted_
 Cuentos de los hermanos Grind_Cynthia Montaña_Danicattack_
 Deafheaven_Decapitated_Desolator_Easy Easy_Elsa &
 Elmar_Eshtadur_Forense_GBH_Ghetto Warriors_Goretrade_
 Gustavo Cordera y la Caravana Mágica_Hedor_Ikarus Falling_José
 Fernando Cortés_Leiden_Lion Reggae_Lo Ke Diga el Dedo_Los
 Compradores Recerdos_Los Elefantes_Los Manos de Filippi_Los
 Nastys_Los Viejos_Morbid Macabre_Mr. Bleat_Napalm Death_No
 Raza_Noción Criminal_Nonsense Premonition_Payamó_Pedrina
 y Río_Perpetual Warfare_Puerto Candelaria_Razón de Ser_
 Reservoir Dogs_Sepultura_Sick of It All_Sinergia_Socavón_
 Southern Roots_Stained Glory_Suicidal Tendencias con Dave
 Lombardo_Supremacy_The Black Dahlia Murder_Todos tus
 Muertos



2017_1, 2 Y 3 DE JULIO

2 Minutos_8BM - 8Bits Memory_Acid Yesit_Alcoholic Force_Antised_
 Blessed Extintion_Brand New Blood_Carnivore Diprosopus_
 Catfish_Cirkus Funk_Cobra_Como asesinan a Felipes_Darknes_
 Dead Silence_Death Angel_Robi Draco Rosa_Ekhyrosis_Elkin
 Robinson_Enepei_Estado de Coma_Feed Back_Fénix_H2O_Head
 Tambo_Heaven Shall Burn_Herejía_Indio_Ismael Ayende_Kanaku
 y El Tigre_La Santa Cecilia_La Vodkanera_Lamb of God_Los
 Caligaris_Los Crema Paraíso_Los Espíritus_Los Makenzy_Los Rolling
 Ruanas_Los Suziox_Los Tres_Lucrecia Dalt_Macaco_Mon Lafente_
 Montaña_Motor_Nervosa_Obituary_Occultus_Organismos_Pablo
 Trujillo_Panteón Rococó_Poker_Reencarnación_Rompefuego_Roots
 of Rock_Salt Cathedral_Sig Ragga_Sin Pudor_Tijas_Titán_Tres y
 Yo_Tulipa Ruiz_UMZAC_Valentain_Vein_Zhaoze



2018_18, 19 Y 20 DE AGOSTO

Alain Johannes Trío_Alfonso Espriella_Angelus Apatrida_Antibalas_Apolo 7_Bala_Cattle Decapitation_Chico Trujillo_D' Ius Solis_Dancing Mood_Dark Funeral_Dark Tranquillity_Desnudos en Coma_Distracción_Donkristobal & The Warriors_Durazno_Ginger y Los Tóxicos_Hmltd_Hypoxia_Implosion Brain_Jupiter & Okwess_Kadavar_La Chiva Gantiva_La M.O.D.A_La Mano de Parisi_Lee Ranaldo Trío_Lika Nova_Liniker E Os Caramelows_Loathsome Faith_Machingon_Mad Tree_Mannix_Masacre_Militantex_Mojiganga_Nadie_Pennywise_Pussy Riot_Quentin Gas & Los Zingaros_Rocka_Sanpeceeste_Ship_Skampida_Skull_Suffocation_Suicide Silence_Syracusae_Tears Of Misery_The Brainwash Machine_The Inspector Cluzo_Tokyo Ska Paradise Orchestra_V For Volume_Vobiscum Lucifer_Walls Of Jericho



2019_29 Y 30 DE JUNIO Y 1º DE JULIO

31 Minutos_Acidez_Angra_Aterciopelados_Babasónicos_Capilla Ardiente_Channel One Sound System_Christina Rosenvinge_Deicide_Draco Rosa_Dying Fetus_El Tri_Eruca Sativa_Estados Alterados_Fito Páez_Grave_Gustavo Santaolalla_Here comes The Kraken_Juanes_Kap Bambino_Konsumo Respeto_Kraken_La Derecha_La Fuga_La Vela Puerca_Los Amigos Invisibles_Orquesta Filarmónica de Bogotá_Pato Machete de Control Machete_Pedro Aznar_Puerquerama_Rita Indiana_Rubén Albarrán de Café Tacvba_Shoot The Radio_Silverio_Sodom_Tanja Turunen_The 5.6.7'8_The Warning_Toxic Holocaust_Vaquero Negro_Zona Ganjah



2022_26 Y 27 DE NOVIEMBRE, 3 Y 4 DE DICIEMBRE

1280 Almas_Afrolegends_Afrotronix_Airbag_Andrés Guerrero & Las Luces_Asagraum_Asuntos Pendientes_Bajofondo_Balthvs_Batushka_Bersuit Vengarabat_Billy The Kid_Blasfemia_Boca de Serpiente_Buha 2030_Catnapp_Catupecu Machu_Christina Rosenvinge_Cielito Drive_Colectivo Blues de Cali_Control Hc_Crypta_Cuatro Pesos de Propina_Dafne Marahuntha_Dat García_De Bruces A Mi_Desakato_Destroy_Discharge_El Alcalde Morcilla_Elis Paprika And The Black Pilgrims_Enjambre_Épica_Evile_Francisca Valenzuela_Frank's White Canvas_I. R. A._Ilegales_Iphaze_K-Rroña_Krönös_Kumbia Queens_La Maldita Vecindad y Los Hijos del 5º Patio_La Tribu_Lao Ra_Las Áñez_Las Ligas Menores_Las Tres Piedras_Las Ultrasónicas_Los Niños Telepáticos_Love Of Lesbian_Lucio Feuillet_LucybellChile_Frantic Amber_Hello Yak_Herejía_Ho99o9_Masacre_Miranda_Mnkybsnss_N.O.F.E._Nacho Vegas_Nepentes_Oh'laville_Okills_Peste Mutantex_Pressive_Rá La Culebra_Rattus Rattus_Salidos de la Cripta_San Pascualito Rey_Scalene|_Sekta Core!_Sharon Tate_Sin Pudor_The Kitsch_The Scum_The Warning_Titán_Total Death_Ursus_Vitam Et Mortem_Vvv [Trippin'you]_Watain_Ximena Sariñana_Ynuk_Yooko



2023_11, 12 Y 13 DE NOVIEMBRE

Agnostic Front_Alto Grado_Ana Curra_Armenia_Ataque de Pánico_Aterciopelados_Cabra_Carolina Durante_Daniel, Me Estás Matando_Desgobierno_El Kanka_Ensamble Arsis_Epilepsia Dc_Erich_Eshadur_Frailejón_Here Comes The Kraken_In Flames_Info_Javier Alerta_Javiera Mena_Jenny Woo_Julieta Venegas_Junior Zamora_Konvent_La Banda del Bisonte_La Real del Sonido_La Vida Boheme_Las Guaguas de Pank_Las Pastillas del Abuelo_Latenaz_Laura Sam_Libre Elección_Los Árboles_Los Auténticos Decadentes_Los Calzones_Los Outsiders_Los Pangurbes_Los Pericos_Los Punsetes_Los Suziox_Lospetitfellas_Makewar_Marilina Bertoldi_Maskhera_Matías Aguayo_Miss Bolivia_Munnopsis_No Dependiente_Nonpalidece_Noprocede_Overkill_Poison The Preacher_Salón Victoria_Saratoga_Slow Crush_Sonido Gallo Negro_Southern Roots_Tears Of Misery_The Ocean_The Perro Boyz_Thelemata_Tijuana No_Ray Coyote (México)



2024_9, 10 Y 11 DE NOVIEMBRE

Testament_Haggard_The Selecter_Dono_Los Toreros Muertos
 _Sacred Reich_Fabiana Cantilo_Afsky_Arde La Sangre_Quique
 Neira_Stuck In The Sound_Inspector_Mad Sin_León Benavente
 _Buitres_Todos Tus Muertos_Fidel Nadal_Eruca Sativa_La
 Santísima Voladora_Ostia Puta_Margaritas Podridas_S7N_Rey
 Coyote_Doctor Krápula_Kraken_Entreco_Lilith_Mortis y
 Los Desalmados_Mad Tree_Storm of Darkness_Nicolás y Los
 Fumadores_Burana Polar_Pez Errante_Burning Caravan_Linda
 Habitante_Stayway_Hellfish_La Monky Band_Gabriela Ponce_
 Micorriza Soundsystem_Boca de Serpiente_Highway_Victimized_
 Legio Inferi_Delasierra_Loathsome Faith_Telégrafo



2025_21, 22 Y 23 DE JUNIO

A.N.I.M.A.L._Allison_Animales Exóticos Desamparados_Apolo 7
 _Bala_Bat Habits_Belphegor_Black Pantera_Buha 2030_Carmen
 Sea_Cemican_Chimó Psicodélico_Comeback Kid_Dead Silence_
 Derby Motoreta's Burrrito Kachimba_Descartes a Kant_Desierto
 Drive Devasted_Dismember_Don Tetto_El Cuarteto de Nos_El
 Gran Silencio_El Mató a un Policía Motorizado_Grito_Herejía_
 Hermana Furia_Hermanos Menores_Hirax_K93_Keep The
 Rage_La Derecha_Los Cafres_Los de Abajo_Los Rabanes_
 Madball_Mawiza_Metal Sevicia_Mortalem_Okinawa Bullets_
 Parabellum_Piangua_Piel Camaleón_Polikarpa y Sus Viciosas_Rain
 of Fire_Reencarnación_Rex Marte_Silvestre y la Naranja_Sin
 Nadie al Mando_Sin Pudor_Somberspawn_Somer_Tenebrarum_
 The Mönic_Urdaneta_Viniloversus_Yo No la Tengo



DISCHARGE, 2022. FOTOGRAFÍA DE KIKE BARONA



ILEGALES, 2023. FOTOGRAFÍA DE KIKE BARONA

BAR Y BARRIO: EL PULSO DEL ROCK

Antes de que los grandes escenarios existieran, la escena del rock bogotano se gestó en sótanos, garajes y bares donde la música se abría paso entre la penumbra y el humo. En los años noventa, lugares como Barbarie Bar y Barbie Bar, en Chapinero, fueron pioneros en ofrecer un refugio para las bandas emergentes y los públicos inconformes. En sus paredes —a veces pintadas a mano, con carteles improvisados o murales que mezclaban rabia y deseo— se ensayaban nuevas formas de estar juntos. Allí sonaron los primeros acordes de una generación que encontraba en el rock una manera de afirmarse frente a una ciudad convulsa.

Los bares han sido el refugio permanente del rock. Durante años, nombres como Ozzy Bar, Púrpura Bar y Abbott & Costello fueron sinónimo de pertenencia y rito urbano. En ellos se probaron bandas emergentes, se tejieron amistades y se formaron generaciones enteras de público. Algunos de esos lugares aún resisten —como Ozzy Bar, que continúa activo en la avenida Boyacá, ofreciendo conciertos y manteniendo viva la tradición del rock en vivo—, mientras otros se han vuelto parte de la memoria. El cierre de Abbott & Costello, en octubre de 2023, marcó el fin de una época: después de casi cuarenta años de historia, bajó su telón dejando tras de sí una huella imborrable en la cultura bogotana. De otros, como Púrpura Bar, apenas quedan rastros y rumores, tal vez porque la escena roquera, como la ciudad misma, vive en constante mutación. Estos bares fueron, y en algunos casos siguen siendo, templos sonoros de Bogotá: espacios donde se aprendía a escuchar, a disentir, a compartir una cerveza y un acorde. Su destino refleja también el de la ciudad: una urbe cambiante, que destruye y reinventa sus propios lugares de encuentro, pero que nunca deja de buscar un rincón donde la música siga sonando.

Cuando los bares comenzaron a llenarse y vaciarse al ritmo de las crisis de la ciudad, el rock

buscó nuevos escenarios en los cuales sobrevivir. Surgieron así los festivales locales que han sostenido persistentemente la energía de este movimiento.

