

EL ESLABÓN PERDIDO DE LA JUVENTUD COLOMBIANA. ROCK, CULTURA Y POLÍTICA EN LOS AÑOS SETENTA / The Lost Link of the Colombian's Youth. Rock, Culture and Politics During the Seventies / O elo perdido dos jovens colombianos. Rock, cultura e política nos anos setenta

Hernando Cepeda Sánchez

Historiador, Universidad Nacional de Colombia; Magíster en Historia, Pontificia Universidad Javeriana; Candidato a Ph D. en Historia Contemporánea, Freie Universität aus Berlin.

Correo electrónico: hernando.cepeda@gmail.com

Este artículo hizo parte de la investigación realizada para la tesis de grado en la Maestría en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana (2004-2007).

Resumen

Durante la década del setenta Colombia fue testigo del surgimiento del fenómeno de apropiación de la cultura juvenil internacional por parte de los jóvenes locales. Diversas agrupaciones musicales de rock nacieron en Bogotá con el compromiso de rescatar los valores tradicionales y folclóricos del país. Este proyecto incentivó la búsqueda de los ritmos andinos y costeros, el aprendizaje de nuevas sonoridades e instrumentos y la transformación de sus cotidianidades. Sin embargo, la historia cultural de estos años ha permanecido en el olvido historiográfico, porque esta juventud no generó el impacto comercial y publicitario producido por las subculturas del sesenta y el ochenta. Aunque fue un período extremadamente corto en la historia nacional, dejó el legado musical más importante que apareció en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX: el latinoamericanismo. A partir de las letras de las canciones, las imágenes de los conciertos, las fotografías personales y otros tantos recursos iconográficos, se pretende entender los imaginarios sociales y políticos de una juventud enfrentada a múltiples tendencias ideológicas. También las notas de prensa, las entrevistas y el reducido mercado de instrumentos, son una pista para comprender el cambio ideológico entre las generaciones de los años sesenta y los setenta. Es importante continuar explorando la historia cultural bien sea del presente, o de un pasado lejano, sin que esto signifique glorificar un período o a los mismos artistas. El desafío de los analistas sociales está en encontrar mayores fuentes que permitan comprender cómo se desarrollan las acciones culturales de los *sujetos* en un período determinado.

Palabras clave:

Música rock, culturas juveniles, resistencia cultural, instituciones, Estado y región.

Palabras clave descriptores:

Música Rock, culturas jóvenes, cultura de la resistencia, instituciones, estados y regiones.

Abstract

During the seventies years the appropriation's phenomenon of the international youth culture raised in Colombia by the local youth. Multiples musical bands of rock grew up in Bogotá committed with the rescue of traditional and folkloric values of the country. This project motivates the search for the Andean and Caribbean rhythms, the learning of new sonorities and instruments, and the change of their whole way of life. However, the cultural history of this years has remain in the historiographic forgetfulness because the youth of this period did not generated the commercial and advertising impact that did generated the subcultures of the sixties and eighties. Although this was a really short period, it left the most important musical legacy appeared in Latin America during the second half of the twenty century: the Latinoamericanism. Taking into account the lyrics, the concert's images, the personal photos and more diverse iconological resources, the pretention is to understand the social and political imaginaries of the youth that was confront by many different ideological tendencies. Also the press reports, the interviews and the scarce instrument market are the clue to understand the ideological change of the generations in the sixties and the seventies years. It's very important to continue exploring the cultural history either in the present or in the distant past without glorifying the period and the artist. The challenge for the social analyst is to find out more primary resources that allow us to understand how the cultural action of the subject are develop in a specific period

Key words:

Rock music, youth cultures, cultural resistance, institutions, state and region.

Key words plus:

Rock music, youth cultures, cultural resistance, institutions, state and region.

Resumo

Durante a década de setenta, a Colômbia foi testemunha do surgimento do fenômeno de apropriação da cultura juvenil por parte dos jovens locais. Diversos grupos musicais de rock nasceram em Bogotá com o compromisso de resgatar os valores tradicionais e folclóricos do país. Esse projeto incentivou a procura pelos ritmos andinos e do litoral, a aprendizagem de novas sonoridades e instrumentos, e a transformação das suas cotidianidades. Entretanto, a história cultural desses anos tem permanecido no esquecimento historiográfico, porque essa juventude não gerou o impacto comercial e publicitário produzido pelas subculturas de sessenta e oitenta. Embora de ter sido um período extremamente curto na história nacional, deixou o legado musical mais importante que apareceu na América Latina durante a segunda metade do século XX: o latinoamericanismo. A partir das letras das músicas, as imagens dos shows, as fotografias pessoais e outros recursos iconográficos, pretende-se entender os imaginários sociais e políticos de uma juventude enfrentada a múltiplas tendências ideológicas. Também, as notas da imprensa, as entrevistas e o reduzido mercado de instrumentos são uma dica para compreender a mudança ideológica entre as gerações dos anos sessenta e os setenta. É importante continuar explorando a história cultura, bem seja do presente, ou de um passado distante, sem que isto signifique a glorificação de um período aos mesmos artistas. O desafio dos analistas sociais está em encontrar maiores fontes que permitam compreender como se desenvolvem as ações culturais dos sujeitos num período determinado.

Palavras-chave:

Música Rock, Culturas Jovens, Cultura da Resistência, Instituições, Estados e regiões.

Palavras descritivas:

Música Rock, culturas juvenis, Instituições, estados e regiões.

La juventud, como categoría de análisis, fue una de las invenciones sociológicas más importantes del siglo XX. Desde los albores de la segunda década aparecieron reflexiones sobre su presencia en el mundo occidental, pero fueron con seguridad los años cincuenta y sesenta los que determinaron su existencia. En este período, jóvenes norteamericanos, europeos y latinoamericanos protagonizaron eventos políticos y culturales de merecida importancia histórica. Sin embargo, el impulso romántico e idealista de las juventudes occidentales comenzó a debilitarse. De alguna manera, la juventud del sesenta estaba condenada a desaparecer y, junto a ella, toda su emotividad generacional.

En Colombia también ocurrió este fenómeno. Subculturas juveniles empezaron a poblar los paisajes urbanos en un tiempo no mayor a cinco años; desde 1965 hasta finales de la década, se formaron agrupaciones de rock fuertemente influenciadas por los ritmos angloamericanos. Fue un movimiento cultural muy importante para la historia del país, pero que se extinguió cuando apenas brotaban sus primeros frutos. Con la desaparición de las agrupaciones de rock del sesenta también desaparecieron los jóvenes, o cuando menos así parece por la historiografía del tema. Por este motivo, a manera de aporte histórico e historiográfico se ha escrito este artículo, que pretende observar qué sucedió con la generación de jóvenes durante el corto decenio del setenta, tomando como base central y documental las estructuras narrativas de las canciones de rock compuestas por los músicos colombianos.

