

IMAGINARIOS SOCIALES, POLÍTICA Y RESISTENCIA. LAS  
CULTURAS JUVENILES DE LA MÚSICA ROCK EN ARGENTINA Y  
COLOMBIA DESDE 1966 HASTA 1986.

DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES EINGEREICHT AM  
FACHBEREICH GESCHICHTS- UND KULTURWISSENSCHAFTEN DER  
FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN IM JULI 2011

VORGELEGT VON:

HERNANDO CEPEDA SÁNCHEZ

AUS: KOLUMBIEN

TAG DER DISPUTATION: 29-07-2011

Referee 1

Stefan Rinke

Referee 2

Nikolaus Böttcher

# **SOZIALE ERFINDUNGEN, POLITIK UND WIDERSTAND. DIE JUGENDKULTUREN DER ROCKMUSIK IN ARGENTINIEN UND KOLUMBIEN VON 1966 BIS 1986**

In der vorliegenden Arbeit werden die Anpassungsprozesse der modernen Musik in Argentinien und Kolumbien seit Mitte der sechziger Jahre miteinander verglichen. Zunächst wird die Beziehung zwischen lokalen Kulturpolitiken und den Möglichkeiten jugendlicher Künstler, Zugang zu kulturellen Gütern zu erlangen, betrachtet. Es wird dargelegt, dass die moderne Musik, in diesem Fall die Rockmusik, bald in den Geschmack beider Gesellschaften eindrang, in erster Linie Dank der seitens der Massenmedien erhaltenen Unterstützung. Das Radio, das Fernsehen, die Presse und das Kino waren für die Verbreitung internationaler Künstler entscheidend; trotz alledem führten die Anpassungsprozesse ebenso zur Entstehung neuer lokaler Gruppen, die mit der Produktion von Rockmusik begannen.

Der Produktionsprozess wird von mehreren Perspektiven aus analysiert: der ersten Perspektive zufolge resultierte die Übernahme des Genres Rockmusik aus Globalisierungszusammenhängen. Demnach erscheint es als Normalfall, dass die nordamerikanische Musik in peripherische Länder eindrang, wie es in Argentinien und Kolumbien geschah. Eine zweite Perspektive besteht darin, im Sinne der Abhängigkeitstheorie die Position beider Länder gegenüber kulturellen Produkten, die aus kulturellen Zentren stammten, zu analysieren und zu definieren. Nichtsdestotrotz führt die Untersuchung zu einer analytischen Einsicht, die den kulturellen Anpassungsprozess von der Bildung des historischen Sujets aus definiert. In anderen Worten: Es wird davon ausgegangen, dass Rockmusik in beiden Gebieten aufgrund der Absichten der jugendlichen Künstler, sich die Modernität des Genres anzueignen, konsumiert und produziert wurde.

Die ersten Jahre des Kontaktes mit den ausländischen kulturellen Strömungen waren vor allem durch die Nachahmung der musikalischen Vorbilder gekennzeichnet; dennoch beschlossen einige Künstler Ende der sechziger Jahre, ein modernes Genre zu schaffen,

welches die lokale Folklore mitberücksichtigte. Es handelt sich hierbei um einen Zeitraum künstlerischer Fusionen, in denen ausdrückliche Ideologien der Nation entstanden. Die jugendlichen Künstler hofften, so ihr modernes Projekt konsolidieren zu können, was notwendigerweise die Schaffung nationalistischer Erfindungen erforderte. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Fälle Argentinien und Kolumbien freilich. Argentinien orientiert sich nämlich an der Tangomusik, während Kolumbien mehrere nationale Musikstile aufweist, die die Musik der Karibikküste sowie die typischen Züge der Andenregion einschließen. Dieser Unterschied zwischen Argentinien und Kolumbien spiegelt die verschiedenen historischen Prozesse in Bezug auf die Bildung der beiden Nationalstaaten wider. Argentinien hatte während der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts einige autoritäre und populistische Regierungen, die offenkundig Spuren im nationalen Gedankengut hinterließen. Kolumbien klammerte sich im Gegensatz dazu an eine fragile demokratische Institutionalisierung, die das Land letztlich vor Militärregierungen bewahrt hat. Das Ergebnis ist ein soliderer Staat in Argentinien und eine enorme regionale Fragmentierung im kolumbianischen Fall.

Mitte der sechziger Jahre schwächten sich die Bewegungen jugendlicher Musik in beiden Ländern ab. Der argentinische Rock verringerte den Umfang seiner Produktionen, der einige Jahre lang auf dieselben Pioniergruppen des Genres beschränkt blieb. In Kolumbien verfügte die Rockmusik über minimale Produktionspunkte innerhalb der Jugendmusik, so dass sogar vom Aussterben der kolumbianischen Rockmusik gesprochen wurde. Mehrere Hypothesen versuchen diese Entwicklung zu erklären. Die erste bezieht sich auf eine generelle Krise in der internationalen Musik im Zusammenhang mit der Wirtschaftskrise von 1973 – 74. Die zweite betrachtet interne politische Entwicklungen, um zu bestimmen, ob die Verringerung in der Produktion der lokalen Rockmusik in Argentinien mit der Unterdrückung durch die Militärregierung verknüpft ist. An diesem Punkt ist die vergleichende Perspektive von großem Nutzen, da Kolumbien zwar eine unterschiedliche politische Situation aufweist, die kulturellen Tendenzen jedoch ähnlich sind.

Die hier unternommene Forschung schließt mit dem Zeitpunkt ab, an dem die beiden kulturellen Geschichten sich erneut verknüpfen. Es wurde mithin versucht, einen Zyklus zu

bestimmen, der in den ausgesuchten Ländern mit gemeinsamen Prozessen begann; anschließend verliefen die jeweiligen Entwicklungen infolge eigenständiger landesgeschichtlicher Faktoren zwar verschieden, doch letztendlich trafen sie sich erneut aufgrund der großen Wichtigkeit argentinischer Rockgruppen, die seit den 1980er-Jahren dazu beitrugen, jugendliche Identitäten in Kolumbien zu prägen. Nach dem Krieg zwischen Argentinien und England von 1982 intensivierte sich dabei das nationalistische Empfinden in Argentinien, was die lokalen Künstler motivierte, weiterhin die nationale Rockmusik zu stärken. In Kolumbien wurden die argentinischen Rockmusikgruppen indes gut angenommen, in einem solchen Maße, dass sich sogar ein Argentinisierungsprozess der kolumbianischen Jugendkultur andeutete.

# **IMAGINARIOS SOCIALES, POLÍTICA Y RESISTENCIA. LAS CULTURAS JUVENILES DE LA MÚSICA ROCK EN ARGENTINA Y COLOMBIA DESDE 1966 HASTA 1986.**

## **CONTENIDO**

|   |    |
|---|----|
| Agradecimientos:.....   | 11 |
| Introducción.....   | 13 |
| Dicho y no dicho: perspectivas historiográficas del rock en Argentina y Colombia.....   | 20 |
| Rock político.....  | 22 |
| Mass media y mercado. El último paradigma de la historiografía del rock. ....   | 27 |
| Caminos por recorrer: perspectivas historiográficas de la música rock en Argentina y Colombia.....  | 28 |
| Casos comparables, casos desiguales. Las fronteras entre los procesos de apropiación, adaptación y producción de música moderna en Argentina y Colombia 1966 – 1986.....          | 32 |
| Estructura de la investigación.....   | 39 |
| Fuentes e interpretación. Hermenéutica de la música rock.....   | 46 |
| Capítulo I. Del rock Anglo Americano al rock en Español. Oposición política, industria cultural y la intervención juvenil para apropiarse de la música moderna internacional..... | 50 |

|   |     |
|---|-----|
| Jóvenes, militares y folcloristas: percepciones sobre la música juvenil anglo – americana en Colombia y Argentina.....  | 62  |
| El control de los medios de comunicación: Contradicciones de las políticas culturales. ....   | 81  |
| Bares, conciertos y espectáculos masificados: espacios sociales de distensión. ....   | 107 |
| Capítulo II. Dependentismo y globalización cultural. Percepciones de la modernidad en la juventud de Bogotá y Buenos Aires. (1966-1968).....                                | 123 |
| Influencias culturales de los Estados Unidos e Inglaterra en Argentina y Colombia: el caso de la música juvenil en torno a la producción, la circulación y el consumo. .... | 129 |
| Posicionamiento social de la juventud: discursividad y textos a favor de la modernidad cultural. ....   | 153 |
| Agotamiento con la modernidad cultural: los pasos previos para forjar la música juvenil nacional. ....  | 176 |
| Capítulo III. Identidades nacionales, regionales y grupales: los imaginarios sociales de los artistas de música rock en Bogotá y Buenos Aires (1968 – 1976).....            | 181 |
| La invención de la tradición: textos, imágenes y música orientados por los orígenes nacionales.....   | 195 |
| Procesos de subjetivización: planteamientos juveniles alrededor del ser, el tiempo y la existencia.....   | 225 |

|   |     |
|---|-----|
| Capítulo IV. El régimen militar en Argentina, el estado de seguridad en Colombia y el mercado internacional de la música: Crisis cultural y política en ambos países (1976 – 1982)..... | 247 |
| El Rock nacional en Argentina y la extinción de la música juvenil en Colombia. En búsqueda de la homogeneidad cultural. ....  | 259 |
| Música rock, canciones de protesta y música disco: crisis de la industria musical a finales del decenio del setenta. ....   | 280 |
| Capítulo V. El fin de la dictadura militar en Argentina y los nuevos sonidos de la música juvenil internacional: bases para la explosión del rock latinoamericano (1982 – 1986).....    | 311 |
| La guerra de Las Malvinas en el imaginario juvenil argentino. ....  | 324 |
| Salsa, punk, vallenato y rock. El destino de las identidades juveniles en Argentina y Colombia en el decenio del ochenta. ....  | 340 |
| Resumen. ....   | 368 |
| Fuentes.....  | 378 |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | 388 |

## Índice de Ilustraciones.

|  |     |
|--|-----|
| 1. El club del clan – colombia. Fuente archivo personal de Roberto Fiorilli y Tania moreno.<br>.....   | 79  |
| 2. El club del clan argentina. <a href="http://silacasadelosperezgarcia.blogspot.com/2010/11/el-otro-club-del-clan.html">http://silacasadelosperezgarcia.blogspot.com/2010/11/el-otro-club-del-clan.html</a> ..... | 81  |
| 3. Pablus gallinazo. Carátulas de dos álbumes. Archivo fotográfico de Roberto fiorilli. ....   | 89  |
| 4. Festival ancon. medellin – colombia. fotografía tomada del diario el Colombiano. archivo personal Álvaro díaz. junio 1971.....  | 111 |
| 5. Los young beats. Colombia. archivo fotográfico de tania moreno.....   | 120 |
| 6. Agrupación los sobres. archivo SADAYc. revista nueva 1996.....  | 132 |
| 7. Los beatniks. colombia. Carátula del álbum.....   | 130 |
| 8. Los speakers. colombia. carátula del álbum “la casa del sol naciente”.....  | 137 |
| 9. La joven guardia. argentina. Carátula del álbum. “la joven guardia”.....  | 141 |
| 10. Los abuelos de la nada. argentina. Carátula del álbum. “los abuelos de la nada”.....   | 142 |
| 11. Los flippers. colombia. carátula del álbum Linea a go go en estudio. Estudio 15. ....  | 144 |
| 12. The time machine. colombia. carátula del álbum “blow up”. .....  | 145 |
| 13. The young beats. Colombia 1966. archivo personal álvaro díaz.....  | 154 |
| 14. Valor de los instrumentos con base en los avisos clasificados del tiempo. 1965 – 1971.<br>.....  | 172 |
| 15. Publicidad expreso imaginario. Noviembre 1976. ....  | 167 |
| 16. Los jaivas chilenos. Expreso imaginario. Mordisco. febrero 1977. p.3 .....   | 190 |
| 17. Comuna en líjaca. bogotá años setenta. archivo personal tania moreno. ....   | 203 |
| 18. Génesis. carátula del álbum “en un planeta lejano. ....  | 197 |
| 19. Agrupación argentina ALMENDRA. carátula del álbum 1969. ....   | 198 |
| 20. Publicidad "EL TIEMPO" 1973 .....  | 203 |

|   |     |
|---|-----|
| 21. Publicidad"EL TIEMPO" 1973 .....  | 203 |
| 22. MAULEÓN REBECA. SALSA GUIDE BOOK. FOR PIANO AND ENSEMBLE. CALIFORNIA: SHER MUSIC. 1993.....       | 204 |
| 23. agrupación bogotana. LA COLUMNA DE FUEGO 1970. Archivo personal Roberto Fiorilli. ....            | 206 |
| 24. Agrupación arco iris. Argentina. Mordisco. mayo 1978. p. 32 .....                                 | 209 |
| 25. La gran sociedad del estado. Colombia 1970. Archivo personal roberto fiorilli .....               | 211 |
| 26. La banda nueva. Colombia. Archivo personal de Roberto Fiorilli.....                               | 213 |
| 27. Almendra 1969. Argentina. fuente tomada de: www. coveralia. com. ....                             | 220 |
| 28. The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson. 1969. Archivo personal de Roberto fiorilli. .... | 227 |
| 29. Spinettalandia y sus amigos. argentina. www. rock.com.ar .....                                    | 239 |
| 30. Revista Expreso Imaginario, febrero 1978.....   | 240 |
| 31. Invisible 1975. Carátula del disco. ....  | 260 |
| 32. Sui Géneris. CONFESIONES DE INVIERNO. 1975. www.rock.com.ar .....                                 | 242 |
| 33. La máquina de hacer pájaros. SEPTIEMBRE 1976.....   | 262 |
| 34. El terrón de sueños. Bogotá 1971. Archivo personal de Roberto fiorilli. ....                      | 264 |
| 35. Publicidad de El Tiempo, 27 de noviembre 1976. ....   | 275 |
| 36. Revista expreso imaginario. Septiembre de 1978. ....  | 283 |
| 37. Viajeros de la música. 1979. archivo personal de roberto fiorilli.....                            | 287 |
| 38. Portada de la revista expreso imaginario. junio de 1978.....                                      | 289 |
| 39. Traphico. Colombia. 1980. Carátula del album.....   | 296 |
| 40- Agrupación nash. 1982. carátula del álbum. ....   | 308 |
| 41. Las Malvinas. diario la nación. 1982.....   | 319 |
| 42. Tribe 3 1984. Carátula del álbum. ....  | 343 |

|  |     |
|--|-----|
| 43. Rubén blades y los seis del solar. el Tiempo agosto 1984. .... | 352 |
| 44. Salsa. El expreso imaginario. 1981 .....                       | 353 |
| 45. Virus. La nación diciembre 1981. ....                          | 357 |
| 46. Soda Stereo. 1984. ....  | 359 |

#### AGRADECIMIENTOS:

Siento una gratitud enorme con mi director Stefan Rinke, por los acertados comentarios y la paciencia con que orientó mi investigación. A él le debo muchas de las ideas expresadas en este documento, aunque la responsabilidad del contenido es absolutamente mía.

También quisiera agradecer a los compañeros del coloquio de doctorandos, porque sus aportes ayudaron a concluir mi investigación. Quisiera nombrar a Mónica Contreras, Ximena Álvarez, Dennise Arias, Georg Fischer, Christina Peters, Manuel Bastias, Carlos Meister, Franka Biedernagel, Nadia Zysman, Georg Dufner, Joachim Jachnow, Niklaas Hoffman y Silvia Dümmer. Con ellos compartí en algún momento inquietudes académicas que facilitaron mi estancia investigativa en Berlín.

Una distinción aparte merecen los profesores Nikolaus Böttcher y Reinhard Liehr, quienes leyeron algunos de los borradores que sostienen esta tesis.

No alcanzaría a nombrar a todas las personas que me ayudaron en la búsqueda de la información, pero debo resaltar el eficiente trabajo de los funcionarios del Instituto Iberoamericano en Berlín, La Biblioteca Nacional de Colombia, El SADAYC en Buenos Aires, El Centro de Documentación Musical en Colombia, El Instituto de Musicología de la ciudad de Buenos Aires y el Archivo de la emisora de la Universidad Javeriana en Bogotá.

Tengo una deuda enorme con Carlos Valencia, Juan Carlos S. Sierra, Paula Macphee, Jaime Borja, Mauricio Archila, César Ayala, Medófilo Medina, Álvaro Oviedo, Ana Bidegain, Elías Contreras, Hans Sanabria, Ana María Gómez, Klaus Anger y Diego

Fajardo. Todos ellos estuvieron en algún momento y de alguna forma involucrados en el proyecto.

Nada de esto hubiera sido posible sin el apoyo financiero del DAAD. Gracias a su eficiente labor pude cumplir mi estancia investigativa en Berlín, Buenos Aires y Bogotá.

Por último quiero agradecer a mi familia, quienes me alentaron a pesar de las dificultades halladas en el camino.

## INTRODUCCIÓN

“Aquellos que hacen una canción que no dice nada, o que dice puras vulgaridades, Y que solamente rebajan la dignidad humana y que no contribuyen al crecimiento cultural de un pueblo o de la juventud, éstos también hacen una canción política”.

*Víctor Jara.*

El presente estudio se ocupa del desarrollo de las culturas juveniles en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986. Teniendo en cuenta la amplitud del concepto “cultura juvenil”, serán estudiados los imaginarios sociales, las ideologías políticas y los mecanismos de resistencia de los artistas juveniles expresados a través de la música rock. Este género, comprendido dentro del marco de las culturas modernas, se desarrolló necesariamente en las ciudades industrializadas, porque fueron epicentros de las expresiones culturales juveniles. Por este motivo se analizarán principalmente Bogotá y Buenos Aires, aunque también serán considerados los destacados aportes de agrupaciones modernas, provenientes de Medellín y Rosario, en la consolidación del movimiento cultural del rock.

Fue elegido 1966 como inicio de la investigación porque en este año se consolidaron las agrupaciones representativas del rock en ambos países. En el contexto global se observa un escenario de múltiples transformaciones culturales, caracterizadas por el surgimiento de nuevas necesidades grupales y la búsqueda de referentes identitarios. Este periodo se destacó porque las ideas sobre la modernidad, representadas en los

géneros de música moderna, enfrentaban los valores tradicionales de las sociedades preindustriales. Estas ideas encontraron espacios de desarrollo en países como Argentina y Colombia, en donde fueron apropiadas la música y las ideas modernas provenientes de Estados Unidos e Inglaterra. El rock se convirtió en un género nacional en Argentina; en Colombia alcanzó a generar numerosas identidades locales que transformaron el devenir de las siguientes generaciones. Hacia mediados de los ochenta el género adquirió nuevas dimensiones: la industria de la música juvenil creció enormemente en el cono sur, debido a la proliferación de agrupaciones locales, las cuales se expandieron rápidamente por todo el subcontinente. En Colombia desaparecieron las agrupaciones juveniles, hasta que fueron restablecidos los contactos culturales con Argentina.

La influencia del rock & roll, la música rock y la música moderna angloamericana fue determinante en la mentalidad de los jóvenes suramericanos; sin embargo, esta influencia no aclara por qué los jóvenes locales desarrollaron estrategias de *apropiación* del género. Por medio de un proceso de resignificación cultural, los artistas locales convirtieron productos culturales provenientes de países industriales en objetos propios, auténticos y originales, que contenían una valoración distinta. La música rock adoptó caracteres nacionalistas debido al proceso de resignificación por el que atravesó. Sin embargo, es importante señalar cuáles fueron las condiciones locales para que se generaran parámetros nacionalistas en un objeto como la música rock, a primera vista distante culturalmente de espacios sociales como los países latinoamericanos. Este tipo de cuestionamientos se resolverá a partir de una reducción tipológica de la población que determine cuáles jóvenes y en qué condiciones reprodujeron por medio del rock su idea de modernidad. Para esto se

deberán tomar en cuenta los recursos económicos, culturales y sociales del individuo invertidos en la apropiación cultural,<sup>1</sup> lo mismo que las condiciones del comercio de la música entre los “países centrales” con las naciones periféricas.<sup>2</sup> Finalmente se planteará la importancia de la industria cultural y el mercado en la postulación de políticas culturales que afectaron las nociones de identidad nacional.

Los jóvenes de esta investigación fueron individuos que atravesaron el reconocimiento social de la niñez, pero se mantenían improductivos económicamente para ser considerados adultos. En este sentido, fueron jóvenes porque en Argentina y Colombia se reconoció un estadio intermedio entre la condición de niño y la adultez. Los análisis sociológicos han establecido que los jóvenes fluctúan entre los 15 y los 30 años de edad, sin embargo, ese rango etario puede ampliarse, debido a la permanencia de agentes en actividades destinadas a la juventud.<sup>3</sup> Así, los jóvenes elegidos cumplieron con los presupuestos sociológicos y

---

<sup>1</sup> Con el concepto de apropiación, fundamental para la intención de la historia cultural desarrollada en esta investigación, se mantiene la linealidad sugerida por Michael Foucault, sobre la “apropiación social de los discursos”. “Los discursos son sometidos y confiscados por los individuos o las instituciones que se arrogan su control exclusivo”. Ver: Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992) 51 – 52.

<sup>2</sup> Los conceptos “centro y periferia” son tomados de las teorías de la modernidad elaboradas en la segunda mitad del siglo XX por la CEPAL. En ella predominan las estructuras económicas para explicar las desventajas existentes entre los intercambios realizados por los países industrializados y aquellos en vías de desarrollo. Al respecto revisar: Biset, Emmanuel. “Racionalidad, modernidad y posestructuralismo“. En: Juárez Ortiz G, M. Biset. E. (Eds), *Pensar desde la emergencia: nuestras formas de vida: racionalidad social y modernidad en América Latina*. (Córdoba: Universidad católica de Córdoba. 2005.)

<sup>3</sup> La literatura alrededor del tema es abundante, no obstante es preciso aclarar que obtienen mayor aceptación los aspectos sociales antes que biológicos. Ver: Luz Gabriela Arango, *Jóvenes en la Universidad. Género, clase e identidad profesional*. (Bogotá: Siglo del Hombre editores; Universidad Nacional de Colombia, 2006) 314. Mario Margulis, *La juventud es más que una palabra*. (Buenos Aires: Editorial Biblos. 1996) 224; Lawrence Grossberg, *The political Status of Youth and Youth Culture*. En: Epstein Jonathon (Ed), *Adolescents and their music. If it's too loud, You're too old*. (New York & London: Garland Publishing, Inc.

biológicos requeridos para la obtención de la categoría social de joven, aunque será necesario depurar la población, para observar que dentro de este amplio colectivo, se distinguen varias particularidades, debido a la realización de actividades. Jóvenes son entendidos los individuos que asisten a colegios, escuelas o instituciones de educación superior; sin embargo, en este texto serán conocidos como jóvenes a los individuos que producen música juvenil. Es posible distinguir una cultura juvenil por la segmentación de ofertas en bienes simbólicos, destinados exclusivamente para su núcleo. Concretamente, el concepto de jóvenes aludirá a los individuos identificados con una cultura juvenil, caracterizada por el consumo y producción de la música considerada moderna, principalmente por la connotación que le otorga haber sido creada en los países más industrializados, por individuos decididos a concebir productos culturales alejados de la tradición musical. Un condicionante de la modernidad es que haya una distancia considerable entre el estilo anterior y lo moderno, por esto, es preciso que lo moderno reaccione contra las formas inmediatamente anteriores.

En Argentina fue posible la masificación del rock por unas condiciones objetivas previas: en primer lugar Buenos Aires experimentaba un notorio aumento demográfico a comienzos de la década del sesenta; además existía un amplio núcleo de clases medias y medias altas, que confiaban en la educación secundaria y universitaria para alcanzar el progreso individual y colectivo. En su tradición histórica figuraban importantes procesos

---

1994) 26. Emilia Torres, “Golfos, hipies, skinheads, fiesteros, alternativos y algo más: reflexiones en torno a los estudios sobre culturas juveniles (réplica). En: Gabriel Medina (ed.), *Juventud, territorios de identidad y tecnologías*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2009) 309.

revolucionarios gestados desde los núcleos estudiantiles y aparecía recurrentemente una madurez política mucho mayor que la de sus vecinos latinoamericanos. Además, las políticas modernistas del gobierno incluían la inversión en telecomunicaciones, que permitieron una temprana distribución de la música y una consecuente expansión.<sup>4</sup> En Colombia los artistas juveniles también se acercaron a la modernidad, aunque fue una experiencia distinta de la argentina. Menos procesos políticos con participación estudiantil destacaban su historia. La población urbana, que crecía a ritmos avasalladores, no reflejaba altos índices de escolarización; sin embargo, la experiencia histórica de ambos países coincidía en la necesidad de atraer la inversión cultural de los países centrales, por lo cual, se promovieron condiciones para mejorar los sistemas de telecomunicaciones, principalmente en la radio y la televisión.<sup>5</sup>

La apropiación cultural está vinculada a corrientes teóricas que estudian el mercado cultural, los mass media, la globalización, la transnacionalización y las políticas culturales internas.<sup>6</sup> Es importante analizar la permisividad, la disposición y las políticas culturales que permitieron el ingreso de las corrientes musicales extranjeras, sin desconocer los incentivos de las instituciones privadas, organizaciones culturales y empresas

---

<sup>4</sup> Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman, *Días de Radio. 1960 – 1995*. (Buenos Aires: ed. Emece. 1996) 14 – 17. Guillermo Mastrini. (ed.) *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920 – 2004)*. (Bueno Aires: La Crujia, 2005) 73 – 91.

<sup>5</sup> Germán Rey . (Comp.) *Compendio de políticas culturales*. (Bogotá: Ministerio de Cultura. 2009) 24

<sup>6</sup> Jesús Martín Barbero. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. (Pittsburg: Serie Nuevo Siglo. 2001) 55. José Joaquín Brunner. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. (Santiago de Chile: FLACSO. 1988.) 151 – 164.

multinacionales, que favorecieron el consumo de productos culturales determinados.<sup>7</sup> El escenario de la globalización favoreció el intercambio de bienes culturales angloamericanos, por razones comerciales, culturales y políticas;<sup>8</sup> aunque se estableció el consumo de productos culturales estadounidenses, como fundamento comercial del capitalismo, que dispuso el terreno para la hegemonía de la industria cultural internacional.

Los imaginarios juveniles, las motivaciones artísticas, el consumo y la producción de artefactos simbólicos, plantean dos problemas yuxtapuestos: en primer lugar, la extinción de los valores locales y el patrimonio cultural nacional, debido a la transferencia de productos culturales internacionales a través de los medios de comunicación. Las ciudades, anteriormente caracterizadas por la localidad, enfrentaron el arribo de productos culturales modernos, que transformaron el paisaje urbano y la tipología de su población.<sup>9</sup> En segundo lugar, la apropiación de la música internacional, más allá de reflejos, reciprocidades e imitaciones, mostraba la acción social de los artistas juveniles enfrentados a los imaginarios

---

<sup>7</sup> Existen destacados aportes teóricos actuales sobre la relación entre la cultura y la política, que amplían la visión que disponía a las políticas culturales como acciones generadas exclusivamente por los Estados nacionales; en su lugar se destacan las acciones provenientes de organizaciones privadas, que demuestran que las acciones públicas – el espacio donde circulan las políticas culturales – no dependen necesariamente de las acciones estatales. Rey, *Compendio de políticas*, 31.

<sup>8</sup> La influencia cultural norteamericana, basada en modelos de intercambios comerciales propiciados por el mercado de bienes simbólicos, se extendió más allá de la red de naciones simpatizantes del modelo político de los Estados Unidos. Algunos estudios que ilustran este caso son: Stefan Rinke. *Begegnungen mit dem Yankee. Nordamerikarisierung und Sociokultureller Wandel in Chile (1898 – 1990)*. (Köln, Böhlau Verlag GmbH & Cie: 2004) 445 – 476. Reebee Garofalo (ed.), *Rocking the Boat. Mass Music & Mass Movements*. (Cambridge: South end Press, 2002). Simon Frith. *World music, politics and social change*. Manchester: International Association for the study of Popular Music. 1989.

<sup>9</sup> Mónica Lacarrieu. “Ciudades al borde de un ataque de nervios. Las ciudades de fin del siglo y la perspectiva antropológica”. En: Mario Rabey, Omar Jerez (ed), *Procesos de Urbanización en la Argentina: la mirada antropológica*. (Jujuy: Editorial Universidad de Jujuy. 2000) 226 – 227.

culturales de las élites locales. Los artistas y las capas dirigentes tenían intereses encontrados y contrapuestos, aunque ambos sectores intentaran establecer criterios nacionalistas sobre los objetos culturales.

A propósito de los caracteres nacionalistas que adoptó el rock en Argentina y Colombia, es preciso preguntarse por las condiciones que permitieron que la música juvenil perdiera la naturaleza comercial, para ser entendido como un objeto cultural. En esta medida, se analizará cómo la música juvenil del sesenta y del setenta, obtuvo la misma relevancia que el tango para la Argentina del treinta, en cuanto al significante nacionalista adquirido a través del rescate de la cultura porteña y lunfarda.<sup>10</sup> La misma pregunta se formula para los porros colombianos del decenio del cincuenta, entendidos como aires folclóricos que representaban la región atlántica colombiana, pero consumidos como música nacional.<sup>11</sup> Con la música juvenil también se intentó establecer un discurso nacional, opuesto en ocasiones al imaginario cultural de las élites, pero orientado por la búsqueda de una comunidad imaginada. Al respecto se pueden postular dos hipótesis: en primer lugar, el rock se convirtió en un referente identitario importante por la debilidad de ambos Estados nacionales, sumado a la fragilidad de las culturas locales y la fuerte permeabilidad de los valores nacionales;<sup>12</sup> la segunda posibilidad plantea que el ingreso de las culturas

---

<sup>10</sup> Maria Susana Azzi, "The Tango, Peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and '50s". In: Walter Aaron Clark (ed), *From tejano to tango*. (New York: Routledge. 2002) 28.