Más allá de los grandes escenarios de Rock al Parque, Bogotá ha vibrado también en pequeños eventos que han encontrado en las plazas, los parques y las canchas de barrio sus propias tarimas. Se trata de celebraciones locales del rock que, sin grandes presupuestos ni patrocinios, sostienen desde hace tres décadas una escena diversa y persistente. En ellos, la música se mezcla con la pedagogía social: hay quienes piden alimentos como requisito para entrar, quienes promueven campañas de derechos humanos y quienes convierten cada concierto en un acto de convivencia. Sólo por mencionar algunos ejemplos: en 2024, en San Cristóbal, el festival Rock al Grano cambió las boletas por donaciones; en Suba, Súbase al Metal —con ediciones desde al menos 2010— organizó conciertos con bandas locales para difundir y desmitificar el imaginario del género; en Ciudad Bolívar, el Movimiento Rock por los Derechos Humanos fundó el Festival Metal de las Montañas, cuya versión número 19 se llevó a cabo en 2023. En 2025 el festival Usmetal, en su versión número 16, se propuso como un espacio para celebrar la riqueza cultural de Usme. Fue en ese tejido de iniciativas donde también nació el Festival Rock Hyntiba, en Fontibón, uno de los procesos más longevos y significativos del circuito local. Su fundador, Jasa Rehm Suárez, recuerda los primeros años con la claridad de quien ha vivido tres décadas al ritmo del rock comunitario:

“Los festivales son los que mantienen vivo el rock en la ciudad: los locales, los grandes y los de los bares. Muchos llevan diez o quince años seguidos. El Festival Rock Hyntiba, por ejemplo, nació en 1995, con una tarima hechiza en el parque de Fontibón, una plancha



de un metro. Yo estaba ahí, era un pelado de cabello largo y guantes cortados. Este año, 2025, cumplimos treinta años. El festival ha tenido muchos momentos importantes. Nació dentro de un festival cultural más grande y se incluyó el componente de rock. Todo era artesanal: tarimas prestadas, sonido prestado, lo típico de los noventa.

A finales de esa década apareció en Bogotá la UCPI (Unidad Coordinadora de Prevención Integral). La Alcaldía impulsaba los “cocteles sin alcohol”, las “rumbas sanas” y crearon los clubes juveniles.

En Fontibón, ese fue nuestro punto de reunión. Íbamos con los amigos, jugábamos ping-pong y empezamos a conectar con gente del hip hop, del teatro, de la danza. Había salones para ensayar: los de hip hop con su grabadora y casetes, yo con mis tambores armando una batería hechiza con un guitarrista del barrio. Así empezamos a reconocernos entre

tribus urbanas, en una época difícil por las fronteras invisibles entre barrios y el pandillismo.

En ese entorno ya hacíamos el festival. Un día, el coordinador de la UCPI vio lo que hacíamos y nos apoyó con una tarima y sonido, algo más parecido a un escenario de verdad. Antes todo era muy precario. La convocatoria la hacíamos a mano: volantes, afiches pegados en tiendas, todo muy casero. Las bandas locales se inscribían y recibíamos su material en una de las sedes de los clubes juveniles. Nosotros mismos escuchábamos los casetes y escogíamos las bandas. Éramos los jurados, unos pelados diciendo: “¡Eso está severo!” o “¡Esa banda es una chimba!”.

Siempre hicimos audiciones. Al principio, en el garaje grande de un compañero del barrio. Después, en el bar Ciudad Gótica, de Ricardo Gómez de Bastard, una banda legendaria del metal. El bar era tan pequeño que sólo cabían la banda y unas cuantas personas; el resto veía desde afuera. Los músicos tocaban codo a codo con el público. Era muy chistoso.”

Detrás de cada festival hubo siempre una trama invisible de afectos, oficios y aprendizajes compartidos. Aquellas reuniones de los clubes juveniles se convirtieron en una forma de organización comunitaria. En Fontibón, como en tantas otras localidades, el rock sirvió para tender puentes entre tribus urbanas, para aprender a gestionar recursos, a tramitar permisos y a dialogar con las instituciones. En esa transición —del garaje al parque, del voluntariado al proyecto cultural— se forjó una nueva ciudadanía del rock. Continúa Jasa:

“Los del hip hop comenzaron su festival en el 97, dos años después del nuestro, también guerreándola. Luego, hacia el 2000,

llegó la Casa de la Cultura de Fontibón y ahí me vinculé como uno de los miembros fundadores. El festival comenzó entonces a entrar en la dinámica institucional: la Casa nos orientaba, nos ayudaba a buscar apoyo en la Alcaldía, que nunca antes nos había apoyado. Nosotros hacíamos todo a pulso. Los afiches los imprimíamos con ayuda de unas fotocopiadoras del barrio; diseñábamos a mano, como cuando hacíamos los casetes en los 90, y ellas ponían su logo como patrocinio. Conseguíamos refrigerios, bebidas, todo así, guerreado. Éramos un equipo hermoso. Había un sentido de pertenencia enorme. Cada quien asumía un rol: alguien se encargaba de los artistas y los refrigerios, otro de la técnica, otro de la logística, otro de la comunicación. Nadie sabía realmente cómo se hacían las cosas, pero todos poníamos el corazón. El festival se volvió una escuela.”

El espíritu autogestionario del rock encontró en las casas de la cultura y los clubes juveniles un terreno fértil para crecer. Lo que al comienzo fue un ejercicio artesanal se transformó en una vocación colectiva. Los festivales locales se convirtieron, poco a poco, en verdaderos semilleros de gestión cultural donde se aprendía haciendo, errando y volviendo a intentar. De esa experiencia colectiva surgió una generación que entendió el rock no sólo como sonido, sino como práctica de formación y de comunidad, tal como lo expresa Jasa.

“Con el tiempo, cada uno siguió su camino profesional gracias a lo que aprendimos allí. Yo, por ejemplo, me dediqué a la comunicación porque siempre presentaba el festival y hacía los comunicados de prensa. Hoy soy periodista cultural. El que se encargaba de la logística terminó trabajando en eventos, y el técnico ahora

Lo que al comienzo fue un ejercicio artesanal se transformó en una vocación colectiva. Los festivales locales se convirtieron, poco a poco, en verdaderos semilleros de gestión cultural donde se aprendía haciendo, errando y volviendo a intentar.

es un gran productor audiovisual. El festival nos formó. Por eso insistimos tanto en que no se trata solo de las bandas y la tarima, sino de todos los procesos detrás: gestión cultural, producción, comunicación, técnica. Ese tejido es lo que fortalece el ecosistema cultural, no sólo la música. El festival fue una escuela de vida.”

A medida que esos procesos se fortalecieron, las localidades comenzaron a dialogar entre sí y con el gran escenario de Rock al Parque. La historia del Festival Hyntiba, al igual que la de otros festivales de base, muestra cómo el impulso barrial del rock bogotano fue encontrando canales institucionales sin perder su esencia. Cada convocatoria, cada audición y cada concierto se convirtieron en actos de resistencia frente al olvido y en ejercicios de participación cultural. De la mano de esa madurez, dice Jasa, llegó también el deseo de ser escuchados: de que las instituciones reconocieran su trabajo:

“Hacia el 2000 o 2001 decidimos buscar apoyo de la Alcaldía. Compramos una cartulina, imprimimos fotos y afiches, e hicimos una exposición como de colegio. Llegamos al despacho del alcalde con nuestra cartelera y le mostramos todo lo que habíamos hecho. Fue bonito porque él vio la pasión con la que hablábamos. Días después nos llamó y nos dijo que nos iba a apoyar. El presupuesto fue de unos ocho o diez millones de pesos, muy poco, apenas para logística y sonido. En ese momento las bandas no cobraban; lo importante era tocar.

Con el tiempo fortalecimos la relación con los chicos del hip hop. Como hacíamos procesos parecidos —audiciones, festivales locales—, decidimos unir fuerzas. Se trataba de romper las divisiones entre tribus urbanas y estilos musicales. De esa unión nació una bandera: la tolerancia. Durante años trabajamos para demostrar que se podía transformar la sociedad desde el arte. Así creamos el Festival de Rock Hyntiba (por el cacique que habitó estas tierras) y lo unimos con el de hip hop, llamado Cuando las Calles Hablan. Hacíamos los dos festivales el mismo fin de semana: un día rock y otro hip hop, cada uno con su estética, pero juntos.”

En esa búsqueda por articular lo local con lo distrital, las tensiones también fueron inevitables. Los intentos por integrar a los festivales locales con Rock al Parque abrieron debates sobre la autonomía, la representatividad y el reconocimiento de los artistas emergentes:



MOSTIS Y LOS DESALMADOS, FESTIVAL ROCK HYN TIBA, 2025. FOTOGRAFÍA DE DIEGO GÓMEZ



“Cuando la Alcaldía nos pidió presentar un proyecto, no sabíamos qué era eso. En los años 2000 los proyectos eran documentos enormes, con mucha justificación y papelería. Aprendimos sobre la marcha. Con el tiempo el festival fue creciendo y Fontibón se convirtió en el festival local más importante de Bogotá, reconocido por la transparencia en las audiciones, el pago justo a las bandas y los procesos formativos.

En un momento, desde Rock al Parque —creo que con Juan Luis Restrepo— comenzaron a mirar hacia las localidades. Se intentó establecer una red entre los festivales locales y Rock al Parque, reconociendo el trabajo de base. Fue un primer intento de articulación institucional, aunque duró poco. Más tarde se implementó un sistema de cupos directos para que algunas bandas de los festivales locales pasaran a Rock al Parque. Esa medida generó conflictos: sólo daban cuatro cupos entre quince festivales. Eso rompió la unión entre nosotros y fue dañino para el trabajo en red.

Después, durante la alcaldía de Petro, con Santiago Trujillo en el Idartes, se buscó nuevamente ese acercamiento, pero cuando entró Peñalosa se rompió todo. Cancelaron el Festival de Festivales en la Media Torta y nos quitaron los apoyos. Luego vino el proyecto Diálogos de Rock, donde volvimos a juntarnos las mesas locales y el ecosistema musical para pedir una política pública del rock.

Hoy seguimos en ese camino. Queremos que el rock tenga un reconocimiento institucional, como lo tiene el hip hop, con presupuesto y programas propios. La relación con Rock al Parque ha sido intermitente, depende mucho de las voluntades políticas y los planes de cada administración. A veces nos miran, a veces no. Pero insistimos: todos los procesos que nutren el festival nacen en los territorios. Si Rock al Parque es el mar, nosotros somos los ríos. De nosotros nacen los procesos que lo alimentan. Nacimos el mismo año y hemos aprendido de su estructura, de sus audiciones, de sus criterios. Pero también hemos sido la base: los festivales locales son la *tabula rasa* del rock en Bogotá.”



ALTO GRADO, 2023. FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS URIBE NARANJO

Hoy, cuando los festivales locales cumplen más de tres décadas de historia, su papel como espacios de formación, transparencia y respeto por los artistas es indiscutible. En ellos se defiende una ética: la del pago justo, la de la autogestión como orgullo, la de la música como oficio digno. Son procesos que han madurado sin perder la rebeldía que los vio nacer. Al respecto, dice Jasa:

“Siempre hemos sido muy transparentes con el festival y eso ha sido muy importante, y queremos seguir manteniendo eso. Por eso nos convertimos en un referente. Nos hemos peleado porque se les pague a los jurados, que se les pague a los formadores, porque tenemos un espacio de formación dentro del ejercicio, unos espacios pedagógicos, y también nos peleamos porque a los artistas siempre se les pague. Nosotros somos el festival local que mejor les ha pagado a los artistas. Hemos llegado a pagar hasta tres millones y medio, cuatro millones, a artistas en festivales.”

Cada localidad ha desarrollado su propio ritual sonoro, una manera de transformar el ruido en pertenencia, un modo de reclamar espacio en una ciudad a veces dura para muchos. Los festivales de Kennedy, Usme o Bosa, con convocatorias abiertas y producciones autogestionadas, son laboratorios de ciudadanía tanto como de música. Allí, los jóvenes aprenden a organizar, a negociar con las alcaldías locales, a tramitar permisos, a cuidar el sonido y la convivencia. En esos aprendizajes cotidianos se forma una ética: la del trabajo conjunto, la del respeto por el espacio público y la del arte como forma de encuentro.

La historia del rock en Bogotá no podría entenderse sin esa red de festivales locales que han alimentado a Rock al Parque. De allí provienen muchas bandas que luego llegaron al festival; de allí surge también el público fiel que aprendió a escuchar y a convivir en la diferencia. En ellos, la ciudad se descentraliza y se multiplica. No hay un solo centro del rock, sino muchos puntos de partida. Y cada barrio, con su propio acento, aporta una manera distinta de entender lo que significa habitar Bogotá mediante la música.

Detenerse en esos festivales es ver la ciudad a escala humana. Mientras Rock al Parque construye la memoria monumental del rock en Bogotá, los festivales locales sostienen su respiración diaria. Son la prueba de que el rock, más que un género, es una forma de vivir juntos. En sus tarimas, en sus carteles y en sus sonidos persistentes, la ciudad se reconoce a sí misma: diversa, ruidosa, desigual, pero siempre dispuesta a reunirse alrededor de una canción.