La juventud colombiana del setenta es un eslabón perdido en la historiografía nacional. Sus propuestas culturales han pasado desapercibidas ante los ojos de los historiadores, quizás más por un error de aproximación hacia el objeto de análisis que por voluntad política. En otras palabras, se desconoce la importancia de las propuestas artísticas de los jóvenes del setenta, porque hubo una clara disminución en el comercio del rock nacional y no porque hubiera desaparecido su inventiva estética. Desde mediados del sesenta, la juventud ha estado presente en los distintos acontecimientos que tienen importancia en la historia nacional; sin embargo, solamente se

habla de jóvenes en Colombia cuando se contemplan los sucesos característicos del decenio del sesenta o, en su defecto, cuando se observa la disfuncionalidad de estos actores desde mediados de la década del ochenta. Es justamente en este período que los jóvenes despliegan una búsqueda por establecer formas de organización y, por ende, de participación histórica. El punto de fractura entre las organizaciones tradicionales y las que plantean los jóvenes del ochenta radica en el enfrentamiento contra la autoridad de los adultos o las instituciones formales (Marín y Muñoz 21).

El protagonismo histórico alcanzado por las juventudes del sesenta y el ochenta estuvo relacionado con las condiciones objetivas de la sociedad, que directamente influyeron en el comportamiento de estos jóvenes. Para el caso del setenta en Colombia, la juventud estaba atravesando por una serie de cambios sociales relacionados con las identidades grupales, tales como el latinoamericanismo y el nacionalismo, que obtuvieron una gran acogida entre los círculos bohemios y estudiantiles. No obstante, su impacto político fue mucho menor que el alcanzado por la juventud de las generaciones del sesenta y el ochenta. La relación entre el Estado colombiano y los jóvenes se podría medir a partir de las políticas culturales asumidas por la institución central y las concesiones otorgadas para cubrir las demandas juveniles. Cuando el Estado es permisivo e intenta satisfacer las exigencias culturales de las distintas colectividades –caso extraño para los años setenta–, es porque existe una gran presión para alcanzar el reconocimiento de sus representaciones y significaciones (Ochoa y Cragnolini, *Cuadernos* 77).

Efectivamente, los decenios que circunscriben la década del setenta son de gran importancia para la historia de la juventud colombiana, porque fueron los momentos en que se adoptaron las propuestas culturales del hippismo y el punk. De alguna forma, justamente cuando desapareció el rock nacional, también se esfumaron las muestras de irreverencia juvenil protagonizadas por la juventud del sesenta. De allí en adelante, aparentemente primó un silencio general que permaneció sin mayores modificaciones hasta 1982,

momento en el cual el rock nacional retomó su alicaído aliento para otorgar un nuevo impulso a las generaciones juveniles colombianas. Los estudios enfocados sobre el rock colombiano coinciden en tres períodos. El primero –haciendo un parangón con las clasificaciones historiográficas de E. Hobsbawm– se podría denominar como la era de la productividad. Este período se extendió desde 1964 hasta principios de los setentas. El segundo período sería la era del agotamiento, puesto que aparece como el momento en que el rock tiende hacia su extinción. Por último aparecería la denominada era de la apropiación, en la cual comienzan a florecer los primeros brotes de rock propiamente nacional, y va desde 1982 hasta aproximadamente 1995. Desde esta perspectiva, el rock colombiano desapareció a lo largo de una década y, junto a él, las acciones sociales de la juventud nacional. No obstante, esta problemática parece tener un trasfondo más historiográfico que real, porque no desaparecieron ni el rock colombiano en el decenio del setenta, ni mucho menos las propuestas transformadoras de la juventud local. Por el contrario, este decenio fue uno de los más activos en cuanto a la reflexión social y, aun más, en todos los aspectos relacionados con la estética de la música rock.

Comencemos por observar las razones que permiten estos planteamientos historiográficos. Por un lado, la desmedida importancia que le otorgaron los analistas sociales a la música rock estaba relacionada con los imaginarios culturales que transformaron el comportamiento de la juventud local. Sin duda, al lado de la música provenía la idea de la juvenalidad y la necesidad de obtener espacios destinados exclusivamente para la juventud. En este orden de ideas, el período del sesenta obtuvo mayor reconocimiento porque generó cambios radicales en la sociedad colombiana y en el entorno de las principales ciudades del país. Los espacios urbanos, como los parques públicos y bares, fueron testigos de la presencia de los jóvenes colombianos que acogieron la moda principalmente angloamericana. Igualmente los medios televisivos, radiales y escritos destinaron franjas completas para la reproducción de las propuestas culturales de los jóvenes locales.

Para el caso de los ochenta, el motivo que más llamó la atención fue la alianza entre el rock colombiano y el estado (Ochoa y Cragnolini, *Cuadernos* 47). El gobierno local colombiano le otorgó a la juventud espacios sociales propios para su esparcimiento. Las políticas culturales obtuvieron mayor importancia en las plataformas administrativas del gobierno central y se intentó traer a Colombia espectáculos en vivo, que simultáneamente promovieran el fortalecimiento del rock nacional. Estos aspectos permiten entender las razones por las cuales se ha privilegiado el análisis social de los períodos periféricos a la década del setenta, aunque no explica por qué se omitieron las propuestas culturales de los jóvenes de esta generación. Habría que reconocer que justamente el momento histórico de “agotamiento cultural del rock”, que se localiza en los setenta, fue claramente el que permitió hablar de “el rock colombiano”.

Emergencia de lo político en el rock colombiano

La música rock en general tiende a la apoliticidad, si por esto entendemos la omisión a la crítica directa de los problemas internos y gubernamentales de una sociedad determinada. En realidad, ni el rock británico ni mucho menos el norteamericano hicieron de esta música un canal de protesta, por lo menos en sus inicios. Más adelante, a mediados de los sesenta y en particular con el avance de la crisis en el oriente por la guerra en Vietnam, el rock adquirió otros matices que generaron la idea de que esta música era propensa a la oposición política; sin embargo, habría que considerar el papel fundamental que desempeñó el *folk* norteamericano en la nueva tendencia del rock mundial (Lankford). En Colombia la historia es semejante, aunque es innegable que existe una distancia temporal entre las manifestaciones culturales en los países de origen y los receptores; en otras palabras, todo lo que sucedió en Europa y Norteamérica obtuvo resonancia dentro de las fronteras nacionales, pero con cambios sustanciales generados por elementos endógenos.