<sup>11</sup> Peter Wade, *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. (Chicago: The University of Chicago Press. 2000).

<sup>12</sup> Los estudios culturales plantean la debilidad del concepto "Estado Nación" como categoría central de las ciencias sociales, justamente en relación a los procesos de mundialización que tienen su razón de ser en los

internacionales en Argentina y Colombia respondieron a la participación de los países periféricos en los procesos de modernización, globalización y transnacionalización, emprendidos con mayor claridad durante estos años.<sup>13</sup>

#### DICHO Y NO DICHO: PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS DEL ROCK EN ARGENTINA Y COLOMBIA.

La historiografía del rock latinoamericano está marcada por el recuerdo, la añoranza y la nostalgia de los años sesenta, porque quienes vivieron el periodo romantizan estos años e impiden observar con mayor distancia los procesos de adopción y apropiación del rock.<sup>14</sup>

Tanto Argentina como Colombia conocieron el rock por medio de investigadores y músicos que contaron cómo fue su experiencia personal. Por supuesto, sus narraciones, complementadas con ficciones e ideales no alcanzados, contemplaron los puntos sociales más álgidos de la historia: los festivales musicales, los conciertos, las luchas de los hombres por tener el cabello largo, las salidas en las noches, las visitas frecuentes a los bares, los desórdenes promovidos por las drogas y el alcohol y, en general, la consigna

---

avances de las telecomunicaciones. Ver: Jesús Martín Barbero, “Globalización comunicacional y descentramiento cultural” En: Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu. *Globalización e identidad cultural*. (Buenos Aires: Ediciones Cicus. 1998.) 27 – 28.

<sup>13</sup> Desde la ciencia política también se ha analizado el proceso de globalización cultural, el cual se relaciona directamente con los avances tecnológicos y de telecomunicaciones, acelerados en la segunda mitad del siglo XX. Para el caso de la relación entre las *culturas fuertes* y las *culturas débiles*, se plantea la opción conceptual de las globalizaciones alternativas, las cuales promueven la multiplicidad de caminos para acceder a la modernidad, lo mismo que la existencia de modernidades alternativas. Ver: Peter Berger y Samuel Huntington, *Globalizaciones múltiples. La diversidad cultural en el mundo contemporáneo*. (Barcelona: Ed Paidós. 2002) 25.

<sup>14</sup> Miguel Grinberg, *La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)* (Buenos Aires: Editorial Convergencia. 1977); Daniel Chirom, *Charly García*. (Buenos Aires: El Juglar. 1983).

presente por la obtención de la libertad. Al mismo tiempo, la represión contra el rock, la desmedida fuerza de las autoridades civiles, la prohibición por parte de la familia para acceder a los espacios de libertad juveniles, y las mismas limitaciones para que las mujeres se acercaran al rock, son factores recurrentes en cada una de sus experiencias.<sup>15</sup>

El conocimiento sobre el periodo sería aún más borrascoso si se levantan prevenciones contra este tipo de narraciones, tildadas de anecdóticas por la apelación a la memoria, la imaginación y las experiencias personales. Sin embargo, estos textos se asumen como referencias primarias y fuentes testimoniales de la época analizada. Gran parte de la historiografía del tema está compuesta por historias basadas en experiencias personales y acercamientos del sujeto al rock; de hecho, los primeros trabajos sobre el fenómeno cultural del rock en Argentina fueron creados por músicos y melómanos que sintieron una obligación moral con la historia y partieron a realizar sus investigaciones.

Desde 1977 fueron escritas historias sobre el rock en Argentina que destacaron el mítico surgimiento de las agrupaciones pioneras tanto en Buenos Aires como en Rosario.<sup>16</sup> En 1992, surgieron en Colombia respuestas a este tipo de narraciones, que exponían razones semejantes en el proceso de apropiación del fenómeno cultural del rock en el cono sur.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Miguel Cantilo, *Chau Loco. Los hipies en la Argentina de los setenta*. (Buenos Aires: Galerna. 2000)

<sup>16</sup> Grinberg, *La música progresiva*; Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz. *El rock en la Argentina, Su historia y sus protagonistas*. (Buenos Aires: Ed Galerna, 1986); Eduardo De la Puente y Darío Quintana. *Rock. Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*. (Buenos Aires: El Juglar. 1988).

<sup>17</sup> Eduardo Arias, "Surfin' chapinero. Historia incompleta, cachaca, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia". En: Revista *Gaceta Cultural*. Bogotá: No 13, May- Jun. 1992.

Ambas posturas privilegiaron un acercamiento cronológico a través de los principales acontecimientos que acompañaron el surgimiento de la música juvenil, hasta la apropiación del ritmo por parte de los sectores juveniles en ambas sociedades. La historiografía del rock nacional en Argentina surgió cuando el rock nacional se estaba extinguiendo, mientras que en Colombia fue considerado un elemento histórico cuando la música juvenil ocupó un lugar destacado en la formación de las identidades juveniles locales. Esta tendencia se explica en primer lugar por la existencia de un movimiento cultural en Argentina de larga data y el renacimiento del rock en Colombia; en segundo lugar, por el cambio en la percepción del contenido social de la música, que encuentra interés en las tendencias académicas que analizan la masificación del movimiento y su perdurabilidad.

#### ROCK POLÍTICO

La categoría de rock político señala que hubo una disminución en las narraciones anecdóticas, con el consecuente aumento de investigaciones sobre el papel de las identidades y las resistencias culturales. La historia anecdótica nunca desapareció, por el contrario, en los primeros años del siglo XXI se siguieron escribiendo textos basados en la vida y obra de los músicos de rock.<sup>18</sup> No obstante, desde el noventa fueron analizados los móviles que explicaban por qué individuos heterogéneos y con intereses variados, conformaron colectividades amorfas alrededor del rock. También en los noventa se publicaron trabajos sociológicos relacionados con el paradigma de los movimientos sociales, que explicaron la confluencia de individuos en espacios carentes de objetivos

---

<sup>18</sup> Sergio Pujol. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. (Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2007)

políticos.<sup>19</sup> En estos documentos, se utilizaron las categorías sociales de cultura juvenil, movimiento social o industria cultural, para analizar científicamente los cambios y transformaciones experimentados por las juventudes locales.

Estas propuestas académicas estaban influenciadas por investigadores interesados en las movilizaciones sociales, que desde los años sesenta, se estudiaron a la luz de corrientes funcionalistas e interacción simbólica, insuficientes en ocasiones para aclarar el comportamiento de las movilizaciones juveniles. La tendencia sociológica de movilización de recursos, aunque pertinente para entender protestas y movimientos sociales, no explicaba las manifestaciones culturales de la juventud. Desde mediados del ochenta, se agruparon las distintas expresiones colectivas, principalmente las culturales, en la categoría «nuevos movimientos sociales». No obstante, el concepto de movimiento social cobraba absoluta vigencia.<sup>20</sup> Allí surgieron los experimentos culturales enfocados al rock y sus derivaciones sociales.

---

<sup>19</sup> Alabarces Pablo. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. 1993.

<sup>20</sup> De los textos citados en esta investigación se encuentra un libro fundamental para establecer análisis científicos sobre la música. Ver: Eyerman, Ron, Jameson, Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twenty century*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998. Sin embargo, su tesis central que defiende la aparición de la *praxis cognitiva*, como el sustento de los movimientos sociales alrededor de la música, no valida el uso del concepto sociológico. Ver también: Tarrow, Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Editorial. 1997; Riechmann, Jorge, Fernández Francisco. *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós. 1994; Ibarra, Pedro. *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid: Editorial Trotta. 1998.

Los científicos sociales comprendieron a la música rock como una expresión política desde el noventa, porque en Argentina y Colombia se asoció a procesos sociales de resistencia. En Argentina fue mucho más clara la postura de los sociólogos, porque el rock se desarrolló incluso en contra de los obstáculos impuestos por los militares, la dictadura y la represión.<sup>21</sup> En Colombia los músicos y sociólogos tuvieron una percepción política del rock distinta, porque en el país no se había experimentado la severidad de las dictaduras del sur. Sin embargo, aparecieron documentos sobre las relaciones entre cultura y política, que presentaron al rock como promotor de distinciones clasistas en su adopción, además de ser considerado una expresión de resistencia ante el hermetismo político y cultural de la sociedad colombiana.<sup>22</sup>

Identidad y resistencia fueron las categorías más utilizadas en los trabajos que privilegiaron un enfoque político de la música, aunque analizadas a través de los elementos simbólicos. Lentamente surgieron interrogantes enfocados en los imaginarios sociales y los mecanismos de distinción de los jóvenes identificados con la música rock, basados en la lógica de las resistencias cotidianas, que no redujeron el rock a un problema de clases

---

<sup>21</sup> Pablo Vila, *Rock nacional and dictatorship in Argentina*: En: Garofalo, *Rocking the boat*, 209 – 229, Miguel Ángel Aguilar, Andrés de Garay, José Hernández. *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1993).

<sup>22</sup> Jorge Giraldo, “El rock y los trabajadores”. En: Mauricio Archila Neira, *Los trabajadores y la cultura. (Identidad, cotidianidad, barrios y ciudad, fútbol y música)*. (Bogotá: Ensayos laborales, 1993) 97 - 102; Pilar Riaño Alcalá, “Vida cotidiana y culturas juveniles en Bogotá”. En: *Controversia*, (Bogotá. No. 166 / Dic. 1991)

sociales.<sup>23</sup> Los aspectos identitarios de la música fueron estudiados en Argentina a mediados del ochenta, pero fue en el noventa, cuando los analistas sociales emprendieron búsquedas teóricas y metodológicas para establecer los aspectos simbólicos de la identidad. Análisis actanciales y narratológicos sobre las letras del rock nacional argentino se sumaron a las fotografías de los artistas, las estructuras musicales y las escasas fuentes para comprender los aspectos simbólicos de la música en la colectividad.<sup>24</sup> La identidad amplió su campo de definición y generó cambios en la idea sobre la resistencia, entendida como una acción propia de la rebeldía, pero definitivamente carente de aspectos revolucionarios.

Desde mediados de los ochenta nuevas corrientes musicales provenientes de Europa y Norteamérica ampliaron los parámetros identitarios de los jóvenes argentinos y colombianos. Para los analistas del rock, los cambios en la estética interpusieron desafíos conceptuales y teóricos, por lo cual, adquirieron nuevos significados en términos académicos como identidad, resistencia y subcultura. Aparte de comprender que la identidad y la resistencia eran actos que comprometían la acción racional del sujeto en la toma de sus decisiones, se defendió que estos actos eran completamente creativos.<sup>25</sup> La sociología de la acción, que estuvo en boga desde los ochenta, interesó a los sociólogos de la cultura y abrió nuevos interrogantes sobre la búsqueda del sentido histórico del

---

<sup>23</sup> Paula Bustos Castro, “El recital; los militantes del Bardo” en: Margulis Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. (Buenos Aires: Editorial Biblos. 1997).

<sup>24</sup> Pablo Vila, *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. En: Ochoa Ana María, Alejandra Cragolini. *Cuadernos de Nación. Música en transición*. (Bogotá: Ministerio de Cultura. 2002).

<sup>25</sup> Pablo Semán. *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. (Buenos Aires: Gorla. 2006).

individuo; de esta forma, los actos de resistencia, que necesariamente tenían un condicionante de identidad, se comprendieron como parte de las acciones de los actores por transformar su sentido y acceder al grado de «sujeto».

El rock pesado y el punk también se convirtieron en motivos de discusión académica para el debate sobre las identidades y las resistencias. En los primeros escritos del Center for Cultural Contemporary Studies se planteó que las colectividades eran homogéneas, debido a la adquisición de parámetros culturales que identificaban a sus miembros. Estas primeras aproximaciones teóricas estuvieron marcadas por la influencia del marxismo, que los conllevó a un excesivo reduccionismo.<sup>26</sup> Sin embargo, las variaciones del rock también se analizaron a partir de las diferencias entre las clases sociales y en este sentido, el rock tradicional se entendía como un elemento de consumo de las clases medias, mientras que géneros como el punk y el metal, fueron destinados para las clases con menor capacidad para la acumulación de capital. La resistencia de la música rock se definía por el acercamiento a la política, aunque la aparición del rock pesado y el punk, fragmentó la idea que defendía la homogeneidad social en relación al consumo de la música.

---

<sup>26</sup> Martha Marín y Germán Muñoz, *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. (Bogotá: Universidad Central DIUC, Siglo del hombre. 2002). Omar Urán, *Medellín en vivo. La historia del rock*. (Medellín: Ministerio de Educación Nacional. 1996); Restrepo Andrea. *El punk como expresión de la juventud en el contexto marginal de Medellín años ochenta*. (Bogotá: Tesis de Grado de Historia, Universidad Javeriana. 2003).

## MASS MEDIA Y MERCADO. EL ÚLTIMO PARADIGMA DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL ROCK.

Las conceptualizaciones negativas alrededor de la música rock desaparecieron y otras áreas del conocimiento emprendieron una búsqueda investigativa. El interés académico exclusivo de los sociólogos, antropólogos, historiadores y etnomusicólogos por los aspectos sociales de la música rock, cedió terreno para que comunicadores sociales, psicólogos y otras ramas de las ciencias sociales y culturales también analizaran esta problemática. Por supuesto, las investigaciones se orientaron por las variables de consumo y mercado que facilitaban la distribución del rock en Argentina y Colombia. Se mantuvo presente la idea de que el rock había sido favorecido por los medios de comunicación, lo cual explica su prematura conversión en cultura de masas. La orientación teórica de estas investigaciones coincidió con los aportes del culturalismo, que defendía la relación evidente entre la influencia del mercado y el consumo desmedido de los individuos contemporáneos. En este sentido, es posible observar la vigencia de las posturas teóricas que defienden la enajenación del sujeto frente al mercado y la manipulación de los productos culturales en la sociedad de masas. También se observa la relación dialéctica entre oferta y consumo que presupone una tautología cultural, en tanto que la cultura existe porque es ofrecida e institucionalizada. Los trabajos de finales del milenio se relacionaron con esta propuesta teórica, por la relevancia de la industria musical y el consumo masivo del rock, en relación a las intensas campañas publicitarias de las compañías disqueras.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Laura Lunardelli. *Alternatividad, divino Tesoro. El rock argentino en los 90*. (Buenos Aires: editorial Biblos. 2002).

Los aspectos financieros colisionaron con el romanticismo del rock, porque explicó la importancia del género a partir de las variables de consumo. La mayoría de las investigaciones aparecieron al comienzo del milenio, debido principalmente a la expansión de la industria del rock latino en países centrales. Casos como el MTV Latino, los Grammy Latinos y otra serie de eventos en donde figuró la importancia del rock latinoamericano, plantearon la determinación de la industria cultural en la producción local.<sup>28</sup> Otras posturas observaron la relación entre el mercado publicitario, la demanda del género, la transformación estética de la música y el papel que desempeñaron las casas discográficas.<sup>29</sup>

#### CAMINOS POR RECORRER: PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS DE LA MÚSICA ROCK EN ARGENTINA Y COLOMBIA.

El propósito central de esta investigación es ampliar el campo de conocimiento de las culturas juveniles en Latinoamérica, tomando como puntos de referencia dos países orientados por el mismo modelo cultural, pero diferenciados por los factores internos que modificaron el proceso de apropiación de la música juvenil. A lo largo de las siguientes páginas se comprenderá cuáles fueron los motivos para elegir los casos de Argentina y Colombia, aunque como introducción es relevante destacar la semejanza en el proceso de apropiación, para argumentar que ambos países recorrieron caminos parecidos. La historiografía de la música rock, tanto en los países seleccionados como en toda Latinoamérica, ha desestimado perspectivas comparativas, debido a las dificultades de este

---

<sup>28</sup> Mark Holston, "Rock and roll en español" *Americas*: (55 No 6 N/D 2003)

<sup>29</sup> Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino. (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja Editor. 2005)

modelo historiográfico;<sup>30</sup> sin embargo, un diálogo entre la experiencia argentina y la colombiana, enseñará la distancia que separó dos proyectos orientados por acceder a la modernidad cultural y los puntos comunes en el proceso de adaptación y apropiación de la música moderna.

La principal debilidad de la historiografía acerca del rock en ambos países, ha sido obviar la injerencia del Estado nacional, en manos de las organizaciones e instituciones, públicas y privadas, encargadas de velar por la formación cultural de la sociedad. Existe abundante literatura sobre la fuerza del comercio y la industria cultural, pero se ha desestimado el factor de la permisividad proveniente de los organismos centrales que facilitan o detienen el ingreso de un producto cultural.<sup>31</sup> Es pertinente cuestionar el caso de las políticas culturales y la relación directa con la formación del gusto por el rock nacional. Igualmente es fundamental observar los mecanismos de expansión y comercialización de la música, al mismo tiempo que definir cuáles agentes obstaculizan su libre distribución.

Por otra parte, en la historiografía predomina un espacio común, que defiende la cultura anglo americana como el origen del producto y los países periféricos como los destinos

---

<sup>30</sup> Hartmut Kaeble, *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main, (New York: Campus Verlag. 1999) 12. Heinz-Gerhard Haupt und Jürgen Kocka (Hg). *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main, (New York: Campus Verlag. 1996); Marcel Detienne, *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*. (Barcelona: Ediciones península. 2001) 9.

<sup>31</sup> Alabarces. *Entre gatos*, 30; Ministerio de Cultura de Colombia. *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Ministerio de Cultura, Equipo Central de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello. (Bogotá: Convenio, Andrés Bello. 2003)105.

codiciados. Sin embargo, esta postura parte del supuesto de que Estados Unidos concibe productos ligeros de fácil adaptación, que conlleva a una pronta distribución en los otros países. La conjetura sobre el origen del producto no debe significar una relación de dominación absoluta, por el contrario, es preciso observar si el predominio de la cultura anglo americana responde a un proceso natural en términos de adaptación a la globalización, a las lógicas de la transnacionalización o, si al contrario de lo que se presupone, la injerencia norteamericana en ambos países estuvo determinada por motivaciones políticas orientadas por la hegemonía cultural.

En términos de identidad y resistencia coincide una notoria parte de la historiografía. Ambas categorías señalan los colectivos sociales congregados por la afinidad de sus intereses y en contra de la voluntad de las generaciones mayores y los agentes del orden. Con esta teoría se explica la existencia de unos jóvenes relacionados con la música, no obstante, brillan por su ausencia documentos pensados alrededor de la identidad y la resistencia desde los imaginarios sociales. La categoría de los «imaginarios sociales» explicará cuáles fueron los motivos que permitieron la conformación de identidades locales, regionales, nacionales y transnacionales, en relación a las aspiraciones modernistas de la colectividad formada alrededor de la música rock. Los imaginarios sociales son los valores metafísicos y reales que cualquier comunidad crea para preservar y legitimar el sentido de la congregación; en este sentido, los artistas se comprometieron en generar símbolos que representaran y dignificaran a la comunidad de jóvenes. En segundo lugar, si bien no es expresa la urgencia por consolidar el imaginario nacional, los jóvenes que establecieron

parámetros identitarios con el rock, generaron imaginarios sociales, representados por medio de “símbolos, alegorías, rituales y mitos”.<sup>32</sup>

La rigurosidad historiográfica deberá abrir espacios para exponer el decaimiento y la depresión de la música rock en Latinoamérica a finales del setenta, teniendo en cuenta variables reales antes que intuitivas. La relación entre política y arte, expuesta en una gran parte de la historiografía del rock en términos de represión juvenil, induce el análisis sobre ésta última variable. Se argumenta que la disminución en la grabación de música rock local, estuvo relacionada con la censura, la represión y la prohibición interpuesta por los militares. No obstante, la realización de recitales en Argentina, la visita de importantes artistas al país y los significativos aportes de los artistas locales, desmienten esta posición. Asimismo la proyección comparativa ayuda a comprender que los índices negativos en la producción del rock no fue un caso exclusivo de Argentina; también sucedió en países como Colombia, en donde no tuvieron lugar dictaduras militares del grueso del Proceso Nacional argentino. El reto será observar cómo se conjugaron los elementos simbólicos, la aparición de otras ofertas culturales y el agotamiento que sufrió la música en cuanto a referente de la identidad juvenil.

Por último, la comparación entre los casos argentino y colombiano proyectará el encuentro de las dos culturas, que tuvo lugar a mediados del decenio del ochenta. Colombia generó nuevamente patrones de consumo de música rock, debido a la promoción del rock en

---

<sup>32</sup> José Murilo Carvalho, *A formação das almas. O imaginário da república no Brasil*. (Sao Paulo: Companhia das Letras. 1990). 10 – 11.

español, que encontró en los grupos musicales argentinos a sus principales exponentes. Agrupaciones chilenas, españolas y mexicanas contribuyeron al fortalecimiento del rock en lengua castellana, aunque la relación identitaria se orientó hacia las propuestas artísticas de los argentinos. Teniendo en cuenta el carácter nacionalista del rock argentino, producto de la resistencia durante el periodo de dictaduras y su importancia en la Guerra de las Malvinas, bien vale la pena indagar sobre los nuevos significantes que adoptó en otros países como Colombia. En este sentido es retornar al punto de partida, porque los referentes culturales de la juventud cambiaron para ambos espacios, se organizaron nuevas instituciones culturales y necesariamente, se reorganizaron las políticas culturales para incluir a las expresiones netamente latinoamericanas.

CASOS COMPARABLES, CASOS DESIGUALES. LAS FRONTERAS ENTRE LOS PROCESOS DE APROPIACIÓN, ADAPTACIÓN Y PRODUCCIÓN DE MÚSICA MODERNA EN ARGENTINA Y COLOMBIA 1966 – 1986.

La Argentina de mediados del sesenta compartía con Colombia experiencias históricas en la aproximación a la idea de la modernidad. Ambos países habían ingresado al mundo de los mercados de capital y atrajeron la anhelada tecnificación, que conduciría las riendas de las naciones por el camino del progreso y el desarrollo.<sup>33</sup> En términos políticos, sus territorios habían sido laboratorios sociales, donde imperaron las alianzas por el poder, el fortalecimiento de los militares, la persistencia del caudillismo y una reiterada desorganización social. Argentina y Colombia se asemejaban aún más por las estrategias

---

<sup>33</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. (Buenos Aires: Nueva Visión. 1999) 38.

implementadas para acercarse al mundo moderno. Debido a la condición de países periféricos las inversiones económicas, políticas y sociales se desarrollaron en términos similares; se desplazaron ingentes recursos y se establecieron condiciones para el desarrollo del movimiento cultural de la música moderna. En esta medida, es importante observar la relación directa entre ambos países para acceder a la modernidad, sin importar las condiciones internas, que determinaron las distancias culturales entre los países periféricos y los centros del poder mundial. Sin embargo, procesos de modernización política tuvieron lugar primero en Argentina, mientras Colombia mantuvo estructuras de poder arcaicas, basadas en los sistemas de dominación oligárquica.<sup>34</sup>

El proceso de apropiación, adaptación y producción del rock en Argentina y Colombia desde 1966, dependió en primer lugar de las ofertas brindadas por el mercado.<sup>35</sup> No obstante, esta posición obedeció al control del consumo ejercido por el *sujeto*.<sup>36</sup> En primer

---

<sup>34</sup> José Mauricio Domingues, *La modernidad contemporánea en América Latina*. (Buenos Aires: Siglo XXI. 2009). 37

<sup>35</sup> El concepto “Institución” visto desde una óptica más compleja que la función gubernamental alude a las exigencias sociales y los ordenamientos de la vida social. Domingues. *Ibíd.*19. Douglas North. *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. (México: Fondo de Cultura Económica. 1990)16.

<sup>36</sup> La sociología de la acción y las posturas posestructuralistas explican que las conductas, las acciones y las realizaciones sociales, poseen un componente vital radicado en el obraje del actor. En estos términos será importante distinguir que el *sujeto* no existe en el vacío, sino como resultado de las luchas sociales que le permiten en primer término construir su propia persona, como parte de un proceso de subjetivización que se conocerá como *el sujeto*. La sociología francesa de la acción estableció un límite sobre la determinación de las posturas norteamericanas que defendían a los sistemas como los promotores de las acciones; en oposición a ella, se introduce al actor como promotor de las acciones que determinan su composición subjetiva. Alain Touraine y Farhad Khosrokhavar, *A la búsqueda de sí mismo. Diálogo sobre el sujeto*. (Barcelona: Paidós Ibérica. 2002); Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2002). Lawrence Grossberg, “The political Status of Youth and Youth Culture”. En: Epstein, *Adolescents and their music*. 29.

lugar, la música moderna de mediados del sesenta estaba destinada al comercio y a la cultura de masas. Constantemente aparecían nuevos bienes culturales, ofrecidos a través de los medios de comunicación, consumidos asiduamente, hasta desplazar la producción de bienes culturales locales, regionales o nacionales.<sup>37</sup> Ingresaron a Argentina y Colombia corrientes musicales extranjeras, principalmente norteamericanas, que suplieron las carencias identitarias de las generaciones juveniles. Por supuesto, la cultura de masas es un fenómeno fortalecido por las corrientes migratorias del arte, que encuentran su mayor expresión a partir de la globalización cultural; sin embargo la hegemonía norteamericana en la región de los países estudiados, permitió un tránsito sencillo de la música, hasta expandirse completamente como parte de la masificación cultural.

Como se puede observar, la cultura de masas es una opción para comprender el consumo cultural y simbólico de numerosos individuos alejados de la cultura superior.<sup>38</sup> En este sentido, la juventud local estableció nexos identitarios con los productos aportados por la industria cultural, capaz de generar afectos sobre sus bienes<sup>39</sup>. Desde esta perspectiva, ambas naciones fueron destinos de la industria cultural proveniente de Estados Unidos,

---

<sup>37</sup> Alberto Aziz, *Cultura de masas, medios de difusión y culturas subalternas*. (México: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Año/Vol. 1 Núm. 001. Universidad de Colima, 1986) 79 – 96. Rinke. *Begegnungen mit dem Yankee*. 466 – 476.

<sup>38</sup> Adorno, Barthes, Benjamin, Marcuse, Kristeva, McLuhan, Panofky. *Teoria da cultura de massa*. (Rio de Janeiro: Editora Saga. 1969) 54.

<sup>39</sup> La industria cultural debe ser comprendida como el resultado de la explotación de un producto estético, artístico, sometido a intensas campañas de producción y sobreproducción, que dictaminan un alto consumo, debido a la lógica impuesta sobre el bien producido. Para que la industria cultural obtenga los objetivos forjados sobre un producto determinado, debe establecerse una lógica que se origina en la unidad del sistema, postulada como la capacidad de una mercancía para unir la política con la cultura. Barbero, *Al sur de la modernidad*, 41- 47.

aunque en gran medida también de Inglaterra. Son casos que conforman un fenómeno cultural en el que participaron países industrializados y naciones en vías de desarrollo, basado en la extrapolación de un producto cultural extranjero que se particulariza por la apropiación del producto. La respuesta hacia el rock and roll norteamericano fue distinta en Argentina, debido a las fuertes corrientes migratorias europeas en el cono sur a comienzos del siglo XX, el desarrollo industrial y la consolidación de un Estado más centralizado; factores extraños para el caso colombiano.

Productos culturales estadounidense como la música rock no fueron impuestos; al contrario, se presentó como un producto moderno, dirigido a una amplia comunidad de consumidores de la cultura mediatizada. El consumo de la música rock se desarrolló en términos de lucha entre el producto y el agente, que entregó una nueva configuración de la simbología del género, apropiado y amoldado a intereses subjetivos. El sujeto abandona su posición pasiva, declarada en términos de consumista, para participar activamente en el consumo y la producción. En realidad, la música rock se definió a partir de nuevos significantes, que le otorgaron una nueva conformación estructural; es un objeto distinto que recrea los intereses de quienes lo consumen, independientemente de su lugar de procedencia. Desde esta perspectiva, el proceso de apropiación permite que el producto se subjetivice, se redefina y sea resignificado; en otros términos, la posición pasiva del agente consumidor, pierde fortaleza ante otras posturas enfocadas en la participación activa del individuo, que brota como el *sujeto* de la relación. Es justamente el proceso de subjetividad, en el cual se reconoce el individuo como un actor en la construcción de su acción social, el que permite

pensar la relación emergente entre el objeto y el sujeto, este último como resultado de una lucha social originada en el deseo individual de su reconocimiento.<sup>40</sup>

La música moderna, comprendida como uno de los productos de la industria cultural internacional, encontró amplios espacios de difusión, distribución y recambio, que le otorgaron ventajas frente a otras propuestas culturales carentes de apoyos comerciales, como los casos de las músicas regionales, de altísima importancia tanto en Argentina como en Colombia.<sup>41</sup> El ingreso de la música moderna encontró apoyo desde la industria cultural y las políticas culturales, que establecieron acuerdos implícitos para la distribución de un producto determinado.<sup>42</sup> Así, las expresiones artísticas recibieron auspicios institucionales, provenientes de los medios de comunicación y los organismos estatales encargados de vigilar el progreso cultural de la nación, que sirvieron de filtro o de plataforma de lanzamiento para el destino comercial de un producto.

La música rock estableció nexos identitarios entre jóvenes de diferentes naciones.<sup>43</sup> En cualquier caso, se antepusieron los imaginarios sociales a la representación identitaria con

---

<sup>40</sup> Foucault. *La hermenéutica del sujeto*. 71.