Treinta años después, Rock al Parque ya no es sólo un festival: es la memoria viva de una ciudad que se canta a sí misma. En su versión de 2025, la número 29, Bogotá celebró tres décadas de música y una forma particular de reconocerse. Cada acorde fue una costura en el tiempo que unió a quienes estuvieron desde el principio con quienes apenas empiezan a descubrir el poder del ruido, del encuentro, del nosotros.

En ese eco largo que atraviesa generaciones, el festival ha dejado de ser un evento para convertirse en una conversación continua: entre jóvenes y viejos, entre instituciones y sueños, entre cuerpos distintos que se encuentran en la misma vibración. En sus escenarios se han afinado también las formas de lo público, las maneras de compartir el espacio y de imaginar una ciudad más abierta, más justa, más ella misma. ■



**LO QUE
VIBRA MÁS
ALLA DEL
ESCENARIO
SERÁ UN ECO
QUE RESISTA
A FUTURO**



1/2025_2026

_Treinta años de Rock al Parque son, al fin, treinta años de Bogotá pensándose en voz alta —con guitarras, con lluvia, con abrazos—, aprendiendo que la música puede ser una forma de memoria, de política y de igualdad.

UN TEJIDO ENTRE GENERACIONES

Estos años han sido suficientes para entender la complejidad que expresa Rock al Parque. En su historia caben los miedos de los noventa, las transformaciones del nuevo siglo, los silencios de la pandemia y las voces que siguieron insistiendo. Aquel acto de resistencia se volvió una manera de ser y estar en la ciudad, de hacerla propia con el cuerpo, el sonido y la multitud.

A estas alturas de la historia, el propio festival ha recogido los hilos sueltos de cada época y los ha entrelazado para mostrar un tejido común, una forma de identidad ligada a Bogotá, construida entre guitarras distorsionadas y abrazos bajo la lluvia. María Claudia Parías, directora del Idartes, reflexiona sobre ese hito identitario que le dio rostro y emoción a la ciudad:

“Rock al Parque terminó convirtiéndose en un hito de la identidad de Bogotá. Se habla mucho de los *hitos identitarios*, un concepto que viene del urbanismo y que hace referencia, principalmente, a elementos físicos distintivos y fácilmente reconocibles en una ciudad (como monumentos, edificios emblemáticos o plazas). Son puntos de referencia visuales para la orientación, puntos de encuentro y símbolos culturales que dan identidad



PARABELLUM, 2025. FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS URIBE NARANJO



al entorno urbano y que ofrecen un reconocimiento local, nacional e internacional. El concepto se puede aplicar a fenómenos culturales como Rock al Parque. Monserrate es un hito identitario, pero, cuando se le compara con Rock al Parque, parece una cosa estática, antigua, frente a la fuerza y la potencia de un festival que produce enorme orgullo a la gran mayoría de la gente que habita Bogotá. También es un orgullo para los músicos, para los gestores culturales, para la institucionalidad y para los Gobiernos locales. El festival es un asunto de identidad de la ciudad, sin duda. Es como una urdimbre, algo que se ha ido tejiendo con el paso del tiempo, con los aportes y las visiones de muchas personas que han estado involucradas, directa e indirectamente, en su organización o que han sido participantes de Rock al Parque.

Lo que estamos viendo hoy son nuevas generaciones que se vinculan con Rock al Parque: niños muy jóvenes, desde los catorce años, y otros ya viejitos que siguen yendo. Hay un relevo generacional, eso lo siento muy claramente. Eso significa también que la apropiación social es completa. Si ya uno dice: “Mi abuelita venía a Rock al Parque”, es porque la apropiación ha trascendido generaciones enteras.

Por ejemplo, hay una foto bellísima que me mandó Bertha Quintero, de cuando celebraron los veinte años. La foto es de sus nietas con la cachucha de Rock al Parque: eso resume todo lo que ha pasado en estos treinta años de historia.”

Si Rock al Parque ha tejido un sentido de pertenencia entre abuelos, hijos y nietos, también ha dado forma a una sensibilidad colectiva que va más allá del festival. La identidad no es sólo afectiva o simbólica: es también una forma de estar juntos en el espacio público, de reconocerse en la intensidad del sonido y en la emoción compartida. La experiencia del festival fue moldeando un talante urbano, un hábito de encuentro, una cultura del concierto como ritual comunitario.

Rock al Parque se ha consolidado como un hito identitario por su permanencia, y porque ha ofrecido un lenguaje común en una ciudad fragmentada por la desigualdad y la violencia. En un país donde los espacios de encuentro suelen estar marcados por la desconfianza, el festival ha demostrado que es posible convivir en la diferencia y reconocerse en el otro a través de la experiencia estética. Su fuerza radica en haber construido un relato compartido, tejido con las memorias de distintas



generaciones que, desde los noventa hasta hoy, han encontrado en la música una forma de pertenencia y expresión ciudadana.

Hoy Rock al Parque es también el pulso emocional de una ciudad que aprendió a celebrar la vida a través de la música en vivo: un lugar donde lo íntimo se vuelve multitud y lo multitudinario se vuelve íntimo. Ha permitido que Bogotá se piense a sí misma a través del sonido, la emoción y la multitud como acto cívico. Cada edición renueva un pacto simbólico: la música como convivencia, la multitud como cuidado mutuo, el ruido como conversación. Esa es, quizás, la mayor victoria del festival: haber dado forma a una sensibilidad urbana que entiende el concierto como espacio de comunidad.

Treinta años después, Rock al Parque sigue siendo una afirmación de lo que somos y de lo que aspiramos a ser: una ciudad capaz de encontrarse, de emocionarse junta y de convertir el espacio público en territorio común. Un tejido entre generaciones, sí, pero también una respiración compartida, un oído colectivo que aprende, año tras año, a reconocerse en la diferencia.

LA EDICIÓN 2025: EL UNIVERSO INFINITO DEL ROCK

En el borde de un escenario que ya ha visto treinta años de gritos, acordes y abrazos, se levanta la figura de alguien que estuvo al comienzo y vuelve al círculo de la música con los oídos abiertos. Con la convicción de que programar no es repetir sino reinventar, el testimonio de Héctor Mora, curador de esta versión, es un eco de los aprendizajes colectivos del festival que giran en torno a la continuidad, el cambio y la memoria:

“Para mí ha sido un aprendizaje total cada año, y este regreso aún más, porque pasaron dieciocho años desde el último Rock al Parque en el que estuve, cuando celebramos los diez años. Volver ha sido una gran oportunidad, pero no significa que sea más fácil ni que uno ya sepa cómo son las cosas. Nada está garantizado. Tenía muy claro que debía entender primero cómo funcionaban ahora las entidades, porque antes había trabajado con una institución que ya no existía: el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y esto ya era el Idartes.

El cambio ha sido enorme, incluso en lo tecnológico. Cuando llegué y vi el edificio, me sorprendí: era impensable que la cultura tuviera un espacio así. Ha sido mucho aprender. Recibí unos lineamientos generales definidos por María Claudia, la directora: procurar que las bandas sean de Bogotá, que tengan material publicado y que no hayan tocado muchas veces en el festival. Y, sobre todo, profundizar en el universo del rock, que es amplísimo.

Buscamos ampliar el festival hacia sus distintas corrientes y subgéneros —desde el metal y el hardcore hasta el rock alternativo,

el blues rock o el folk rock— para que el público entienda toda esa diversidad.”

Treinta años después, Rock al Parque sigue siendo una lección de escucha. Lo que alguna vez fue intuición —leer al público entre el ruido y el pogo— hoy se ha vuelto una tarea más compleja: interpretar métricas, plataformas y comportamientos digitales sin perder el oído humano. En esa nueva cartografía sonora, el programador se convierte en un lector de señales invisibles, un traductor de los lenguajes cambiantes del público. Así lo expresa Héctor, al hablar de cómo la programación actual requiere, además de sensibilidad musical, una mirada atenta a las formas contemporáneas de encuentro y consumo:

“Este año quisimos renovar públicos y artistas, conectar otras generaciones con el festival. La música y las formas de consumo han cambiado mucho y el rock también. Hay artistas que han transformado el género con aportes nuevos. Por eso les dimos más espacio a estilos como el punk y el hardcore. Hoy en día esos géneros mueven muchísima gente y expresan valores distintos: respeto al medio ambiente, cultura vegana, inclusión, diversidad.

Abrimos el espectro a más estilos y buscamos representantes de esas nuevas generaciones. Por ejemplo, Don Tetto era una banda de otra camada, que no era ni Kraken, ni Aterciopelados ni La Derecha —que ya están grandecitos—, pero que se había dejado de lado un rato y representaba un rock más moderno, que en su momento se veía más comercial y no tan digno de respeto dentro de la tradición. Haber incluido a bandas como Él Mató a un Policía Motorizado, que representa el sonido del rock en nuestro idioma durante los



FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

últimos quince años, lo resume bien. Son agrupaciones que se ganaron el respeto a punta de insistir y de trabajar, hicieron su propia carrera. También quisimos incorporar esas tendencias globales: el regreso del punk rock y el rock melódico, con bandas como Green Day, Blink-182 o My Chemical Romance, que están otra vez en auge. En cuanto a artistas, lo esencial fue eso: trabajar las nuevas generaciones dentro del espectro del rock.”

Rock al Parque nació de la convicción de escuchar a la ciudad. Esa idea, sembrada en los años noventa, se ha mantenido como una raíz que sostiene todo el crecimiento posterior del festival. Por eso, el proceso de convocatoria para bandas locales es el corazón del proyecto, el lugar donde se renueva su promesa inicial de abrir el escenario a quienes hacen música en los barrios, los garajes y los pequeños estudios. En cada edición, ese llamado al talento en Bogotá reafirma que el festival no es un espectáculo que viene de afuera, sino una construcción colectiva que surge desde el territorio y vuelve a él convertida en celebración.

El énfasis en las bandas nacionales es también una forma de resistencia cultural. En un panorama musical global donde las tendencias cambian vertiginosamente, Rock al Parque ha sostenido una política coherente de fortalecimiento del ecosistema local. Detrás de cada agrupación seleccionada hay años de ensayo, autogestión y convicción; detrás de cada convocatoria, un reconocimiento a esas trayectorias silenciosas que mantienen viva la escena. Al subir al escenario, esas bandas no sólo tocan: reivindican el derecho de hacer parte de la memoria sonora del país.

Treinta años después, ese mecanismo continúa siendo el verdadero pacto entre el festival y la ciudad. En tiempos en los que la música parece fluir entre algoritmos, Rock al Parque conserva

una lógica distinta: la del encuentro humano, la de la escucha directa. Allí, en medio de la multitud, las bandas locales recuerdan que el rock no nació para medir audiencias, sino para construir las. Cuenta Héctor:

“Lo otro que hicimos fue mantener, dentro de la curaduría, una relación directa con el proceso de calificación y convocatoria que tiene el Distrito para las bandas de Bogotá. Creo que ese es el pilar del proyecto, aunque a veces la presión internacional sobre un artista u otro parezca ahogar lo demás. Pero, si no existe ese elemento de convocatoria, no hay proyecto, porque eso es lo que lo fundamenta todo.

Hemos tratado de dar una mayor participación, representada en una mejor posición en el cartel, a las propuestas más destacadas de todo ese proceso, de tal manera que podamos no sólo premiar el ejercicio, sino demostrar que realmente el programa permite que una banda, si tiene la calidad, la destreza y el nivel, pueda lograrlo. Que una banda de barrio de Bogotá, que sea pila y trabaje, pueda llegar a tocar en un horario estelar junto a bandas internacionales de muy buen nivel. También nos hemos enfocado en las bandas nacionales. Me siento muy orgulloso de reforzar el énfasis en los artistas nacionales en el evento. Cada vez nos acercamos más a una paridad entre nacionales e internacionales.”

En un tiempo donde las cifras parecen dictar el pulso del mundo, Rock al Parque ha aprendido a leer las métricas sin dejar que le roben el alma. Las estadísticas, los algoritmos y las curvas de crecimiento son hoy parte del paisaje musical, pero detrás de esos datos late algo más profundo: la intuición del oído humano, la





sensibilidad de quien entiende que un clic no equivale a un aplauso, ni una reproducción digital a la vibración de un cuerpo en el pogo. El reto, después de treinta años, es saber escuchar en medio del ruido, interpretar la huella que dejan las plataformas sin perder el contacto con la emoción que las origina.

Héctor Mora encarna esa figura del programador como intérprete de signos culturales. No basta con saber qué suena: hay que entender por qué suena, cómo se comparte y qué revelan esos contenidos de una generación. Leer audiencias ya no significa únicamente observar la multitud frente al escenario, sino rastrear los ecos digitales que anuncian transformaciones más hondas en las formas de sentir y habitar la música. En ese sentido, cada métrica es una partitura incompleta y cada programador, un traductor que equilibra la ciencia de los datos con el arte de la escucha.