El rock colombiano, y en general una gran parte del rock latinoamericano, mantuvo los lineamientos

estéticos de la música internacional. De alguna manera, la preocupación social de la juventud en los países industrializados, que se transformó en una crítica punzante hacia sus respectivos gobiernos, encontró respuesta en Latinoamérica. Agrupaciones de países como Argentina, Uruguay, Chile, México y Colombia, entre otros, procuraron hacer de su música un medio de resistencia cultural y de crítica hacia las instituciones dominantes. Para medir esta tendencia, basta comparar los discursos juveniles del rock del sesenta y los mismos discursos, pero creados por la generación siguiente. Ligeramente se alcanza a percibir un ascenso numérico en las narrativas de oposición al gobierno central (Figura 1), lo que permite vislumbrar el nacimiento de la canción política en el rock colombiano. Sin embargo, es importante observar la cercanía permanente entre el rock colombiano y los modelos culturales internacionales.

El rock colombiano del setenta se diferenció de su predecesor en que los sentimientos nacionalistas encontraron un lugar en la mentalidad de los jóvenes del país. En realidad, esta nueva actitud fue compartida por los rockeros latinoamericanos, quienes hicieron del rock tradicional una mezcla de los aires típicos andinos y afrocaribeños con las pautas métricas del rock angloamericano. Así, la propuesta cultural del setenta obtiene visos políticos y al mismo tiempo nacionalistas, porque ofrece alternativas al supuesto imperialismo cultural norteamericano y desarrolla la idea de una comunidad imaginada asentada en el pasado glorioso de las culturas prehispánicas.

Sin embargo, esta propuesta mantuvo vínculos con el movimiento cultural liderado por los principales cantantes norteamericanos. Artistas como Joan Baez y Bob Dylan se inspiraron en los elementos autóctonos de las sociedades premodernas y resaltaron la riqueza cultural de los pueblos sometidos al olvido después de varios años de industrialización y de excesivo consumo por parte de las sociedades más desarrolladas. De allí que las guitarras eléctricas que fascinaron a las juventudes de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta permitieran el renacimiento de la guitarra acústica y la voz, en contravención a las grandes agrupaciones progresivas que experi-

mentaban sensaciones sonoras con herramientas sintetizadas. Incluso las bandas de rock mundial más reconocidas emprendieron una aventura que perseguía ampliar la gama de posibilidades sonoras, que para finales del sesenta estaba agotada, lo que incentivó la exploración de otras culturas, ritmos y métricas musicales, que por la fuerza del desarrollo industrial quedaron en el pasado.

Los músicos colombianos del setenta recibieron la influencia cultural del rock del sesenta, pero con una motivación distinta, que era la exploración de los ritmos regionales y folclóricos propios de la geografía nacional. El resultado fue la creación del rock nacional, caracterizado por la utilización de instrumentos autóctonos, con la posibilidad de transformar el discurso habitual del rock anterior. La estética del rock mostró transformaciones en la orquestación, las métricas y los arreglos musicales, pero al mismo tiempo se produjeron cambios en el perfil político de los jóvenes colombianos y su imaginario nacional. En las narrativas del rock comenzaron a ocupar un lugar importante los personajes olvidados por

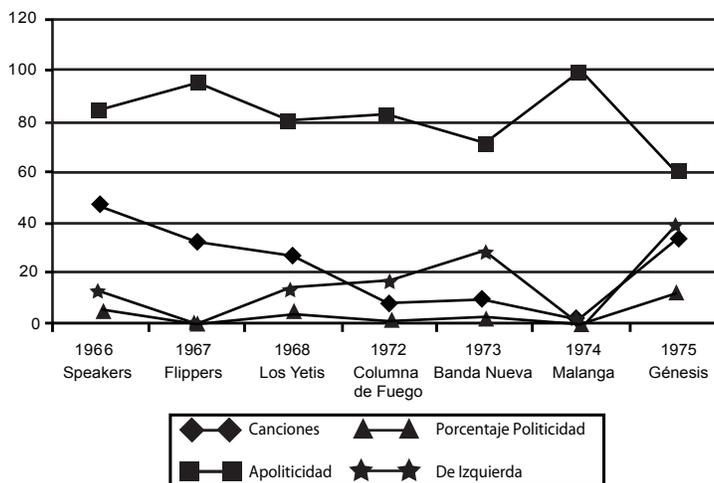


Figura 1 Producción de rock colombiano años sesenta y setenta: Política e izquierda¹.

1 The Speakers: 1965 The Speakers. 1966 La casa del sol naciente. 1967 The Speakers. The Flippers: 1965 Flippers a Go Go. 1966 Flippers Discoteque. 1968 Psicodelicias. Los Yetis: 1966 Catorce impactos juveniles. 1966 Los Yetis. 1967 Colombia a Go Go. 1967 Olvidate. La columna de fuego. 1971 La columna de Fuego. Banda Nueva. 1973 La gran feria. Malanga. 1973 Sonata No 7 a la revolución. Novicita Génesis. 1973 Génesis. 1975 Yakta Mama.

la historia tradicional: el campesino, el negro y el indígena.

Don Simón es el tallador. Siempre que trabajas corre por tu frente el sudor, siempre que trabajas corre por tu sangre el calor. Don Simón. Don Simón, tallador, hombre trópico y de color. Don Simón, tallador, es el tallador, su silencio es su mejor canción. Don Simón, tallador (Génesis, “Don Simón”).

Las transformaciones previamente nombradas sucedieron en un período relativamente corto. Desde finales del sesenta hasta los tres primeros años de la década siguiente se modificaron las estructuras del discurso juvenil de los rockeros colombianos. El resultado fue la creación de un estilo de rock más atento a las desigualdades sociales, las injusticias del sistema y, en general, a las problemáticas locales que afectaban notoriamente al resto de la sociedad. Sin embargo, los móviles que permitieron este cambio siguen siendo una incógnita. En principio está la idea de que la juventud colombiana del setenta había afrontado las dificultades sociales anteriores y era más consciente de las problemáticas locales. Sin embargo, esta hipótesis es indemostrable por fuera del discurso político, por lo cual es preferible pensar en la posibilidad de una desviación en los modelos políticos y los intereses grupales. En otras palabras, la juventud colombiana desde sus inicios adquirió compromisos con su sociedad que correspondieron a las necesidades juveniles mundiales; por esta razón, los jóvenes del sesenta adherían a las causas desarrollistas y progresistas del primer mundo y criticaban el atraso de los pueblos latinoamericanos, mientras que la juventud del setenta asumió un rol político en concordancia con los modelos antimodernistas que tuvieron lugar en Estados Unidos e Inglaterra principalmente.