<sup>41</sup> Hernando Cepeda, “Industria, política y movimientos culturales: una lectura desde el fenómeno comercial del rock y el pop” En: *Revista Estudios culturales*. (Colima: Universidad de Colima. 2009).

<sup>42</sup> Ana María Ochoa Gautier, *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*. Bogotá: Ensayo crítico. 2003; Rey, *Compendio de Políticas*; Bayardo, *Globalización e identidad*. Mariana Caviglia, *Vivir a Oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*. (Buenos Aires: Alfaguara. 2006) 274.

<sup>43</sup> Las identidades juveniles particularmente se desarrollan en una perspectiva transnacional. El motivo territorial, lingüístico o cultural no participa en la concreción identitaria de las colectividades de jóvenes. Rossana Reguillo, *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. (Bogotá: Editorial Norma. 2000) 70. As Stuart Hall (1991) puts it, identity is “a structured representation which only achieves its

un género “regional – folclórico” o con la música juvenil. La disputa por el imaginario de nación desempeñó un papel central en el nacimiento de grupos juveniles identificados con productos culturales ajenos a la esencia nacional. Desde los albores de los Estados nacionales en Latinoamérica, fueron invertidos recursos políticos y culturales para ampliar la influencia del imaginario nacional promovido por las élites y las capas más progresistas en ambos países. Desde esta perspectiva, a expensas de la existencia de múltiples ideas culturales, al igual que de variadas identidades nacionales dentro de un mismo territorio, es posible observar la voluntad de las élites y de las burguesías por orientar los imaginarios nacionalistas. Los medios de comunicación, radio, prensa y cine, sirvieron de canales de distribución de las ideas nacionales pertenecientes a los sectores gobernantes, que al poseer los medios económicos accedieron a los medios simbólicos, a través de políticas culturales que favorecieron los productos aprobados por su imaginario nacional.<sup>44</sup>

Las políticas culturales aparecen como campo de los estudios sociales por el nuevo significado de la *cultura* en el análisis estructural, que anteriormente privilegiaba la política y la economía antes que las formas simbólicas y de significación.<sup>45</sup> El reconocimiento otorgado a la cultura desde la antropología, la sociología, la historia o los estudios culturales, descubre la fuerza política de los valores artísticos, simbólicos, materiales e

---

positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself. Jonathon, *Adolecents and their music* p. 33.

<sup>44</sup> Barbero, *Al sur de la modernidad*. 142.

<sup>45</sup> Francisco Falcon, *História Cultural. Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. (Rio de Janeiro: Campus. 2002) 43.

inmateriales, concebidos como recursos sociales.<sup>46</sup> En estos términos, la permisividad cultural, facilita la distribución de un producto estético, que encuentra espacios, locaciones, medios de comunicación, artistas y promotores de arte, los cuales hallarán favorecimiento en las políticas culturales, diseñadas con el objeto de promover un producto previamente aprobado para el consumo.

Mirar la modernidad – entendida desde su acepción más clásica, referida a la concepción de una sociedad moderna en la cual la libertad del sujeto no contraviene los presupuestos sociales de la colectividad, puesto que sus creencias privadas no vulneran las expectativas públicas, ni interfieren los aspectos de razas, credos o género<sup>47</sup> desde la periferia, dado que la circulación de las ideas engendradas en Europa fueron sometidas a un proceso de apropiación en los pueblos latinoamericanos, supuso un estadio de hibridación que conjugó los deseos y los imaginarios de una reducida parte de la población local. La formación de la cultura pública buscaba mantener la idea sobre la comunidad nacional, fortalecida por el consumo de productos culturales considerados adecuados para la ciudadanía. En el contexto histórico del decenio del sesenta y una gran parte del decenio del setenta, las burguesías latinoamericanas, encargadas de distribuir los imaginarios nacionales, enfrentaron a otro agente social: el mercado.<sup>48</sup> Durante los decenios inmediatamente anteriores se

---

<sup>46</sup> Peter Burke, *What is cultural history?* (Cambridge: Cambridge Polity Press. 2004). George Yudice. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* (Barcelona: Editorial Gedisa. 2002)

<sup>47</sup> Alain Touraine. *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes.* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1997) 40.

<sup>48</sup> Aaron. *From Tejano to Tango.* 4.

incorporaron los países al mercado internacional mediante la apertura de fronteras comerciales, que hizo necesario el fortalecimiento del sentimiento nacional, como un proceso para consolidar las estructuras sociales internas.

A lo largo de los siguientes capítulos, se observarán las dinámicas que le permitieron a Argentina desarrollar modelos estructurales para adaptarse con mayor facilidad a las demandas culturales internacionales, mientras que su contraparte, el caso colombiano, enfrentó ingentes obstáculos internos que aletargaron un destino inevitable: la inserción de la cultura local en las dinámicas de la globalización cultural. Partiendo del hecho de que la música moderna destinada a las grandes colectividades incorpora una connotación directa con los procesos de modernización, principalmente por la ruptura generacional que promueve el género y la búsqueda de la libertad del sujeto frente a la religión y la sociedad, habría que examinar los criterios morales, culturales y económicos, que favorecieron el acercamiento de la cultura argentina a la idea de la modernidad europea y norteamericana. En Colombia, la persistencia del regionalismo sumado al conservadurismo cultural, contuvo las corrientes artísticas provenientes de los países centrales, capaces de remover los principios éticos y morales, atribuibles a la notoria presencia de la iglesia en la conformación del Estado nacional colombiano.

#### ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

El primer capítulo revisará la disposición política, la tolerancia cultural y la implementación de políticas culturales para el ingreso de la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta los primeros años de la década del ochenta. El apartado

describe el tránsito de la música comercial a través de la radio y la televisión; responde interrogantes alrededor de los límites establecidos entre los bienes culturales públicos y privados – esferas de localización del consumo de ideas juveniles –, la apropiación de los imaginarios sobre la modernidad angloamericana y, la visión de los sectores representativos del proceso de adopción de la música moderna. De la misma forma, la sección observa aspectos sobre las condiciones políticas de cada país en relación a la música rock. Es importante observar cómo se desarrollaron las culturas juveniles en Argentina durante los periodos de dictadura, plantear las posibilidades para que la música rock obrara como mecanismo de resistencia social para los jóvenes, e indagar las relaciones políticas entre los jóvenes y la tolerancia democrática para la apropiación de la música juvenil internacional en Colombia.

En este mismo espacio serán analizados los mecanismos por medio de los cuales las instituciones culturales, las élites locales y los jóvenes se reapropiaron y reinterpretaron las ideas de progreso, modernidad y cultura.<sup>49</sup> El proceso de apropiación involucra a los actores políticos cercanos a las esferas culturales, lo mismo que a los artistas regionales y nacionales de variados géneros musicales, todos ellos perturbados directamente por el ingreso de las corrientes musicales internacionales. En este sentido, el primer capítulo observa la reacción de los distintos grupos sociales relacionados con la música moderna. A

---

<sup>49</sup> Desde la postura hegeliana clásica se establecería que la edad moderna y la modernidad se basan en una relación del sujeto consigo mismo; en otras palabras el énfasis del fortalecimiento de la subjetividad. Ver: Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*. (Buenos Aires: Katzeditores. 1985). 27. Por supuesto la discusión en este caso se enfocará en el modo en que el sujeto subjetiviza un producto cultural, pero basado en premisas absolutamente modernistas: individualismo, derecho de crítica, autonomía de la acción y filosofía idealista.

primera vista, los encargados de administrar los aires “nacionales”, como las instituciones culturales y las casas discográficas, optimizaron los beneficios sociales canalizados a través de la cultura. Como resultado, las ciudades experimentaron notorias transformaciones urbanas; bares, auditorios y teatros, iluminaron las zonas barriales en donde trascurrían las actividades juveniles. La búsqueda por el reconocimiento desplegada por los jóvenes, transformó los escenarios urbanos en espacios para la distensión de la juventud.<sup>50</sup>

El segundo capítulo se concentrará en los vínculos establecidos entre los países periféricos y las industrias culturales internacionales. Ubicados temporalmente en el periodo 1966 – 1968, se observaran las alternativas que permitieron el ingreso de los productos culturales internacionales a países como Argentina y Colombia. Este apartado recurre al andamiaje conceptual proveniente de la teoría de la dependencia, con el objetivo de establecer una discusión sobre las lógicas de apropiación en términos de procesos imitativos.<sup>51</sup> La teoría de la dependencia supone que los individuos en los países periféricos observaron inocentemente la concepción de los productos culturales, sometidos a imitaciones, copias o

---

<sup>50</sup> La categoría de reconocimiento se presta como un recurso para descifrar el sentido individual y colectivo de las luchas sociales desplegadas por un núcleo considerable de la juventud en países como Argentina y Colombia. La pregunta que habría que reformular es reconocimiento en cuánto a qué, porque se podrían establecer los móviles culturales como los incentivos de la acción social, sin embargo, parece más irrisoria la postura inicial del reconocimiento generacional, alcanzado algunos años atrás en los países industrializados, pero aún en proceso de obtención en la periferia. Ulrick Beck (Comp.), *Hijos de la libertad*. (México: FCE. 2002) Primera edición en alemán. (1997) 290. Por otra parte, inquieta la pregunta sobre el reconocimiento de quiénes: los jóvenes o los rockeros. En este sentido, las demandas por el reconocimiento pueden estar ligadas a necesidades reales, como a motivos simbólicos orientados por el acceso a la modernidad. Daniel González Guzmán, “Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento roquero ecuatoriano”. *En publicación*: (Quito: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Enero. 2004) 1390-1249.

pastiches; sin embargo, esta posición desconoce la posición activa del sujeto, interesado en atraer hacia sus países los objetos culturales mediante resignificaciones en la apropiación.<sup>52</sup> La explicación que completa la segunda sección responde a posturas teóricas alrededor de los fenómenos de la globalización cultural. Los artistas juveniles quisieron acercar la modernidad a sus países, sin embargo, el documento precisa cuáles fueron los elementos de la modernidad que más influenciaron a los jóvenes argentinos y colombianos.

Dentro de los términos de la globalización se formula un cuestionamiento sobre la relación de los países periféricos con la idea de la modernidad. Incluso teniendo en cuenta la apropiación de la cultura internacional, llama la atención el valor las ideas nacionalistas en la producción de la música rock local. En términos de identidad nacional es importante observar los compromisos de los artistas juveniles de Argentina y Colombia con la nación por medio de la música, o por el contrario, señalar la cercanía con una modernidad imaginada que no existió en sus territorios.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Dos posiciones opuestas se refieren a los procesos de apropiación de mercancías y objetos poseedores de significantes de modernidad. Por un lado la postura que establece el pastiche, como la manera de explicar los procesos imitativos en tanto el actor está supeditado a la injerencia del producto; por otro lado, está la modalidad de la construcción de sentido, en la cual el objeto no es imitado, sino resignificado. Frederic Jameson. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*. (Buenos Aires: Manantial. 2002); Roger Chartier *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. (Buenos Aires: Ed manantial. 1996) De cualquier forma, las teorías relacionadas con la complejidad de los procesos de modernización en América Latina, acuden a los argumentos relacionados con las relaciones de poder, que necesariamente aluden el esbozo teórico de la dependencia. Ver: Domingues, *La modernidad contemporánea*. 13.

<sup>53</sup> Dentro de la conceptualización de los movimientos sociales, Ron Eyerman comprende que las actitudes de la juventud interesada en promover las corrientes folk, deben ser comprendidas como formas de resistencia generacional contra una sociedad que perdió su dirección y su espíritu revolucionario. El folk como expresión cultural expone el carácter funcionalista de la música al transmitir mensajes reales sobre la visión subjetiva alrededor de la sociedad. Eyerman. *Music and social movements*.

A finales del sesenta los artistas juveniles emprendieron proyectos musicales enmarcados en nociones de hibridación.<sup>54</sup> En este sentido, la tercera sección analiza la puesta en marcha de los músicos juveniles en Argentina y Colombia orientados por la tradición nacional. El proyecto juvenil local refrenó la expansión cultural de las sociedades industrializadas, al rescatar los valores artísticos de las culturas amerindias o los aires folclóricos posteriores al criollismo. Jóvenes artistas de diferentes lugares del mundo se volcaron hacia la emotividad estética de las culturas ancestrales, que incentivaron la necesidad de experimentar, aprender y escudriñar en los legados culturales previos a la era de la reproductibilidad sonora. Música, textos e imágenes, se fusionaron en la revaloración de las tradiciones locales, que condujo a los artistas por las sendas del folclor regional, los aires campesinos y los ritmos tropicales afroamericanos.

Los artistas establecieron criterios selectivos sobre la idea de la tradición nacional, como base para la interpretación y la fusión de la música; reapareció la región, el pueblo y la comunidad, como referentes de la identidad artística, pero sin el peso necesario de la tradición para la conformación de la idea nacional. Las diferencias culturales en Argentina y Colombia forzaron a los artistas a definir los aires regionales con significantes

---

<sup>54</sup> El concepto de hibridación ha sido de gran utilidad para los estudios sobre Latinoamérica, debido a la condición de espacio con condiciones para acceder prontamente a los procesos de modernidad y modernización, igualmente debido a la cercanía cultural con Europa y Estados Unidos, pero separados por el arraigamiento cultural de muchos pueblos y regiones, los cuales siguen desempeñando un papel protagónico en la conformación de los imaginarios locales. La noción de hibridación, de igual manera que la de mestizaje, criollismo y otras categorías relacionadas con los procesos de combinación cultural, puede ser extensivo a cualquier caso histórico, sin embargo, llama la atención para Latinoamérica, porque la referencialidad a los países centrales se convierte en un paso necesario para explicar la realidad del subcontinente americano. Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. (Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002).

nacionalistas. En Argentina el tango y la milonga fueron los ritmos privilegiados para sobrellevar el compromiso del imaginario nacional y sus motivos artísticos fueron incorporados al rock nacional argentino algunos años después.<sup>55</sup> En Colombia, los artistas de música moderna emprendieron búsquedas estéticas orientadas por los ritmos regionales,<sup>56</sup> que impidieron la consolidación de un ritmo predominante que aglutinara el significado de lo nacional.<sup>57</sup>

El cuarto capítulo describe la situación de los músicos de rock argentinos en el periodo de la dictadura militar (1976 – 1982), con el objetivo de analizar el notorio declive en la producción del rock local desde 1978. El caso colombiano, contrapuesto a la relación política conflictiva de la situación argentina, suscita inquietudes sobre las razones del agotamiento de la música rock en ambos países. Habrá que desmontar la argumentación de los aspectos políticos, concentrados en represión, censura y limitación de espacios, para darle cabida a otras hipótesis de orden económico y cultural, relacionadas con la aparición de otros ritmos juveniles ajenos a la producción local. Además, habría que anexionar el agotamiento de un género musical que ya por aquel entonces completaba dos decenios.

---

<sup>55</sup> José Gobello, Marcelo H. Oliveri. *Tanguetes y Lunfardismos del Rock argentino*. (Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 2001) 52.

<sup>56</sup> Hernando Cepeda, “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y Política en Colombia en la década del sesenta”. *Revista Tábula Rasa*. (Bogotá: Colegio Mayor de Cundinamarca. No 9, 2008).

<sup>57</sup> Aaron, *From tejano to tango*, 14. Doris Fagundes Haussen, “Samba, Tango y cultura en tiempos del nacionalismo”. *Revista Signo y Pensamiento*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. No 27, 1995) 40.

La relación conflictiva entre los militares y los jóvenes explica en gran medida la crisis cultural de finales del setenta; sin embargo también es necesario observar las ofertas musicales que arrastraron consigo el intereses identitario de los jóvenes. Llama la atención la desaparición de los ritmos modernos juveniles que homogeneizaban culturalmente a las sociedades. En otras palabras, si la hipótesis es cierta y se buscaba crear mercados homogéneos que satisficieran la mayor demanda de artistas locales, la industria cultural es el principal móvil para contestar la eclosión de la crisis por la que atravesó el rock a nivel general.<sup>58</sup>

A mediados de los años ochenta el rock local fue conocido como rock en español e incluso se puede hablar de rock latinoamericano, debido al impulso brindado por los artistas argentinos en materia de música moderna juvenil. En primer lugar, la guerra de las Malvinas enalteció el nacionalismo argentino; jóvenes, artistas y no artistas entendieron como una afrenta a la soberanía nacional los ataques desplegados por el gobierno inglés contra su país. El rechazo a la música angloamericana en Argentina a través de la radio explica el aumento en la producción del rock en español en Latinoamérica, aunque también cuentan las escasas opciones de música juvenil ofrecidas en el cono sur. A diferencia del caso colombiano, el rock argentino mantuvo su presencia durante los setenta, debido al estoicismo de los artistas, quienes desafiaron las posibles amenazas del gobierno militar. Este rock nacional argentino, se mantuvo en un círculo de consumidores sin distinción

---

<sup>58</sup> Es posible que la injerencia del mercado y la industria cultural conlleven a un conflicto entre la pretensión institucional de homogeneizar los individuos como agentes de consumo, contrapuestos a los deseos libertarios enfocados en el reconocimiento individual. Ver: Beck, *Hijos de la libertad*.

generacional, con un rango etario superior al esperado. En este orden de ideas, la otra pregunta que guía el capítulo final es por la motivación que tuvieron los artistas de música rock del ochenta, para crear propuestas musicales desapegadas de la carga emocional ocasionada por el régimen militar.

Las identidades juveniles en Colombia a mediados del ochenta sufrieron un fuerte impacto por el ingreso del rock argentino en las radio estaciones nacionales. El concepto de lo “juvenil”, ligado anteriormente a las ofertas de productos provenientes de los países industrializados, pero mediado ahora por el incremento del consumo de ritmos como la salsa y el vallenato, fue renovado. Surgieron nuevos referentes identitarios juveniles para una gran parte de la población local colombiana. El texto concluye en el punto donde se inicia un nuevo proceso de integración latinoamericana alrededor del rock en español. El objetivo es anunciar el interrogante acerca del destino de las identidades juveniles en Latinoamérica desde la injerencia del mercado en la producción de rock nacional. Los nuevos referentes culturales e identitarios, producidos en el cono sur, transformaron la idea de comunidad imaginada en los jóvenes tanto en Argentina como en Colombia.

#### FUENTES E INTERPRETACIÓN. HERMENÉUTICA DE LA MÚSICA ROCK.

Esta investigación de historia sociocultural ha tomado como fuentes principales de referencia las canciones de los artistas locales. Sus textos han sido leídos como imágenes que condensan el imaginario social de la época y los planteamientos ontológicos de los compositores. Cada una de las canciones ha sido indagada por medio de la desestructuración de sus elementos componentes: motivación emocional, ideología política

y relación con su entorno social. A través del análisis de discurso se interpretarán las voces de los músicos y artistas que utilizaron los medios simbólicos para plasmar una idea objetiva en la subjetividad de la coyuntura histórica.

Es importante tener en cuenta que la canción escrita conforma un *lenguaje secundario*, perteneciente al mismo tiempo al *lenguaje natural*, de allí la simplicidad con la cual se observan esta clase de relatos.<sup>59</sup> Una canción es un relato o un discurso inscrito en el campo de la poética con pretensiones de verdad inexistentes, porque hacen parte de otro universo distinto al establecido por el lenguaje natural. No obstante utiliza este lenguaje para la composición de las canciones, por lo tanto, la comprensión del significado radica en la posesión de códigos que permitan su consecuente decodificación y la captación de su mensaje.<sup>60</sup>

La metodología implementada para el acercamiento a la fuente se basó en el análisis estructural. La narratología permite abordar las canciones porque se asume a la narrativa como un conjunto de acontecimientos que hicieron parte del texto – la fuente destinada para el análisis –, pero que quedaron por fuera de su estructura. Además es importante comprender la relación de la narrativa con los valores morales, éticos y sociales de la

---

<sup>59</sup> “Los lenguajes abarcan tres zonas: Las lenguas naturales, las lenguas artificiales y los lenguajes secundarios, que son estructuras de comunicación que se superponen al nivel de la lengua natural, como el arte, el mito y la religión. El arte es entonces desde el punto de vista semiótico, un lenguaje secundario”. Jenaro Talens, José Romera, Antonio Tordera y Vicente Hernández. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

época, puesto que explicaría la relación entre el texto y su sistema social y, como consecuencia, reubicar la fuente en su lugar de origen.<sup>61</sup>

Entendido el texto como una formación de sentido, pero que no desconoce su función *formalista*, se entiende que la narración o el texto literario, en este caso la canción, está conformada por signos, poseedores del significante del momento en que se escribe el texto. Por esta razón, la desestructuración y su reconstrucción se presentan como la manera más conveniente para la aproximación al mensaje de las letras de las canciones. Para iniciar el acercamiento se parte de cuatro modos que son: 1) el sentido literal propuesto por el relato, 2) el sentido suministrado por las reglas sintagmáticas, 3) como elemento perteneciente a una tipología específica y por último, 4) como un texto moralizante poseedor de valores.<sup>62</sup> Igualmente se establece un esquema en donde se observan las acciones descritas en los textos, junto con el papel de los actantes, los acontecimientos y las funciones.

Como fuente de apoyo fueron utilizados algunos de los diarios más importantes de cada país (Argentina: *La Nación*, *Primera Plana*; Colombia: *El Tiempo*, *El Espectador*) las revistas culturales (Argentina: *Expreso Imaginario*, *Mordisco*, *Pelo*; Colombia: *Nueva Prensa*, *Cromos*), fotografías entregadas por los mismos artistas o tomadas de los recortes de prensa y entrevistas personales o utilizadas en otras investigaciones. En cada uno de los casos, se registró la mayor información posible acerca de la manera cómo fue percibido el

---

<sup>61</sup> Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. (Barcelona: Ediciones Paidós. 1992). Primera edición 1987.

<sup>62</sup> Talens. *Elementos para una semiótica*.

contacto cultural con la música internacional. El tratamiento de los diarios se efectuó por medio de métodos cuantitativos y cualitativos, que en su respectivo orden mostraron la frecuencia y la intensidad del acercamiento de la música internacional a Argentina y Colombia. Fueron tenidas en cuenta las notas relacionadas con la música, algunos comentarios sobre el impacto social del movimiento y reflexiones alrededor de los artistas; también fueron importantes las notas publicitarias, la venta de instrumentos y los anuncios publicitarios locales, que implícitamente cuentan el comportamiento de las ciudades hacia el fenómeno comercial de la música moderna.

La primera parte de la investigación se reconstruyó con base en los diarios locales, porque su objetivo es ubicar al lector en el ámbito público en donde se originó la masificación de la música juvenil en ambos países. Sin embargo, el grueso del texto está elaborado con base en las canciones de rock, las fotografías, las notas de prensa y revistas, y la aportación de algunas entrevistas personales. Como comentario general, el método predominante fue el análisis de discurso, porque se consideró que la investigación se desplaza por los senderos de la historia oral.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> JanVansina. *Oral tradition as a history*. (University of Wisconsin Press. 1985.)

CAPÍTULO I. DEL ROCK ANGLO AMERICANO AL ROCK EN ESPAÑOL. OPOSICIÓN POLÍTICA, INDUSTRIA CULTURAL Y LA INTERVENCIÓN JUVENIL PARA APROPIARSE DE LA MÚSICA MODERNA INTERNACIONAL.

**Resumen:**

Este capítulo presenta el primer ingreso de la música moderna a Argentina y Colombia a mediados del decenio del sesenta. La hipótesis general defiende que el proceso de apropiación por medio del cual llegó el rock a estos países, involucró a los jóvenes, la industria cultural y a las políticas culturales locales. Se comprende que el proceso de apropiación requirió una participación activa por parte de los sujetos, quienes pasaron de una posición consumista a una productivista. Los artistas inicialmente imitaron a los músicos extranjeros, sin embargo, meses después emprendieron un proyecto autónomo que les permitió construir rock en lengua castellana. La importancia que adquirió el género en ambos países no pasó desapercibido, dado que políticos conservadores y sectores en oposición propugnaron que el rock contenía aspectos sociales que desafiaban las tradiciones culturales. Para los sectores ortodoxos la música moderna enfrentaba la moralidad y la tradición, mientras que los actores de izquierda interpretaban que la música moderna era una forma de imperialismo cultural. De cualquier manera, el rock se difundió por medio de espacios públicos que fueron auspiciados por las políticas culturales locales, lo cual no impidió el choque entre los seguidores de la música moderna y las fuerzas del orden.

...

Los Estados Unidos de América exportaron una gran cantidad de jazz, blues, charlestone y fox trot hacia Suramérica desde principios del siglo XX, mediante las remesas culturales enviadas como condición de la modernización, la colaboración social y acceder al progreso tecnológico tantas veces esquivo en el pasado. La necesidad de fortalecer las economías internas vigorizó también la relación de dependencia en las arenas políticas y culturales, que aumentaron el consumo de géneros musicales creados en los países industrializados y la disminución en la producción del folclor local en los países menos desarrollados.<sup>64</sup> En 1955 aumentó el comercio de música estadounidense, que encontró asiduos consumidores en diferentes destinos, sin discriminación de razas, credos, banderas y nacionalidad; se fortalecieron los intercambios culturales comenzados años atrás, cuando los ritmos norteamericanos se expandieron por las radio-estaciones locales, que sembraron las bases de un fenómeno mucho más amplio, masivo y popular bautizado en ese momento como el rock and roll.

La industria capitalista de posguerra generó centros de producción de bienes simbólicos, elaborados con orientaciones industriales, que accedieron a países menos industrializados

---

<sup>64</sup> Países con un alto grado de producción cultural local sintieron con mayor severidad el ingreso de las corrientes extranjeras. En el caso de Brasil y Argentina los movimientos políticos nacionalistas encabezados por el General Vargas y el General Perón interpusieron obstáculos para la penetración indiscriminada de productos culturales internacionales. Ver: Doris Fagundes Haussen. *Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón*. (Porto Alegre: EDIPUCRS. 2001) 106. Fagundes. *Samba, Tango y cultura*, 45. Mastrini, *Mucho ruido y pocas leyes*. 79 – 90.

para desarrollar un mercado cultural.<sup>65</sup> No obstante, el intercambio de productos culturales dependió de la intervención de instituciones internas en cada país, que favorecieran la distribución de un bien cultural, sumadas a las disposiciones técnicas y tecnológicas para expandir su consumo. Argentina y Colombia a mediados del sesenta contaban con los principales soportes estructurales para expandir la cultura estadounidense y a su vez los primeros aportes anglosajones.<sup>66</sup> Por medio de la radio, la prensa, la televisión y el cine, fueron importados modelos culturales de los países industrializados; fue a través de ellos que se distribuyeron las modas juveniles, los ritmos musicales, los comportamientos que causaban mayor atracción en el mundo occidental y naturalmente, a través suyo tuvo inicio el movimiento cultural del rock latinoamericano. Las radios de Argentina y Colombia, testigos de las transformaciones acaecidas durante la primera mitad del siglo XX, fueron los primeros espacios masivos que transmitieron la música de Elvis Presley, Little Richard y Bill Haley and the Comets. Los músicos argentinos de mediados del sesenta accedieron a los ritmos de la vanguardia juvenil norteamericana a través de las cadenas del *Desfile*

---

<sup>65</sup> Además de la postura de la *Teoría crítica* frente a la masificación del arte por medio de las industrias culturales, en la que el objeto cultural asume unos caracteres distintos al principio artístico, pensado ahora desde una perspectiva netamente industrial y administrativa, también existe otra literatura concentrada en el fenómeno de la industria cultural desde la postura de la globalización económica y la transnacionalización de los bienes simbólicos. Ver: Daniel Bell, *The cultural contradictions of the capitalism*. (New York: Basic Books. 1996) Primera edición. 1976. También es importante observar la intervención de las visiones posestructuralistas, conscientes de la injerencia de las hegemonías culturales en los índices de consumo de bienes simbólicos, aunque claramente alejadas de los posibles reduccionismos provenientes del marxismo clásico. Ver: Fredric Jameson, Slavoj Žižek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. (Buenos Aires: Editorial Paidós. 1998) 27.

<sup>66</sup> Arturo Merayo (coordinador), *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva*. (Sevilla: Comunicación social, ediciones y publicaciones. 2007) 34 – 38, 143 – 150; Mastrini. *Mucho ruido pocas leyes*. 113.

*Musical Sudamtex* y *La Catedral del Ritmo*, transmitida por *Radio Argentina*.<sup>67</sup> *La Voz de América* y *Radio 15* hicieron lo propio para Colombia, al permitir que los jóvenes locales, incitados a la rebeldía, al desafío generacional y a la ruptura de lo establecido, justamente por la influencia de la música norteamericana y las películas de Hollywood, accedieran sin obstáculos a los ritmos juveniles consumidos en Estados Unidos.<sup>68</sup>

Durante los años cincuenta se amplió la difusión de los medios de comunicación en ambos países.<sup>69</sup> Los regímenes populistas latinoamericanos utilizaron la radio para transmitir ideas políticas, con el objetivo de informar a los ciudadanos las ordenanzas gubernamentales, acercarse desde las ondas radiales al pueblo y construir el sentido de la identidad nacional.<sup>70</sup> Desde las primeras intervenciones del peronismo en los medios de

---

<sup>67</sup> *La Nación*. Argentina. 8/3/1965, 29/10/1971, 21/10/1976.