La tecnología ha modificado las rutas, pero no el destino. En el fondo, Rock al Parque sigue persiguiendo el mismo impulso de sus orígenes: crear comunidad a través del sonido. Las plataformas digitales, lejos de reemplazar esa experiencia, la amplifican y la diversifican. Lo que antes se medía por el número de asistentes, hoy se mide también por la capacidad del festival para dialogar con públicos que habitan otras pantallas, otras ciudades y otros tiempos. El aprendizaje, después de tres décadas, ha sido entender que la música —aun convertida en dato— sigue siendo un territorio de encuentro. Dice Héctor:

“Hoy hay mucha información a la mano, dice Héctor. Me certifiqué en *marketing* musical con Berklee y aprendí a usar las métricas para entender las audiencias. Si una banda joven no tiene muchos oyentes en Spotify, pero arrasa en TikTok, sé que conecta con nuevas generaciones. Cada plataforma revela algo distinto.

También me sirve mi experiencia en televisión, radio y trabajo con bandas. Escucho muchas emisoras, leo artículos, sigo festivales y carteles, veo quién se mueve. En Colombia faltan medios que reflexionen sobre la música, más allá de la agenda de conciertos, pero me informo a través de sitios mexicanos o argentinos y de las cifras de consumo global.

Una banda con pocos seguidores en TikTok, pero con alta reproducción en Spotify, tiene un público adulto; en cambio, el punk o el hardcore suelen tener menos *streaming* porque su

Esa es la evidencia más contundente de estas tres décadas: el rock no envejece, se transforma; y en cada transformación late una forma distinta de resistencia, de escucha y de pertenencia.

público sigue escuchando los discos. Son muchas variables. Por eso hay que tener los radares atentos: quienes hacemos programación somos investigadores culturales, leemos la sociedad a través de lo que consume musicalmente. Ese es el papel del intermediario cultural, el que valida información desde la experiencia.

Además, mi trabajo en radio me mantiene al día. Cada semana me llegan al menos diez bandas nuevas; tengo que filtrar, pero no puedo bajar la guardia. Estoy en contacto permanente con ese río que fluye cada semana. Por ejemplo, la generación de Duplat y bandas como Nicolás y los Fumadores o Telebeat reflejan un regreso a lo orgánico, con piano, acordes y armonía. Esa corriente tiene hoy una fuerza muy notable en Bogotá.

En 2025 lo que más me gustó fue el cartel distrital: una gran selección de bandas, fruto de años de trabajo. También la diversidad generacional y de estilos, con agrupaciones nuevas y otras que regresaban, como Allison y Don Tetto, junto a propuestas como Silvestre y la Naranja o Nicolás y los Fumadores. Y el cierre fue hermoso con El Cuarteto de Nos: rock de letras, rock que hace pensar. Ver 130 000 personas leyendo las letras en pantalla fue impresionante.”

Tres décadas después, Rock al Parque sigue siendo un territorio donde la ciudad se piensa y se reinventa a través del sonido. Es un laboratorio vivo de cultura, capaz de leer los cambios sociales, tecnológicos y estéticos sin perder sus raíces: brindar la posibilidad del encuentro a través de la música. Hoy, cuando el ruido global amenaza con uniformar los oídos, Rock al Parque reafirma la importancia de la singularidad. Cada banda local que sube al escenario recuerda que el futuro de la música no está sólo en las tendencias, sino en

las voces que logran contar su propio tiempo. Esa es la evidencia más contundente de estas tres décadas: el rock no envejece, se transforma; y en cada transformación late una forma distinta de resistencia, de escucha y de pertenencia. Pasados treinta años, Héctor ve el futuro del festival así:

“Rock al Parque debe seguir evolucionando y manteniéndose vigente frente a otras ofertas culturales. Eso demuestra que está vivo. Debe representar las tendencias actuales sin perder sus raíces, explorar el amplio universo del rock —africano, latino, regional—, diversificar sonoridades e incluir propuestas de distintas regiones del país.

Me preocupa que se convierta en una competencia de los festivales privados, porque su sentido es el fomento a las artes y la construcción de un imaginario de ciudad. Tiene que seguir siendo abierto, democrático y capaz de arriesgarse con bandas que aún no son exitosas en plataformas, pero lo merecen por su calidad.

El gran reto es encontrar respaldo y herramientas que le permitan ser sostenible y seguir representando el espíritu libre y resiliente de Bogotá. Aunque haya más o menos recursos, el festival debe salir adelante. La ciudad tiene que seguir queriéndolo, incluso si no puede traer a Metallica, sino a Kronos.

También debería generar sus propias herramientas de financiación, aprovechar los recursos que produce y no depender completamente del Estado. Que se hayan involucrado patrocinadores como bebidas alcohólicas, en esta última versión, es un paso importante, pero aún hay limitaciones. El futuro está en mantener su esencia y encontrar caminos para sostenerla.”

La edición 2025 celebró una historia, al tiempo que la expandió. El universo infinito del rock no está en las estrellas del cartel ni en las cifras de las plataformas, sino en la vibración compartida entre quienes tocan, escuchan y creen —aunque sea por unos días— que la ciudad entera puede sonar al unísono.

ACCESIBILIDAD E INCLUSIÓN: MÚSICA PARA TODOS

En los parques de Bogotá la música se volvió una forma de igualdad. Durante años, Rock al Parque ha sido un espacio donde la diferencia encuentra lugar en medio del ruido, donde los cuerpos —todos los cuerpos— pueden existir en la misma vibración. Pero ese logro no fue inmediato: ha tomado tiempo comprender que la verdadera potencia del festival no sólo está en su sonido, sino en su capacidad de abrirles espacio a quienes históricamente han sido excluidos. Carlos Guillermo Carrillo, quien ha asistido fielmente al festival desde su primera edición, lo sabe muy bien:

“La primera vez que fui a Rock al Parque yo estaba aún en la universidad, creo que en primer o segundo semestre, y subí desde la calle 19 con un montón de mechudos hasta la Media Torta. Creo haber visto a La Derecha y a varios grupos de punk. Era la primera vez que asistía a un evento multitudinario, gratuito, ofrecido por la ciudad. Desde ese momento quedé marcado por la recepción, por los carteles y por la actitud de la gente frente al espectáculo.

Yo era fan del metal, aunque no tanto como el grupo con el que subí. Ellos fueron quienes propiciaron mi ingreso. En ese momento no estaba en silla de ruedas, pero ya tenía dificultad en las piernas. Ellos se

comportaron como la barrera de contención del pogo, y así pude asistir sin peligro.”

En su relato se adivina una verdad sencilla: el acceso no siempre depende de las rampas, sino de la actitud colectiva. La inclusión comienza en el gesto de quienes sostienen el espacio, de quienes entienden que disfrutar el concierto también es cuidar al otro. Con los años, esa intuición sustentó las bases de la política pública. Hoy, en el parque Simón Bolívar, la experiencia de asistir a Rock al Parque es muy distinta a la de los primeros años. Las zonas reservadas para personas en silla de ruedas permiten ver el escenario sin obstáculos, y quienes necesitan acompañamiento encuentran personal que brinda orientación. Dice Carlos Guillermo:

“Ya más recientemente, con la silla de ruedas fue otra la experiencia, porque ya no se trataba de llegar temprano y correr hacia la barrera de contención, sino de consultar previamente con los organizadores para saber dónde nos podíamos ubicar. Uno se comunica antes con la organización, y allá, en el primer filtro, el personal lo direcciona a uno según las necesidades.”

Ese procedimiento, que parece técnico, encierra algo más profundo: la posibilidad de ejercer un derecho.

“Es un privilegio poder asistir así a Rock al Parque. Es también saber que, pese a la condición de silla de ruedas, uno tiene acceso como cualquier otro. Tiene que ver con el uso y el disfrute de los derechos. Y también con sentirse protegido, atendido de la manera más humana. Es una maravilla.”

Más allá de la infraestructura, lo que ha cambiado en estos años es la sensibilidad. En Rock al



Parque, la discapacidad no aparece como algo marginal, sino como parte del coro. La inclusión no es una concesión, es un derecho. Y esa conciencia se apoya en un marco legal que no es menor: la Ley 1618 de 2013 garantiza el pleno ejercicio de los derechos de las personas con discapacidad en Colombia, y las disposiciones de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, ratificadas por el país, trazan el camino que el festival ha ido reconstruyendo a su manera: convertir la inclusión en práctica cotidiana, no en gesto simbólico. Cada año, los equipos de producción, seguridad y bienestar del festival afinan sus protocolos. No se trata únicamente de que haya rampas; además es necesario que el tránsito por el parque sea fluido. Carlos Guillermo habla así del último festival al que asistió, el de 2025:

“Fui con mi esposa y con un amigo. Fue aguantar lluvia, pero también saber que estaba seguro y podía gozar del espectáculo. Ver cómo lo que antes llamábamos las tribus se identifican con los carteles, con los grupos de punk, de rock, de alternativo. Ser consciente, ya más adulto, de la diversidad en términos de gustos musicales y de la oferta



que representa un festival tan importante. Cuando uno ve las imágenes de Woodstock o Rock en Río, ve que no estamos por debajo de esos grandes espectáculos, sobre todo en organización.

Este último año fuimos al escenario Plaza a ver al Cuarteto de Nos, los argentinos, y a Los de Abajo, de México. Y uno ve que la accesibilidad ha mejorado. Pese a la lluvia, uno se sentía protegido, seguro y rodeado de gente de distintos gustos. Esa universalidad que hace sentir el evento es bien importante.”

En su voz resuena una lección sobre el sentido mismo de la cultura: la inclusión no es un asunto de asistencia, sino de comunidad.

“La lección es la del autocuidado en parche. Saber que a mi lado puede haber alguien con una dificultad y que rápido se debe dar aviso a los organizadores. Eso también hace que las familias les permitan a los hijos asistir al evento confiados de que no van a correr un riesgo.

Nosotros estamos esperando que nuestra hija menor cumpla los catorce años para poder ir todos. El rock es el gusto determinante de mis dos hijas. No les gusta el *reggaeton*. Ven la fuerza del rock como un estilo de vida que se construye en familia. A mi hija mayor le fascina Queen, sobre todo Freddie Mercury. La chiqui está muy metida ahorita con el k-pop, pero también le gusta el rock; casi que su primera canción fue Bohemian Rhapsody.”

En el parque, entre esos cuerpos distintos unidos por el ritmo y la multitud que vibra al unísono, Rock al Parque se convierte en una metáfora de la ciudad posible: una Bogotá que aprende a apreciarse

en todos sus tonos, que no teme bajar el volumen para oír lo que antes no oía, que entiende que la inclusión no es una concesión, sino una forma de armonía. Porque cuando todos pueden escuchar —aunque no todos oigan—, la música se convierte, al fin, en lo que siempre debió ser: una conversación abierta, un lugar donde cada cuerpo encuentra su ritmo y cada silencio, su resonancia.

Esa experiencia íntima —hecha de cuerpos diversos, afectos en movimiento y decisiones colectivas— tiene su correspondencia en la política pública. Porque la inclusión que nace en el pogo, en la contención solidaria o en el simple gesto de abrir paso, sólo puede sostenerse en el tiempo si se convierte también en política, en estructura, en una manera de pensar la ciudad. Esa articulación entre vivencia y decisión institucional es la que explica el lugar que hoy ocupa Rock al Parque. Así lo plantea María Claudia Parias:

“En el Gobierno del alcalde Galán nos hemos enfocado, con mucha fuerza, en una visión que reconoce que el espacio público debe ser un lugar para generar confianza ciudadana. Cuando el espacio público está disponible para el uso y disfrute de todos, sin exclusiones ni privilegios, se fortalecen el principio de igualdad y el sentimiento de pertenencia, incrementando la confianza en la administración pública que lo garantiza. Por lo tanto, hacer bien los Festivales al Parque es un deber de la Administración, y mejorar las condiciones para el mayor disfrute de la experiencia artística y cultural, una de las prioridades del Idartes.

En este sentido, nos hemos ocupado de crear ambientes más incluyentes, tanto en lo relativo a garantizar accesos adecuados para personas en condición de discapacidad, por ejemplo, como en la idea de que el Parque Metropolitano



BELPHEGOR, 2025. FOTOGRAFÍA DE CRISTHIAN PÉREZ



Simón Bolívar puede y debe ser habitado, durante los tres días anuales de Rock al Parque, de una manera grata para la enorme diversidad de participantes. Creamos las zonas de experiencias, entre las cuales, la carpa para conciertos acústicos, los selectores de música y el karaoke negro han resultado todo un éxito; mejoramos las zonas de comida adecuándolas con mesas, sillas, hamacas, rincones para el resguardo feliz; creamos zonas de consumo controlado de bebidas alcohólicas; mejoramos la disposición de las Zonas de Arte y Emprendimiento y establecimos una estrategia mucho más clara y contundente en la línea de preservación y cuidado medioambiental, a la que hemos denominado Ecofestivales.”