La juventud del setenta comenzó a leer su sociedad regionalmente. Por este motivo, los campesinos, los migrantes y los pobladores del campo se incorporaron a los imaginarios juveniles y se convirtieron en el motivo de composición del rock de su generación. Por supuesto, esta fue solamente una de las tendencias posibles del rock, porque aparecieron y se mantuvieron otras agrupaciones que optaron por cultivar el rock tradicional.

Agrupaciones como Traphico, Contrabando y Los Hermanos Ferreira continuaron bajo la métrica del rock importado desde Inglaterra y Norteamérica. Por supuesto su aporte a la cultura nacional fue inmenso, pero en este caso el análisis está enfocado a las bandas de rock que se comprometieron con propuestas musicales más orientadas hacia el rescate de los orígenes latinoamericanos. Aun con la presencia de estas agrupaciones, la década del setenta se caracterizó por el fortalecimiento del naciente latinoamericanismo, que claramente se convirtió en la base del rock político colombiano. En esta coyuntura nace el rock nacional, que tendrá un mayor protagonismo en los ochenta, pero que tiene su origen en la década del setenta.

Pequeño hombre que creces como una planta, sécale los ojos lleno de lágrimas, escuchar tu voz tus lamentos primero, creciendo como una planta. No, que misterio, un niño, que misterio. Calme ese niño en el campo, la tierra ve en sus brazos, a su mágico contacto, ella crece, a su mágico contacto, como un canto, canto, canto, canto sentido (Génesis, “Canto sentido”, *Paso a los Andes*).

El leve incremento del pensamiento de izquierda en la juventud del setenta responde en gran parte al protagonismo de las guerrillas latinoamericanas y a los íconos de las revoluciones socialistas del tercer mundo. En cierta medida, el discurso revolucionario había adquirido demasiados adeptos entre la población juvenil, posiblemente como respuesta al mayor número de estudiantes que comenzaron a engrosar las universidades colombianas, a las evidentes desigualdades en el sistema capitalista y, en general, a la pérdida de fe en las promesas de la modernidad. Al mismo tiempo, los jóvenes sin adscripciones a campos limitados como el del estudio o el trabajo también fueron susceptibles a los discursos de izquierda que transformaron la mentalidad juvenil.

Parece que hablar de revolución durante la segunda mitad del sesenta y el primer lustro del setenta no fue tan conflictivo. La historia tradicional se ha encargado de mostrar que durante el período de la Guerra Fría se habían incrementado los controles para acallar las voces de protesta contra la rigidez del sistema capitalista imperante en Latinoamérica. Este argumento puede tener validez en

cuanto es imposible desconocer la lucha anticomunista que comenzó a tener lugar por estos años; sin embargo, el ambiente anterior al período presidencial de Turbay, específicamente los gobiernos que van desde Lleras Restrepo hasta la primera mitad del mandato de López Michelsen generan un imaginario político menos rígido. En realidad, la represión cultural de la que fueron víctimas los jóvenes —y valga la aclaración, jóvenes ajenos a los entramados de la política— es posiblemente una idea sin fundamentación histórica. Incluso los cantantes de la Nueva Ola, como Pablus Gallinazus,² Ana y Jaime, hasta las agrupaciones de rock menos comercializadas, como La Banda Nueva, Malanga, La Columna de Fuego y tal vez Génesis, comenzaron a escribir canciones con un contenido político más explícito, sin que esto incurriera en persecuciones políticas hacia los artistas.

El rock del setenta experimentó variadas transformaciones, pero siempre dentro de la lógica del género. Aparte de los cambios políticos presentados por la juventud del setenta, también aparecieron transformaciones ideológicas directamente vinculadas con la percepción de la vida, la naturaleza y, en general, al ambiente en que forjaron sus expectativas de vida. Habría que empezar a observar desde cuándo el amor encuentra significantes en el corazón y la mujer en la luna, entre muchas de las metáforas y analogías que utilizaron los jóvenes colombianos del setenta, para demostrar su sensibilidad hacia los elementos más sublimes de la existencia. Lo verdaderamente cierto es que esta generación de adolescentes se encumbró como una de las más románticas e idealistas de todas las generaciones.

Si se observa con mesura el rock colombiano de los setentas, se podrá encontrar una propuesta con transformaciones estructurales que colisionaron todo el andamiaje cultural de la juventud local. Evidentemente existieron cambios políticos que se reflejaron en un discurso más explícito sobre la realidad nacional, con un desplazamiento más orientado hacia la izquierda que hacia la reacción.

2 "Y a mí que soy de esta tierra, no me da miedo pelear, que me llamen Bandolero, no me importa. Si hay que ver qué cara puso la niña cuando se lo dije ayer; le dije: niña, me marchó con los hombres a pelear y en el beso de partida me dio cinco balas más, cinco balas más". Pablus Gallinazus, "Cinco balas". (Artigas, 1970: 124).

Al mismo tiempo, los patrones lingüísticos abonaron el terreno para la conformación de discursos juveniles conformados por metonimias inspiradas en la realidad nacional. Es decir, las composiciones del rock colombiano de este decenio se alejaron de la perspectiva modernizante, cuyo punto de inspiración eran las sociedades industrializadas, y optaron por acoplar un discurso que tuviera en cuenta la geografía nacional. Así, desde esta segunda perspectiva se combinan dos elementos esenciales para la comprensión del rock del setenta: primero que todo, se anuncian cambios estéticos relacionados con la idealización de la naturaleza. Desde 1972-1973 aproximadamente, la juventud colombiana sintió la obligación de destacar la amplitud del ecosistema colombiano como parte del proyecto nacionalista que comenzó por estos años. La otra variable discursiva fue precisamente la vocación política por fortalecer las redes del naciente latinoamericanismo que tuvo lugar en este período.

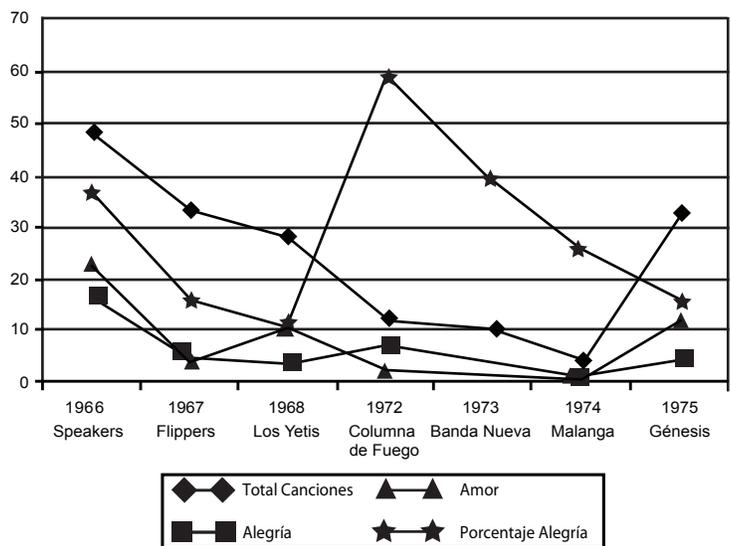


Figura 2 Romanticismo de los setentas³.