<sup>68</sup> Dos posturas se han establecido frente a las relaciones de consumo de la música norteamericana. Por una parte, los analistas colombianos reconocen la extremada dependencia de las radios locales hacia la música internacional; por otra parte, la historiografía argentina ha mostrado el proceso de apropiación de la música como una empresa más independiente. En estas investigaciones se analizan los artistas juveniles más importantes, relegando a un plano secundario la injerencia de la radio argentina en la formación musical de los productores de rock locales. Ver: Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. (Buenos Aires: Ed. Emece. 2002) 53. Grinberg Miguel. *La música progresiva argentina*. 10. Para el caso colombiano ver: Paola Andrea García Palencia, *Jóvenes y medios: discursos en interacción. Rock, radio e industria musical como hacedores de cultura*. (Bogotá. Tesis de Grado, Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación social: 1998); Ana María Lalinde. “Radios juveniles: o cómo construir una forma de ser joven” en: *Revista Signo y Pensamiento*. (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Volumen XIII, No 25, 1994).

<sup>69</sup> Fagundes, *Rádío e política*, 112 – 143

<sup>70</sup> Es preciso comprender que el fenómeno de la radio y los medios de comunicación, en relación a la utilización de la cultura musical con el objeto de construir ideas de nación, no pertenece a casos exclusivos; es un movimiento histórico engendrado en el fortalecimiento del capitalismo, el liberalismo y la formación de los Estados modernos. En este sentido, Argentina y Colombia se suman a los esfuerzos realizados por otras naciones para acceder al fortalecimiento de los patrones identitarios nacionalistas. Ver: Martin Stokes (Ed), *Ethnicity, Identity and music. The musical construction of place*. (Oxford: Berg Publishers, 1994) 11.

comunicación se impuso la obligación de transmitir música nacional, que cultivara las bases del patriotismo argentino; igualmente las políticas culturales del peronismo demandaron la transmisión de películas argentinas, examinadas previamente, con el fin de controlar la formación del proyecto nacionalista.<sup>71</sup> Los medios de comunicación en Colombia, aunque fueron utilizados para transmitir ideas políticas, carecieron del apoyo de las políticas culturales que generaran proyectos nacionalistas a través suyo.

Más que un instrumento político, la radio en Colombia fue pensada como un medio para acceder a la cultura europea y norteamericana. Durante la presidencia de Eduardo Santos (1938 – 1942) se pretendió “civilizar” la sociedad colombiana a través de la HJCK la Radio en Bogotá, que programaba música de cámara y obras de destacados compositores clásicos. La otra influencia proveniente de México y Argentina estaba sectorizada en el consumo de los grupos populares: las rancheras y el tango fueron géneros musicales ampliamente consumidos por los colombianos, aunque también se escuchaban la rumba, la danza, el bolero y naturalmente los fox trot norteamericanos.<sup>72</sup> La sociedad colombiana evidenciaba la carencia de un ritmo musical aceptado ampliamente, que no sintiera las restricciones del fuerte regionalismo. Debido al imperativo regional del país, los gobiernos posteriores al decenio del treinta buscaron el reconocimiento de la diversidad étnica, racial y

---

<sup>71</sup> Un error habitual en la historiografía de la censura en Argentina, es postular el Proceso de 1976 – 1983, como el origen del control de las expresiones artísticas. Desde el ingreso del cine y la radio, el gobierno local de turno estableció las normativas y las políticas culturales para la distribución de los productos culturales. Ver: Judith Gociol, *Cine y Dictadura. La censura al desnudo*. (Buenos Aires, Capital intelectual: 2006) 11.

<sup>72</sup> Muñoz Catalina. *To colombianize Colombia: Cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930 – 1946*. (Phd Dissertation, University of Pennsylvania: 2009) 188.

multirregional de Colombia. En el decenio del cincuenta los diferentes proyectos nacionalistas surtieron efecto y la promoción de los aires regionales, como parte del fortalecimiento del Estado nacional, favoreció el ingreso de la música caribeña a las otras dos ciudades más importantes del país: Bogotá y Medellín. Las agrupaciones musicales de porros colombianos disputaron la hegemonía cultural que poseían otros ritmos como las rancheras, pero también, la guaracha, el mambo, los boleros y el tango.<sup>73</sup>

Con la excepción de los porros colombianos, liderados en gran medida por las orquestas de los maestros Pacho Galán y Lucho Bermúdez, la música colombiana carecía del apoyo discográfico e industrial que soportara el desafío de otros géneros musicales provenientes del exterior.<sup>74</sup> Durante estos años se exportó música colombiana hacia Norteamérica, en donde predominaba la imagen del país afro-caribeño, debido a un imaginario relacionado con las ingentes migraciones de afro-descendientes al país durante la colonia<sup>75</sup>. El país era reconocido por sus costas caribeñas, sus cumbias y sus porros, géneros relacionados con los sectores afro-descendientes, pero no por los bambucos y las guabinas, de proveniencia criolla. En Argentina por la misma época se llevaron a cabo proyectos nacionalistas liderados por las burguesías locales. Aunque el país había intentado solucionar el problema racial desde los inicios republicanos, permanecían las diferencias regionales y prevalecía el

---

<sup>73</sup> El problema de la fragmentación regional en Colombia también está marcado por la discriminación racial. El reconocimiento generado por las políticas culturales desde el decenio del 30, conllevaron al establecimiento de políticas raciales. Wade. *Music, race and nation*, 144. Wade Peter. "Music and formation of black identity in Colombia" *Report of Race and Identity*. (Vol. XXXV, No 6, May/Jun 2002).

<sup>74</sup> *La Nueva Prensa*. Centro de Documentación Musical – Biblioteca Nacional, Bogotá – Colombia. 25 de abril de 1961.

<sup>75</sup> Cepeda. "Los jóvenes durante el Frente Nacional" 102.

folclor local. La intervención de Perón y su proyecto populista fue importante para fortalecer el sentimiento nacional y la integración regional del país. A mediados del sesenta Argentina enfrentaba los mismos desafíos culturales que Colombia, pero había una alta promoción de la música local. Las emisoras radiales patrocinaban constantemente los ritmos locales; las casas disqueras abrían espacios para artistas tradicionales como Atahualpa Yupanqui, Hugo del Carril, Aníbal Troilo, Los Trovadores y nuevas figuras que se sumaron a la lista de artistas folclóricos y nacionalistas. Durante el decenio del cuarenta, Argentina experimentó una etapa de redefinición de los valores nacionales. Los lunfardismos, los solescismos y el voseo ingresaron en una etapa de reconocimiento, porque mientras el gobierno promovía la “ley del buen hablar”, provenían de los arrabales imaginarios sociales alrededor de la nación. En este decenio impactaron las orquestas de los tangueros modernos a las políticas culturales, debido a la acogida del tango en los sectores populares. Los festivales de música folclórica, que también se organizaban en Colombia, eran asuntos nacionales y no regionales, como sucedía en éste último.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> En un texto reciente se esbozan los lineamientos que condujeron al tango desde lo tradicional a la modernidad. En este sentido, el tango atravesó por una alta demostración de rechazo, aunque con la conformación del Estado moderno argentino, el ritmo fue acogido por los sectores populares, que desde la marginalización fortalecieron las identidades con la música de los arrabales. Ver: Alfredo E Fraschini. *Tango, tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. (Buenos Aires: Editoras del Calderón. 2008) 32, 241. *La Nación*. “Diálogos sobre el folclor y el tango”. 7 de Febrero de 1966. “Noche tras noche Baradero asiste al desarrollo de su segundo festival de música popular argentina, que, como era de prever, se ha convertido en un acontecimiento artístico memorable. La sola mención de los intervinientes señala la magnitud de esta concentración de artistas populares”.

Las políticas culturales en Argentina estaban integradas a proyectos públicos;<sup>77</sup> se promovían ritmos regionales, folclóricos y comunitarios; lo culto y lo lunfardo convivían en espacios auspiciados por instituciones y organizaciones artísticas y, se construyeron locaciones a lo largo de la ciudad que permitían la libre expresión del arte. Para el caso colombiano lo público estaba limitado por lo privado;<sup>78</sup> las marcadas diferencias regionales impedían la extensión de políticas culturales que fortalecieran la integración nacional. El país carecía de espacios recreativos, de instituciones artísticas y del patrocinio del folclor local. Las políticas culturales también fueron determinantes para el ingreso de las corrientes artísticas provenientes del extranjero; ritmos como el jazz, el mambo, el tango, las rancheras y años después, la nueva canción latinoamericana, la nueva ola y los cantantes argentinos de principios del sesenta, dependieron de las facilidades ofrecidas por las instituciones encargadas de promover los productos culturales.

Las esferas públicas y privadas fueron determinantes para comprender la expansión de las corrientes culturales juveniles de mediados de la década del sesenta. En Colombia el jazz

---

<sup>77</sup> A diferencia del caso colombiano en Argentina se intentó construir por medio de las políticas culturales el concepto de cultura nacional. Este fue el caso de los primeros pasos dados a mediados del siglo XX. Ver: Ana Wortman, “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. En: Daniel Mato (Comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. (Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/CLACSO. 2001) 252. Sin embargo, el fortalecimiento de la globalización cultural que tuvo lugar a finales del siglo XX, acentuado con la crisis nacional generada durante el mandato neoliberal de Carlos Menem, presenta un panorama menos positivo de la identidad nacionalista y de la acción de las políticas culturales. Ver: Beatriz Sarlo *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. (Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/ Ariel. 1994) 7.

<sup>78</sup> El decenio del noventa en Colombia transforma el sentido de lo público por medio de la Reforma Constitucional de 1991 y la creación del Ministerio de Cultura en 1997. Ver: Ochoa. *Entre los deseos y los derechos*. 18.

transcurrió entre las élites y los sectores privados especializados; previo a la explosión de la música norteamericana, la música de New Orleans había adquirido espacios limitados en los cuales los aficionados seguían la evolución del género. *La Voz de América* se encargaba de transmitir el programa de “Music USA” en el que William Connover contaba las novedades de los artistas norteamericanos y las últimas tendencias del jazz.

*“El jazz se ha convertido en lenguaje musical internacional. En Colombia su popularidad aumenta cada día y también crece el número de aficionados a los programas de radio, en onda corta, entre los cuales el de La voz de América transmite las últimas noticias y tendencias organizadas en el mundo del jazz. “Music USA” es el título del programa que tiene a su cargo el comentarista William Connover, uno de los más sintonizados en el mundo...”*<sup>79</sup>

Aparte de este programa, músicos profesionales del conservatorio nacional y amateurs, promovieron la interpretación de este género musical sin encontrar alta aceptación. El jazz trascurrió en Argentina entre lo público y lo privado, porque recibió soportes institucionales para su difusión e incluso compartió espacios con el folclor nacional. La televisión local ofrecía franjas para su proliferación; los diarios nacionales redactaban notas sobre los principales exponentes del género, se estableció la regularidad de los conciertos y nacieron numerosas agrupaciones criollas dedicadas al jazz.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> *El Tiempo*. 12 de Marzo de 1966. p. 16.

<sup>80</sup> “Jazz en Blanco y Negro”. *La Nación*. 5 de febrero de 1965. p. 15. Porteña Jazz band: En el cine teatro Acassuso, de San Isidro, se ofrecerá el lunes próximo a las 21:30 una función a cargo del conjunto de Hot Jazz Porteña Jazz Band. *La Nación*. 1 de diciembre de 1967. p. 5.

En la Argentina de la primera mitad del siglo XX géneros musicales como el jazz hicieron parte de la cotidianidad local. La influencia norteamericana y la herencia europea incentivó a varios artistas a conformar agrupaciones como la “Hot Porteña Jazz Band”, la “Jazz Suite” o la orquesta de Jazz dirigida por Walter Thiers y Jorge Calandrelli.<sup>81</sup> Al igual que los músicos de jazz, los artistas aficionados al folclor encontraron apoyos comerciales e institucionales para el cultivo de su arte. En el caso colombiano las políticas culturales tuvieron menos éxito. Los géneros folclóricos y en este caso el jazz, accedieron a un público limitado, debido al exiguo apoyo institucional de las organizaciones encargadas de promover el consumo de bienes simbólicos. El jazz en Colombia se mantuvo hasta mediados del sesenta en el ámbito de lo privado, como parte de la programación de emisoras especializadas, destinadas a espacios limitados con el objeto de entretenimiento. En discotecas bogotanas, como la denominada “Fiebre”, que en 1967 se imponía como uno de los centros de entretenimiento juvenil más importantes de la capital, se mezclaban diversas actividades, como el modelaje de reinas de belleza, la interpretación de los ritmos juveniles y modernos, y en ocasiones se disponían las locaciones para escuchar música jazz.<sup>82</sup>

La influencia cultural norteamericana en Argentina y Colombia fue semejante, aunque las condiciones internas modificaron el resultado de la hibridación. El contexto histórico desde 1945 mostró el establecimiento de lazos políticos y económicos con los países americanos, con algunas preferencias hacia México, pero en general con una vocación continental antes

---

<sup>81</sup> *La Nación*. 19 de marzo de 1967. p. 23. *La Nación*. 12 de noviembre de 1967. p. 40.

<sup>82</sup> *El Tiempo*. 15 de enero de 1967. p. 12.

que binacional. Las relaciones comerciales y culturales establecidas a lo largo del siglo XX, principalmente desde la década del treinta, impusieron los modelos culturales estadounidenses en los países latinoamericanos. Antes de 1950 la penetración cultural se establecía en ámbitos privados, porque la comprensión del jazz y el blues suponían altas inversiones de capital económico y cultural, que distinguían los criterios consumistas de las clases favorecidas del gusto popular. El charlestone y el fox trot también fueron ritmos consumidos por las élites capitalinas, aunque se distribuyeron junto al tango y los boleros por medio de la radio, como parte del consumo de las “clases populares”.<sup>83</sup> El avance en las telecomunicaciones influyó en la democratización de la música, que ingresó a las esferas públicas, debido a la alta promoción de programas radiales y más adelante televisivos, con contenidos exclusivamente norteamericanos. El cine también favoreció a los productos norteamericanos y el consecuente ingreso de su cultura en el subcontinente.<sup>84</sup>

El Teatro Colón de Bogotá y el Teatro Metropolitano de Buenos Aires fueron los primeros espacios en donde encontró lugar el cine norteamericano. Álvaro Díaz, integrante de las agrupaciones musicales *Young Beats*, *Ratas Urbanas*, y *Transporte Pesado de Colombia*, recorrió pocas cuadras desde su casa central en Bogotá para asistir al lanzamiento de la película *Blackboard Jungle* o *Semilla de Maldad*. Este acontecimiento lo acercó al rock a través de la banda sonora de la película, interpretada por *Bill Haley and the Comets*. Para Mauricio Moris Birabent, integrante de los *Beatniks* y con una larga trayectoria en el rock

---

<sup>83</sup> Muñoz. *To Colombianize Colombia*. 170.

<sup>84</sup> Hernando Cepeda, “Entre los orígenes del rock Argentino y Colombiano. Bases para una historia comparada”. *FIAR. Forum for interamerican Research Washington: Vol. 2, No 2. (Aug-09)*.

argentino, la historia fue semejante. En cualquier caso, el cine antes que la radio imprimió imaginarios relacionados con la rebeldía de la juventud norteamericana.<sup>85</sup> El efecto inmediato fue el reconocimiento de la categoría sociológica de *juventud*, existente en Argentina y Colombia en los centros educativos, pero invisible por fuera de ellos. En segundo lugar, apareció un discurso generacional, orientado por el existencialismo, y finalmente, surgió la música juvenil norteamericana como modelo cultural de los sectores de las clases medias altas.

Las ciudades se urbanizaban presurosamente. Bogotá tenía un medio de transporte semejante al porteño, por lo cual, muchas de las actividades sucedían a bordo de los colectivos bonaerenses y los buses amarillos bogotanos. Un día de abril de 1965, mucho después de que Bill Halley presentara la música juvenil en Argentina y Colombia, se encontraba Roberto Fiorilli en un bus amarillo, rememorando uno de los últimos temas de *The Beatles*. A su lado, un muchacho que rondaba los 17 años comenzó hilarantemente a tararear el “Help” de los mismos artistas. El recorrido que comenzaba desde el sur de la ciudad, cerca del barrio Quiroga, en la calle 27 sur con carrera 10<sup>a</sup>, se prolongó hasta llegar a la Calle 19, justo al centro de la ciudad en donde se congregaban otros jóvenes con curiosidades culturales semejantes a las de Roberto Fiorilli y Álvaro Díaz. En el colectivo 152, que había sido tomado sobre la Santa Fe, justo a la salida de la estación de Plaza Italia, Moris platicaba con Claudio Gabis sobre las destacadas actuaciones del Gato Barbieri, Lalo

---

<sup>85</sup> “Tenía unos quince años y salió la película “Al Compás del Reloj”. Con ella venía toda una bola que hizo que los tipos de mi generación nos sintiéramos absolutamente desfásados”. Daniel Binelli. *Expreso Imaginario*. (Buenos Aires: Septiembre de 1977).

Chaparro y Pérez Martín, todos ellos músicos de jazz del bar *La Cueva* sobre la Av Pueyrredón. Los cuatro jóvenes, compartían una altísima admiración por la música compuesta, elaborada y promovida por los norteamericanos; desde Bill Halley, pasando por los exuberantes movimientos de Presley, hasta las agudas melodías de piano interpretadas por Little Richard, cada uno de ellos concentraba el interés de sus conversaciones.

JÓVENES, MILITARES Y FOLCLORISTAS: PERCEPCIONES SOBRE LA MÚSICA JUVENIL ANGLO  
– AMERICANA EN COLOMBIA Y ARGENTINA.

La policía y el ejército encontraron dificultades para reconocer las actividades juveniles y su expresividad, como parte de un movimiento cultural vanguardista, irreverente y moderno. Aunque los jóvenes protagonizaban desórdenes civiles, no existían leyes que determinaran sus comportamientos. Además, las acciones reprimidas por policía prescribieron en muchas ocasiones debido a la inexistencia del delito. Los jóvenes argentinos y bogotanos influenciados por la rebeldía norteamericana, se enfrentaban a las autoridades en parte para obtener el reconocimiento de su existencia.<sup>86</sup> La mayoría de jóvenes provenían de las clases medias y medias altas, asfixiados por un supuesto provincialismo, decididos a practicar y emular las actividades de la juventud de Europa y

---

<sup>86</sup> James Scott, *Weapons of the weak. Everyday form of resistance*. (Connecticut: Yale University Press. 1985). James Scott. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. (México: Ediciones Era. 2000). En los términos de la sociología norteamericana de las resistencias se hablaría de la *resistencia* de todos los días; sin embargo, la idea que defiende esta postura teórica se sienta en los desafíos abiertos, pero implícitos, dada la necesidad de permanecer y mantener el orden de la sociedad. Los agentes sociales tienen la necesidad de crear mecanismos de resistencia que permitan acceder a sus demandas sin que éstas signifiquen la reducción de sus ventajas y derechos sociales.

Estados Unidos.<sup>87</sup> El baile del twist y del rock and roll complementaban el deseo identitario de las juventudes locales, por la idea implícita sobre la renovación generacional; aparecieron nuevos establecimientos, nuevas indumentarias, atuendos y vestidos diferentes a los utilizados por sus parientes mayores.

*“El Twist en la lista de exportaciones norteamericanas está llegando al primer lugar. Hace un año se empezó a bailar en Peppermith Lounge, elegante cabaret newyorquino, y hoy en todos los puntos cardinales del mundo la juventud se balancea, ya entusiasta, ya frenética, bajo su compás. No importan las barreras étnicas ni geográficas: en la continental Paris, en el Tokio Oriental, en la mediterránea Roma, el ritmo se impone bajo el signo del Twist”*  
88

La policía y el ejército fueron sectores opuestos a la presencia y proliferación de núcleos juveniles, por lo cual contuvieron las expresiones individuales y grupales, realizadas en espacios públicos y privados. Los jóvenes en Buenos Aires recibieron positivamente las ideas modernas de la libertad y la racionalidad provenientes de Europa, aunque encontraron obstáculos políticos generados por los sectores retardatarios, que no avanzaban al ritmo de la juventud local. Mauricio Moris, Pajarito Zaguri y Claudio Gabis se habían adaptado a las exigencias culturales del mundo moderno; participaban de actividades lúdicas en los primeros bares de la ciudad, exploraban con sonidos, colores e ideas, mientras la policía local se aferraba a principios ortodoxos que retrasaban el ingreso de la modernidad a su país. Las fuerzas del orden enjuiciaban, perseguían y atosigaban las colectividades

---

<sup>87</sup> “Lo moderno todavía tenía algo que ver con la arrogancia de los habitantes urbanos para con los provincianos, ya se tratara de un provincianismo de campesinos, culturas distintas y colonizadas o simplemente el propio pasado precapitalista...” Jameson, *El giro cultural*. 82.

<sup>88</sup> *Nueva Prensa*. 29 de mayo de 1962. p. 23

juveniles, con el objetivo de defender la ética, la moral cristiana y el comportamiento civil. El desafío juvenil estaba orientado por los modelos norteamericanos rebeldes, antes que por tendencias políticas que proclamaran la revolución. Los delitos cometidos en la mayoría de los casos discurrían en desafíos simbólicos, basados en la utilización de elementos visuales para llamar la atención de los otros miembros de la comunidad. Sin embargo hubo acontecimientos en los que el desafío rebasó los términos simbólicos, en los cuales se perpetraron actos de vandalismo, desórdenes públicos y eventos en los que necesariamente se buscó la intervención de la policía.<sup>89</sup>

En el contexto de la segunda mitad del decenio del sesenta, ser hippie, igual en Argentina que en Colombia, aumentaba las posibilidades de ser juzgado como criminal. Los agentes de policía mantuvieron en la mira las actividades subculturales practicadas por las colectividades juveniles. Como se sugería anteriormente, las constituciones civiles no encontraban argumentos tácitos para enjuiciar a los individuos, muchas veces encerrados en comisarías por el uso del cabello largo, la exhibición de prendas coloridas y en general, por “afrentar” la moral cristiana. En alguna ocasión, los operativos policiales, que retenían unos pocos sujetos relacionados con el hippismo, llevaron a más de medio centenar de ellos, reclusos en una misma comisaría, sin delito expreso. Al día siguiente eran devueltos a la libertad, después de unas preguntas de rutina, que avizoraban la cercanía de estas colectividades con los grupos comunistas.

---

<sup>89</sup> Capturaron a 58 "hipies" en Retiro, Palermo y Floresta: *La Nación*. 16 de enero de 1967. p. 2

La llegada del rock and roll y de los primeros hippies criollos, colisionó severamente los imaginarios y las representaciones sociales, que generaron un efecto de polarización social. Aparte de las reiteradas protestas emitidas por la iglesia, que experimentaba por la misma época el reto de controlar la sexualidad femenina; los sectores más ortodoxos también observaron con desgano la ampliación del círculo de jóvenes que ya eran bautizados como hippies. Las series de televisión, los programas radiales y en gran medida, la prensa nacional, seguían de cerca las tendencias de la moda, tanto en la música, el cine, la pintura, la literatura y se explayaban en artículos sobre las principales renovaciones culturales. Para los sectores más retardatarios este tipo de propaganda promovía el desorden y el mal ejemplo. Desde mediados de la década del sesenta, la juventud bogotana había comenzado un peregrinaje lento hacia el norte de la capital. Barrios como Chapinero conquistaron las clases medias altas, se construyeron edificios, viviendas y el sector conglomeró una numerosa parte de la sociedad capitalina. En el parque de la 60, en el corazón del vecindario, se asentaron distintos individuos que traían ideas de la vida en comunidad, del amor libre y de la paz; sujetos que poblaron con el tiempo los alrededores del parque hasta generar verdaderos choques con los vecinos del prestigioso barrio. Ya para finales de la década del sesenta, los hippies bogotanos se entendían como un verdadero problema civil. Las denuncias sobre el consumo y venta de marihuana abundaban y los vecinos del parque Julio Flórez, el mismo parque de la calle sesenta, solicitaron la intervención sorpresiva de la policía, para retirar lo que era considerado “parásitos”, “mozalbetes”, reunidos bajo la proclamación del amor libre, el arte conceptual y la “yerba loca”.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> “Desalojados ‘Hipis’ del Parque de la 60. *El Tiempo*. 20 de julio de 1969. p. 2.

La influencia cultural norteamericana había sido bien recibida en Colombia, a pesar del arraigo cultural y regional, que superaba a la Argentina, debido a la menor vinculación con los mercados internacionales. El proceso de europeización fue mínimo y las corrientes migratorias de comienzos de siglo no eligieron al país como su destino. Más por motivos económicos que culturales, desde la década del cincuenta, el país abogó por la apertura hacia las contribuciones culturales provenientes de Norteamérica. En los términos planteados, el ingreso del rock and roll acercaba al país a la cultura estadounidense. Inicialmente el rock and roll fue observado como la extensión del jazz y el blues, por lo cual, pudo distribuirse prontamente a través de la radio y la televisión local. Sin embargo, las ciudades mutaban al tiempo que las costumbres de sus ciudadanos. Junto al rock and roll aparecieron las colectividades juveniles y las prácticas grupales extendidas hasta altas horas de la noche; las actividades juveniles relacionadas con la música moderna produjeron un imaginario contrario en los sectores militares, quienes relacionaron estos comportamientos con tentativas políticas del comunismo para acceder a Latinoamérica. Los sectores conservadores y retardatarios relacionaban la música rock, con la sexualidad, las drogas y el comunismo.

En la mayoría de arrestos a jóvenes no hubo claridad sobre el delito. Ciertamente la policía, tanto en Bogotá como en Buenos Aires, emprendió una política represiva contra la juventud que profesaba gusto por el rock. Fueron establecidas como parte de sus obligaciones ciudadanas vigilar el comportamiento de los jóvenes, reprimir las manifestaciones consideradas subversivas y proceder penalmente ante cualquier tentativa de desobediencia.

Las fuerzas del orden denunciaron habitualmente las acciones protagonizadas por los jóvenes, aunque muchas veces su sola presencia era causal de detención. Aparte de la relación entre el hippismo, las drogas y el comunismo, el motivo más desafiante era el modo de vestir de los hombres, relacionado en la mayoría de los casos con comportamientos homosexuales, considerados delitos penales. Las detenciones generadas por estos cargos concluían en una noche en la penitenciaría, algunas llamadas a los familiares, la humillante burla ante las autoridades y la violación expresa al derecho a la libre expresión. En una de esas ocasiones caminaba Pipo Lernoud por la larga Avenida Pueyrredón, en un recorrido nocturno por las calles bonaerenses, hasta alcanzar la Cueva del Once, cuando fue abruptamente apresado por la policía de la jurisdicción; después de varios minutos, quizás un par de horas procedieron a leer sus cargos por el arresto, pero no existían. El interrogatorio incentivó la conversación entre el comandante de la estación y el detenido, en la cual el motivo de disputa era el uso del pelo largo. Después de las habituales afrentas a la hombría del detenido, a su entereza como ciudadano argentino y a su dudosa posición política, Pipo le señaló una imagen del general San Martín que posaba justo detrás del apoltronado sillón del comandante, en la que el caudillo criollo lucía con altivez sus extensos rizos.<sup>91</sup>

Desconcierto, confusión y desconocimiento, son los calificativos de la actitud proveniente de las fuerzas coercitivas en ambos países. Aunque la moda que practicaban los jóvenes provenía de Estados Unidos, declarado opositor del comunismo en el mundo y modelo

---

<sup>91</sup> Entrevista Pipo Lernoud. Ezequiel Abalos. *Rock de Acá. Los primeros años*. (Buenos Aires: el autor. 2009) 84.

rector de la cultura en el siglo XX, para los agentes del orden estos individuos contrariaban los modelos de una sociedad desarrollada. La policía inculcó de acercamiento al comunismo a los individuos que interpretaban música rock e incluso a quienes participaban pasivamente en los recitales y conciertos. La confusión de la policía, el Estado y la sociedad en general se reflejaba en la misma juventud, que después de dos o tres años de consumir la música juvenil estadounidense, no tenían claridad de su resistencia. Para los músicos el rock and roll y más adelante el rock, fueron parte de un proyecto de rebeldía generacional, ajeno a los vericuetos de la política local e incluso desinteresado por los problemas sociales. De cualquier forma, el rock and roll se mezclaba con tendencias aún más comerciales como la nueva canción, para hacer parte de eventos políticos y sociales sin importar el motivo que los congregaba. En 1968, después de repetidos allanamientos en clubes nocturnos, la policía bogotana interrumpió un evento de perfil político, que tenía como actuación principal la participación de *Los Flippers* – una de las más destacadas agrupaciones de rock de los sesenta en Colombia – y a Eliana, conspicua figura de la nueva canción.

Arturo Astudillo, artista contemporáneo de Roberto Fiorilli y Álvaro Díaz, con un proyecto artístico influenciado por el rock de *The Beatles*, pensó en la posibilidad de conformar una agrupación beat, que fusionaba los tradicionales ritmos del rock and roll de finales del cincuenta, con las nuevas corrientes musicales provenientes de Londres y Liverpool. En una noche septembrina de 1968, apenas días después de que la primavera llegara al cono sur, tuvo lugar el evento nombrado. Eliana, influenciada culturalmente por el modelo francés antes que el estadounidense y marcada por los principales protagonistas de la nueva

canción, tales como Sandro, Leo Dan y Leonardo Favio, nunca imaginó que su acercamiento a los eventos políticos la conduciría al allanamiento de sus presentaciones. Minutos después de iniciado el concierto, la policía distribuyó al interior del recinto a varios de sus mejores hombres, bloqueó las puertas de salida, requisó a los varones y verificó la autenticidad de los instrumentos; las informaciones de la semana en curso les habían insinuado la posibilidad de que en el evento se confabulara un proyecto insurreccional, y que las guitarras y el bajo eléctrico en vez de instrumentos fueran armas de combate.<sup>92</sup> Aunque la información es claramente parcializada, porque proviene del diario de oposición más importante de la nación, perteneciente a los órganos del partido comunista colombiano, es evidente que artistas, fuerzas coercitivas y partidos políticos, carecían de conocimiento sobre las ideologías políticas de la música juvenil.