La accesibilidad no es un capítulo aislado dentro del festival, sino un horizonte que orienta cada decisión: cómo se habita el parque, cómo se organiza el flujo de personas, qué condiciones hacen posible que todos permanezcan y disfruten. Esa misma lógica —la de un espacio público pensado para el bienestar común— es la que da sentido a otro frente clave del festival: su apuesta ambiental. Porque cuidar a las personas y cuidar el parque son, al final, formas complementarias de imaginar una ciudad más habitable.

LOS ECOFESTIVALES

La música hace vibrar cuerpos y también puede volver sensibles nuestras maneras de habitar la ciudad. En las últimas ediciones de los Festivales al Parque, esa posibilidad se ha vuelto trabajo deliberado: convertir la fiesta en un espacio de aprendizaje ambiental, donde el pulso colectivo del público se acompase con la responsabilidad de reducir daños y dejar huella —pero no residuos— en el paisaje urbano. El Idartes ha bautizado esa apuesta como una estrategia integral que busca insertar la sostenibilidad en cada decisión del festival: del diseño logístico a la pedagogía con el público y los artistas, pasando por la medición y la compensación de impactos.

Ese tránsito —del disfrute colectivo a la conciencia ambiental— no surgió de la noche a la mañana. Es el resultado de una comprensión más amplia de lo que significa hacer un festival en el corazón de la ciudad: no sólo convocar multitudes, sino enseñar maneras de estar juntos sin dañar el territorio que nos sostiene. Por eso, la sostenibilidad se volvió una tarea compartida entre organizadores, artistas, recicladores y público, un esfuerzo que transforma la fiesta en una práctica de cuidado. Así lo explica María Claudia Parias:





ECOFESTIVALES, 2025.
FOTOGRAFÍA DE ALEX GUERRERO

“Esta línea de los Ecofestivales contempla acciones específicas en materia de reciclaje: los recicladores de oficio se han convertido en nuestra EcoCrew y ayudan en la separación en la fuente y en el proceso de reciclaje de cerca de 10 000 toneladas anuales de residuos producidos en todos los Festivales al Parque; creamos la calculadora de la huella ambiental y acciones de mitigación y compensación; en asocio con el British Council, recibimos el apoyo de A Greener Future para la elaboración de una cartilla de recomendaciones en la planeación e implementación de festivales amigables con el medio ambiente; consolidamos una línea de conciencia ambiental vinculando a las agrupaciones para divulgar los mensajes relacionados con la responsabilidad ciudadana sobre cuidado ambiental; conformamos y lideramos la Red Nacional de Festivales Amigables con el Medio Ambiente, y en los foros y encuentros, compartimos, entre todos, las experiencias más significativas que pueden ser replicadas y apropiadas por los festivales del país.”

Esta visión de sostenibilidad, que va de la filosofía a la práctica, revela que los festivales pueden ser también escenarios de aprendizaje colectivo. No basta con declarar la intención: se requiere convertirla en procedimientos, alianzas, mediciones y pedagogías que hagan visible el impacto de cada gesto. Por eso, la estrategia ambiental del Idartes se despliega en acciones concretas que buscan que la fiesta deje memoria, pero no basura.

La intención se traduce en acciones medibles: planes de gestión de residuos, que incluyen puntos de separación y articulación con el sistema de reciclaje de la ciudad; brigadas de promotores ambientales que orientan a los asistentes; sistemas de medición en tiempo real y procedimientos para calcular tasas de aprovechamiento de materiales y la huella de carbono del evento. En la más reciente edición, la de 2025,

el Idartes reportó la activación de un plan integral durante los tres días del festival y la recolección de 4,7 toneladas de residuos, de las cuales 3,07 toneladas fueron aprovechadas —un índice de aprovechamiento del 65,3%—, datos que muestran que la sostenibilidad puede medirse y mejorar edición tras edición.

Este giro ecológico en la gestión de festivales no es exclusivo de Bogotá: festivales internacionales han ido incorporando prácticas similares —eliminación de plásticos de un solo uso, empleo de vasos reutilizables, instalación de estaciones de hidratación, realización de campañas educativas—, y hoy conviene mirar esos referentes como estímulo para profundizar las estrategias locales. Para Rock al Parque, integrar la sostenibilidad es, además, una forma de coherencia: sostener la idea de la ciudad como hogar del rock implica también cuidarla, para que las generaciones futuras puedan seguir encontrándose bajo los mismos árboles y el mismo cielo.

LA POLÍTICA CULTURAL QUE FLORECIÓ

Toda política cultural que perdura se sostiene sobre una idea de ciudad y de ciudadanía. Rock al Parque no habría sido posible sin una visión pública que entendió la cultura no como un accesorio, sino como un bien común, una herramienta de cohesión y de diálogo. En ese sentido, la política cultural que lo hizo florecer fue también una apuesta por la democracia: por el derecho a habitar el espacio público, por la posibilidad de disfrutar juntos, por el reconocimiento de la diversidad como fuente de vitalidad social.

En esa visión de ciudad, Rock al Parque se consolidó como un laboratorio vivo de ciudadanía. Sus escenarios acogieron bandas, y también formas de relación, maneras de estar juntos, aprendizajes compartidos sobre lo que significa convivir en

la diferencia. Esa dimensión política, muchas veces silenciosa, es la que permite comprender la fuerza del festival más allá de su programación. Así lo explica María Claudia Parias, para quien la experiencia cultural de Rock al Parque ha sido, desde el principio, una escuela de ciudadanía:

“Cuando miles de personas se reúnen en el espacio público haciendo de este un lugar de encuentro para el disfrute de la música en sus diversidades, se promueve la construcción de ciudadanías culturalmente activas. La participación en la vida cultural es un derecho humano fundamental reconocido en los tratados internacionales de derechos humanos, empezando por la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que establece, entre otros, el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad. La ciudadanía cultural reconoce a cada individuo como un sujeto cultural y enfatiza la importancia de la identidad, la pertenencia y la expresión cultural en el marco de los derechos sociales. Rock al Parque —que es un hito identitario de Bogotá— es un encuentro anual que promueve la participación en la vida cultural de la ciudad, en igualdad de condiciones para todos los y las participantes.

Adicionalmente, los festivales al parque han tenido en consideración, a lo largo del tiempo, a los agentes de los subsectores de la música; hay una relación entre la puesta en escena de estos eventos con la vida cultural de la ciudad, en tanto los festivales no son meros conciertos organizados para la apreciación o el disfrute de la música, sino que obedecen, también, a las lógicas de las prácticas de la música en la ciudad. Por esta razón, se organizan convocatorias públicas anuales que garantizan la

Hoy, cuando la competencia con los grandes circuitos privados redefine los modos de producir y consumir cultura, el reto es enorme. Mantener el espíritu de lo público implica defender principios como la gratuidad, la inclusión y la participación, pero también repensar las alianzas, las economías creativas y la sostenibilidad a largo plazo.

participación de las agrupaciones y los artistas distritales en los festivales y se convoca a las mesas de trabajo con los actores más relevantes de la escena roquera, porque los relatos de sus necesidades y sus visiones sobre la realidad local son fundamentales en la consolidación de políticas culturales de fomento, y en la circulación y la orientación estratégica de los festivales al parque.⁷⁷

Las palabras de María Claudia permiten leer el festival como un proyecto que se ha construido desde la base: sobre las prácticas musicales de la ciudad, las comunidades artísticas y el diálogo constante entre institución y ciudadanía. Y si ese proceso consolidó a Rock al Parque como un referente de política pública, también dejó en evidencia que su fortaleza proviene de ese equilibrio delicado entre participación, escucha y visión de futuro. A partir de esa premisa se abren, en el presente, los retos de una nueva etapa.

Hoy, cuando la competencia con los grandes circuitos privados redefine los modos de producir y consumir cultura, el reto es enorme. Mantener el espíritu de lo público implica defender principios como la gratuidad, la inclusión y la participación, pero también repensar las alianzas, las economías creativas y la sostenibilidad a largo plazo. La política cultural del futuro deberá ser capaz de articular la energía ciudadana con la innovación del sector privado, sin renunciar a su misión principal: garantizar que la cultura siga siendo un territorio de encuentro, una forma de igualdad y una práctica cotidiana de la democracia. María Claudia Parías reflexiona sobre los desafíos y aprendizajes de una política cultural que transformó la ciudad y hoy es un modelo de gestión pública en el campo de la música:

⁷⁴Esencialmente, Rock al Parque mantiene y preserva los principios que le dieron vida y sentido. Ahí confluyen muchas cosas: haber creado una política cultural sostenida que entiende el espacio público como lugar de encuentro ciudadano, alrededor del disfrute y la práctica de la música en todas sus formas. Ese es el principio fundamental que se tiene que respetar. A futuro, en los próximos treinta años de Rock al Parque, la gratuidad tiene que preservarse como columna vertebral de la organización del festival.

Hay retos nuevos porque aparecieron recientemente festivales privados muy grandes que también se organizan en el espacio público. Los nuevos empresarios de la música





2025. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ

no sólo proveen agrupaciones a los festivales públicos, sino que tomaron la decisión de crear sus propios festivales reconociendo un saber hacer de Bogotá: usar el espacio público como lugar de encuentro.

Me parece que a futuro tenemos que generar vasos comunicantes entre esas dos realidades, articularnos con los empresarios privados para trabajar de la mano y definir cuáles son los factores diferenciadores, cuáles son los principios que nunca van a cambiar y cuál debe ser la responsabilidad social que tienen los empresarios con una política cultural sostenida durante tanto tiempo. Aunque esas personas paguen boletas de alto costo, también van a los Festivales al Parque. A futuro debemos gestar una mesa de trabajo con estos gigantes de la industria de la música, porque son actores muy importantes en el desarrollo del sector cultural de Bogotá.¹¹

Si algo ha enseñado la historia de Rock al Parque es que ninguna política cultural puede florecer sola. Así como los músicos dialogan entre sí sobre el escenario, las ciudades también deben hacerlo entre sus festivales, compartiendo aprendizajes, públicos y sueños. Lo que comenzó en Bogotá como una apuesta por la cultura pública ha irradiado experiencias, metodologías y entusiasmos hacia otros territorios del país. Articularse con otros festivales del país es una cuestión de cooperación institucional, e implica reconocer que la música traza rutas de integración y ciudadanía. María Claudia subraya la importancia de fortalecer estos lazos y de pensar el futuro del programa al Parque como un tejido nacional de aprendizajes compartidos:

¹⁴ Otra tarea es trabajar con otras ciudades de Colombia donde hemos sido ejemplo y promotores de programas que también han tenido eco a partir de la experiencia de Bogotá, por ejemplo, Medellín, Cali y Pasto. Me parece muy interesante profundizar la relación con el Festival Internacional Altavoz, de Medellín, con el Festival de Rock de Cali y, sobre todo, con el Festival de Rock de Pasto, porque los pastusos son muy roqueros y tienen un respeto profundo por Rock al Parque. Cientos de personas vienen en buses a Bogotá durante el fin de semana del festival y eso lo sabemos gracias al Observatorio de Culturas.

Si Rock al Parque logra tender puentes entre la esfera pública y el ecosistema de la música independiente, podrá garantizar su futuro sin traicionar sus principios.

Bogotá, además de sentirse orgullosa y decir: “Aquí sí hay recursos y aquí los alcaldes han apoyado Rock al Parque”, debe también preguntarse cuál es su papel en compartir modelos, transferir experiencia y generar espacios de cooperación. Si tiene sentido para las personas que habitan las ciudades intermedias poder hacer esa transferencia de conocimiento, me parece que es un deber de Rock al Parque ofrecer esa cooperación.”

Esta reflexión dialoga con una historia más amplia, narrada muchas páginas atrás en este libro, cuando Bogotá fue reconocida por la Unesco como Ciudad Creativa de la Música. Aquel hito no sólo confirmó la fuerza simbólica de Rock al Parque, sino que permitió medir, con cifras y evidencias, lo que antes era intuición: que la música era una de las principales formas de cohesión social, expresión ciudadana y motor económico de la capital. De ese proceso surgieron el Bogotá Music Market, las estrategias de turismo cultural y los primeros pasos para entender la música como industria, sin perder su raíz comunitaria.