3 The Speakers: 1965 The Speakers. 1966 La casa del sol naciente. 1967 The Speakers.
The Flippers: 1965 Flippers a Go Go. 1966 Flippers Discoteque. 1968 Psicodelicias.
Los Yetis: 1966 Catorce impactos juveniles. 1966 Los Yetis. 1967 Colombia a Go Go. 1967 Olvidate.
La columna de fuego. 1971 La columna de Fuego
Banda Nueva. 1973 La gran feria.
Malanga. 1973 Sonata No 7 a la revolución. Noviecita
Génesis. 1973 Génesis. 1975 Yakta Mama.

Sus llanuras tan extensas son, sus montañas verdes me llaman con su voz, en sus costas vibra el sonido del tambor y en sus selvas la magia de mis tipo (sic) esplendor. De lejos siento tu ausencia, y mis ojos van a llorar, cuando miro que el horizonte, sé que estás allá, allá del mar (La Columna de Fuego, "Nostalgia").

Curiosamente, el imaginario social que se apoderó de la juventud colombiana –por lo menos del núcleo de productores de rock– se relacionó con una nación verdaderamente extensa tanto en su patrimonio como en su territorio. Las fronteras nacionales, que fragmentan la entereza del continente americano, no fueron un obstáculo para vislumbrar una comunidad nacional latinoamericana. Los jóvenes rockeros colombianos se aferraron a la idea de que los pueblos del sur y del centro de América compartían un extenso legado histórico que solo se desorientó con la irrupción de la conquista española. Lo paradójico de esta tendencia es que la nación colombiana no apareció en las narrativas del rock. Aunque el ideal nacional estuvo presente en los imaginarios de todos los jóvenes, la nación colombiana estuvo ausente de este discurso. La juventud del sesenta soñaba con atraer al país el desarrollo de las sociedades industriales y ese era parte de su imaginario nacional. Para el setenta se presentaron cambios sustanciales con respecto a esta primera propuesta, aunque se pasó de un imaginario enfocado en los países industriales a otro imaginario orientado por la comunidad latinoamericana. La identidad nacional del setenta halló sus principales fundamentos en el continente americano y sobre las culturas más sobresalientes de la historia amerindia.

Ríos, mares y montañas en América, selvas llenas de cantares en América. Aunque esté lejos de ti, siempre te voy a querer, y te veré sonreír en los ojos de una mujer. Hombres con sol en su piel, en América, manos duras de trabajo, en América, aunque esté lejos de ti, siempre te voy a querer y te veré sonreír en los ojos de una mujer. En los días de siglos oírás, en América, flacos dulces de una quena, en América, Machupichu, Tenochtitlan, Escopoya... las ciudades de leyenda en América (Génesis, "América", *Paso de los Andes*).

En realidad, el fenómeno del rock fue generalizado para todo el continente, teniendo presente que

los puntos neurálgicos del movimiento se emplazaron en Argentina, Brasil, México, Chile, Uruguay y Colombia. No obstante, hacer tabla rasa de la onda cultural que tuvo lugar a lo largo del setenta, como una generalización para todo el continente, puede llevar el análisis a equívocos. La debilidad del Estado-nación fue una característica casi propia del rock colombiano, que aún para mediados del setenta no había hallado el mito de la creación del Estado. Diferentes son los casos de Argentina y México, que sin muchas dificultades tenían medianamente claros los orígenes de sus comunidades. Para la juventud colombiana la realidad era otra: una debilidad evidente del Estado central, patrocinador de la desmembración del territorio desde los discursos proferidos por los líderes políticos nacionales, un vasto espacio nacional desconectado por distintos motivos, pero que finalmente demostraba la ausencia de la institución central, con una población variada tanto en sus razas como en sus ideologías que aprovechaba la carencia del Estado y la existencia de metaestados con el fin de establecer nuevas identidades regionales que contribuían al debilitamiento de la nación colombiana.

Precisamente la desarticulación del país y de la idea de nación permitió que el rock colombiano presentara variadas propuestas que encuentran explicación por los orígenes raciales y regionales de sus artistas. Los parámetros genéticos no están obligados a expresar un determinado tipo de música; no solo los afroamericanos pueden interpretar ritmos caribeños ni el rock es exclusivo de los humanos de raza blanca. Para el caso, se puede ver a Jimmy Hendrix interpretando un estilo de rock netamente angloamericano, mientras personajes como Eric Clapton, entre muchos otros, interpretaron rítmicas del blues y el jazz, que por antonomasia pertenecen a las expresiones artísticas de los norteamericanos de razas negras. Este ejemplo, que para un lector experto habla solo acerca de aspectos generales del rock, puede servir de base para comprender el fenómeno del rock dentro de las fronteras nacionales.

Al observar los referentes documentales hallados para esta investigación, se pueden comenzar a plantear características propias del rock de los setenta en Colombia. Posiblemente, el mayor

número de artistas interesados en la profusión del rock continuaron siendo jóvenes provenientes de las crecientes urbes del centro y el occidente del país. Músicos tanto de Bogotá como de Medellín se aferraron a la idea de producir rock. Sin embargo, jóvenes de otras latitudes o, por lo menos, conformados cultural y racialmente por parámetros distintos de los característicos del centro del país se interesaron en la práctica del rock. Su aporte fue inmenso en lo referente a las transformaciones musicales del género, debido al empeño por hacer uso de una instrumentación poco usual para la producción del rock. Junto con ellos llegaron los ritmos caribeños y las bases musicales de la cumbia, el currulao, el porro, entre otros, que se fusionaron brillantemente con los acordes distorsionados de la guitarra eléctrica, el bajo y la batería.