Además de la policía, el ejército y algunos grupos políticos interpuestos abiertamente a la penetración de la cultura estadounidense, también los obreros, los constructores y los transportadores, discriminaron a los individuos identificados con la música moderna juvenil. El contraste entre dos percepciones culturales –los sectores retardatarios y los jóvenes influenciados por la cultura juvenil estadounidense – conllevó en ocasiones a ataques directos iniciados por los miembros de la sociedad civil. La juventud era consciente de la reacción provocada por su presencia, destacada por las indumentarias, abundantes cabelleras y controversiales actividades de entretenimiento. Salían a las calles, se reunían en espacios públicos, se desplazaban al campo y convivían en comunidades. Los sectores más

---

<sup>92</sup> *Voz Proletaria*. 3 de octubre de 1968. p. 2.

tradicionales no dudaron en amedrentar esas actitudes por medio de burlas, ofensas, vituperios, y en algún momento, llegaron a tomar medidas contundentes como lanzarles objetos a los hombres con cabello largo.<sup>93</sup>

El desafío interpuesto por los jóvenes a las fuerzas militares y al resto de la sociedad en general, debe ser comprendido como una conflagración simbólica y gestual. Las actividades grupales cambiaron, hubo renovación de estilos, modas y tendencias, aunque la motivación por el reconocimiento incentivó a los jóvenes a provocar las reacciones represivas provenientes de las fuerzas del orden.<sup>94</sup> A finales del sesenta, con un movimiento acéfalo, primario y sin ordenamiento, los jóvenes conocidos como los “ye-ye” fueron sometidos a enjuiciamientos semejantes, basados en los argumentos de las supuestas burlas que protagonizaban hacia los militares. Reiteradas fueron las ocasiones en donde se desconocía la razón de las detenciones, lo cual no era motivo para reversar los procesos de enjuiciamiento. Las condiciones económicas de los artistas juveniles, la procedencia familiar y sus actividades, eran inoficiosas al momento de enfrentar un proceso de detención sin cargos, dada la evidencia empírica basada en el aspecto personal y la supuesta cercanía con el comunismo.

---

<sup>93</sup> La simbología del cabello largo establece un desafío hacia una sociedad asentada en delimitaciones claramente establecidas entre los sexos, aunque la idea moderna del progreso se basa en principios orientados por el desarrollo, lo cual implica un acomodamiento hacia los parámetros sociales. El cabello largo connota un desafío explícito hacia los imaginarios sociales enfocados en el desarrollo personal y en principios evolucionistas. Entrevista personal. Fiorilli Roberto. Bogotá. Mayo de 2008.

<sup>94</sup> El acercamiento cultural como resultado del mejoramiento de los medios de comunicación, la reducción de las distancias y en general, los notables procesos de globalización cultural, incentivan el emprendimiento de la lucha por el reconocimiento, generada quizás más por un deseo de protagonizar y cumplir un rol histórico; un proceso de subjetivización. Beck. *Hijos de la libertad*, 295.

*“Festival para delirantes: Se hacían los desentendidos. En la tarde del miércoles pasado, en la elegante confitería La Fe, en pleno barrio norte de Buenos Aires, era imposible que esos 4 muchachos no repararan en tanta miradita insidiosa que caía sobre ellos. Vistiendo pantalones apretados, botas y chaquetas criptomilitares, se limitaban a sorber sendas limonadas y en prolijar, sin conseguirlo, sus luengas melenas.... Al rato, el capitán Calcagno acusaba al cuarteto de burla flagrante a la condición militar... Los hippies no son comunistas, pero están auspiciados por ellos... La conexión entre hippies y marxistas - Según Dragani - nació en el Bar Moderno, de Buenos Aires. "Se volverán guerrilleros comunistas -acota Tedesco - cuando se acostumbren a vivir al aire libre y a comer lo menos posible”<sup>95</sup>*

La relación que podría tener el comunismo con el rock and roll era mínima; incluso a partir de la posición social de quienes engrosaban las colectividades que disfrutaban del género, se encontró una gran mayoría proveniente de las familias de clases medias y medias altas, con la posibilidad de permitir que un miembro de su familia invirtiera largas horas en actividades improductivas económicamente como la interpretación del rock and roll de los sesenta.

El coronel Tedesco, de la seccional 17 de Buenos Aires, fue uno de los enemigos más acérrimos del nuevo movimiento cultural. Para los bonaerenses los días y las noches comenzaron a perder dimensión; las actividades juveniles y de ocio empezaban una noche entre semana, con el riesgo de extenderse por varios días. Los músicos que habitualmente frecuentaban la Cueva, el bar que se inició sobre la Avenida Pueyrredón, acogió por mucho tiempo a los mejores músicos de jazz, bossa nova y por supuesto, a los primeros aficionados al rock tradicional. Al establecimiento llegaban jóvenes bonaerenses; después

---

<sup>95</sup> *La Nación*. 16 de enero de 1968.

de haber recorrido inmensas distancias que comenzaban en el Bar Moderno - el lugar donde fueron apresados los integrantes del grupo ye-ye *LSD* - emprendían una peregrinación por Callao, se detenían en alguna confitería, en donde se reunían más conocidos para fortalecer el conjunto de jóvenes que en cualquier momento tendrían que enfrentar a los policías. Después de burlar los obstáculos establecidos por la autoridad, los artistas y aficionados al rock and roll llegaban hasta la Perla del Once, en donde finalizaba uno de los habituales recorridos juveniles.<sup>96</sup>

La disputa entre los jóvenes modernos y las fuerzas del orden no entregó ganadores ni perdedores; simplemente se presentaron cambios en las estrategias de supervivencia. Para el final de la década del sesenta el atosigamiento constante de la policía a la juventud impactó severamente los comportamientos juveniles, hasta transformar sus lógicas de acción para sobrellevar la represión policial. El término hippie, utilizado comúnmente como vituperio hacia la juventud relacionada con el arte y la música, adoptó una actitud más rígida, de confrontación hacia las constantes amenazas de las fuerzas del orden; cansados de la persecución, del hostigamiento y de las injurias a su existencia, los grupos de artistas emprendieron un proyecto para transformar su imagen, sin arriesgar la esencia de su existencia. Los jóvenes reformaron sus orientaciones sociales, aclararon su distanciamiento del comunismo y sobretodo, eliminaron el imaginario de vagancia asentado sobre sus acciones.

---

<sup>96</sup> Entrevista a Pipo Lernoud, en: Abalos, *Rock de acá*, 108.

La presencia de los jóvenes modernos aumentó desde mediados del sesenta, cuando se organizaron concursos, conciertos y recitales, en donde el rock and roll estadounidense y las canciones de la nueva ola eran los espectáculos centrales. La policía se convirtió en un invitado asiduo a cada recital; llegaban a los teatros, merodeaban las calles aledañas e indagaban meticulosamente cualquier anomalía pública. Por su parte, la juventud tanto en Bogotá como en Buenos Aires asistía a dichos eventos con el objeto de disfrutar el ritmo de la música moderna, apoyar a los amigos integrantes de las agrupaciones de rock and roll y en ocasiones, para bailar al compás de la música. Frecuentemente estos eventos propiciaban algarabía social, debido a una reacción en masa tendiente a la contestación y al enfrentamiento contra los organizadores y los policías. La excitación y el contagio social resultaban del comportamiento de las colectividades, más aún si se tiene en cuenta la constante fricción entre los jóvenes go go, ye ye y hippies, contra la policía.

Sin un objetivo claro, sin metas establecidas y sin una plataforma ideológica perceptible, la juventud bogotana y bonaerense protagonizó numerosos espectáculos y batallas campales en sus ciudades. La asistencia a los conciertos y recitales era generalmente masiva; cada evento musical agolpaba cientos de jóvenes, de variados estratos sociales, con distintas ideologías, pero reunidos por el gusto hacia la música moderna. Congregados en grupos numerosos, los individuos adoptaban una actitud defensiva ante la constante presencia de las autoridades militares y civiles. Después de algunas horas de distracción, de baile y de regocijo, los jóvenes salían a las calles a luchar por el reconocimiento, a reafirmar su existencia, a llamar la atención de la sociedad sobre su presencia. Detenían el tráfico, quemaban objetos de la administración urbana, lanzaban piedras contra los agentes de

policía o establecimientos públicos y destruían lentamente la ciudad en la que cohabitan. No eran protestas sociales dada la carencia de objetivos políticos establecidos previamente, la ausencia de estructuras organizacionales fijas y porque surgían como un contagio entre individuos convertidos en masas sociales.<sup>97</sup> No obstante, la congregación de jóvenes se comprende como una lucha social para acceder a la apropiación de los bienes culturales, la adjudicación personal de la ciudad y el derecho a significar su existencia y su presencia.

Enfurecidos con los organizadores del evento, una colectividad numerosa de los asistentes al Festival Pinap de Música Beat and Pop en Buenos Aires, muchachos entre los 13 y los 25 años, salieron a las calles inconformes con los resultados emitidos por el jurado. Ante la elección de *La Barra de Chocolate*, como mejor agrupación de 1969, el dictamen de *Hielo* como la mejor actuación de la noche y una mención especial para *Los Mentales*, los cientos de jóvenes fascinados con la fina actuación del grupo *Los Cables Pelados*, protestaron airadamente. El recorrido por las calles los condujo al encontronazo con la policía de la municipalidad de Buenos Aires, en la intersección de las Avenidas José Figueroa Alcorta y Pueyrredón. El evento condujo a sesenta personas a la comisaría 19a por protagonizar desmanes y principalmente por no acatar las órdenes policiales. Los bogotanos no fueron ajenos a los mismos comportamientos; los conciertos realizados en el centro de la capital

---

<sup>97</sup> Alrededor de las protestas sociales existe un enorme arsenal de textos derivados principalmente de la sociología de la acción. Los casos más relevantes se encuentran en: Touraine. *Podremos vivir juntos*. Tarrow. *El poder en movimiento*. Riechmann. *Redes que dan libertad*, No obstante, la otra postura teórica para explicar la injerencia de la presencia de los actores en grandes colectividades, que no persiguen objetivos políticos los encontramos en los estudios alrededor de los fenómenos de la cultura masas: Aziz. *Cultura de masas*, 86. Roberto Marafioti (Editor), *Culturas nómades. Juventud, culturas masivas y educación*. (Buenos Aires: Ed Biblos. 1996); Gilberto Giménez y Ricardo Pozas H. *Modernización e identidades sociales*. (México: D.F. Universidad Autónoma de México, 1994).

eran espacios propicios para la confrontación, y aunque en esta ocasión la juventud que asistía a la Plaza de Toros de Santa María se retiró del escenario satisfecha con la actuación de *Los Flippers*, a la salida de la carrera séptima con calle 28, encontró a varios agentes de la policía con cascos protectores y escudos de plástico prensado, dispuestos al combate, lo que generó la irritación de los adolescentes quienes emprendieron una lucha contra la policía, prolongada por la carrera séptima hasta la intersección de la calle 26. Lo más lamentable del suceso fueron las pérdidas materiales, dado que la violenta acción juvenil, encontró en los bienes públicos – cabinas telefónicas, vitrinas de almacenes y símbolos de tránsito – el destino de sus agresiones.<sup>98</sup>

Para que la sociedad civil «reconociera» la juventud, fue necesaria la resistencia implícita compuesta por símbolos y significantes, que los condujeron a su aceptación en las ciudades. Los contextos políticos en ambos países parecen a primera vista desiguales. Durante el Onganiato las limitaciones sociales de la juventud fueron claramente establecidas; la sociedad civil conocía sus restricciones políticas y el exceso de autoritarismo de los militares. Sin embargo, las constantes amenazas de un gobierno dictatorial no fueron causal de retiro ni de evasión, al contrario, las frecuentes persecuciones, las detenciones, las violaciones a la libertad de expresión, las silbatinas, incentivaban a la juventud a proseguir en una lucha social, política y generacional, que determinó la consecución de sus derechos civiles. Muy tempranamente, apenas en 1967, la juventud bonaerense allanó la Plaza San

---

<sup>98</sup> *La Nación*. 1 de octubre de 1969. p. 4; *La Nación*. 1 de Octubre de 1969. p. 16. *La Nación*. 12 de Noviembre de 1969. “Grandes escándalos hacen los Go Go en el Centro”. *El Tiempo*. 17 de diciembre de 1966. p. 1.

Martín, como un desafío explícito a los constantes ataques provocados por la policía local. Para acrecentar la incitación, por primera vez la juventud porteña se organizó previamente para el evento, fijaron como fecha el día de la primavera y utilizaron prendas de vestir de variados colores, junto con flores que irritaban a los agentes de policía. En Bogotá, la juventud utilizó las mismas estrategias de resistencia simbólica; por la misma época, los “melenudos” cansados del constante hostigamiento, se unieron a las mujeres capitalinas, víctimas también de los abusos e improperios provenientes de los sectores más tradicionalistas. Hombres con cabellos largos y mujeres con minifaldas desfilaron a lo largo de la popular carrera séptima, hasta llegar a las inmediaciones del parque Santander, en donde manifestaron sus derechos a la libre expresión y aprovecharon para reivindicar las consignas políticas de la paz mundial que demandaba el mundo moderno.<sup>99</sup>

Las confrontaciones entre la policía y la juventud “moderna” se convirtieron en eventos cotidianos en ambas capitales, aunque durante la segunda mitad del sesenta se desarrollaron procesos de aprendizaje. La policía debería aceptar, tolerar y defender la existencia de los jóvenes capitalinos, incluso aquellos con cabello largo y prendas de vestir inusuales. La lucha establecida por la obtención del reconocimiento se inclinó a favor de la juventud; estos individuos consiguieron el respeto a sus derechos ciudadanos, a la libre expresión y a la práctica de sus actividades. Después de 1970 los hostigamientos directos a la población descendieron notablemente; la policía y el ejército comprendieron la importancia social de

---

<sup>99</sup> El día de la Primavera fue creado dentro de la política justicialista del peronismo, en correspondencia con las políticas sociales que perseguían reivindicar el derecho al ocio del pueblo. Felix Luna, *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta. 1946 – 1949*. (Buenos Aires: Ed Suramericana. 1984) (Octava edición. 2000). 319. *El Tiempo*. “Marcha de Melenudos en Bogotá”. 12 de febrero de 1967. p. 1

la juventud, lo cual incidió en la reducción de las capturas a jóvenes sin delitos demostrables; los conciertos y recitales siguieron siendo custodiados por agentes del orden, pero sin la moción de provocación y la juventud aceptó la presencia de fuerzas militares sin el estupor anterior. No obstante, la explicación no queda reducida a la tolerancia militar, al repentino entendimiento de ambos sectores o el grado de sapiencia alcanzado por las generaciones del setenta; al contrario, se presentó un cambio en la orientación de la represión, por lo menos para el caso argentino, en donde los artistas recibieron advertencias, amenazas y privaciones a la expresión. Los conciertos y recitales, los destinos favoritos de los militares durante el onganato, fueron espacios panópticos, de vigilancia extrema, en los que se perseguía directamente enemigos políticos con filiaciones comunistas. En Colombia, el movimiento cultural del decenio del sesenta perdió notoriamente su vitalidad; las agrupaciones de mediados del sesenta transformaron sus expectativas estéticas y políticas, que favorecieron el descenso en la confrontación social, en el choque contra los agentes militares y los intentos represivos del Estado.

Por otra parte, la oposición política y la izquierda también rechazaron al movimiento juvenil, porque pensaron que el rock and roll era una tentativa imperialista por cegar las mentes juveniles, a través de un producto que les impidiera pensar los problemas sociales y los convirtiera en masas domesticables para los intereses estadounidenses. Los folkloristas, con una enorme tradición histórica en Argentina y con un peso regional bastante significativo en Colombia, promovieron críticas severas contra las nuevas tendencias culturales; cuestionaron la autenticidad del arte, de la música, del folklor; incidieron en la posición de la sociedad frente a las expresiones juveniles, llamaron a la reflexión sobre la

pertenencia a la patria y al desprendimiento repentino de la juventud de sus raíces nacionales. Varias serían las alternativas adoptadas por ambos sectores, que aunque sufrieron choques ideológicos y diferencias marcadas, lograron sobrellevar la disputa en términos dialécticos.

En Argentina los folkloristas expresaron dolor de patria; con el enorme arsenal de ritmos, cantantes y sentires nacionales, era inconcebible el desplazamiento que experimentaban desde el arribo del rock.<sup>100</sup> El tango fue casualmente un producto fortalecido por la competencia con el rock and roll, porque anteriormente fue una música de minorías, que conservaba la importancia histórica por el origen porteño, pero no por su extensión en el público argentino.<sup>101</sup> Desde 1965 se realizaron con mayor frecuencia festivales folclóricos en los que aparecía la música y la reflexión; eran espacios destinados para que el pueblo argentino retomara sus orígenes amenazados por la música juvenil proveniente de los Estados Unidos. Al estilo de los grandes recitales de música moderna, ciudades capitales y otras de menor reconocimiento organizaban encuentros musicales, en este caso, con la participación de las figuras de mayor importancia en la música folclórica. Artistas como Hugo del Carril, Aníbal, Los trovadores, Miguel Caló, Atahualpa Yupanqui, Alba Solís, Leopoldo Federico, Los Tucu tucu, Los Hermanos Ábalos, Alberto Moran, Virginia Luque,

---

<sup>100</sup> Durante el gobierno de Arturo Frondizi los músicos vuelven a reclamar por la invasión de música extranjera, la marginación del tango por parte de las empresas grabadoras y el bajo nivel artístico introducido por la “nueva ola”. No obtienen resultado positivo alguno. En 1964 se crea la Cruzada pro Defensa del Tango, movimiento que solicita una audiencia al nuevo presidente, Arturo Illia, pero no son recibidos. Ricardo Horvath. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. (Buenos Aires: Biblos. 2006). 160.

<sup>101</sup> “La inclusión de bandoneones en el rock no me terminó de gustar hasta ahora. Es válido y real, porque todos llevamos un tango adentro (Risas), pero es recién un germen”. Declaraciones de Claudio Gabis, del grupo Manal. *Mordisco*. (Buenos Aires, abril 1977) 13.

Horacio Guaraní, Jorge Cafrune, Edmundo Rivero, María Helena, Jorge Vidal, Los Peregrinos, Osvaldo Pugliese, Los Quilla Huasi, Ramona Galarza, Los de Salta, Carlos di Fulvio, María de la Fuente, Carlos Dante, Los trovadores del Norte, el Indio Apachaca y otros más, participaban de los eventos que pretendían revitalizar la música regional y folclórica de Argentina.<sup>102</sup>

El folclor colombiano era disperso, heterogéneo y regional. Era un país con importantes diferencias culturales internas que impedían la consolidación de un imaginario nacional y el arraigamiento del folclor. Por supuesto hubo voces de protesta de quienes consideraban al rock and roll como una tentativa imperialista y hegemónica de los estadounidenses por adueñarse del país y del continente en general; sin embargo, la debilidad del movimiento del rock a comienzos del setenta tranquilizó a los artistas del folclor. Tan pronto como irrumpió en Colombia la música juvenil, la izquierda se mostró en desacuerdo hacia su consumo; sin embargo, el eclecticismo de los artistas juveniles, el desconocimiento de los líderes políticos y los posibles beneficios obtenidos por la relación entre rock and roll e izquierda, condujo a que las organizaciones de oposición le abrieran espacios a las manifestaciones juveniles, sobre todo si se tenían en cuenta los reiterados ataques provenientes de los militares, policías y los miembros del establecimiento. Dos eventos figuran como los más importantes en esta temprana relación entre la música y la política de oposición: el primero de ellos, del cual se habló anteriormente, fue el evento en que participaron los Flippers junto con Eliana, denominado la “Primera Asamblea de la

---

<sup>102</sup> “Diálogos sobre el folklore y el tango: *La Nación*. 7 de febrero de 1966. p. 7.

Juventud en Rebelión”; el segundo, “El Centro Nacional de la Canción Protesta” motivado por la fuerza del movimiento cultural, instó a qué más jóvenes promovieran canciones con contenido político, con el objeto de establecer narrativas profundas, sociales y en términos generales, pensadas como canales de transmisión ideológica.<sup>103</sup> Aquí se reitera que la fuente que provee esta información es justamente el diario del partido comunista, que por obvias razones, hacía uso de todas las formas de lucha para expandir su influencia en el sector juvenil.

La fricción generada por el rock entre los artistas de folclor nacional y los jóvenes modernos menguó a comienzos del setenta; sin embargo, los reiterados ataques contra la música moderna advirtieron a la juventud de la amenaza que suponía la recepción pasiva de la música anglo – americana y la tolerancia social frente a las propuestas culturales internacionales. A lo largo del siguiente decenio floreció en Argentina un nuevo comportamiento hacia el folclor local; se fusionaron ritmos locales con sonoridades de la música moderna, se incorporaron compases y melodías ajenas al rock internacional y en general, fueron establecidos canales de comunicación entre los ritmos provenientes originariamente de Estados Unidos e Inglaterra con los aires folclóricos de las pampas argentinas. En Colombia, donde el movimiento de la música moderna no tuvo la misma fuerza que en el cono sur, el folclor desafiaba los ritmos internacionales, que aún a mediados del setenta se consideraban amenazas para la música nacional.<sup>104</sup> El rock

---

<sup>103</sup> *Voz Proletaria*. “Canciones de protesta y esperanza”. 25 de abril de 1968. p. 2.

<sup>104</sup> *El Tiempo*. 10 de agosto de 1976. p. 8.

colombiano careció de apoyo institucional, aunque las políticas culturales motivaron la producción de ritmos nacionales que fortalecieran la identidad local. Un esfuerzo exitoso del Estado colombiano fue la promoción del festival vallenato, durante la presidencia de López Michelsen (1974 - 1978), que estableció los parámetros identitarios de la colombianidad.

#### EL CONTROL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: CONTRADICCIONES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES.

Los ritmos modernos fueron abalados institucionalmente en Argentina y Colombia, aunque éste último obtuvo menos apoyo comercial. No obstante, se podría plantear que el fenómeno cultural del rock desde sus inicios contó con el respaldo de políticas culturales y el interés comercial de firmas discográficas, que permitieron la pronta expansión y el arraigamiento del género en los imaginarios de las identidades juveniles. Como parte de un movimiento cultural, el rock and roll se propagó por los países periféricos como lo hizo en los países industrializados; homogeneizó el gusto de las familias, transformó las reuniones familiares y de amigos, requirió la creación de programas radiales y televisivos e incentivó la utilización de tecnologías de ondas repetitivas.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Como medio de difusión de ideas, la televisión cumplió en la década del sesenta un papel semejante a la prensa durante el siglo XIX. Fue el medio por el cual se pudo constituir la idea de la comunidad imaginada y fortalecer el imaginario nacional. “Televisão é fácil de aprender. Em consequência, seu público percebe que poucas habilidades culturais bastam para capacitá-lo a trabalhar com e em frente à câmera. O espaço televisivo converte-se em espaço exPressivo e, portanto, abre às pessoas a possibilidade de representar e sentir-se imaginariamente reconhecidas”. Beatriz Sarlo. “Conflitos e Representações culturais”. *Novos Estudos* no. 75. (CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro: Brasil. Julho. 2006)

La música moderna estadounidense surgió para complementar las necesidades de ocio de los sectores productivos en las sociedades industriales. Fue un producto cultural exclusivo de agentes sociales que podían acceder a televisores y radios; además, era importante que la música moderna fuera ligera, básica, al punto de desestimar una formación previa para su entendimiento.<sup>106</sup> Desde esta lógica se observa la intervención del mercado para la distribución de un producto destinado a las masas. Por supuesto, ésta es sólo una postura, porque aparecen los planteamientos teóricos de las resistencias sociales, más románticos, sensibles y solidarizados con la acción social del agente, al reconocer el esfuerzo de los individuos congregados alrededor de una causa política o cultural.<sup>107</sup> Ambas posturas teóricas oponen dos sectores: dominantes y dominados, que implementan estrategias de dominación y resistencia. La sociedad de masas permanece imbuida entre estas dos posiciones, puesto que los agentes adoptan figuras sociales de resistencia, pero también están presentes las fuerzas del mercado, los medios de comunicación y las instituciones, que refuerzan la idea de la dominación generada por las industrias culturales.

La música rock recorrió un camino largo y entabado desde que apareció como un fenómeno cultural de masas, hasta convertirse en un proyecto de resistencia social, porque

---

<sup>106</sup> Cepeda. "Industria, política y movimientos culturales".

<sup>107</sup> Desde las perspectivas de las resistencias cotidianas, surge una importante inquietud sobre las formas reales de resistir enfrentadas a las formas simbólicas. En este caso se pensaría que los jóvenes asumen la postura de desafiar lo instituido por medio de formas de pensamiento. El autor de esta postura teórica conduce el debate hacia la literatura marxista, con el objetivo de observar hasta donde la relación de clases permite la misma dominación de la conciencia. Como se ha visto en este capítulo, la apropiación de la música moderna no se explica desde una postura marxista justamente porque la formación de la conciencia, y en este caso de la identidad, no se define desde posiciones estructuralistas. Scott. *Weapons of the weak*, 37- 41.

nació con el apoyo de instituciones culturales hasta pasar al abandono institucional. Desde 1955 el rock and roll atrajo el interés de la radio nacional colombiana, a través de las ondas sonoras de la emisora radial Caracol, por medio de la cual se transmitían las principales noticias de los artistas estadounidenses.<sup>108</sup> Con los programas de Jimmy Reisback y William Connover, la sociedad capitalina obtuvo la información básica sobre la evolución musical desde mediados del decenio del cincuenta, con programas dedicados al jazz, al blues y desde luego, al rock and roll. Sin embargo, la fortaleza del movimiento juvenil estuvo mejor relacionada con las series televisivas, los eventos en cafés y bares de la ciudad y con algunos conciertos públicos antes que con la radio local. En Argentina se destinaron mayores franjas radiales al público juvenil. A comienzos del decenio del sesenta, la LR1 – Radio el Mundo – transmitió las ondas musicales modernas estadounidenses, en un programa nocturno, con repetición en las tardes de los fines de semana, conocido como el *Desfile Musical Sudamtex*.<sup>109</sup> Adolfo Salinas llevaba a un público en crecimiento las novedades de la música estereofónica; anunciaba eventos musicales en la capital argentina y publicitaba a las primeras agrupaciones locales. De igual importancia fue el programa *Ídolos de la juventud*, que a mediados del sesenta se transmitía en horario matutino y en donde se presentaron los ídolos de la juventud argentina: *Sandro y los del Fuego*, *Jackie y Los Ciclones* y *Los Guayacanes* entre muchos otros.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Cepeda. “Los jóvenes durante el Frente Nacional”.

<sup>109</sup> *La Nación*. 8 de marzo de 1965. p. 3.

<sup>110</sup> *La Nación*. 4 de febrero de 1965; *La Nación*. 12 de febrero de 1965.

La música moderna recibió un impulso significativo con la creación de Radio 15, que culminó en un proyecto discográfico conocido como Estudio 15, por donde atravesaron los principales artistas de la nueva ola, reconocidos miembros de la televisión nacional y los primeros artistas dedicados a la producción de la música rock local.<sup>111</sup> El surgimiento de la juventud en ciudades donde su protagonismo había sido reducido, permitió la afluencia de corrientes artísticas, ideológicas y políticas, carentes de definición, con límites inexactos, débiles y eclécticos. La radio juvenil en Colombia a la altura de 1967 experimentaba con el jazz, las principales baladas suramericanas de los cantautores argentinos y la música de las primeras agrupaciones de rock nacional colombiano. Los creadores de estos programas juveniles brindaban diversión, entretenimiento y copaban espacios de ocio con actividades lúdicas sin limitantes estéticas; se mezclaba el baile, la música y en ocasiones, diálogos sobre el origen de los ritmos juveniles.<sup>112</sup>

La radio en Colombia obtuvo importancia en materia juvenil desde 1969, cuando se transmitieron los primeros programas radiales en vivo por la Radio Teatro de Caracol. Con la intención de promover artistas juveniles nacionales que comenzaban a mostrar síntomas de agotamiento, la industria nacional de discos, en convenio con el diario *El Tiempo* y la emisora radial Caracol, planearon concursos juveniles para promover cantantes representativos de la nueva ola, diferentes en este momento a los artistas de música rock. La novedad del concurso atrajo a artistas de varias ciudades, principalmente de Medellín,

---

<sup>111</sup> Urán. *Medellín en Vivo* 43.

<sup>112</sup> *El Tiempo*. 15 de enero de 1967. p. 12.

Cali y Barranquilla, que llegaron a la capital colombiana a competir por una plaza en el Hall de los cantantes colombianos. La dinámica del concurso buscaba que los espectadores eligieran a sus artistas favoritos, que en 1969 fueron Jesús David Quintana, Leonardo y, un artista muy cercano al rock del sesenta, pero perteneciente a la nueva ola, Harold.<sup>113</sup> La estrategia publicitaria buscó alianzas entre los medios de comunicación, los sellos disqueros y las industrias internacionales interesadas en los artistas modernos locales; se organizaron concursos juveniles como “*Busque el Gato*”, patrocinada por la industria alemana de baterías *Eveready*. Las baterías alemanas tenían el símbolo de un gato negro como logotipo de la marca, de donde derivó el nombre. La participación en el concurso entregaba como premio la grabación de un álbum sencillo, en donde se recogieron las contribuciones artísticas de los principales cantantes nacionales.