Volver hoy sobre ese momento permite trazar una línea de continuidad. Lo que entonces fue un reconocimiento internacional hoy se traduce en la necesidad de un nuevo tipo de articulación: una que conecte la política cultural con el desarrollo de un sector sostenible de la música. Así como Rock al Parque simbolizó la democratización del acceso a la cultura, su futuro dependerá de su capacidad para integrarse a los circuitos de creación, circulación y profesionalización que dan vida a las ciudades musicales del mundo.

Ciudades como Lisboa, Medellín o Buenos Aires muestran que el desarrollo cultural y la expansión de sus festivales están directamente ligados a la consolidación de mercados de la música. Lisboa, con su red de festivales como NOS Alive, y Mede-

llín, con Circulart, han logrado tender puentes entre el arte, la economía creativa y el turismo cultural. Bogotá, en cambio, tiene la oportunidad de hacerlo desde su modelo público, con un sentido de equidad que le es propio. Articular Rock al Parque con estos mercados no significa mercantilizarlo, sino fortalecer su proyección y su sostenibilidad. Implica reconocer que detrás de cada banda hay un proyecto creativo que necesita circular, grabar, exportar y sostenerse; y que detrás de cada festival hay una cadena de valor que puede dinamizar el tejido cultural del país.

Una política cultural verdaderamente contemporánea no se limita a celebrar la diversidad: la conecta, la profesionaliza y la hace sostenible. Si Rock al Parque logra tender puentes entre la esfera pública y el ecosistema de la música independiente, podrá garantizar su futuro sin traicionar sus principios. María Claudia lo resume así:

“Creo que Rock al Parque tiene que articularse más con los mercados que hay en Colombia: con el Circulart, con el BIME (Bilbao International Music Experience), con lo que está pasando en Bogotá y en Bilbao. Obviamente, el director del Idartes siempre habla sobre los Festivales al Parque en esos escenarios, pero hay que hacerlo desde la lógica de los mercados y de la creación musical. ¿Cómo debe actuar Rock al Parque a futuro? Creo que ahí están los campos en los que tenemos que fijar un derrotero para ese festival.”

Si el desafío hacia adelante es tejer alianzas y abrir nuevos caminos para la circulación y la profesionalización de la música, ese horizonte sólo es posible porque existe una base sólida sobre la cual proyectarse. Al fin y al cabo, el mayor logro de Rock al Parque ha sido sostener, contra viento y marea, una visión pública de largo aliento. La continuidad institucional, la defensa ciudadana y

el carácter democrático del festival son más que herencias del pasado: son las raíces que permiten imaginar el futuro. Santiago Trujillo lo dice así:

“Rock al Parque es como un punto de llegada y un punto de partida de muchas apuestas culturales de esta ciudad. Es también la punta de lanza de una política pública como los Festivales al Parque que lleva más de treinta años. Más de treinta años, porque obviamente son treinta versiones, pero ya llevamos casi treinta y dos años de que esta política se estableciera en la ciudad, por los dos años de pandemia que no pudimos hacer los festivales.

Que una política pública permanezca más de treinta años en una ciudad latinoamericana es excepcional. Aquí, donde cada administración cree que está haciéndolo todo por primera vez, en donde el adanismo es común denominador de muchas de las ruinas de grandes proyectos culturales que han naufragado en importantes capitales de este continente, que los Festivales al Parque lleven treinta años y se consoliden como una de las políticas públicas más antiguas de la ciudad, con la de fomento, pues demuestra algo muy importante.

Habla de una ciudad que ha sido capaz de construir sobre lo construido en Gobiernos de izquierda, de centro y de derecha; y de una ciudadanía cultural que ha sido capaz de defender esas políticas, esos procesos, esos eventos cuando alguien haya querido meterse con ellos. Entonces, es muy importante porque Rock al Parque es también un símbolo de la capacidad de Bogotá de construir sus políticas públicas sobre lo construido.”

Ese legado institucional —hecho de continuidad, defensa ciudadana y visión pública— explica el pasado del festival y define su horizonte. Si Rock al Parque ha sobrevivido a los cambios políticos, es porque su sentido profundo no reside únicamente en la gestión, sino en una sensibilidad colectiva que se renueva con cada generación. Por eso, al mirar hacia adelante, la discusión ya no es sólo administrativa o programática: es estética, cultural y emocional. El futuro de Rock al Parque se jugará también en su capacidad para interpretar un mundo donde los géneros se transforman, se mezclan y se desbordan.

El futuro de la política cultural en la que derivó Rock al Parque dependerá de su capacidad para adaptarse sin perder su raíz. De su habilidad para escuchar a la ciudadanía y dialogar con la industria, para seguir siendo escuela de convivencia y motor de creación. El festival nació como un acto de confianza en el poder transformador de la música; mantenerlo vivo será, también, un acto de confianza en la democracia. Ese legado —hecho de perseverancia institucional y de ciudadanía activa— es tan importante como cualquier evolución futura.

Pero su porvenir no se define sólo en términos de política pública. Rock al Parque no es únicamente un género ni un formato, sino una actitud: una manera libre, irreverente y profundamente vital de habitar la ciudad y afirmar la existencia colectiva. En tiempos de fusiones, cruces estéticos y fronteras porosas, su vigencia estará en permitir que esa rebeldía creativa siga respirando, ampliando sus mapas sonoros, sin perder el pulso íntimo que le dio origen.

Rock al Parque ha sido siempre una forma de decirnos, de habitarnos en común. Su música ha levantado un territorio simbólico donde caben todas las voces, incluso las disonantes. Si la política cultural que lo hizo posible fue una siembra, su porvenir dependerá de seguir cultivando esa confianza: en el arte como conversación, en el



PERFORMANCE DE LA BANDA CEMICAN, 2025. FOTOGRAFÍA DE JUAN GABRIEL CASTRO

espacio público como hogar compartido, en la libertad como principio irrenunciable. Porque Rock al Parque permanece no sólo por las instituciones que lo sostienen, sino por las generaciones que, una y otra vez, suben el volumen para recordarnos que la ciudad se construye también a través de la emoción, el disenso y el deseo de futuro.

LA MEMORIA DE UNA CIUDAD QUE SUENA

Toda ciudad que se piensa a sí misma necesita cuidar sus huellas. En el caso de Bogotá, la música ha dejado marcas que resuenan en el aire y también en la memoria de quienes la han habitado. Los Festivales al Parque —y, en particular, Rock al Parque— han tejido durante tres décadas una historia de ciudad contada con guitarras, gritos, abrazos y canciones. Pero esa historia, como toda música, corre el riesgo de desvanecerse si no se preserva. María Claudia Parías lo dice así:

“Es muy importante empezar a generar mecanismos de memoria. Durante algunos años la memoria de Rock al Parque se ha perdido; hubo años en los que no se publicó la programación. El catálogo, por ejemplo, no es estable, a veces está, a veces no. Es necesario definir los mecanismos para generar información, pero, sobre todo, memoria.”

Los catálogos de los Festivales al Parque que publica el Idartes funcionan como documentos institucionales e históricos, además de herramientas de difusión. Reúnen la programación artística, las fichas de los grupos y solistas, los textos curatoriales y materiales de contexto, como cronologías, procesos de selección y objetivos del festival. También incluyen secciones dedicadas a la agenda académica —con conferencias, charlas y conversatorios—, y apartados sobre circulación, formación y gestión cultural, que reflejan la dimensión pedagógica y de fortalecimiento del sector que el instituto busca impulsar.

En su formato, estos catálogos suelen estar disponibles como publicaciones digitales —*flipbooks* o PDF descargables— en las páginas del festival y en la del propio Idartes. Las ediciones recientes combinan textos explicativos con fotografías, mapas del recinto, recomendaciones prácticas para los asistentes y apartados sobre proyectos asociados, como programas de emprendimiento o de internacionalización. Esa mezcla los convierte en una fuente útil tanto para el público general como para investigadores, programadores y periodistas.

Desde la perspectiva histórica y documental, los catálogos actúan como memorias anuales: registran las ediciones, los carteles artísticos y las decisiones curatoriales, e incluyen en ocasiones dosieres temáticos o especiales que documentan la evolución del festival. Por eso, constituyen una pieza clave para reconstruir la trayectoria de Rock al Parque y entender sus transformaciones a lo largo del tiempo. Sobre esto, cuenta María Claudia:

“Estamos armando el Archivo de las Músicas y los Sonidos de Bogotá, que obviamente tiene todo que ver con Rock al Parque y los Festivales al Parque. La pregunta es qué tipo de memoria vamos a construir sobre esa historia de treinta años; y, a futuro, está el proyecto de creación de un Museo de la Música y los Sonidos de Bogotá.

Veo una posibilidad de futuro para el sentido social de Rock al Parque en esa memoria que se ha construido y trabajado durante treinta años, para que también pueda ser disfrutada por los y las bogotanas, conectándola con ideas más amplias sobre Bogotá como ciudad con músicas y sonidos propios. Esto pone el festival a la vanguardia de las discusiones más recientes sobre el valor de las prácticas artísticas en una ciudad; por eso estamos trabajando con el archivo y con el museo a futuro.”

Las palabras de María Claudia enlazan el pasado y el porvenir del festival. Si en sus orígenes Rock al Parque fue un gesto ciudadano de apropiación del espacio público, hoy su sostenibilidad simbólica depende de la capacidad de convertir esa experiencia en memoria. De ahí surge el proyecto del archivo y el museo: esta, por encima de la nostalgia, es una apuesta de futuro, una nueva forma de participación ciudadana a través del recuerdo compartido.

Juan Luis Restrepo, quien ha estado vinculado durante muchos años a la institucionalidad cultural de Bogotá, fue responsable en años anteriores de la organización de Rock al Parque y ha sido testigo directo de la historia del festival, es hoy el encargado de diseñar el Archivo de las Músicas y los Sonidos de Bogotá. Él lo describe así:

“El alcance inicial del proyecto era el de un archivo y quedó así inscrito en este Plan de Desarrollo. La creación de un archivo musical y sonoro de la ciudad está en la visión sobre cultura del actual Gobierno distrital. A medida que fue avanzando el proyecto se planteó, en un futuro mediano, desarrollar un museo, como una de sus líneas de difusión.

Recientemente, con la posibilidad de uso de un edificio que se estaba construyendo en el remate del Transmicable de San Cristóbal, María Claudia consideró que ahí podría estar el museo. Es un edificio grande, de unos 5000 m² y la idea es dejar planteado y planeado el proyecto de museo en esta Administración.”

Construir un archivo y un museo dedicados a la memoria de los festivales no es sólo una tarea técnica o patrimonial: es una forma de cuidar el alma de la ciudad. Cada documento —una fotografía, una crónica, una grabación, una entrevista, un afiche o una lista de canciones— forma parte de una constelación de experiencias que narran cómo Bogotá aprendió a vivir la música como bien público.

La memoria sonora, escrita o visual de los festivales es también memoria política: la evidencia de una ciudadanía que se ha expresado en el espacio público, que ha encontrado en la cultura un lenguaje de encuentro y de libertad. Conservar los rastros de Rock al Parque es también conservar



los latidos de esa identidad colectiva que aprendió a reconocerse en los parques.

Esa necesidad de preservar las huellas del sonido dialoga con lo que Santiago Trujillo llama “el reloj emocional de la ciudad”, ese punto de referencia a partir del cual los bogotanos miden el paso del tiempo y el pulso de su historia. Crear un archivo que recoja esa memoria no consiste sólo en conservar documentos; además garantiza que esa banda sonora de la ciudad siga viva y accesible, que las nuevas generaciones puedan escuchar las voces y los acordes que dieron forma a una manera de estar juntos. No se trata sólo de celebrar los conciertos; también es necesario comprender cómo la política cultural, la gestión pública y la participación ciudadana se entrelazaron para que el sonido se hiciera historia. Juan Luis añade:

“Desde que entró Bogotá a la Red Unesco de Ciudades Creativas, se ha intentado tener un plan para la actividad musical en la ciudad, para incluirla como un elemento, como un piloto de una práctica artística que se integra a lo económico, a lo social y a aspectos como el de la identidad y la memoria en la vida de la ciudad.

Con ese norte, se hizo un plan en el 2019 que planteaba cuatro ejes de trabajo para la actividad musical en la ciudad, y desde el sector público y privado, uno de ellos era el de la memoria. En ese sentido surgen varias reflexiones. La primera: que las instituciones de cultura, sobre todo el Idartes y el IDCT en su momento, no se han ocupado de hacer memoria de su propia gestión ni de recoger la memoria de las artes en la ciudad. Hasta este momento nunca se había planteado la memoria como una de sus líneas de trabajo.