Como veíamos anteriormente, el rock latino y sus distintas transformaciones tienen orígenes lejanos del contexto nacional. La importancia de músicos latinoamericanos como Carlos Santana abrió las puertas para un rock autóctono que les permitió a los jóvenes colombianos empezar a experimentar con las raíces musicales colombianas. Los factores de consumo, que no serán analizados en este texto, desempeñaron un rol esencial para la ampliación del gusto por el rock latino. Desde mediados del sesenta, la firma DARO Internacional había alcanzado un gran éxito en las ventas de la música tropical en Estados Unidos.⁴ Este factor, sumado a la pretensión de rescatar el folclor de los pueblos olvidados, incentivó la fusión del género del rock con la música tropical colombiana. De esta aventura empresarial, que tuvo orígenes en artistas del folclor nacional como Pacho Galán, Lucho Bermúdez y la Negra Grande de Colombia, se beneficiaron los jóvenes productores de rock del setenta, que de alguna manera hallaron un incipiente apoyo comercial que les permitió la supervivencia por un período aproximado de cinco años.

Sin embargo, las divisiones culturales del país se hacían presentes en las manifestaciones musicales de los rockeros del decenio del setenta. La juventud de la Costa Atlántica privilegió su orgullo regional antes que la búsqueda de un patrón

folclórico general de toda la nación. De igual manera reaccionaron los jóvenes del territorio central colombiano, quienes optaron por develar el pasado de los indígenas de los andes centrales, desconociendo de esta manera el legado cultural de los habitantes del Caribe. La instrumentación para este segundo grupo se basó en la utilización de las queñas, zamponas y flautas dulces, características de la música de los indígenas amerindios. Incluso se presentó una tendencia de difícil rotulación, porque merodeaba entre la música rock y los ritmos de la experimentación antropológica. Jóvenes como los que conformaron la agrupación Yaky Kandru y Chimizapagua optaron por explorar los patrones musicales de los andes,⁵ con la firme intención de rescatar el pasado musical de los indígenas locales, pero, al mismo tiempo, de rechazar el ímpetu “imperialista” de los géneros más populares de la época.

El indio llora sus tierras, el indio llora con pena, el indio llora sus tierras, sus tierras que son ajenas, el indio llora con pena, que son ajenas. En las montañas del indio se oye un extraño cantar, es la nostalgia de siglos que se comienza a escuchar (Genesis, “El indio llora”, *Yakta Mama*).

Como se puede observar, estos jóvenes desplegaron variados esfuerzos orientados a desentrañar los orígenes del nacionalismo colombiano. Había un mutuo y tácito acuerdo en lo que respecta a la persistente división cultural y territorial del país, factor que se mantuvo vigente durante todo el decenio y que quedó plasmado claramente en las letras del rock colombiano. De hecho, que la juventud productora de rock colombiana compartiera un espacio común, un gusto común y una identidad común, asentada en el fenómeno cultural del rock mundial, no significa que las rivalidades regionales hubieran desaparecido; por el contrario, el rock se convirtió en un objeto susceptible de ser manipulado por los intereses culturales de los jóvenes provenientes de las múltiples regiones del país. Las corrientes migratorias que habían tomado gran importancia desde los primeros años cincuenta hicieron posible que grupos raciales y regionales hallaran un punto de encuentro en las principales capitales colombianas. En estos centros urbanos se desarrollaron grandes

4 *La Nueva Prensa*. Centro de Documentación Musical – Biblioteca Nacional, 25 de abril de 1961.

5 Yaki Kandru, Carpeta Jorge López, Centro de Documentación Musical – Biblioteca Nacional, 17 de junio de 1980.

familias que mantuvieron su orígenes culturales y que, a la postre, influyeron en la mentalidad de los miembros juveniles de sus núcleos poblacionales. Las agrupaciones del setenta absorbieron el legado musical y artístico de su región, de su linaje y, principalmente, de su tradición, pero también participaron de la onda cultural mundial, para dar como resultado una fusión entre la música regional y la moda cultural del rock.

Desde esta perspectiva se podría plantear que no son los orígenes étnicos y raciales los aspectos determinantes en la composición de la música, pues son las condiciones sociales las que moldean el arte. Sin embargo, este es un debate que no tiene lugar en el artículo, pero que ayuda a comprender las expresiones que aparecieron desde los primeros años del setenta en Colombia. Algunas de las agrupaciones, como Columna de Fuego, fueron conformadas por miembros de diferente composición racial. Las fotografías de la época muestran que esta banda de rock contaba con al menos tres miembros afrodescendientes de los ocho que la conformaban. Por supuesto, estas agrupaciones tenían un origen urbano y con mayor seguridad pertenecían a los puntos centrales de la producción del rock, que eran Bogotá o Medellín. Sin embargo, como veíamos previamente, las constantes migraciones permitieron que jóvenes de distintas regiones llegaran a los centros urbanos para asimilar los comportamientos de las grandes ciudades, pero aún manteniendo los vínculos tradicionales, familiares y regionales. Lo cierto es que la presencia de los afrodescendientes en rock del setenta supuso cambios estéticos y narrativos.

Voy a Barranquilla pa'l carnaval y me llevo a mi morena también. Baila que te baila sin descansar con el ritmo alegre del cumbiambe, tomar trago de aguardiente, sigue el ritmo de tu piel. El sabor de Barranquilla, carnaval, caña y café. Mi cumbiambe (Columna de Fuego, "Carnaval de Barranquilla", *La Columna de Fuego*).

Condiciones objetivas para la producción del rock colombiano

Aún persiste la duda sobre los motivos que explican el cambio en el comportamiento de los jóvenes

productores de rock del decenio del setenta. Se ha intentado destacar la transformación ideológica en el imaginario juvenil y su correspondencia con los cambios estructurales. El deterioro de la economía colombiana en niveles macro y micro es un factor fundamental, al igual que la expansión y endurecimiento de la violencia en los campos, el inicio de una guerra urbana y el cisma político mundial de la Guerra Fría. Cada uno de estos elementos afectó a la humanidad en general, en especial a los jóvenes tanto de los países centrales como de los periféricos, quienes vislumbraban un futuro aterrador para las generaciones siguientes. Sin embargo, las transformaciones ideológicas también son el resultado de variables más simples y al mismo tiempo más cercanas a la realidad del sujeto. El acceso a la compra de los instrumentos musicales y las condiciones objetivas que lo permiten son factores fundamentales para comprender el proceso de adopción y adaptación del rock colombiano de los setentas.

De hecho, la historia de cómo acceden los jóvenes a la producción del rock está cargada de variados matices que nos ayudan a comprender el cambio en la orientación del rock. Las hipótesis más acertadas hablan de una gran inventiva por parte de los rockeros colombianos, quienes lograron fabricar sus propios instrumentos y dispositivos sonoros, a partir de métodos rudimentarios que con el tiempo alcanzaron los sonidos del rock tradicional. Jorge Latorre, el baterista de Génesis, hablaba en la emisora de la Universidad Nacional sobre el proceso mediante el cual se consiguieron los sonidos industriales y al mismo tiempo las tonalidades andinas. Desde micrófonos de teléfonos públicos localizados en cada una de las cuerdas de la guitarra, hasta la utilización de tubos de plomería para imitar el sonido de los instrumentos de viento andinos, hicieron parte de las alternativas para acceder al rock del setenta.