Como se aclaraba en la introducción, la juventud existe en relación a procesos internos de formación que determinan y legitiman su presencia, porque el concepto no defiende una condición biológica sino absolutamente cultural.<sup>114</sup> En países como Argentina y Colombia, los factores internos transformaron la composición de los espacios físicos y simbólicos para

---

<sup>113</sup> *El Tiempo*. 13 de abril de 1969. p. 18.

<sup>114</sup> “Margulis y Urresti (1998) propusieron conceptos para abordar la condición de juventud desde la perspectiva sociocultural (que comparto), según la cual los jóvenes no constituyen una categoría homogénea ni un grupo social con intereses comunes. Las formas de inserción de los jóvenes en la estructura social estarían marcadas por grandes diferencias y desigualdades y su visión del mundo y sus esquemas de percepción también serían diversos”. En: Arango, *Jóvenes en la Universidad*, 314. La historiografía del tema de la juventud es extensa, pero en los últimos veinte años se han establecido consensos sobre su percepción sociológica, los alcances del concepto y las limitantes sociales que éste impone. Ver: Margulis, *La juventud es más que una palabra*, 29. Marafioti. *Culturas nómadas* 91. Andy Bennet, “As young as you feel. Youth as a discursive construct”. En: Paul Hodgkinson and Wolfgang Deicke. *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and tribes*. (New York: Routledge. 2007).

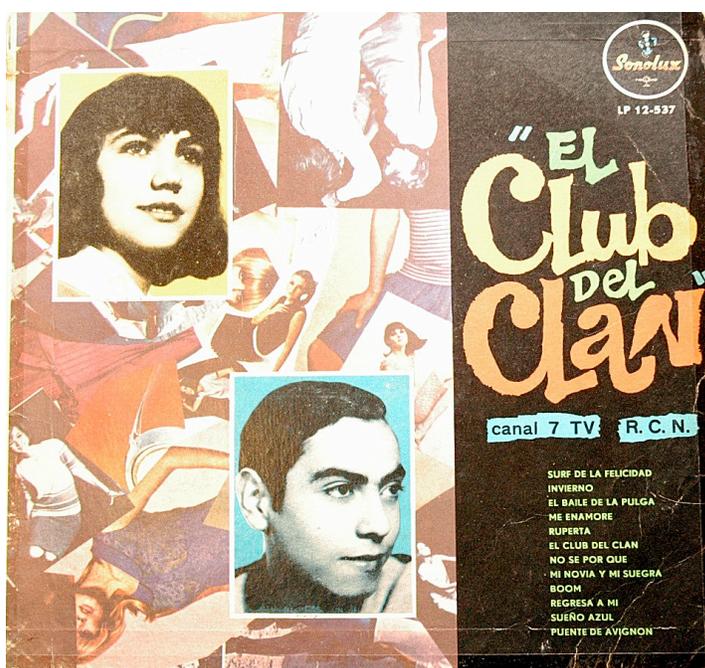
completar su desarrollo. Ser joven era parte integral de un proceso social, histórico, coyuntural, dependiente de bases sociales como la educación, la familia y el nivel adquisitivo. Para el caso argentino, el reconocimiento de la juventud se desarrolló antes del arribo de la música juvenil estadounidense, por este motivo, ya existía el concepto social del joven que escuchaba, se entretenía y disfrutaba tanto del tango, la milonga y el samba, como más adelante del rock; no requirió del ingreso de los nuevos ritmos comerciales extranjeros para marcar una distancia con las generaciones adultas, porque el folclor también había sido apropiado por los jóvenes. Los núcleos estudiantiles, en donde se congregaba con mayor facilidad la juventud, establecían patrones identitarios con el folclor local. Además, el jazz y el contacto directo con la cultura europea, permitían hallar terrenos mejor abonados para la apropiación de la música extranjera. En Bogotá, el rock fue aprovechado para marcar distancias generacionales entre los jóvenes y los sectores adultos. Este aspecto se reflejó directamente en la distancia entre los ritmos juveniles y la música folclórica. Las fronteras entre ambas se hicieron muy sólidas, herméticas e incommunicables hasta comienzos del setenta, cuando se acercaron los artistas de la música rock a los parámetros estéticos del folclor nacional.

En Colombia se establecieron límites entre la cultura juvenil extranjera y la música folclórica, mientras en Argentina la cultura juvenil seguía entreverada, irresuelta, divagando entre la música moderna estadounidense y los aires folclóricos.<sup>115</sup> En Buenos

---

<sup>115</sup> El caso argentino es de sumo interés debido a la ambigüedad en que se plantea el caso de la música juvenil con respecto a la creación de una subcultura. Bennet “As young as you feel. Youth as a discursive construct” 24 – 37.

Aires surgían programas radiales que no diferenciaban los gustos musicales de las generaciones adultas del consumo de la población juvenil. Inicialmente el rock and roll compartió espacios de la radio juvenil con la programación de ritmos tradicionales, sambas y tangos, como parte del consumo cultural juvenil argentino. La *Radio Excelsior* destinó transmisiones nocturnas del domingo a la juventud bonaerense, con el objeto de arraigar el folclor local en la formación cultural de los argentinos.<sup>116</sup>



1. EL CLUB DEL CLAN – COLOMBIA. FUENTE ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO FIORILLI Y TANIA MORENO.

Al finalizar el decenio del sesenta, había una amplia mezcla de géneros, ritmos y patrones culturales que impedían la consolidación del movimiento cultural argentino de los jóvenes. Se presentaba un notorio aumento en el número de agrupaciones juveniles locales, se

<sup>116</sup> *La Nación*. 8 de octubre de 1968. p. 22.

realizaban más recitales y se diseñaban espacios para la entretención juvenil, pero los jóvenes seguían vinculados a las actividades de las generaciones adultas. La música rock en Argentina incidió para que la radio creara programas dedicados exclusivamente a los jóvenes interesados en los ritmos modernos internacionales. Numerosas radio-estaciones argentinas se motivaron en la entretención de la juventud, entre ellas la *Radio Argentina*, con un programa de altísimo rating interno: “La Catedral del Ritmo”. En sus emisiones, los jóvenes accedían a las principales canciones de moda en los listados de la Billboard, al igual que a reportajes sobre los artistas más importantes del momento.<sup>117</sup> El programa, con transmisión en las horas de la tarde de los domingos, se concentró en los ritmos beat, con la novedad de incluir en la transmisión a los primeros artistas de rock argentinos.<sup>118</sup> Los sencillos de *Los Gatos*, *Los Abuelos de la Nada* y *Almendra*, encontraron espacios de distribución por medio de este programa y las franjas juveniles de la cadena LSR de Radio Mitre.

La juventud de Argentina y Colombia, en su afán de generar espacios de promoción, auspicio y reconocimiento, incentivó a empresarios y cadenas radiales a invertir mayores franjas al aire para el rock nacional. En ambos países durante el decenio del sesenta, como réplica de los modelos radiales estadounidenses, se creó *El Club del Clan*, cuyo objetivo,

---

<sup>117</sup> “Para la juventud. Radio Argentina continúa irradiando su programa "La catedral del ritmo" de lunes a viernes a las 15. Es un programa musical, que incluye reportajes a figuras destacadas de nuestro tiempo en ese campo, orientado hacia los gustos de la juventud”. *La Nación*. 3 de marzo de 1970. p. 15.

<sup>118</sup> Música "beat": A partir de hoy, el ciclo "La catedral del ritmo", que se difunde los domingos, de 13 a 14, por Radio Argentina, con la conducción de Carlos Riccò, tendrá una nueva fisonomía. Entre los distintos cambios figura la incorporación de Jorge Velázquez, que hará comentarios sobre música "beat" tanto de nuestro medio como del extranjero. *La Nación*. 29 de noviembre de 1970. p. 11.

más allá del interés comercial de los empresarios, fue establecer espacios para el lanzamiento de nuevos artistas locales. Fue un programa de concurso, en el cual la audiencia elegía a sus artistas favoritos y participaba activamente en las emisiones diarias. En ambos casos, el programa fue recibido con gran entusiasmo entre el público juvenil, con doble transmisión semanal para el caso argentino y con la emisión televisiva para el caso colombiano.



## 2. EL CLUB DEL CLAN ARGENTINA.

[HTTP://SILACASADELOSPEREZGARCIA.BLOGSPOT.COM/2010/11/EL-OTRO-CLUB-DEL-CLAN.HTML](http://silacasadelosperezgarcia.blogspot.com/2010/11/el-otro-club-del-clan.html)

La radio impulsó la búsqueda de espacios juveniles también en la televisión. Desde mediados del sesenta, Alfonso Lizaraso, promotor de artistas nacionales a través del sello fonográfico *Estudio 15*, entabló relaciones comerciales con Guillermo Hinestroza, con el propósito de ampliar los programas juveniles y promocionar músicos colombianos.<sup>119</sup> El

<sup>119</sup> Urán. *Medellín en vivo*. 43.

club del Clan, apareció inicialmente en la radio y después en las salas de la televisora nacional, con transmisión por el Canal 7, de la compañía RCN. El programa estableció alianzas estratégicas con uno de los sellos discográficos más representativos de la música colombiana del momento, Sonolux, que grabó el primer sencillo que registró canciones famosas como: Surf de la Felicidad, el Baile de la Pulga y el Club del Clan. Lo propio hicieron los empresarios argentinos de Radio Splendid, quienes entusiasmados por el crecimiento de la música juvenil, promovieron los valores de la música local en el programa que llevaba el mismo nombre de su semejante en Colombia.<sup>120</sup>

Desde la aparición del rock and roll en la Argentina, la televisión fue un soporte determinante en el propósito de difundir la cultura juvenil moderna. La radio fue la pionera de la apropiación cultural, aunque los espacios televisivos como Discorama, Doremifasol e Ídolos de la Juventud, fueron importantes para el fortalecimiento del movimiento nacional. La televisión argentina destinó considerables franjas para la juventud nacional, en donde se consumieron los ritmos modernos, pero también el folclor; se incentivaron los aires nacionales y se comprendió el esfuerzo artístico de los cantantes populares locales. Como proyecto cultural, el rock nacional argentino se forjó alrededor del apoyo institucional que recibieron los músicos tanto folclóricos como modernos, por esta razón, la televisión y la radio fueron generosas frente a las demandas culturales de la población juvenil.<sup>121</sup> La

---

<sup>120</sup> *La Nación*. 4 de julio de 1971. p. 7.

<sup>121</sup> La radio argentina atravesó a mediados del cincuenta por procesos de nacionalización y seguidamente de reprivatización. Sin embargo, la tendencia fue preservar la amplia distribución de artistas locales, principalmente de folclor. Más adelante ingresarían algunos cantantes juveniles. Ver: *Buenos Aires. Historia de una ciudad*. (Buenos Aires, Ed Planeta. 2007) 175.

juventud fue entonces una categoría fuertemente explotada por los distintos sectores culturales, que buscaban el acceso a mayores audiencias, sin importar el género cultural promovido.

La televisión argentina, pendiente del fortalecimiento de la cultura nacional, transmitió géneros modernos y comerciales, auspició a los cantantes de la nueva ola, los ritmos beat, al igual que a músicos provenientes del folclor local, la música popular y las canciones melódicas. El surgimiento de grandes artistas de la nueva canción como Sandro, Leo Dan y Leonardo Favio, estimuló la creación de espacios televisivos acordes a la magnitud de los cantantes. Además, los programas televisivos que promovían a los artistas locales, permitían la participación de cantantes menos conocidos en Latinoamérica, pero de gran importancia en la nueva ola local. La Juventud Manda fue justamente uno de los espacios televisivos aprovechados por los artistas argentinos para promover la música comercial moderna, en donde tuvieron lugar: Juan Ramón, Claudia, Beto Fernán, Enrique Dumas, quienes también alcanzaron el consumo cultural moderno de los colombianos.<sup>122</sup>

La televisión local argentina transmitía los encuentros artísticos de importantes figuras locales como Horacio Guarani, Roberto Florio y los Nocturnos, o incluso interpretaciones de Leo Dan en los tempranos años de 1965. Contrariamente, en Colombia se inició un proceso de consumo artístico externo, con una limitada y escasa producción cultural interna. La influencia estadounidense en ambos países fue semejante, sin embargo, la

---

<sup>122</sup> *La Nación*. “Juventud y canciones”. 14 de marzo de 1965. p. 21.

relación determinó a Colombia como un país dependiente de los productos culturales extranjeros, tanto aquellos provenientes de Estados Unidos y más adelante de los países más desarrollados de Latinoamérica: México, Argentina y en menor medida de Brasil. A mediados de la década del sesenta, por lo menos una docena de artistas argentinos, cantantes de la nueva ola, compositores e intérpretes, habían accedido a prestigiosos espacios en el consumo cultural de la juventud colombiana. La filial de la CBS patrocinaba a los cantantes argentinos Miguelito Miguel, Leo Dan, Jackie y sus Ciclones, Larry y Sandro, quienes presentaban ante los colombianos música original e interpretaciones de las canciones de mayor popularidad internacional.<sup>123</sup> Un proceso de argentinización de Colombia comenzó a manifestarse con mayor claridad, porque se desplazaron las antiguas tradiciones extranjeras, se trasladaron los gustos populares que antaño privilegiaban la cultura mexicana y comenzó un proceso desaforado por consumir los aportes provenientes de la Argentina.

En el seno de la televisión colombiana, justamente debido a las constantes penetraciones culturales, los artistas nacionales vieron cómo eran menospreciadas sus actuaciones a favor de los cantantes extranjeros. Desde los inicios del movimiento cultural juvenil, derivado en dos corrientes principales, la nueva ola y el rock, los empresarios colombianos se beneficiaron de un fenómeno popular de masas, sin la necesidad ni el compromiso de robustecer la producción local, las capacidades artísticas o el perfeccionamiento estético nacional. Las industrias culturales se enfocaron al máximo aprovechamiento de los

---

<sup>123</sup> *El Tiempo*. 12 de febrero de 1966. p. 16.

cantantes de moda, a generar réplicas semejantes de los artistas de mayor consumo en el extranjero y a patrocinar espectáculos de alta rentabilidad económica. En esta lógica, los músicos colombianos participaban de todos los eventos organizados: concursos radiales, televisivos, conciertos públicos y privados; sin embargo, había un claro favorecimiento hacia los artistas extranjeros, aunque interpretaran los mismos ritmos que los cantantes colombianos. Los programas televisivos, resueltos a obtener mayor rentabilidad con menores costos, optaron por utilizar artistas colombianos siguiendo las pistas grabadas de los cantantes extranjeros, lo que desencadenó airadas protestas contra los canales nacionales, los programas televisivos y el rechazo a una de las series más importantes del mundo de la música nacional: Domingos Circulares, de Carlos Pinzón, en el que se presentaban los artistas que perseguían el reconocimiento del pueblo colombiano.<sup>124</sup>

Los primeros programas televisivos destinados al rock nacional se transmitieron a comienzos del decenio del setenta; después de un lustro de presentaciones exitosas de los cantantes “nuevaoleros”, el Canal 11 le ofreció a la audiencia local el especial de “Los Fabulosos veinte”, en el que se presentaron las agrupaciones *Color Humano*, *Pescado Rabioso*, *Pappo’s Blues* y *La pesada del Rock and roll*, en un intento de la programadora por entender y explicar un fenómeno cultural local longevo, perseverante y capaz de aglutinar a un numeroso grupo de individuos.<sup>125</sup> La participación de la televisión en la ampliación del fenómeno cultural de la música juvenil fue determinante, aunque se observa

---

<sup>124</sup> *El Tiempo*. 10 de marzo de 1969. p. 22.

<sup>125</sup> *La Nación*. “Rock nacional“. 20 de agosto de 1972. p. 15.

una tendencia descendente en el apoyo a la música juvenil local. La televisión renunció lentamente a los programas de espectáculos musicales, relegó los informes sobre la música moderna a la prensa especializada y se dedicó durante algunos años a explorar el folclore argentino, hasta desconocer casi por completo su importante labor en la formación cultural de la nación y en la promoción de los ritmos juveniles.

El reducido apoyo de los medios audiovisuales a la música rock local en el decenio del sesenta, se traslapa en discursos de la oposición política y sobre amenazas del gobierno central contra la libertad de prensa. Sin embargo, los informes sobre los movimientos culturales alrededor del mundo siguieron llegando a los hogares capitalinos. Bogotanos y bonaerenses recibían por medio de los periódicos, revistas y algunos informes noticiarios, el diario transcurrir de la moda cultural internacional. Noticias sobre las principales agrupaciones de rock and roll y de música pop, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, abarcaron extensas notas en las páginas culturales. La moda internacional, las últimas tendencias del diseño y las declaraciones de los artistas, estuvieron a la orden del día. Las cadenas televisivas exportaron series animadas de *The Beatles*, al igual que películas basadas en la vida de los cantantes; con la excepción del rodaje *Blow Up*, ninguna película fue censurada.<sup>126</sup> Los únicos aspectos vetados hasta finales de los años noventa y comienzos del siglo XXI fueron la pornografía explícita y la violencia desmedida;<sup>127</sup> por lo

---

<sup>126</sup> *Primera Plana*. 19 de diciembre de 1967. p. 1.

<sup>127</sup> Las primeras actuaciones censuradas en Argentina fueron las relacionadas con las insinuaciones sexuales, que también subvertían la ética y la moral de la nación. Ver: Dario Marchini, *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad; de la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960 – 1983*. (Buenos Aires: Catálogos. 2008)18.

cual el escaso apoyo que recibieron las agrupaciones de rock nacional a lo largo del decenio del sesenta evade cualquier relación con la censura pública.

El rock nacional en la Argentina de 1966 y en la Colombia del mismo año fue ajeno a las amenazas políticas, a las persecuciones ideológicas y al hostil ambiente de violencia anticomunista generado por las políticas internacionales. Bien es cierto que a la juventud progresista, moderna, bohemia, se le endilgaron compromisos morales inexistentes: fue acusada de relaciones políticas con el comunismo, de un protagonismo social hipotético y de promover malos hábitos y costumbres en contravención de la ética y la moral social, sin embargo, las denuncias relacionadas con la censura sólo se encuentran documentadas desde mediados de los setenta. Durante una fuerte dictadura represiva como la del general Onganía, la violación de derechos humanos fue un hecho habitual; hubo extralimitación de las fuerzas armadas, intromisión en la vida privada, reducción al derecho de la libre expresión; no obstante, los abusos dictatoriales estuvieron orientados hacia individuos con proyectos políticos, bien fueran individuales o comunitarios; agrupaciones con proyecciones sociales, políticas y de oposición; organizaciones sindicales y de trabajadores causantes de constantes alzamientos de la sociedad contra el Estado. En este orden de ideas, uno de los actores más inocentes, en términos políticos, fue el sujeto productor y consumidor de la cultura juvenil estadounidense.

En Colombia las expresiones culturales surgieron en términos formales en un ambiente “democrático”. Desde 1966 ambos países estaban enfrentados a un enemigo común y establecieron alianzas en términos equitativos con Estados Unidos; se combatió el

comunismo con proyectos estandarizados, se decretaron estados de sitio, que dispusieron de la sociedad al arbitrio de las fuerzas militares; emergieron numerosas denuncias de violación de derechos, asesinatos a manos del Estado y en general, una guerra civil carente de tregua. En este hostil ambiente desembarcó el rock, con el propósito de transformarse, de generar identidad y de establecer lazos comunitarios para la ampliación del género. No contenía propósitos políticos combativos, ni estrategias de debilitamiento y muy posiblemente carecía de un proyecto culturalista hegemónico para América Latina. El rock que provino de Estados Unidos siguió un curso claro y transparente, llano y tibio, promovido por empresarios internacionales con una amplia visión de la producción del género en el subcontinente americano, pero sin motivaciones ideológicas más allá de la ética protestante y la libertad de acumulación de capital.

Durante los primeros años del contacto cultural, primó la vaguedad de géneros y conceptos; el rock participó en proyectos sin orientación política, pero motivados a la crítica social por la cercanía con las corrientes artísticas de la música protesta y la nueva canción latinoamericana. La música con contenido político, inicialmente se sumó a la moda cultural, proveniente igualmente de Estados Unidos, liderada por el folclor del suroeste norteamericano. El folk, con figuras internacionales importantes como Bob Dylan, Joan Baez y Peter Siegers, penetró en las fibras de la canción latinoamericana, en donde obtuvo una alta recepción.

*“Canciones de Protesta: Pablus Gallinazo compone canciones que colocan la música del país a la vanguardia de los nuevos movimientos. Su estilo rompe con todo sistema... La canción de protesta es patrimonio del mundo y del momento cultural. ¡También está presente en Colombia!. Bob Dylan, Joan Baez y Peter Siegers son los principales*

*representantes norteamericanos de esta tendencia; Antoine y Antonio Richard triunfan en Francia y Barry Donovan es el mejor de Inglaterra”*.<sup>128</sup>

La música de protesta fue una expresión política del arte latinoamericano, con denuncias explícitas, desafíos directos y orientaciones claras sobre los enemigos sociales; sin embargo, durante el decenio del sesenta las políticas culturales permitieron que esta propuesta estética encontrara espacios significativos y apoyos comerciales para su difusión. Pablus Gallinazo fue una de las figuras más renombradas de la música juvenil colombiana, cercano a las propuestas estéticas de la canción protesta, del folk y de la nueva canción latinoamericana. Igualmente fue un fiel representante de la fusión que combinó las contribuciones artísticas de la nueva ola con los mensajes de la música protesta, aunque con la base rítmica de la cultura juvenil.<sup>129</sup>



**3. PABLUS GALLINAZO. CARÁTULAS DE DOS ÁLBUMES. ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE ROBERTO FIORILLI.**

<sup>128</sup> *El Tiempo*. 29 de abril de 1967. p. 12.

<sup>129</sup> *El Tiempo*. 29 de abril de 1967. p. 12.

El comandante, como también fue conocido este artista colombiano, sentó posiciones políticas explícitas contra la explotación, la injusticia y la desigualdad social. Alentó con fuertes arengas el esfuerzo de los ideólogos revolucionarios de Latinoamérica; endulzó con romanticismo la lucha armada y reveló con sevicia las falencias de un gobierno “democrático” testigo del conflicto armado. Un alto porcentaje de sus canciones se inspiraron en la vida rural, las relaciones serviles y principalmente, en el aliento social hacia las guerrillas colombianas, lo cual contradice las amenazas de censura hacia la música juvenil. Oscar Golden también fue reconocido como uno de los cantantes juveniles más importantes de la época, debido al alto número de discos grabados, al frenesí generado en el movimiento juvenil y por ser la figura colombiana más destacada a nivel internacional. Una gran parte de su carrera musical se destacó por canciones con contenido político, que incentivaban la crítica social y denunciaban las debilidades del sistema político nacional.

Los artistas de la nueva ola crearon productos modernos, aunque supeditados a la voluntad comercial de las disqueras, las instituciones gubernamentales y los centros culturales.<sup>130</sup> Los principales artistas de la nueva ola en Argentina y Colombia fueron influenciados por la cultura internacional, pero también por las exigencias sociales locales y la permisividad gubernamental. La censura desestimó las arengas políticas de los artistas populares y las declaraciones en contra del gobierno, debido a la debilidad inicial del movimiento. Los artistas locales, tanto los intérpretes de folclor como los artistas de las corrientes juveniles, fueron figuras subestimadas en el plano político. Desde la óptica formal, la censura debe

---

<sup>130</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (México: Grijalbo. 1990) 31.

prevenir el contacto, la proliferación y la extensión de elementos y dispositivos culturales que atenten contra la integridad ética, moral y política de una sociedad determinada. Durante el periodo del sesenta, la censura estuvo relacionada con los modelos estéticos juveniles, aunque desatendió la postura política de los artistas. En “Ideas Cortas Cabellos Largos”, el intérprete colombiano Óscar Golden desafió abiertamente al congreso del país al declarar la ineficiencia de la burocracia y del gobierno. Además, se forjaron alianzas entre músicos, poetas y el movimiento literario más importante de Colombia, el nadaísmo, para fortalecer la cultura juvenil nacional.<sup>131</sup> El carisma de Golden y Gallinazo influenció a los líderes del nadaísmo, como Jota Mario y el Monje Loco, quienes aprovecharon la coyuntura cultural nacional, la irrupción de las corrientes musicales juveniles y el eclecticismo de la nueva ola, para incorporar algunas líneas de su poesía subversiva en la música moderna.<sup>132</sup>

*“Si el señor Kennedy volviera hoy aquí, si el señor Gandhi de pronto resucitara, cambiarían con nosotros y tendrían que aprender como todo el mundo, a cantar así. Taca tacandan, taca tacandan. Hoy hay que tener el pelo bien largo, gritar en un bus, quiero la libertad. Sentado en el suelo, con mi pelo largo, nuestros abuelos no, no habían pensado que sus nietos cantaran a la humanidad. Taca tacandan taca tacandan. Pero el pelo de ellos no era bastante largo. Escribir en su blusa, hay que acabar la guerra, hay que acabar el hambre, hay que buscar la paz. Las gentes del Vietnam nunca lo pensaron. Y lo que*

---

<sup>131</sup> El movimiento literario *nadaísta* surgió en medio del periodo conocido como “La Violencia”. Los artistas colombianos consolidaron un arte de vanguardia capaz de remover los valores burgueses que mantenían sumido al país en la miseria. Fue un movimiento creado en la provincia, pero que buscó por todos los medios acceder a la capital de la república, como un paso obligado para consolidar el cosmopolitismo perseguido por sus artistas. Romero Armando. *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1988. p. 37.

<sup>132</sup> “Oscar Golden consolidó el prestigio incipiente pero triunfante de la Nueva Ola con su voz potente, de matices aterciopelados, voluptuosos, que le ganaron una súbita y resonante consagración”. J. Mario, el Monje Loco, y el comandante Pablus Gallinazo se tomaron la voz cantante del nadaísmo. Ahora andan pidiendo pista para aterrizar en los dominios negros del acetato, cansados de volar con las alas de la poesía pura” *Cromos*. 07 de agosto de 1967.

*encontraron, fue muerte y humo. Taca tacandan, taca tacandan. Pero su pelo no es bastante largo. Gritar es un descaro, este país no es caro. Sentando en el congreso con los brazos cruzados. Esa es la solución, es la mejor manera. Despertemos todos cantándoles así. Taca tacandan, taca tacandan. Antes de saberlo tendré el pelo largo.*”<sup>133</sup>

En Argentina se expresaba constantemente temor por el abuso de las fuerzas militares sobre la población civil. Sin embargo, los artistas de la nueva canción sobrellevaron las amenazas y dificultades impuestas por el régimen militar, hasta convertirse en líderes de un movimiento artístico a nivel suramericano. A diferencia del caso colombiano, la cultura en Argentina hacía parte de lo público, contaba con apoyos empresariales y existían políticas culturales que auspiciaban la creatividad juvenil.<sup>134</sup> La nueva canción argentina surgió como respuesta a las influencias internacionales de artistas como Paul Anka, Pat Boone, Andy Williams y Jimmie Rodgers, quienes junto a Elvis Presley ocuparon desde 1957 los principales renglones de marcación de popularidad de la Billboard.<sup>135</sup> En Argentina se definieron con mayor claridad los objetivos artísticos, estéticos y sociales de los géneros

---

<sup>133</sup> “*Cromos*. 10 de Julio de 1967. p. 27.

<sup>134</sup> La aproximación teórica más clara sobre lo público lo encontramos desde la acción comunicativa de Habermas, en donde lo “público político se encuentran en la esfera de la publicidad política burguesa, en la cual los individuos producen comunicativamente el poder legítimo y simultáneamente manipulan los medios de comunicación para poder conseguir «la lealtad de las masas»”. En el sentido habermasiano, lo público – en donde se piensa que se desarrolla la cultura juvenil argentina – congrega los intereses de las capas dominantes y legitiman los intereses particulares de los otros grupos. En: Leopoldo Múnera, Nathaly Rodríguez. *Fragmentos de lo público – político. Colombia Siglo XIX*. (Bogotá: La Carreta. 2009) 22 – 23; El plan Quinquenal 1953 – 1957 establecía un planteo teórico cuando señalaba: “Arte para el pueblo y ciencia al servicio del pueblo”. Se establecen leyes de protección a la música nacional y el cine, se otorgan créditos, se crea un canal de televisión, la Orquesta Sinfónica del Estado y la Orquesta Sinfónica Municipal. Se realizan funciones gratuitas para los gremios en el Colón. Horvath. *Esos malditos tangos*. 151.

<sup>135</sup> Estadísticas extraídas desde los conteos anuales de la Billboard. 1957.

musicales, por lo cual se distanciaban la música protesta, la nueva canción y los ritmos juveniles.

Durante el onganato las fuerzas militares incrementaron la violencia civil, con el objetivo de restablecer el ordenamiento político; no obstante, los aspectos culturales permanecieron en la esfera pública ostentada hasta el arribo de la dictadura militar. Las agrupaciones de música juvenil argentinas, aunque inscritas en muchos casos en tendencias narrativas simbólicas y abstractas, ofrecieron resistencia social en términos políticos. Las influencias internacionales de la música folk y los principales adalides de la música política inicialmente no fueron censurados; por el contrario, cantantes como Joan Baez visitaron al país en 1972, como un gesto de representación del regreso de la democracia. De igual forma, los artistas de menor talla en Buenos Aires, impregnados por la fuerza de la música protesta, realizaron presentaciones en recintos cerrados, auditorios alquilados o salas concertadas, con la interpretación de la música más representativa del folk norteamericano. Los años siguientes demostraron que la tolerancia institucional del gobierno militar en el poder desde 1976 era distinto al de las dictaduras anteriores; al contrario, la hasta ahora bien ponderada política cultural que defendía la proliferación de apoyos institucionales y la defensa pública de la cultura, mostró un rezago evidente, cuando la misma artista estadounidense, consciente de denuncias internacionales sobre la violación de derechos humanos por parte del régimen militar y de los constantes informes sobre las desapariciones, arribó al país con el propósito de volver a cantar por la libertad.