La otra reflexión es que la música es un arte efímero, que existe sólo mientras suena, de ahí parte este proyecto. Es una paradoja que el resultado del proyecto más potente que ha hecho el área de música del Distrito, en la ciudad, que son los Festivales al Parque, se desvanezca apenas surge. Su potencia no radica únicamente en los contenidos musicales que presentan, sino en lo que representan como política pública: una contribución decisiva a la cultura ciudadana, a la recuperación del espacio público y a la convivencia. También por su impacto en la memoria de la ciudad, especialmente en géneros como el rock y el hip hop, que visibilizaron culturas

y grupos que hasta entonces habían sido marginales. A través de esta vitrina y de su inclusión en los programas de convivencia, esas expresiones se transformaron en una marca identitaria de Bogotá: algo que todos reconocen, incluso quienes no comparten su gusto musical. La paradoja es que, de ese gran ejercicio colectivo, lo que finalmente nos queda —además de la memoria viva en la gente— es el registro audiovisual, testimonio material de un arte que, por naturaleza, se desvanece en el aire.

Esos registros están perdidos en este momento. El área de música que ha hecho estos festivales, no sólo en espacios públicos, en parques, sino también en los escenarios propios del Instituto, no tiene un proyecto de registro de memoria.

Entonces, desfilan décadas y décadas de toda la vida escénica de la ciudad, pero de esto no queda una memoria sistemática. Y en la misma situación de la música están la danza y el teatro, porque los espacios de circulación son similares. En otras épocas se hicieron festivales como Ballet al Parque, o el mismo Colombia al Parque, Salsa al Parque, que han integrado las áreas de danza, de música y artes plásticas, en el caso del hip hop, por ejemplo, pero no quedan sino los registros audiovisuales, que no sabemos bien dónde ni en qué estado están.¹¹

A partir de estas reflexiones surge una pregunta que atraviesa la política cultural contemporánea: ¿cómo conservar lo que, por esencia, se desvanece? La música, la danza, el teatro, el *performance* son artes de la presencia, pero también de la desaparición. Por eso la memoria se vuelve el único escenario capaz de contenerlas: el lugar donde el eco persiste. En esa paradoja —la de un arte que

muere al sonar y renace al ser recordado— reside la urgencia de construir el archivo y el museo.

El proyecto que hoy impulsa el Idartes parte justamente de esa intuición: que la memoria de lo sonoro merece el mismo cuidado que la memoria de lo visible. Así como la Cinemateca y la Galería Santa Fe han creado sus centros de documentación, este archivo busca recoger los rastros de la ciudad que suena: los registros de conciertos, los paisajes acústicos, las voces de la calle, las formas de oralidad y oralitura que definen nuestras identidades. Porque también la palabra, el ruido, el silencio y la resonancia son patrimonio.

El sonido, al fin y al cabo, moldea nuestra percepción del espacio. “Las campanas, los pitos, el rumor de los buses o el rugido de la ciudad desde Monserrate son parte del paisaje emocional de Bogotá”, dice Juan Luis. Al escucharlos, intuimos su tamaño, su ritmo y su vitalidad. Conservar esos sonidos es, de algún modo, conservar la textura invisible de la ciudad:

“Desde el 2024 inició el proyecto con una perspectiva del archivo, digamos de tratar de tener una unidad de documentación y de investigación que comenzara a armar una colección de documentos sonoros o relacionados con lo sonoro. Entonces hay documentos gráficos, hay documentos fotográficos, audiovisuales por supuesto, o elementos: instrumentos, aparatos de reproducción. Se pensó primero en estructurar el archivo como una unidad de investigación y preservación, y como registro y organización de colecciones de documentos, primero propias y en el futuro, ajenas.

El archivo va a tener que empezar a funcionar antes de que esté el museo. Entonces, seguramente va a iniciar





con un espacio propio, posiblemente incluya también la biblioteca para poner a disposición del público la consulta de documentos o materiales que no son propiamente de conservación, sino más bien de apoyo a la investigación, así como tienen la Cinemateca y la Galería Santa Fe, un centro de documentación.

En el futuro el archivo y el museo seguramente sí estarán en el mismo lugar. Todavía no sabemos si, en caso de recibir después colecciones de objetos que requieran un área más grande, puede ser que sea necesario tener un espacio de depósito, de bóveda de conservación de las colecciones, diferente del espacio de exposición.

Por su parte, María Claudia ha pensado el área de exposición como un espacio muy interactivo, inmersivo, más experiencial que expositivo, en el sentido convencional. Imaginamos que el museo sea más bien un espacio de experiencia, distinto al espacio donde estén técnicamente todos los materiales.

La otra consideración es que muchos de estos materiales posiblemente sean digitales, es decir, copias digitales de preservación de originales que pueden estar en otros lugares: en el Archivo de Bogotá, por ejemplo, que tiene las condiciones físicas para almacenarlos, pero que este dispositivo conservaría en

una versión digital y pues se presentaría en unas formas que en general pueden no necesitar del original.”

En las palabras de Juan Luis resuena algo más que la descripción de un proyecto institucional: emerge la conciencia de que la política cultural del futuro deberá ser una política de la escucha. Al fin y al cabo, esta ha sido la lección más grande que le ha dejado a la ciudad Rock al Parque: aprender a escuchar; escuchar los sonidos, pero también las memorias, las disonancias y las ausencias; escuchar también a la ciudadanía que ha hecho de la música una forma de encuentro y de expresión. Sólo así la cultura se vuelve espacio de diálogo y no de monólogo.

Archivar el material que ha producido Rock al Parque no es un gesto de clausura, sino de apertura: una manera de asegurar que los ecos del festival sigan dialogando con quienes vendrán, de que la historia de la ciudad no se quede en los decibeles del pasado y que siga vibrando en nuevas frecuencias.

La memoria, en el fondo, también es una forma de escucha. En ella resuenan las voces que construyeron la ciudad, los ecos de los escenarios y las emociones que aún vibran en quienes los vivieron. Preservarla es un compromiso con el porvenir, es mantener abierta la conversación entre generaciones y seguir afinando la ciudad que suena. Porque una ciudad que escucha sus huellas puede reinventar su propio ritmo, hacer de la memoria no un eco del pasado, sino una frecuencia viva donde Bogotá siga reconociéndose, una y otra vez. ■





MADBALL, 2025. FOTOGRAFÍA DE VALENTINO CORTÉS

SEGURIDAD

**CODA:
LA CIUDAD
QUE
APRENDIÓ A
ESCUCHARSE**



DOCTOR KRÁPULA, 2024. FOTOGRAFÍA DE CRISTHIAN PÉREZ

_Treinta años después, Rock al Parque sigue siendo un lugar para aprender. En sus escenarios, tarimas, oficinas y mesas de producción se ha tejido una pedagogía silenciosa que ha enseñado a generaciones enteras a escuchar, a organizarse y a disentir sin destruirse. Cada persona que ha pasado por el festival —artistas, gestores, técnicos, funcionarios o público— ha aprendido



“He estado en contacto con Rock al Parque gran parte de estos treinta años, y eso me ha permitido aprender cosas distintas en cada momento. En mi primer Rock al Parque, ya en la coordinación general, aprendí muchísimo de manejo y gestión de proyectos. Venía de hacer televisión, productos de comunicación y conciertos, porque era roquero y me gustaba, pero formar parte del equipo del Distrito, con una visión de política pública, fue un aprendizaje total. Aprendí del rigor de los procesos y del compromiso de lo público, no sólo desde la experiencia administrativa o el orden que uno tiene como productor —que vive haciendo Excel—, sino desde entender cómo funciona el Distrito, cómo se maneja lo público y lo que significa ese compromiso frente a las adversidades de las políticas culturales.

Rock al Parque también me enseñó a conocer y querer más a Bogotá. Había trabajado con Cultura Ciudadana y conocía varios parques, pero con el festival llegué a muchos más: Kennedy, el Tunal... lugares donde nunca había estado. Ese reconocimiento urbano no era sólo para el público, sino también para nosotros, los que trabajábamos allí.

Me amplió el horizonte musical y me dio sensibilidad. Es imposible conocer todos los grupos que se presentan, pero uno se enriquece, aprende a trabajar en equipo, a manejar el estrés, a entender la ciudad, el público y la responsabilidad de decidir qué se ofrece. Es un ejercicio de empatía y rigor. Aprendí que no basta con la pasión por el rock: hay disciplina, estructura, compromiso. He aprendido a adaptarme a los cambios de estructura y a trabajar con nuevas generaciones de productores, gerentes y gestores, y eso nutre el alma. Cada concierto enseña más de la industria, y Rock al Parque ha sido un aprendizaje de vida. También hay algo emocional: volver siempre duele un poco más, porque uno sabe lo que significó. En las mesas de trabajo con antiguos coordinadores y programadores lo hablábamos: todos hemos llorado, sufrido, sudado y reído con el festival. Esto va más allá de lo laboral; es parte de la vida.”

Héctor Mora

algo sobre sí misma y sobre Bogotá. Al preguntarles a los entrevistados que participaron en la elaboración de este libro sobre los aprendizajes, todos, invariablemente, señalaron que profundizaron los conocimientos en el ejercicio de su oficio y, sobre todo, que aprendieron a escuchar a los demás; en sentido literal y figurado. Sin duda, al final, es la gran lección que deja esta historia.



“El mayor aprendizaje para mí ha sido constatar que las políticas culturales sostenidas en el tiempo inciden en los comportamientos ciudadanos y, en el caso de Rock al Parque, específicamente en la promoción de la interculturalidad y el respeto por la otredad, por la diferencia.

Antes de conocer los festivales en calidad de gestora directamente responsable de su puesta en escena (en 2008), yo pensaba, equivocadamente, que los discursos políticos sobre la cultura —por ejemplo, el de la diversidad cultural y creativa— estaban en las mentes de los especialistas, en los documentos técnicos de organismos multilaterales. Pero conocer Rock al Parque de forma tan profunda y directa me hizo entender que esos discursos tienen asidero en la realidad social y cultural. Rock al Parque es un crisol de estéticas diversas que se corresponden con las formas de ser y de estar en la ciudad. En Rock al Parque los bogotanos hemos aprendido que todos los gustos son importantes, todas las estéticas se valen, y esto ha llevado, claramente, a la consolidación de una Bogotá incluyente, vanguardista, sobrada.

Una Bogotá que produce tanto emoción cuanto orgullo porque sabe ser de todos y todas.”

María Claudia Parías



“Cuando nace Rock al Parque, nace primero como una necesidad de la apropiación creativa del espacio público, un espacio público que estaba segregado y en donde la gente se sentía insegura, que estaba tomado por la delincuencia, por el consumo, pero también de un movimiento naciente de culturas urbanas que desde la capital de Colombia estaba en contacto con el resto del mundo. Bogotá era un repositorio de la diversidad cultural del país, pero también esa ventana de Colombia al mundo y en ese crisol de sonidos, pues tenía a una generación como la de Héctor Buitrago y Andrea Echeverri empezando a hacer fusiones, a investigar con esa bogotaneidad que nos convoca y haciendo un rock totalmente bogotano desde acá. Cuando se juntan esas dos necesidades, una escena artística cultural emergente que necesitaba a todas luces ser escuchada y unos espacios públicos que necesitaban ser apropiados, nace Rock al Parque, en medio de las bombas y del terror del narcotráfico y de un momento en la historia que pensábamos que no se iba a repetir.

Hoy vemos de nuevo a nuestra democracia franqueada por la violencia y vemos, no solamente en Colombia, sino en muchos otros países de América Latina, cómo de un lado la deriva autoritaria o del otro la tentación populista amenazan la estabilidad de un modelo democrático en donde la libertad creativa se puede expresar. Rock al Parque fue una bandera para decir que la cultura nunca puede ser una rehén de la política, y por eso en la tarima del festival nunca se ha montado un político a dar un discurso. Por eso los Festivales al Parque no son verbenas populares donde el alcalde de turno o el político de turno hace un discurso. No, Rock al Parque es un escenario de independencia en donde una ciudad democrática, como lo es Bogotá, garantiza los derechos culturales de una juventud y de una ciudadanía ya no tan joven, porque Rock al Parque en treinta años tiene roqueros de dieciséis y roqueros de setenta. Una ciudadanía que es capaz de expresar de manera libre lo que piensa del mundo, y eso me parece que es muy valioso y que habla mucho de la madurez política de nuestra ciudad.

Hoy, en medio de una nueva crisis de las democracias de América Latina y cuando Colombia parece atravesar de nuevo una esfera de violencias, que esperemos no se recrudezca, pues será también entonces no sólo el festival de Rock al Parque, sino esas tarimas de los Festivales al Parque, y de los eventos públicos que hace la ciudad de Bogotá, en donde el pensamiento artístico pueda expresar su libertad y su llamado a la armonía, a la convivencia y a la paz.”