Sin embargo, desde mediados de la década anterior es posible hallar un pequeño mercado de instrumentos musicales en las grandes capitales del país. Necesariamente tuvo que existir algún tipo de demanda para que el comercio hubiera resistido hasta el día de hoy, lo que permite pensar que la producción del rock estaba medida por la ca-

pacidad de compra de estas mercancías. Los jóvenes productores de rock colombianos deberían haber poseído apoyos económicos que hicieran posible acceder a la compra de un instrumento musical. En este orden de ideas, el determinismo económico sí juega un papel determinante, puesto que encontrar los medios para fabricar un producto como el rock suponía haber invertido una inmensa porción del capital familiar o individual en un oficio de poca rentabilidad. Frente a este último aspecto, es importante aclarar que la referencia a la poca rentabilidad del rock se refiere al rock colombiano y no al rock mundial, aunque, como veremos enseguida, incluso en el ámbito internacional los últimos años del decenio del setenta vieron cómo se desmoronaba presurosamente el rock.

Los jóvenes que pudieron acceder al rock durante la década del sesenta necesariamente debieron poseer un apoyo económico extremadamente alto. Los precios de los instrumentos registrados en los diarios del país, además de algunas entrevistas, dan pistas para comprender el tipo de rock que se produjo en este primer momento. Sin embargo, el dato más relevante lo encontramos a partir de las relaciones entre el precio de los instrumentos deflactado con el nivel de ingresos de los colombianos promedio (Figura 3). Además de este dato, se puede agregar que el tamaño reducido del comercio de los instrumentos implicaba que, aparte de contar con un alto soporte económico para la inversión, también era necesario poseer contactos comerciales, bien fueran nacionales o internacionales, que hicieran posible acceder al instrumento.⁶

Para mediados del setenta, habían disminuido las dificultades para comprar un instrumento musical y, por lo tanto, individuos de distintos estratos sociales tenían la posibilidad de acercarse al género. Este factor permite comprender en gran medida por qué cambiaron los comportamientos de la juventud nacional, que evidentemente transformó el discurso del rock en un asunto más regional y politizado. Con el descenso de los precios de los instrumentos y el aumento del tamaño del mercado, fueron más y variados los rockeros convidados a la profusión del género. La variable económica no puede pasar desapercibida ante

el interés de defender el romanticismo cultural del rock. No olvidemos que la cultura también se tiene que explicar por fuera de nuestros intereses personales, y en el caso del rock hay que decirlo: el poder adquisitivo desempeñó un papel fundamental en la creación del discurso juvenil. De igual forma, es preciso mantener presente la idea de que el rock colombiano prosiguió las directrices internacionales, lo que significa que incluso en el momento en que se convierte en un género más nacionalista, con agrupaciones como Génesis, La Banda Nueva y Columna de Fuego, continuó aferrado a los parámetros culturales de las naciones centrales, en donde también se reivindicaban los aires populares y tradicionales del pasado.

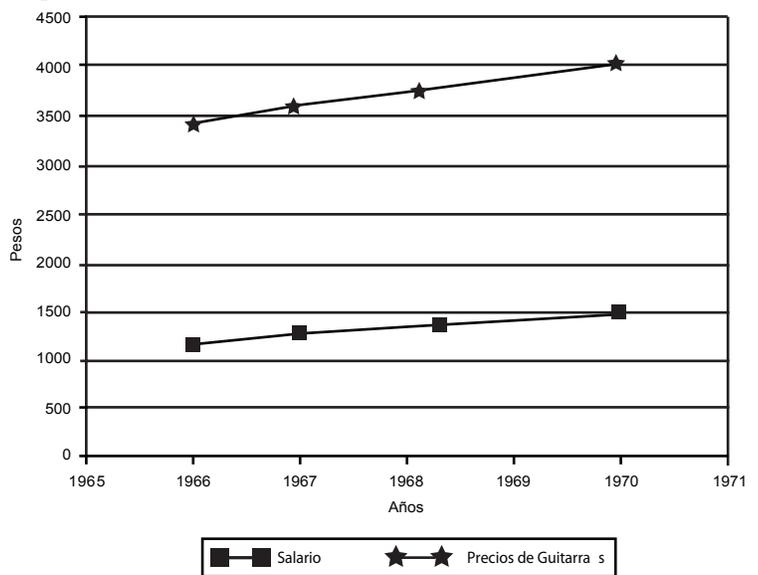


Figura 3 Relación de precios de guitarras, 1965-1971.

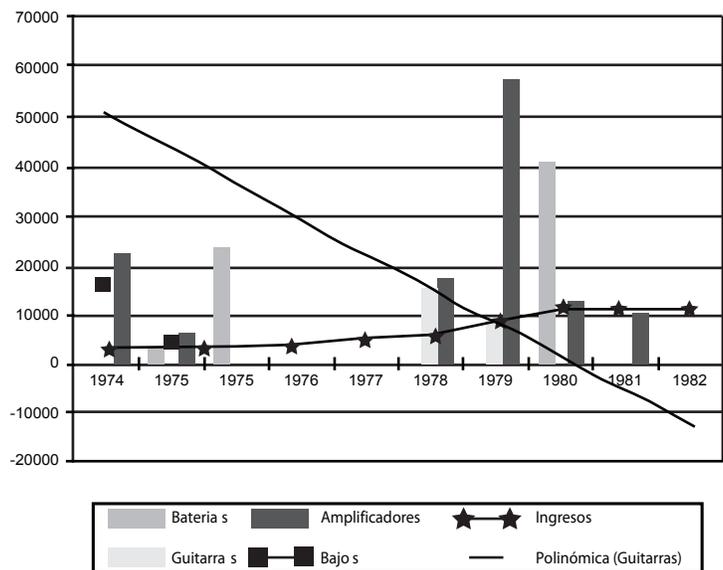


Figura 4 Precios de instrumentos 1974-1982⁷.