*“Joan Baez se refirió a su estadía en el país: En la sede del Movimiento Paz y Justicia, la cantante y pacifista norteamericana Joan Baez ofreció una conferencia de prensa. Dijo que “sintió mucha presión sobre ella desde que llegó a la Argentina, el martes de la semana pasada, y que no pudo ofrecer recitales debido a que se desarrolló un intento general de intimidación, aunque no identificó a sus presuntos responsables. La conferencia - a la que asistió el Premio Nobel de Paz, el arquitecto Adolfo Pérez Esquivel - se inició con una hora de atraso, ya que la policía debió verificar denuncias, que resultaron infundadas, sobre la existencia de explosivos en la casa donde se efectuó la reunión.”<sup>136</sup>*

Después de 1976 crecieron las denuncias civiles contra la censura; los músicos del movimiento del rock nacional, anteriormente desentendidos del conflicto político y social, asumieron un papel más beligerante y contestatario con respecto a la política del régimen militar. El rock argentino producido en el decenio del setenta expresó compromisos explícitos con el existencialismo, dentro de un juego de simbologías alrededor del tiempo y el espacio; aunque desestimó problemáticas reales locales, fue ajeno a las penurias sociales y no contravino las determinaciones gubernamentales. Después de los eventos políticos de mediados del setenta, la juventud del rock nacional argentino asumió roles protagónicos, debido a concientización política de los artistas. El rock argentino posterior a la dictadura militar de 1976 careció de la fuerza contestataria esperada para una música de resistencia, pero el temor generado por los militares explica esta actitud. Por un lado, el terror fue infundado en la sociedad civil; los(as) argentinos(as) sintieron de cerca el miedo por las desapariciones, los interrogatorios y las violaciones. La juventud prefirió evitar comentarios y declaraciones de tono político, como consecuencia de la auto-exclusión. Por otra parte, el mercado se consolidaba como el agente determinante de la producción cultural. Las

---

<sup>136</sup> *La Nación*. 15 de mayo de 1981. p. 6-7.

disqueras, antes que los músicos, autocensuraron a sus artistas por temor a las represalias de la COMFER (Comité Federal de Radiodifusión).

Desde 1966 hasta 1983 se desconocieron cuáles eran los aspectos censurables. En realidad, los gobiernos militares no dispusieron políticas centrales para los bienes culturales; erradicaron y evitaron la filtración de influencias políticas de izquierda, se opusieron a la intromisión de los agentes que pervirtieran la moral cristiana y católica, se enfrentaron a la liberación sexual, pero no se emitieron restricciones públicas contra la libertad de expresión de la juventud. El control ideológico y la censura intentaron refrenar los brotes comunistas, pero debido al tenue acercamiento entre la música rock con las tendencias políticas de izquierda, la represión se orientó hacia quienes manipularon el arte para la consecución de intereses políticos.

El dúo argentino *Pedro y Pablo* había emprendido a comienzos del setenta un segundo estadio de imitación por el que atravesó el rock nacional local. Motivados por la sensibilidad narrativa y la expresividad de las guitarras de Simon & Garfunkel; Jorge Durietz y Miguel Cantilo presentaron una propuesta estética que fusionaba al rock con la música folk.<sup>137</sup> El estilo artístico de la agrupación se inclinaba hacia la música protesta o la canción con contenido político, también originaria en los Estados Unidos. El eclecticismo de la censura y la falta de especificidad en las restricciones ocasionaron que temas como “La Marcha de la Bronca”, que en principio cuestionaba las deficiencias del gobierno

---

<sup>137</sup> Gobello, *Tangueses y lunfardismos*, 30.

argentino, fuera finalmente permitida porque no se encontraron motivos explícitos para su censura.

*“El proceso fue así: nosotros sacamos el LP “Yo vivo en esta ciudad”, con la Marcha de la Bronca, que fue uno de esos goles que pegan en el poste y entran. Fue aceptada, pero después se acabó. El gobierno en ese momento se dio cuenta que la agresión no era particularmente contra ellos sino contra el mundo, contra lo que se estaba viviendo en general”.*<sup>138</sup>

Aunque la censura acalló las voces de los disidentes, como una forma de esconder fallas y debilidades del sistema, permanecieron vigentes las estrategias de resistencia de los artistas.<sup>139</sup> El medio más implementado fue la conversión de las palabras, la alteración de los significantes, la utilización de metáforas y metonimias, el uso inteligente de la ironía, que a largo plazo les entregó buenos resultados. Los artistas juveniles y los cantantes de rock nacional consiguieron mantener con vida su movimiento cultural; se conformaron cientos de agrupaciones, fueron celebrados numerosos recitales, creció enormemente el movimiento juvenil y se consolidó el rock nacional argentino, como un símbolo identitario de la juventud local.

En gran medida, el régimen militar comprendió la fortaleza del movimiento cultural juvenil. Las contradicciones permanentes entre los estamentos militares no influyeron en el reconocimiento que le otorgó el gobierno al rock nacional argentino, que entabló diálogos con sus principales protagonistas, para disminuir la hostilidad en el ambiente, reducir los

---

<sup>138</sup> *Expreso Imaginario*. Agosto de 1982. p. 19 – 26.

<sup>139</sup> Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*.

índices de intolerancia y ganar adeptos en una colectividad permanentemente opuesta al gobierno. El general Videla, postrado en el poder desde marzo de 1976, desestimó la influencia de la juventud y prefirió otorgar el control de los medios de comunicación a la fuerza naval. Su sucesor, el general Viola, quien desde el comienzo de su corto mandato procedió a recuperar el control de los medios de comunicación, reconoció en los principales artistas una fuerza política desestimada hasta el momento; analizaron con cautela las principales tendencias artísticas, revisaron la trayectoria del movimiento juvenil y procedieron a buscar el acercamiento con los músicos modernos. Desde comienzos del setenta, Charly García figuraba como uno de los artistas más aceptados por el público local, después de grabar dos trabajos de corte existencialista y arte conceptual figurativo con Nito Mestre bajo el nombre de *Sui Géneris*. En 1979 *Serú Giran*, el nuevo proyecto de García, lideraba las encuestas de aceptación, lo que motivó a Viola a buscar a los artistas de la agrupación con el propósito de acercarse al grueso del movimiento juvenil.

*“Se sabe que gente del gobierno ha llamado a dialogar a músicos, productores, managers, en fin, gente de rock. ¿Ustedes fueron? David Lebón: ‘Sí, nosotros tuvimos una reunión con un señor llamado Olivera, que es el asesor de Viola en los asuntos de la juventud. Y para mí ese momento es tan importante que no se puede mostrar delirio y desajustes...’ Charly García: ‘Además sabemos que eso no lleva a ningún lado, ni tampoco repetir la misma historia de siempre. Y, además es fenómeno estar con un tipo así, porque te dice: “¿qué pasa, cuáles son tus quejas?”. Pero yo le digo al tipo que tiene que cortarla con la censura. Y eso es bárbaro, que un tipo como yo no se cague y salga diciendo: “Loco, tenés que cortarla con la censura, porque si no nadie va a escribir nada, estamos cagando nuestra cultura nacional, toda una pálida, por la censura”’”<sup>140</sup>*

---

<sup>140</sup> *Expreso Imaginario*. Diciembre de 1981. p. 21.

El acercamiento del gobierno con la juventud obtuvo importancia a raíz de la masividad alcanzada por el fenómeno del rock nacional argentino; funcionarios relacionados con el área cultural plantearon alternativas como la creación de nuevos espacios para la música, la conformación de un ministerio para tratar las temáticas relacionadas con la juventud y en general, apoyar a un colectivo social en crecimiento, inocente políticamente e inofensivo debido al temor infundado por largos años de represión militar, pero al mismo tiempo, determinante por su masividad, su tendencia ascendente y la aceptación generalizada en el común de la sociedad.<sup>141</sup> Desde el mandato de Viola y en los años siguientes se afianzaron los proyectos democráticos de incorporar las demandas de la juventud en los programas institucionales; la CONFER declaró públicamente la inexistencia de la censura al tiempo que promovió la instalación de cuatro nuevas emisoras destinadas a la entretención del núcleo poblacional juvenil.<sup>142</sup>

El mejoramiento de las relaciones entre el gobierno y la juventud creció paulatinamente desde comienzos de la década del ochenta. Después de programar por meses el acercamiento hacia los jóvenes, sucedió la guerra contra Inglaterra por las islas Malvinas, que selló los buenos términos en que se desarrollaban las relaciones entre la juventud y el gobierno. Las agrupaciones más populares de la Argentina se congregaron en el estadio Obras de Buenos Aires, durante uno de los otoños más fríos de su historia, a manifestar su oposición contra la guerra en el Atlántico. El Festival de la Solidaridad Latinoamericana,

---

<sup>141</sup> Marchini. *No toquen*. 78.

<sup>142</sup> *La Nación*. 24 de noviembre de 1981. p. 1.

como fue denominado el evento, convocó a miles de jóvenes – entre 70.000 y 80.000 – incentivados por el apoyo a la soberanía argentina.<sup>143</sup> Además de cantar en contra de la guerra, de aupar el sentimiento nacionalista de los militares y de distorsionar el motivo de la asistencia – dado que muchos jóvenes concurren al evento por razones distintas a las expuestas por los militares – el propósito también consistía en recoger provisiones para los combatientes.

## BARES, CONCIERTOS Y ESPECTÁCULOS MASIFICADOS: ESPACIOS SOCIALES DE DISTENSIÓN.

La diferencia más sustancial entre Argentina y Colombia en cuanto al proceso de apropiación de la música juvenil estadounidense fue la localización en las *esferas públicas* y *privadas*. En Argentina los medios televisivos y radiales estuvieron más atentos a las innovaciones culturales locales, se prolongaron los espacios habitados por los artistas de jazz, se crearon emisoras y programas de televisión destinados a la entretención de la juventud, sin importar las barreras entre la música folclórica y las tendencias modernas. En Colombia la cultura permaneció en la *esfera privada*, dependiente de los capitales individuales y por lo tanto, de la voluntad expresa de sujetos empeñados en promover la cultura juvenil. Si bien Caracol instaló programas radiales y el Canal 7 proyectó concursos juveniles, el principal medio de difusión de la música moderna fueron los conciertos en los bares y las discotecas de la capital.

---

<sup>143</sup> *La Nación*. 17 de mayo de 1982. p. 2.

Desde 1966 la zona nororiental de la capital colombiana cambió su aspecto lúgubre, taciturno, por la imagen de una urbe moderna, con vida nocturna, personas merodeando por las calles en busca de entretenimiento, con tiendas, restaurantes y bares abiertos hasta altas horas de la madrugada. En la calle 60 con carrera novena, en las inmediaciones del barrio Chapinero, se fundó la primera discoteca juvenil colombiana, La Bomba, por donde atravesaron las principales figuras del movimiento cultural del rock y en donde se presentaron las escasas agrupaciones locales. El mítico recinto, lugar legendario de los rockeros colombianos, fue instaurado por las proyecciones comerciales y financieras de Carlos Pinzón, la misma persona que años más adelante enfrentaría las críticas de la juventud, por transmitir grabaciones de cantantes internacionales como base para los artistas colombianos en su programa *Domingos Gigantes*; el proyecto se realizó en conjunto con Gloria Valencia de Castaño, persona ilustre de la élite bogotana, relacionada directamente con la televisión nacional. Las expectativas comerciales incluían el apoyo a los artistas nacionales – aunque se incluyeron presentaciones de artistas extranjeros – y la organización de eventos relacionados con la moda juvenil internacional. La música de los jóvenes se convirtió en una excusa para que familias enteras gozaran del espectáculo del baile, asistieran personalidades de la política local y se establecieran otras diversiones para niños y adultos como complemento de la actividad matinal.

***Los Ye - Yes se roban Show de la Feria:*** “... La caseta "Ye ye" y el espectáculo de los vaqueros se han robado el show de la VI feria Internacional de Bogotá. En la caseta "La Bomba" de Carlos Pinzón y Gloria Valencia de Castaño, jóvenes y viejos se vuelven locos con la música de la nueva ola que interpretan durante todo el tiempo, los seis conjuntos "ye - ye" más famosos del país. Los spikers (sic), los Ampex, los Flippers, los Extranjers y

*otros conjuntos que actúan en la Caseta "La Bomba" hacen saltar de los asientos a los asistentes al lugar. Es el caso que se aprecia por lo general, es que antes de una hora, los "viejitos" saltan a la pista de baile y danzan con la quinceañera que primero encuentran. Un hecho pintoresco es que al lado de la caseta "La bomba" se colocó un pequeño parque de diversiones para los niños y estos al son de los aires ye-ye, dan sus primeros pasos del enloquecedor baile de la juventud. .<sup>144</sup>*

La Bomba representaba para la cultura juvenil colombiana del sesenta el mismo papel que La Cueva para los bonaerenses. Los orígenes del movimiento juvenil encuentran espacio en estos míticos lugares, donde fueron forjados los primeros proyectos culturales de los jóvenes, las primeras grabaciones, los contactos empresariales e importantes composiciones. Desde luego para 1966 las ciudades apenas se acostumbraban a los nuevos establecimientos, las estéticas modernas y los ritmos de vanguardia. La presencia de la juventud incentivó al mercado a convertir antiguos locales en bares comerciales, discotecas y confiterías; a extender los horarios para vencer los miedos de la noche; a organizar conciertos, concursos, conferencias y diversos eventos relacionados con el movimiento cultural juvenil. El cambio más significativo fue la transformación física de todo un vecindario que en el lapso de un año observó el crecimiento de una decena de discotecas, influenciadas por el movimiento go – go, ye – ye y la nueva ola. Entre la calle 27 con carrera séptima hasta la calle 74 con carrera 14, nacieron los establecimientos que motivaron la ampliación del rock nacional colombiano.

La cultura juvenil colombiana se desarrollaba principalmente dentro del ámbito privado, aunque hubo impulsos que la condujeron al terreno público. Alberto Mejía, promotor y

---

<sup>144</sup> *El Tiempo*. "Los ye yes se roban el show de la feria" 4 de septiembre de 1966. p. 26.

director general del programa “Juventud a go go 67”, que congregaba artistas representativos del movimiento de la nueva ola como Harold, Óscar Golden, Álvaro Román y Kenny Pacheco, junto con las figuras juveniles del rock colombiano, *Los Flippers* y *Los Streaks*, realizó en 1967 un encuentro juvenil en la Plaza de Toros de Santa María, en el centro de la ciudad, que además de ocupar un espacio destinado para otros eventos como la fiesta brava, contó con el auspicio de la radio estación juvenil Radio 15, la importación de un palco giratorio y un sistema de sonido Superbeatle, con el objetivo de que todos los asistentes pudieran ver y oír los detalles del espectáculo.

Buenos Aires, debido a la tradición cultural pública, poseía un capital cultural más acorde con las exigencias de la música moderna de los sesenta. En ningún otro país suramericano, con la excepción de Brasil, se alcanzaron a mezclar tantas corrientes, a su vez locales como foráneas, que contaran con una base urbana y arquitectónica para la distribución del rock. En el centro histórico de la ciudad, desde Lavalle hasta Corrientes, por el recorrido de la Av. Pueyrredón se ubicaron los principales bares de la ciudad, como La Cueva - anteriormente citada-, el Kenton Club y la Confitería la Fe. En estos establecimientos se satisfacía el gusto de la juventud bonaerense, pero también el de una parte de la sociedad incluida dentro del concepto de la juventud. Sin embargo, el rock buscó otros escenarios públicos, como los teatros, los auditorios y algunos estadios como Obras y el Luna Park, que fueron espacios ideales para promocionar artistas.

Antes de 1966 habían surgido en Argentina y Colombia conjuntos musicales completamente inclinados por el modelo Beatle. Sin embargo, el movimiento se consolidó

con la aparición de las agrupaciones colombianas *Los Speakers*, *Los Flippers* y *Los Yetis*. La inversión económica y social de estos agentes fue alta, debido a las exigentes demandas que imponía la dedicación a la música, el valor de los instrumentos y las exiguas compensaciones salariales por sus presentaciones. La vida artística de la juventud colombiana dedicada al género del rock comenzó en los pequeños salones de Chapinero, en los grilles de la 59, en los salones del Tequendama y en las nuevas discotecas que sobresalieron en el paisaje de la capital.

En La Bomba se organizaban espectáculos, concursos y competencias entre agrupaciones nacionales, aunque en algunas ocasiones también fueron incluidos grupos musicales provenientes principalmente de México y Argentina. Como parte de un espectáculo orientado al entretenimiento, los artistas participaban en concursos musicales, que incluían coreografías de baile, en las que participaban los artistas y el público. *Los Speakers*, una de las más importantes agrupaciones nacionales, participaba en concursos juveniles organizados en horarios matinales – sábados de 2 a 7 de la tarde –, en los que se enfrentaba a agrupaciones locales como: *Los Young Beats* y *Los Four Crickets de México*, con el propósito de entusiasmar a las parejas de baile que cancelaban 20 pesos colombianos a la entrada para gozar del compás del rock and roll.<sup>145</sup> A pocas cuadras del recinto, en el Hotel Tequendama – uno de los hoteles de mayor tradición en la capital – se llevaban a cabo eventos semejantes, con la animación de *Los Dangers* y otras agrupaciones locales de

---

<sup>145</sup> *El Tiempo*. 9 de octubre de 1966. p. 7.

menor importancia.<sup>146</sup> Durante gran parte de 1966 se inauguraron tantos bares como agrupaciones de música juvenil; la conexión entre el mercado, la moda y la estética se complementaban perfectamente, como resultado del fortalecimiento de la industria cultural que generaba las locaciones necesarias para su ampliación.

Los orígenes del movimiento cultural en Colombia denotan las falencias a nivel estructural que presentaba el país para incorporarse plenamente a la modernidad; la mirada rezagada y provinciana de gran parte de la sociedad que discriminaba la música rock, la visión retardataria que anteponía a la cultura juvenil como un brazo del comunismo y, la provisión logística, que no le permitió al rock ocupar grandes escenarios ni hacer parte de los proyectos culturales del gobierno. Incluso con el impulso propagandístico y de mercado de la música rock, fueron más los obstáculos interpuestos que el apoyo brindado. En el ocaso del 66 los jóvenes representantes de la cultura go go utilizaron las instalaciones del Teatro Colón como parte del espectáculo de la pieza “Amor a Go Go” de Schisgal, dirigida por Dina Moscovici, después de que algunos jóvenes subieran al escenario con el objetivo de bailar las piezas interpretadas por el conjunto moderno *The Flippers*.<sup>147</sup>

En Buenos Aires, las primeras confiterías populares entre la juventud fueron La Cueva de Pueyrredón, La Perla del Once y La Manzana, que contribuyeron al fortalecimiento del movimiento juvenil, hasta que los problemas judiciales y los constantes enfrentamientos

---

<sup>146</sup> *El Tiempo*. 7 de octubre de 1966.

<sup>147</sup> *El Tiempo*. “Jóvenes invaden el Colón”. 5 de diciembre de 1966.

con las fuerzas militares sellaron su destierro. Sin embargo, la entereza del movimiento cultural argentino se debió en gran medida a las posibilidades de encontrar espacios físicos y locaciones, algunos de propiedad del Estado, aunque también la participación de los capitales privados fue determinante para la proliferación de la cultura juvenil.

El folclor argentino contó con auditorios, teatros y recintos públicos a lo largo de la capital, en donde se presentaban los principales cultores del género. Desde mediados del decenio del cuarenta aumentaron las actividades culturales auspiciadas y propiciadas por el peronismo, como parte de la lógica política del populismo, atento a las actividades lúdicas para incrementar su aceptación en el grueso del pueblo. Los altos niveles de consumo, el aumento en los salarios y la mayor capacidad de adquisición de los sectores medios y medios altos de la sociedad porteña, permitió que las actividades culturales también se diversificaran. Surgieron innumerables confiterías a lo largo de Buenos Aires, pero también aparecieron las peñas folclóricas, que destacaban particularmente a los grupos de los mal llamados “cabecitas negras” por su origen racial.<sup>148</sup> Entre dos y tres veces por semana, llegaban artistas regionales a múltiples salas establecidas a lo largo de la capital; desde el

---

<sup>148</sup> “¿Adónde iban los “cabecitas” a divertirse? Sobraban lugares. En Palermo, el Salón Bompland, el Salón Norte (que antes fue el Parque Romano, en las Heras y Malabia), el Kakuy, el Palermo Palace (en Godoy Cruz y Santa Fe) y, sobre todo, la legendaria Enramada, epitome y paradigma de “los bailes de puloil”. Si uno andaba por Retiro, allí estaba el Palacio de las Flores (Basavilbaso entre libertador y la bajada de Juncal) y si la cosa se daba por Flores, las opciones eran La Carreta, el Círculo Santiagueño, Provincianos Unidos, la Salamanca o el Monumental de Flores. En la Boca estaba el Salón Verdi y, sólo para correntinos, en la isla Maciel, el Palmareñito. No hay que confundir estos lugares con las peñas que florecieron en estos años y donde se bailaba, pero exclusivamente folklore y de manera desinteresada, como una actividad danzante más o menos patriótica. De estas peñas había algunas que funcionaban en confiterías, en los altos o el sótano, como la Versailles, Mi Refugio, La América (en Santa Fe y Pueyrredón), Mi Rincón”. Luna, *Perón y su tiempo*, 314.

barrio de Liniers hasta las calles de San Telmo se encontraban recintos que abrían sus puertas a las 22 horas para la presentación de las peñas folclóricas.<sup>149</sup> De igual manera los ritmos internacionales como el jazz, la bossa nova y quizás una parte del mambo, ocupaban lugares destacados en los itinerarios de las salas concertadas, en donde también eran ofrecidos ciclos de conciertos. La ciudad poseía amplios espacios equipados para los espectáculos y se organizaban festivales folclóricos, de alta acogida en la vida cultural de los argentinos. Estos aspectos permitieron que el rock nacional argentino encontrara un terreno abonado para prolongar sus raíces, hasta generar las bases de un movimiento nacional, que si bien presentó avances y retrocesos, continuó hasta consolidarse en un mercado sólido en todo el subcontinente.

Los festivales folclóricos fueron espacios determinantes para que los artistas establecieran relaciones con las instituciones y competir por el acceso al mercado. Entre los eventos más importantes figuraba el festival de Río de Janeiro, donde sobresalieron los artistas Chico Buarte y Carlos Jobim, ganadores del Gallo de Oro en 1968 con la canción “Sabia”; y el Festival Buenos Aires de la Canción, que incluyó la participación de los intérpretes más tradicionales de la nueva canción argentina, algunas destacadas personalidades del folclor local y los artistas eclécticos que producían música popular juvenil.<sup>150</sup> La masividad de estos espectáculos, que en 1968 congregaban a más de 30.000 personas, incentivaron a los

---

<sup>149</sup> Folklóricas: Para hoy a las 22 se anuncian las siguientes peñas folklóricas: Gimnasia y esgrima, Banco Nación, El Zorzalito, El Quincho, General Belgrano, La Baguala, Mi Guitarra, Muni, José Hernández, Casa la Rioja, El Fortín, Posta del Caballito, Vidalita. *La Nación*. 9 de septiembre de 1967. p. 10

<sup>150</sup> *La Nación*. 8 de octubre de 1968. p. 23.

empresarios y managers a realizar encuentros con artistas internacionales, en su gran mayoría con la presencia de cantantes brasileros en los festivales argentinos y viceversa.<sup>151</sup>

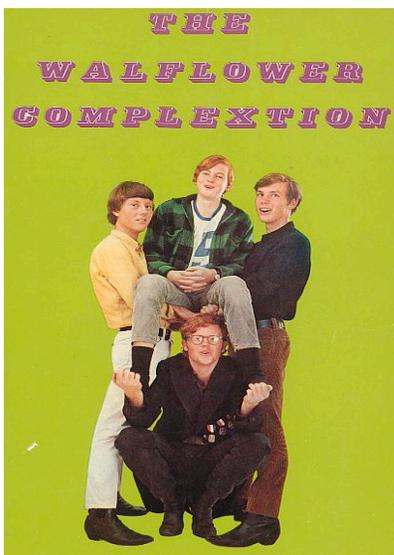
La importancia del movimiento juvenil a finales del sesenta fue determinante para la realización constante de eventos masivos; las distintas agrupaciones buscaron espacios para la difusión de la música local, fijaron escenarios para sus presentaciones y en general, ampliaron el círculo de los adeptos a la música juvenil. En Colombia se desarrolló el movimiento cultural a partir de la inauguración de pequeños escenarios en Chapinero, salones en el centro de la ciudad y algunos establecimientos localizados al sur de la ciudad. Sin embargo, el movimiento cultural tenía importancia para los empresarios e instituciones, por lo cual se organizó el encuentro de Ancón en 1971, en el que participaron destacadas agrupaciones nacionales.

En los grandes espectáculos y en los festivales se dirimían las diferencias entre los géneros musicales. Los encuentros nacionales se orientaban a la población juvenil, sin que esto significara la interpretación exclusiva de música moderna. A mediados de 1969 el rock de los artistas argentinos, escuchado en La Cueva o La Perla del Once, fue acogido en otros escenarios como el Teatro Globo y el Teatro Regina, con la participación de la agrupación *Almendra* y el conjunto *Los dulces jóvenes del tiempo*. Aunque los eventos incluían otras actividades – semejante al caso colombiano – aparte de la presentación en vivo de las agrupaciones de música beat, los artistas de rock ejercieron un gran avance desde los bares,

---

<sup>151</sup> *La Nación*. 10 de octubre de 1968. p. 21.

grilles o confiterías a los teatros, estadios y auditorios. Era el inicio de otra etapa de la música juvenil, con mayores expectativas comerciales, mejor capacidad de convocatoria y pensada como un proyecto artístico propio de los argentinos.<sup>152</sup>



4. WALLFLOWER COMPLEXION.  
ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE  
ROBERTO FIORILLI.

Los artistas dedicados a la música juvenil, particularmente las agrupaciones de música rock, compartieron inicialmente actividades con otras alternativas culturales. Durante el primer ciclo de consumo, el rock engrosaba las actividades lúdicas, aunque no era el momento para considerarlo una corriente artística. Como muchos de los casos ocurridos en la capital

---

<sup>152</sup> “Concierto con música "beat": Esta noche a las 21 se iniciará en el teatro Globo, Marcelo Y. de Alvear 1155, el ciclo denominado "beat argentino", con la presentación del grupo Almendra. El lunes que viene la agrupación de turno será El Sonido de Hillbert, que une a su formación beat un tradicional cuarteto de cuerdas. Los conciertos son organizados por Manuel Román, quien ya lo ha hecho en el Instituto T. Di Tella. Habrá uno cada lunes de este año.” *La Nación*. 7 de abril de 1969, p. 23. “Música ‘Beat’. Hoy a las 20, tendrá efecto en el teatro Regina una sesión de música ‘Beat’. Estará a cargo del conjunto "Dulces Jóvenes del tiempo", que integran Mario Vanini en guitarra, Alfredo Personeni en contrabajo y Gaby Leone en percusión. Harán escuchar expresiones diversas de su repertorio, prosiguiendo así una serie de presentaciones públicas que van cumpliéndose en diferentes salas”. *La Nación*. 12 de mayo de 1969. p. 23.

colombiana, se pueden observar las estrategias de desarrollo de la agrupación *The walflower complexion* a manera de ilustración. Los jóvenes que la integraban habían tomado la influencia de la música beat inglesa, pero en sus presentaciones alternaban con propuestas artísticas alejadas del rock, como la música de cámara y la ópera.

*“Quiere usted ver a cinco célebres profesionales del GO-GO? Venga a la Noche De Discoteqhe a Go-Go del Hotel Tequendama y vea actuar a los WALFLOWER COMPLEXTION. Únicamente hoy jueves y mañana viernes alternando con el tenor colombiano RUBEN DARIO FONSECA. \$50 la pareja. No se pierda de la fiesta a GO GO del Monserrate”.*<sup>153</sup>

La música de la costa Atlántica, los porros colombianos y la cumbia, también estuvieron cerca de los eventos juveniles. En los grilles bogotanos se congregaba un público numeroso los fines de semana, con un amplio criterio de selección musical, que iba desde la música regional hasta los ritmos modernos.<sup>154</sup> En Argentina también tuvo lugar la hibridación, el arte ecléctico, historicista, incapaz de excluir de un escenario propuestas artísticas distintas a la música moderna. Los músicos más importantes del movimiento participaron en eventos que incluían diversos géneros, espectáculos de baile o interpretaciones folclóricas; sin embargo, estos artistas obtuvieron mayor reconocimiento hacia su música, al llevar sus funciones a los grandes centros de entretenimiento.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> *El Tiempo*. 9 de febrero de 1967.

<sup>154</sup> *El Tiempo*. 6 de julio de 1967. p. 14.

<sup>155</sup> *La Nación*. 21 de julio de 1969. p. 5.