Santiago Trujillo

**ESTA HA SIDO LA HISTORIA DE UN
EMPEÑO COLECTIVO. A LO LARGO
DE ESTOS TREINTA AÑOS, MILLONES
DE PERSONAS ACUDIERON A
ENCONTRARSE EN EL FESTIVAL
ROCK AL PARQUE Y, EN ESE ACTO DE
REUNIÓN, FUERON DANDO FORMA
A UNA CIUDAD MÁS LIBRE,
MÁS DIVERSA, MÁS SUYA.
ESTA ES LA HISTORIA DE UNA CIUDAD
QUE SE REVELÓ EN SUS VOCES Y QUE
APRENDIÓ A ESCUCHARSE
EN LA ESTRIDENCIA.
AHORA, EL FUTURO TIENE LA PALABRA.**





LA PESTILENCIA, 2024. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ





BALA, 2018. FOTOGRAFÍA DE KIKE BARONA











FOTOGRAFÍA DE FELIPE PORTILLA



FOTOGRAFÍA DE FELIPE PORTILLA

REFERENCIAS

FUENTES PRIMARIAS

DOCUMENTOS INSTITUCIONALES

“20 años de Rock al Parque desde la visión de Bertha Quintero | Rock al Parque 2025”. Rock al Parque 2025 - 21, 22 y 23 de junio, 27 de julio de 2014. <https://www.rockalparque.gov.co/articulos/20-anos-de-rock-al-parque-desde-la-vision-de-bertha-quintero>

“Los 20 años de Rock al Parque en actividades académicas”. Radiónica, 20 de agosto de 2014. <https://www.radionica.rocks/los-20-anos-de-rock-al-parque-en-actividades-academicas>

“20 años de Rock al Parque en datos | Rock al Parque 2025”. Rock al Parque 2025 - 21, 22 y 23 de junio, 9 de julio de 2014. <https://rockalparque.gov.co/articulos/20-anos-de-rock-al-parque-en-datos>

Alcaldía Mayor de Bogotá. *Bogotá ciudad de la música*: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2015.

Alcaldía Mayor de Bogotá. *Bogotá ciudad de la música: apuntes para una cartografía sonora de la ciudad*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2015.

Alcaldía Mayor de Bogotá. *Cancionero de Rock al Parque*. Idartes, 2019.

Alcaldía Mayor de Bogotá. *Estado del arte del área de música en Bogotá*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2009. https://www.culturaciudadana.gov.co/sites/default/files/2021-11/estadoarte_musica-bogota-2009.pdf

Alcaldía Mayor de Bogotá. “Rock al Parque a través de los años”. Idartes, s. f. <https://rockalparque.gov.co/versiones>

Ardila Pinto, Ana Marcela, Jairo Rodríguez Leuro y Juan Pablo Salcedo

Obregón. *Rock al parque: 1995-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2001.

Arias, E. y K. Troller. *Rock al Parque: 25 años de orgullo estridente*. Alcaldía Mayor de Bogotá; Planeta, 2019.

García, Gustavo Adolfo “Chucky”. *Master of Puppets* (Metallica 1986). Rey Naranjo, 2024

García, Gustavo Adolfo “Chucky”. “Música más allá de los parques, 2020-2023”. Idartes, 2023.

Goubert, Beatriz, Eliécer Arenas Monsalve y Santiago Niño Morales. *Memoria social, 1995-2007: Festival Rock al Parque, Ópera al Parque*. Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2011.

Goubert, Beatriz, Santiago Niño Morales y Eliécer Arenas Monsalve. *Bogotá y sus “tokes”*. Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *XIX Rock al Parque*. Idartes, 2013. <https://idartesencasa.gov.co/musica/libros/rock-al-parque-2013>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Bogotá suena: Festivales al Parque 2016*. Idartes, 2016. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Bogot_Suena_2016_DIGITAL.pdf

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Bogotá suena: Festivales al Parque 2017*. Idartes, 2017. <https://idartesencasa.gov.co/musica/libros/bogota-suena-festivales-al-parque-2017>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Bogotá suena: Festivales al Parque 2018*. Idartes, 2018. <https://idartesencasa.gov.co/musica/libros/bogota-suena-festivales-al-parque-2018>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Bogotá suena: Festivales al Parque 2019*. Idartes, 2019. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/BOGOTA%20SUENA%202019%20MLR%2022-11-21_0.pdf

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *La fuerza de la diversidad: un solo latir: XVIII Festival Rock al Parque*. Idartes, 2012. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/catalogo_rock_al_parque.pdf

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). “Música más allá de los parques, 2020-2024”. Informe de gestión, 2024.

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Rock al Parque 20 años*. Idartes, 2014. <https://idartesencasa.gov.co/musica/libros/rock-al-parque-2014>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Rock al Parque 2015*. Idartes, 2015. <https://rockalparque.gov.co/memorias/catalogo-rock-al-parque-2015>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Rock al Parque 2024*. Idartes, 2024. <https://rockalparque.gov.co/memorias/catalogo-rock-al-parque-2024?>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Rock al Parque 2025*. Idartes, 2025. <https://rockalparque.gov.co/sites/default/files/2025-06/Catalogo-Rock-al-Parque-2025.pdf>

Idartes (Instituto Distrital de las Artes). *Rock al Parque: rueda por Latinoamérica 2013*. Idartes, 2013. <https://idartesencasa.gov.co/musica/libros/rock-al-parque-rueda-por-latinoamerica-2013>

Pérez, Humberto. “Memoria ciudadana de Rock al Parque”. 1.º de junio de 2019. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/expositions/memoria-ciudadana-de-rock-al-parque>

Petro Urrego, Gustavo. "20 años de Rock al Parque | Rock al Parque 2025". Rock al Parque 2025 - 21, 22 y 23 de junio, 25 de agosto de 2014. <https://www.rockalparque.gov.co/articulos/20-anos-de-rock-al-parque>

Silva, Armando, Eduardo Arias, Astrid Harders, Sandro Romero Rey, Otty Patiño y Margarita Posada. *Rock al parque: 15 años guapeando*. Editado por José Gandour. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009. <https://repositorio.udistrital.edu.co/items/19f20750-88ff-40a3-a039-2a57792bbc4f>

ENTREVISTAS REALIZADAS

Argotti Benavides, Yeimy. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 29 de octubre de 2025.

Cardona, Edgar "el Pote". Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 25 de agosto de 2025.

Carrillo, Carlos Guillermo. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 23 de octubre de 2025.

Casas, Daniel. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 9 de septiembre de 2025.

Correal, Julio. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 7 de octubre de 2025.

Espriella, Christian de la. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 17 de septiembre de 2025.

Gallego, Luis Eduardo. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 16 de octubre de 2025.

García, Gustavo Adolfo "Chucky". Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 20 de agosto de 2025.

Lema, Carlos Mario. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 2 de octubre de 2025.

Mancera, Rodrigo. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 19 de agosto de 2025.

Mora, Héctor. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 8 de agosto de 2025.

Morales Guzmán, Jessica. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 11 de noviembre de 2025.

Parias, María Claudia. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 17 de septiembre de 2025.

Pinzón, Johanna. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 11 de septiembre de 2025.

Quintero, Bertha. Entrevista por escrito realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 1.º de septiembre de 2025).

Rehm Suárez, Jasa. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 7 de noviembre de 2025.

Restrepo Viana, Juan Luis. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 20 de octubre de 2025.

Rodríguez, Carlos Fabián. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 5 de agosto de 2025.

Rodríguez, Víctor Manuel. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 19 de agosto de 2025.

Trujillo, Santiago. Entrevista realizada por Tatiana Duplat Ayala. Bogotá, 2 de septiembre de 2025.

FUENTES SECUNDARIAS

Caicedo Torres, Alejandro. "Conceptualización de un proyecto cultural: el caso del festival Rock al Parque en Bogotá". Trabajo de grado, Universidad de los Andes, 2006. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/25880/u281683.pdf?sequence=1>

"Con una nómina destacada Bogotá celebrará los 20 años de Rock al Parque". [Bogota.gov.co](https://bogota.gov.co), 16 de junio de 2014. <https://bogota.gov.co/que-hacer/con-una-nomina-destacada-bogota-celebrara-los-20-anos-de-rock-al-parque>

Duque, Julián y Juan Pablo Astudillo, dirs. "1994, el primer año del resto de nuestras vidas". Video documental. Diptongo Media Group. 2023. <https://rtvcplay.co/peliculas-documentales/1994-el-primer-ano-del-resto-de-nuestras-vidas>

López, Klych, dir. "Documental Rock al Parque: a los 15 uno ya es grande". Video de YouTube de 2010, publicado el 18 de agosto de 2011 por Daniel Osorno. <https://www.youtube.com/watch?v=hLKLmucjiL8>

Martínez Mondragón, Daniel Antonio. "Memorias de vida: subjetividad política y formación ciudadana en 'Rock al Parque'". *Cambios y Permanencias* 11, n.º 2 (2020): 1359-1371. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/11755>

Martínez Mondragón, Daniel Antonio. "Rock al Parque: un escenario de formación ciudadana en Bogotá, D.C.". Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional, 2018. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/11032>

Medina Lozano, Natalia Andrea. "Análisis de la incidencia de la política pública musical de Bogotá 'Festival Rock al Parque 2008-2009' sobre la cultura democrática". Trabajo de grado, Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, 2010. https://doi.org/10.48713/10336_2077

Palacio Cerón, Tatiana. "A Case Study of the Rock in the Park Music Festival in Bogotá, Colombia". Tesis de maestría, University of Manitoba, 2023. <https://mspace.lib.umanitoba.ca/bitstream/abadaf2c-d3cf-45dc-86c0-2708978cccd4/download>

Piedrahíta B, Juan Carlos. "Decibeles al aire libre". *El Espectador*, 7 de agosto de 2015. <https://www.elespectador.com/entretencion/gente/decibeles-al-aire-libre/>

Puentes Pulido, Ana María. "La historia detrás de la imagen oficial de Rock al Parque 2019". *El Tiempo*, 27 de marzo de 2019. <https://www.eltiempo.com/bogota/la-historia-detras-de-la-imagen-oficial-de-rock-al-parque-2019-342656>

Puerta, Victoria. "Un rock con fuerza y paz". *El Tiempo*, 18 de junio de 1995. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-347320>

Rangel Henao, Jader, dir. "El documental de Rock al Parque 97". Video de YouTube de 1997 publicado por Gustavo Adolfo "Chucky" García el 27 de junio de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=S-nUk8TfODg>

"Rock al Parque: 20 años de muy buena vibra". *El Tiempo*, 11 de agosto de 2014. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14368195>

"Rock al Parque celebra sus 20 años rodeado de artistas nacionales". *El Espectador*, 30 de mayo de 2014. <https://www.elespectador.com/entretencion/rock-al-parque-celebra-sus-20-anos-rodeado-de-artistas-nacionales/>

Rock al Parque. Especial multimedia. *El Tiempo*, 2019. https://www.eltiempo.com/infografias/2019/06/RAP_esp/mobile/

Sabogal Moreno, María Camila y Julián Felipe Barrera Alfonso. "Bogotá ciudad sonido: equipamiento cultural para las artes escénicas en eventos de alta complejidad". Trabajo de grado, Universidad La Gran Colombia, 2020. https://repository.ugc.edu.co/bitstream/handle/11396/5656/Sabogal_Maria_Barrera_Julian_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Salamanca, Mario Esteban. "Análisis semiótico en dos niveles de los carteles publicitarios en el festival Rock al Parque (1995-2019)". *En Rock y metal extremo: Congreso Colombiano y Encuentro Internacional de Estudios Sociocríticos*, editado por Carlos Arturo Reina Rodríguez, 368-384. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2022. https://www.researchgate.net/publication/368714322_ANALISIS_SEMIOTICO_EN_DOS_NIVELES_DE_LOS_CARTELES_PUBLICITARIOS_EN_EL_FESTIVAL_ROCK_AL_PARQUE_1995-2019

Solórzano Rocha, Laura Juliana. "Así leemos Rock al Parque: un análisis al cubrimiento periodístico de Radioactiva y Radiónica a través de Twitter". Tesis de grado, Universidad del Rosario, 2019. <https://repository.urosario.edu.co/bitstreams/2ab7d619-e284-4eae-a958-723428c771a8/download>



DOR0, 2024. FOTOGRAFÍA DE ANDRÉS URIBE NARANJO



MORBID MACABRE, 2016. FOTOGRAFÍA DE JUAN SANTACRUZ



ISBN: 978-628-7871-13-7



9 786287 871137



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