6 Avisos Clasificados, *El Tiempo*, 1966-1971.

7 Avisos Clasificados, *El Tiempo*, 1974 - 1982

El último aliento del rock nacional del setenta en Colombia

Las agrupaciones más importantes, o por lo menos aquellas que alcanzaron a ser escuchadas en espacios masivos y grabaron reproducciones sonoras, comenzaron a extinguirse desde mediados del setenta. El descenso de los precios de los instrumentos y la ampliación del tamaño del mercado durante la década no generaron el efecto más previsible, que era la proliferación de agrupaciones. Por el contrario, los signos de agotamiento, que aparecieron desde comienzos del setenta y que se reflejan en la disminución de las agrupaciones, fueron cada vez más evidentes, hasta llegar al punto en que la desaparición del género fue inminente. En realidad, el rock del setenta se extinguió prontamente. En 1971 se observa el impulso del género, que se prolongó, con algunas dificultades, hasta 1975. Agrupaciones, como Génesis, que grabaron más de un sencillo se mantuvieron hasta comienzos de los ochenta, pero este fue un caso aislado que no sirve de muestra para la comprensión del período en general. Por el contrario, el caso más habitual fue la grabación de un solo álbum musical, que en realidad no suponía una prolongación mayor en el tiempo. Las bandas de rock anteponían metas cortas posiblemente porque en el imaginario juvenil de la época el hecho de ser rockero era un asunto propio de la juventud y no podría ser visto como un estilo propio de vida.

Es preciso reconocer que el rock desapareció de manera indefinida y tan solo se registraron nuevas propuestas musicales en 1981-1982, con agrupaciones como Nash y Carbure, las cuales serán tenidas en cuenta en un análisis posterior debido a que su propuesta rompe con los esquemas ya esbozados en estas líneas. Igualmente, es necesario observar que el régimen autoritario de 1978 supuso reacciones enconadas por parte de la población juvenil colombiana, que vertió sus mejores resultados en el rock-punk, que nació en Latinoamérica desde comienzos de los ochentas. Sin embargo, es importante mantener la distancia entre la represión política del gobierno de Turbay y la correlación con la extinción del rock colombiano. El gobierno nacional seguramente

tuvo que afrontar serios inconvenientes vinculados a los procesos de erradicación de la droga, las capturas de narcotraficantes y la recuperación de tierras, que se sumaban a los problemas políticos relacionados con los grupos armados legales e ilegales. Es más, la situación económica del país, que según los índices era una de las más golpeadas en los últimos años, significaba un reto para el mandatario y sus auxiliares. Con estos aspectos en contravía era de esperarse que la represión contra los jóvenes rockeros fuera mínima. De alguna manera, estos jóvenes no significaban un reto político para la nación y, al contrario de lo que podría esperarse, el rock político de tendencias de izquierda solo tuvo lugar en Colombia desde mediados de los ochentas.

Es más importante para el caso que concierne al rock en general la crisis económica por la que atravesaba la industria de la música a finales del setenta. Es cierto que desde mediados de los cincuenta el rock ha tenido una vigencia inigualable y jamás ha desaparecido del todo del escenario mundial. Lo que sucedió en 1978-1979 fue una crisis en los paradigmas estéticos del rock y un agotamiento en el consumo que conllevó la hecatombe del mercado. Hasta el momento se sabe del hecho histórico, pero aún son desconocidas las causas reales que condujeron a esta crisis. Se podría pensar en la aparición de otros ritmos que comenzaron a tener mayor importancia en el mercado de la música latina y que se extendieron a Estados Unidos. Igualmente, se podría explicar desde el culturalismo, que el sujeto se agotó de la moda del rock, que ciertamente había durado casi tres decenios. En realidad la explicación a este fenómeno es difícil de encontrar, pero su existencia es la base para demostrar que el rock que desapareció en Colombia por la misma época no corresponde exclusivamente a la represión del mandato del presidente Turbay ni mucho menos a la prohibición de hacer rock.

De esta generación del setenta, injustamente inadvertida en las líneas de la historia nacional, quedaron muchos recuerdos. Su empeño quijotesco en transformar la realidad le permitió crear imaginarios sociales encumbrados en las ya ruinosas estructuras políticas del país. De hecho, las expresiones musicales son el más fiel testigo

del deseo de hallar las bases de su nación y, por qué no, de crear un nuevo imaginario social para las generaciones postreras, en el cual tuviera más relevancia el romanticismo por la vida y no el nihilismo hacia su sociedad.

Obras citadas

- Artigas, Gustavo y Perla Valencia. *Canción protesta. Antología*. Bogotá: Colombia Nueva, 1970.
- Cubides, Humberto, María Cristina Laverde, Carlos Eduardo Valderrama. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios y nuevas sensibilidades*. Bogotá: DIUC, 1998.
- Eyerman Ron, Andrew Jamison. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twenty century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- García Palencia Paola. “Jóvenes y medios: discursos en interacción. Rock, radio e industria musical como hacedores de cultura”. Tesis de grado, Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación Social, 1998.
- Giraldo Jorge. “El rock y los trabajadores”. *Los trabajadores y la cultura. (Identidad, cotidianidad, barrios y ciudad, fútbol y música)*. Ed. Mauricio Archila Neira. Bogotá: Ensayos Laborales, 1993.
- Lankford, Ronald. *Folk Music USA: The Changing Voice of Protest*. Ronald D. Lankford Jr. Nueva York: Schirmer Trade Books, 2005.
- Marín, Martha y Germán Muñoz. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Universidad Central DIUC, Siglo del Hombre, 2002.
- Montenegro Martínez, Leonardo. “Culturas juveniles y redes generizadas. Hacia una nueva perspectiva analítica sobre la contemporaneidad juvenil en Colombia”. *Tabula Rasa*. Leonardo Montenegro (ed.). Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2004.
- Ochoa, Ana María, Alejandra Cragolini. *Cuadernos de nación. Música en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.
- _____. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*. Bogotá: Ensayo Crítico, 2003.
- Perilla Rico, Fernando. *El mercado de rock bogotano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Económicas Administrativas, 2003.
- Ramírez, Liliana. “La fatiga del metal”. *Directo Bogotá* 1(4) (octubre-diciembre 2003).
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma, 2000.
- Restrepo, Andrea. “El punk como expresión de la juventud en el contexto marginal de Medellín años ochenta”. Tesis de grado en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2003.
- Riaño Alcalá, Pilar. “Vida cotidiana y culturas juveniles en Bogotá”. *Controversia* 166 (diciembre 1991). Bogotá.
- Romero Rodríguez, Edgard. *¿Cómo se concibe, se produce y difunde la música metal hecha en Bogotá? Los músicos tienen la palabra*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, 1996.
- Urán, Omar. *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Ministerio de Educación Nacional, 1996.
- Wade Peter. *Music, Race and Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

■ Fecha de recepción: 21 agosto 2008

■ Fecha de aceptación: 28 septiembre 2008