La música juvenil accedió a los espacios urbanos a través de las demandas sociales, desarrolladas de la siguiente forma: inicialmente se utilizaron estrategias implícitas, de congregación de masas en constante aumento, que denotaban la importancia numérica del movimiento. Los recitales del rock nacional en Buenos Aires crecieron estrepitosamente desde las primeras actuaciones de *Los Gatos* en La Cueva, hasta los grandes conciertos en el Instituto Di Tella o más adelante, en el setenta, en el Luna Park. Sin embargo, la primera estrategia no fue suficiente para despertar del letargo a los administradores de la ciudad, quienes reservaron los teatros, auditorios y estadios, para espectáculos de otra índole; por este motivo se alzaron quejas contra el manejo de los centros públicos, tildados de exclusivistas, al restringir las salas para el folclore y los cantantes internacionales. El instituto de arte reaccionó favorablemente antes las demandas, al organizar recitales que contemplaban la participación de la “nueva canción y la música beat”. Las constantes denuncias sobre la exclusión de la música rock fueron el acicate para organizar los eventos pensados en la juventud moderna – El primer festival música beat, El festival Pinap de la Música Beat and Pop –, llevados a cabo en centros públicos de la ciudad, El Teatro Nacional y el Anfiteatro Río de la Plata, en donde se congregaron cientos de aficionados a esta música.<sup>156</sup>

El reconocimiento social de la cultura juvenil y la obtención de espacios para su desarrollo, condujo a los empresarios juveniles a organizar eventos de mayor envergadura social, con impactos significativos en el imaginario de la sociedad y sobre todo, como respuesta a los

---

<sup>156</sup> *La Nación*. 1 de octubre de 1969. p. 4. *Primera Plana*. 18 de febrero de 1969. p. 29.

conciertos, recitales y eventos llevados a cabo en Estados Unidos. Más allá de los mitos generados por el Woodstock de 1969, su importancia en Argentina y Colombia fue la motivación para que los empresarios juveniles organizaran eventos semejantes. Meses atrás las juventudes locales expresaron la necesidad de obtener locaciones adecuadas para el esparcimiento, la recreación y los conciertos; no obstante, fueron las réplicas sociales generadas por el fastuoso evento norteamericano los factores que demostraron la importancia de organizar encuentros artísticos del talante de Woodstock.



**4. FESTIVAL ANCON. MEDELLIN – COLOMBIA. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL DIARIO EL COLOMBIANO. ARCHIVO PERSONAL ÁLVARO DÍAZ. JUNIO 1971.**

Los argentinos eligieron como sede de su encuentro musical juvenil la ciudad de Lobos, en el km 112 del ferrocarril Roca. Los primeros días de las primaveras desde 1967, los jóvenes le demostraban a las generaciones adultas la existencia de un núcleo social vigoroso,

renaciente, simbolizado con el florecimiento de la estación. El 21 de septiembre, después de varios meses entrabados en procesos burocráticos, Edgardo Suárez, el principal organizador del evento, presentó ante miles de jóvenes provenientes de distintas ciudades del país, entre ellas Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Mar del Plata, las agrupaciones estelares del momento: *Los Gatos*, *La Barra de Chocolate*, *Pajarito Zaguri*, *Trío Polenta*, *Alfil*, *Almendra*, *El Huevo*, *Manal*, *Los Mentales*, *Facundo Cabral*, *Arco Iris*, *La Cofradía de la Flor Solar*, *Los Montoneros*, *Poni Micharvegas* y otras agrupaciones de renombre, acompañadas de folclor local y tango.<sup>157</sup> La realización del evento en las inmediaciones del Buenos Aires tenía como propósito el reencuentro con la naturaleza y el distanciamiento del modelo de vida urbano e industrial. Los organizadores previeron la fuerza de convocatoria del evento, para lo cual reservaron 70 hectáreas de campo despejado, dispuestas a recibir a miles de jóvenes identificados con los ritmos del rock y con el modelo de vida de la juventud norteamericana.

Los colombianos también se entusiasmaron frente a estos eventos, que en 1971 ya habían tenido lugar en Nueva York, Lobos, Avándaro. El sitio elegido fue el parque de El Ancón, en las inmediaciones de Medellín, en donde nacieron *Los Yetis*, una de las agrupaciones pioneras del rock en Colombia. Muy cerca del Río Medellín, más de diez mil jóvenes procedentes de varias ciudades del país, especialmente Bogotá, que sumó la mayor cantidad de bandas presentadas en el espectáculo, asistieron emotivamente a un festival, que como el de las otras ciudades del mundo, estaba pensado bajo el lema de paz, amor y música rock.

---

<sup>157</sup> *La Nación*. 18 de septiembre de 1970. p. 15.

Más de 25 agrupaciones musicales, entre ellas *Columna de Fuego*, *Galaxia*, *Fraternidad*, *La Planta*, *The Flippers*, *Terrón de Sueños*, *Gran Sociedad del Estado*, *La Banda del Marciano*, *Rock Stone Free*, *Fernando Suncho* y *Raimundo*, se presentaron en un largo fin de semana, bajo la mirada inquisidora de la sociedad antioqueña, la cual se mostró completamente en desacuerdo con la autorización del alcalde de la ciudad – Álvaro Villegas – por permitir la realización del encuentro.

*“El alcalde Álvaro Villegas Moreno, el personaje antioqueño más combatido de los últimos años por haber dado autorización para la realización del encuentro de música Pop, refutó esta tarde la violenta andanada radial que le lanzó anoche el presbítero Fernando Gómez Mejía, en su programa radial “La Hora católica”. En este espacio fue calificado de mariguanero, hippie y otros apelativos similares, al tiempo que se le ‘exigía’ prácticamente la renuncia. El alcalde, un ingeniero de 35 años, conservador y que comulga cada 8 días, declaró hoy: ‘Sobre las críticas que se me hicieron puedo afirmar que soy más católico aquí y en Roma, que el padre Gómez Mejía’.”*<sup>158</sup>

La organización del Festival de Ancón estuvo a cargo Gonzalo Caro “Carolo” y la coordinación de Ricardo Echeverri, quienes durante meses firmaron contratos, emitieron autorizaciones, rentaron equipos, locaciones, asistentes, y previeron la magnitud de un evento que demandó la colaboración de la policía, los bomberos y las firmas de cooperación internacional. La ciudad anfitriona fue fiel testigo de la llegada de los miles de jóvenes, que despertaron por momentos la parsimonia de una ciudad conservadora y cristiana, la cual puso a su principal presbítero como el vocero para denunciar los delitos, más morales que penales, de los adolescentes que llegaron a Medellín a mediados de junio. La prensa local juzgó severamente la realización del evento; censuró durante tres días la

---

<sup>158</sup> *El Espectador*. 18 – 22 de junio de 1971.

espontaneidad de los asistentes a través de denuncias sobre la desnudez, el consumo de alucinógenos y la libertad sexual. Sin embargo, para la juventud colombiana, la realización del encuentro artístico alcanzó varios objetivos propuestos: el reconocimiento nacional propendido, el apoyo de firmas internacionales como la Metro Golden Meyer – la cual cubrió el evento para la realización de un film semejante al de Woodstock – y consiguieron despejar una zona de cuatrocientas hectáreas para la reunión más importante de los jóvenes colombianos aficionados al rock.

*“Los organizadores no sólo han invertido dinero en publicidad, contrato de grupos, alojamiento de los mismos y acondicionamiento del escenario, sino que se han preocupado también por la iluminación y la acústica del lugar, y desde un helicóptero se estará filmando un documental al estilo del de Woodstock, que será procesado en Hollywood y distribuido por una importante compañía cinematográfica como el primer documental sobre la juventud colombiana”.*<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> *El Espectador*. 19 de junio de 1971.

***CAPÍTULO II. DEPENDENTISMO Y GLOBALIZACIÓN CULTURAL. PERCEPCIONES DE LA MODERNIDAD EN LA JUVENTUD DE BOGOTÁ Y BUENOS AIRES. (1966-1968)***

---

**RESUMEN**

En este apartado son analizadas las posturas que establecen por qué la música rock obtuvo una amplia acogida en Argentina y Colombia. Partiendo del supuesto de que el rock hace parte de una cultura de masas, el texto se orienta por los postulados de la globalización y el dependentismo cultural, como base para comprender el papel activo de los sujetos en la relación de consumo y producción de la música rock. En términos cronológicos se abordarán los dos últimos años del decenio del sesenta, debido a un cambio en la estética de las agrupaciones. Surgieron nuevas propuestas musicales orientadas por principios de autenticidad y originalidad, que refrenaban ese afán consumista de los primeros años de la apropiación. Durante este corto periodo florecieron las propuestas culturales que indagaban la esencia de la nacionalidad, como uno de los baluartes de la modernidad. Las agrupaciones nacidas en estos años generaron inquietudes sobre el valor de la nación y establecieron una fase experimental con otras sonoridades, métricas y compases, que determinaron la creación del rock en cada nación.

...

El rock llegó a Bogotá y Buenos Aires a mediados del decenio del sesenta, como consecuencia del contacto cultural entre los países industrializados y las sociedades

periféricas. El empalme cultural estuvo supeditado a percepciones subjetivas y ontológicas, mediadas por intereses políticos, relacionados con la posición que ocupaban los países centrales y los países periféricos en el ordenamiento mundial. Estados Unidos y Gran Bretaña ejercían amplia influencia política en el ordenamiento mundial, al tiempo que imponían modelos culturales expandidos con prontitud por Argentina y Colombia. La música rock fue fabricada, producida y creada por intereses particulares, necesidades sociales e influencias musicales en los Estados Unidos; sin embargo, se considera como un producto cultural de carácter transnacional, tales como el fútbol, la ropa, las artesanías, el cine y la televisión, que son objetos culturales que transforman el epítome de su existencia al ingresar a otros espacios sociales.<sup>160</sup> En este capítulo se observarán las condiciones en que se desarrolló el contacto entre la música rock, en relación a las capacidades de adaptación de los dos países periféricos. En principio, la problemática radica en la colisión de dos culturas diferentes, que dependen en mayor medida de la capacidad de la sociedad receptiva para asimilar el producto, adaptarse a los nuevos requerimientos culturales y desempeñar un papel protagonista en las dinámicas de la multiculturalidad.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Simon Frith. “La constitución de la música rock como industria transnacional”. En: Luis Puig y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*. (Madrid: Pre-Textos. 1999) 15 – 30.

<sup>161</sup> La discusión acerca de la modernidad ofrece un espacio democratizado en el que participan las distintas culturas, alejadas de las presiones hegemónicas y homogeneizadoras. Ciertamente, la idea de la multiculturalidad ubica a las culturas en igualdad de condiciones, porque la democratización de la cultura y la industria cultural desestimaron la idea de una cultura superior. “...la idea de multiculturalidad apunta ahí: a la configuración de sociedades en las que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogeneidad de los grupos y su readecuación a las presiones de lo global, sino también la coexistencia al interior de una misma sociedad de códigos y relatos muy diversos”. Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”. En: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Daniel Mato. (CLACSO. 2001)

El fenómeno de la apropiación ha sido analizado principalmente desde tres posturas teóricas: la primera interpreta el excesivo consumo de un producto cultural como el concomitante de la hegemonía occidental en la percepción estética.<sup>162</sup> La segunda posibilidad, muy cercana a la lógica de dominación cultural, aunque atenta a los avances de la tecnología, los medios de comunicación y la reducción del globo terráqueo a causa de la globalización económica y cultural, reconoce la imposibilidad de crear productos herméticos, aislados e incommunicables del resto de los demás países, los cuales consumen, producen y se apropian de bienes culturales, resignifican su existencia, reelaboran sus sentidos y otorgan valoraciones distintas de acuerdo a los intereses del intercambio.<sup>163</sup> Finalmente, en correspondencia con la vanguardia intelectual, el intercambio de productos culturales, bien sean estos en relación de dependencia o globalización, son vistos como el

---

<sup>162</sup> Existe una discusión extensa sobre la cultura de masas – Masscult – y su relación con la cultura superior. La popularización de la cultura, la democratización del arte y la participación de los sectores populares en el consumo de los bienes simbólicos, ejercen un carácter de dominación por parte de quienes construyen el concepto de arte. La extensión de la cultura popular norteamericana a otros países también supone una clara dominación de la cultura superior sobre las expresiones locales, por lo cual, hablar de hegemonía en un caso como este, significa comprender las pretensiones de dominación por parte de la cultura popular estadounidense, en países como Argentina y Colombia. Ver: Dwight Macdonald. “Masscult y midcult”. En: Daniel Bell. *Industria cultural y sociedad de masas*. (Caracas: Monteavila editores. 1992) 3ª edición. 71.

<sup>163</sup> Latinoamérica en su conjunto, se presenta como un espacio social complejo, variopinto, entremezclado por la influencia de las historias nacionales de cada país, que particulariza los sentimientos patrios y fortalece la pertenencia a una comunidad determinada. Llama la atención que todo el continente sea híbrido, criollo, tanto por los factores históricos, los cuales desempeñan un papel central en la consolidación de las culturas locales, como por la influencia de variados bienes culturales que provienen de los países industriales, mezclados con renuentes demostraciones de bienes simbólicos locales resistentes a su extinción. En este sentido, la cultura latinoamericana, particularmente la de Argentina y Colombia, participan de las dinámicas de la multiculturalidad, pero también de la heterogeneidad multi-temporal. García. *Culturas híbridas*.

resultado de la acción social del sujeto que ofrece alternativas de lucha y resistencia para consumir un bien cultural.<sup>164</sup>

La acción individual debe considerarse como motor histórico para acceder a metas concretas. En el caso de la música rock, el esfuerzo individual condujo a muchos jóvenes a obtener bienes culturales extranjeros. Motivados por la necesidad de ejercer acciones sociales como actores históricos, los jóvenes bogotanos y bonaerenses no escatimaron esfuerzos sociales, económicos y quizás en parte, políticos, conducentes al reconocimiento social que le otorgaba el encuentro con las culturas juveniles internacionales. La búsqueda del reconocimiento social fue un móvil histórico en el proceso de apropiación del movimiento cultural perteneciente a los jóvenes, inspirado en los imaginarios de modernidad, libertad y progreso; sin embargo, el entusiasmo individual y la motivación no fueron los únicos elementos requeridos para acceder a la cultura juvenil proveniente de los países industriales. La capacidad socioeconómica del individuo explica el interés personal por los bienes culturales extranjeros, consumidos por la necesidad del reconocimiento

---

<sup>164</sup> Dos conceptos de la teoría cultural moderna se enfrentan en este aspecto: pastiche y apropiación. El primero alude a la actitud estilística de la imitación. Aparecen centros de producción de bienes culturales en los países mayormente industrializados, los cuales establecen modelos estéticos que se extrapolan a los países dependientes; en este orden de ideas, casos como las culturas juveniles en Argentina y Colombia desde mediados del sesenta, aparecen como resultado de la copia, la imitación o el pastiche de los estilos provenientes de Estados Unidos e Inglaterra. Jameson. *El giro cultural*, 18. Frente a esta postura sigue hincada la idea de la conformación del *sujeto*, expresado como un agente activo en el proceso de apropiación de los bienes culturales. Alejada de la visión que relega la dependencia simbólica a la imitación o el pastiche, la defensa de la apropiación establece la racionalidad del sujeto al re-significar, intercambiar y compartir los bienes simbólicos con las otras culturas. Ver: Barbero, *Al sur de la modernidad*, 95.

cultural y de distinción.<sup>165</sup> La juventud que se acercó a la cultura moderna anglo americana poseía bienes reales y simbólicos que invirtió y reinvertió en aras de atraer la modernidad a sus sociedades premodernas.

Los procesos de apropiación encuentran asidero desde posiciones marxistas y neomarxistas, que ponderan la estructura económica como base del desarrollo cultural grupal e individual. No obstante, tendencias teóricas reivindicativas del *sujeto* observan el mismo proceso de apropiación con una distancia significativa del estructuralismo, los discursos imperialistas y proyectos de culturización sin actores determinados.<sup>166</sup> Aunque los neomarxistas reconocen la dominación que ejercen los medios de comunicación al favorecer a las potencias industriales, el proceso de apropiación no se desarrolla desde posiciones hegemónicas sobre los países periféricos. El consumo de los bienes culturales provenientes de los países desarrollados atraviesa por filtros de selección subjetivos, que requieren la participación activa del individuo, el cual como consumista, ofrece alternativas racionales para la

---

<sup>165</sup> “There is an economy of cultural goods, but it has a specific logic. Sociology endeavours to establish the conditions in which the consumer of cultural goods, and their taste for them, are produced, and at the same time to describe the different ways of appropriating such of these objects as are regarded at a particular moment as works of art, and the social conditions of the constitution of the mode of appropriation that is considered legitimate”. Pierre Bourdieu. *Distinction. A social Critique of the judgement of taste*. (Originally published in 1979 by Les Editions de Minuit, Paris: Copyright by the president and fellows of Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd. 1984) 1.

<sup>166</sup> “Against the background of an emergent New Left, the late 1960 myth of rock authenticity shifted its colouring from liberal towards marxisant; Marcouse crossed with the American beats formed the matrix within which a “college aesthetic” (in Britain, specifically an art – school aesthetic) developed, moulding musical practice, vernacular theory and academic discourse alike. In a parallel (and inter – linked) move, British cultural studies, centered on Stuart Hall’s center for Contemporary studies at Birmingham, was crossing semiotics and post structuralism with the theory of hegemony associated with the Italian Marxist Antonio Gramsci to create what became know subcultural theory.” Simon Frith, Straw Will, Street John (ed), *The Cambridge companion to pop and rock*. (Cambridge: Cambridge University Press. 2001) 214.

elección determinada del consumo de un bien cultural. En esta lógica, los factores socioeconómicos dictaminan las posibilidades de acercamiento entre dos culturas distintas; explican las dinámicas con las que se desarrollan los procesos de producción del bien cultural, las negociaciones para su circulación y la última etapa de las relaciones interculturales: el consumo.<sup>167</sup>



**5. LOS YOUNG BEATS. COLOMBIA. ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE TANIA MORENO.**

<sup>167</sup> En relación a este postulado teórico, es pertinente observar el planteamiento de García Canclini frente a la disyuntiva que obliga a tomar partido en el caso de los contactos entre las distintas culturas. “Encuentro que las polémicas entre sistemas de ideas, por ejemplo sobre universalismo y relativismo, o sobre las ventajas del universalismo como justificación estratégica (Gadamer, Rorty o Lyotard) o como opción ética (Rorty o Rawls) tienen el valor de situar las condiciones teóricas modernas y posmodernas de la inconmensurabilidad, incompatibilidad e intraductibilidad de las culturas. He preferido aquí trabajar, al modo de científicos sociales como Pierre Bourdieu y Clifford Geertz, o filósofos como Paul Ricoeur, atentos a los obstáculos socioeconómicos, políticos y comunicacionales que presenta a la interculturalidad la efectiva desestabilización actual de los órdenes nacionales, étnicos, de género y generacionales operada por la nueva interdependencia globalizada”. García Canclini Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa. 2006. p.16.

INFLUENCIAS CULTURALES DE LOS ESTADOS UNIDOS E INGLATERRA EN ARGENTINA Y COLOMBIA: EL CASO DE LA MÚSICA JUVENIL EN TORNO A LA PRODUCCIÓN, LA CIRCULACIÓN Y EL CONSUMO.

A mediados del decenio del cincuenta se fortalecieron las relaciones culturales entre Estados Unidos con Argentina y Colombia; no obstante, el pináculo de la relación se encuentra en la primera mitad de la década del sesenta, debido al aumento del consumo cultural de productos anglo-americanos, motivado por una población creciente de jóvenes que resignificaron el contenido de música moderna. El proceso de apropiación se estableció por medio de acuerdos entre los productos culturales, las políticas culturales de distribución y la utilización del producto por parte del núcleo juvenil local. La industria cultural proyectó en la música rock un producto dirigido a amplias colectividades, motivadas por el efecto social ejercido sobre los individuos: ritmos propensos al baile, tanto de parejas como colectivo, con frases repetitivas de fácil aprendizaje, y principalmente, por medio de sátiras hacia la existencia de las generaciones mayores. No obstante su carácter fetichista, de mercancía ligera, orientada principalmente al consumo popular influenciado por la moda, sufrió transformaciones estéticas y sociales debido al proceso de mimetización y apropiación, generado por el contacto entre la música rock anglo americana y el colectivo de músicos interesados en promover el género por fuera de su lugar de origen.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> En la empecinada lucha de Adorno contra la música popular y el jazz se emitieron conceptos tales como *música fetiche*, debido al valor que adquiere la mercancía – la música – por el hecho mismo de ser mercancía y no por sus cualidades ontológicas. En el mismo sentido obra el concepto de *música ligera*, por las limitadas exigencias que impone su estética al conocimiento. “Baste recordar cuánto sufrimiento se ahorra quien no piensa demasiado, hasta qué punto se comporta de modo «acorde a la realidad» el que afirma la realidad como correcta, en qué medida se concede todavía poder para disponer del mecanismo a quien se somete al fin

Roberto Fiorilli, semanas después de conocer a Luís Fernando Córdoba, futuro integrante de la agrupación *The Time Machine*, emprendió un proyecto artístico con amigos del barrio y del colegio, quienes recién se interesaban por la música juvenil internacional. Nacido en Toscana – Italia, pero formado en instituciones de la sabana de Bogotá, Roberto Fiorilli sentía una profunda atracción por las expresiones musicales de la juventud en Europa y Estados Unidos; había sido testigo de la fuerza de *Bill Halley and the Comets* en el Colón – al igual que Edelmiro Molinar y los demás protagonistas de esta historia, quienes declaran que se iniciaron en la música rock después de escuchar el *Rock Around the Clock*–, lo mismo que Álvaro Díaz y otros jóvenes que ingresaron al movimiento del rock colombiano.

*“Tenía dos tíos impresionantes. A uno le gustaba el rock & roll y a otro el jazz. Era una mezcla muy impresionante porque uno escuchaba Bill Haley, Elvis Presley, y eso era lo que se bailaba y vivía mientras que el otro estaba con sus orquestas de jazz. Yo crecí en esa familia, rodeado de ese ambiente que evidentemente me debe haber forjado mis experiencias musicales.”*<sup>169</sup>

Además de la cercanía natural con el movimiento extranjero por su lugar de nacimiento, Roberto aventajaba a sus contemporáneos debido al negocio de amplificación de sonidos que poseía su padre, amplificadores Olivetti, y su dedicación al piano desde la niñez. Embelesado, como lo estaban sus compañeros con la música de *The Beatles*, *The Animals* y

---

sin quejarse, para que la correspondencia entre la conciencia del oyente y la música hecha fetiche siga siendo aún inteligible, si es que aquella no se deja ya reducir claramente a esta”. Theodore Adorno. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. (Madrid, Ediciones Akal, 2009) (1963) 75.

<sup>169</sup> Edelmiro Molinari, en: *Expreso Imaginario*. Febrero de 1979. Año 4 No 43. p. 27.

*The Mamas and the Papas*, decidió poner fin al desbordante consumo de música, para organizar un proyecto artístico bautizado con el nombre *The Young Beats*.<sup>170</sup>

En Buenos Aires, a comienzos del sesenta llegaron nuevos clientes a La Cueva de la Avenida Pueyrredón, diferentes a los seguidores del tradicional Gato Barbieri, con inquietudes artísticas renovadas y sobre todo, con propuestas musicales alternativas. Desde hacía varios meses, Litto Nebia burlaba las constantes redadas de la policía local de Buenos Aires para ingresar a La Cueva, aun teniendo en cuenta su minoría de edad; después de ordenar alguna bebida tomaba su guitarra y componía tonadas, extrañas según el concepto del auditorio, pero con armonías agradables. Litto viajaba casi cuatro horas desde la bullosa Buenos Aires hasta su más apacible ciudad, Rosario, en donde integró la agrupación de *Los Sobres* cuando apenas tenía quince años.

*“Los Sobres necesitaban un cantante y me llamaron. Yo acababa de cumplir quince años. Con ellos hice unos diez shows en carnavales en Rosario”*.<sup>171</sup>

Con esta primera agrupación Nebia expresó las inquietudes de la juventud bonaerense, más sonámbula, bohemia e inquieta que la rosarina. Influenciados notoriamente por las corrientes norteamericanas, los amigos de Litto emprendieron un proyecto bajo su dirección, que en principio se denominó *The Wild Cats*, pero prontamente transformado en *Los Gatos Salvajes*. El movimiento cultural juvenil en la Argentina del 65 contó inicialmente con el espacio privado de La Cueva, pero al mismo tiempo, con el bagaje

---

<sup>170</sup> Entrevista personal, 19 de Mayo de 2008. Bogotá – Colombia

<sup>171</sup> Litto Nebia. *Revista Nueva*. Buenos Aires. 1996

cultural y artístico de los jóvenes que mantuvieron un primer contacto internacional con los aires del jazz, de gran importancia en Buenos Aires.<sup>172</sup> De esta forma, cuando el líder musical de los *Wild Cats* llegó a Pueyrredón, encontró un amplísimo número de seguidores de la corriente anglo americana que auparon el proyecto. Durante varias noches trabajó junto a Pajarito Zaguri, Moris, Pipo Lernoud y Billy Bond; en los encuentros intercambiaban ideas, discutían sobre la realidad, el tiempo y el espacio, y componían canciones. En uno de estos encuentros fortuitos nació la mítica obra de *La Balsa*, que según los expertos propició la apertura del rock nacional argentino.



6. AGRUPACIÓN LOS SOBRES. ARCHIVO SADAYC. REVISTA NUEVA 1996.

---

<sup>172</sup> “Beat 71: Lo bueno y lo malo... Hablar de su surgimiento aquí es hablar de "La cueva", el casi legendario local de la Avenida Pueyrredón, donde dieron sus primeros pasos no sólo quienes hasta hoy ocupan los primeros planos de la música joven en nuestro país - Pajarito Zaguri, Moris, Litto Nebia - sino algunos otros artistas que después tomaron otros rumbos, como el popularísimo Sandro. Que el movimiento tuvo sus grandes momentos en la Argentina está ya fuera de toda duda. a mediados de 1969, por lo menos el quehacer "beat" alcanzó, por lo menos hasta ahora, su apogeo. *La Nación*. “Beat 71. Lo bueno y lo malo”. 20 de agosto de 1971. Sobre este momento histórico ver: Grinberg. *La música progresiva*. 19 – 28; Di Marco. “Rock: Universo simbólico y fenómeno social”. En Margulis, *La cultura de la noche*. p. 38-40; Pujol, *La década rebelde* 266; Seman Pablo, *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. (Buenos Aires: Gorla, 2006) 64.

La producción del rock argentino y colombiano dependió en gran medida de los estándares del consumo internacional, porque en los países periféricos no existía otro criterio legítimo sobre el gusto musical juvenil. Las primeras canciones interpretadas y grabadas por sellos disqueros – Odeón para los argentinos y Bambuco en Colombia –, fueron las que emularon con mayor exactitud los ritmos internacionales. Como era natural, entre Estados Unidos e Inglaterra se disputaban los primeros puestos del ranking mundial de la canción popular, en la que aparecían desde 1964 *The Beatles* con nuevas entradas que competían por el primer puesto del listado. Cada tres meses aparecían en el mercado nuevas canciones de la agrupación como: *I feel fine*, que finalizó 1964 en el primer lugar del listado y se mantuvo firme durante los primeros meses de 1965. Durante todo el año, la misma agrupación británica logró incluir *Eight Days a Week*, *Ticket to Ride*, *Help* y *Yesterday*. El fenómeno de la música angloamericana obtenía respuesta por parte de los suramericanos, quienes imitaban el estilo inglés, aunque en muchas ocasiones, la competencia de los estadounidenses desviaba la atención sobre el modelo británico que imperaba en los imaginarios juveniles. Los proyectos mejor consolidados alrededor del rock del sesenta por parte de los estadounidenses lo hacían agrupaciones como: *The Supremes*, *The Beach Boys*, y una agrupación, que aunque no alcanzó puestos relevantes en los listados de popularidad internacional, obtuvo gran recepción en Colombia, *Dino*, *Desi* y *Billy*. *Los Young Beats*, aunque influenciados por el modelo británico, como la mayoría de las agrupaciones periféricas, demostraron la cercanía con hacia la música estadounidense por la interpretación de canciones de la agrupación *The McCoys*.

Las corrientes culturales que alimentaban el gusto juvenil en Argentina y Colombia experimentaron importantes procesos de hibridación. Las agrupaciones internacionales de música rock, nueva ola y nueva canción, influyeron de la misma forma a los jóvenes en cada rincón a donde se acercaron, aunque la apropiación de los géneros variaba de acuerdo a la formación del espacio social.<sup>173</sup> Los colombianos mantuvieron después del decenio del cincuenta una homogeneidad social que no distinguía diferencias entre las distintas generaciones.<sup>174</sup> Jóvenes, adultos y niños, en la capital como en las ciudades en crecimiento, compartían – no sin remilgo – los espacios, las actividades y el entretenimiento brindado para las familias y las colectividades mayores. Los jóvenes, denominados así por su actividad educativa en colegios y universidades, convivían en círculos familiares, carentes de posibilidades lúdicas aparte de algunas celebraciones entre amigos de las familias y eventos conmemorativos de los aniversarios, cumpleaños y matrimonios. Sin una población juvenil claramente definida, el mercado musical ubicaba a

---

<sup>173</sup> Se comprende el espacio social como el agrupamiento de capitales económicos y culturales que destacan y particularizan la posición que ocupa un agente en relación a los otros miembros de una colectividad. Sin embargo, el concepto también se utiliza para demostrar que los procesos de apropiación corresponden a eventos en los que la adquisición de capitales culturales permiten diferenciar los grados de desarrollo, modernización y progreso alcanzados dentro de un campo social. Pierre Bourdieu. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 2000. p 14. Bourdieu Pierre. “El espacio social y la génesis de las clases”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 1989, III (007): [fecha de consulta: 15 de julio de 2008] Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31630703>> ISSN 1405-2210. p. 29. Bourdieu. *Distinction*, 208.

<sup>174</sup> La homogeneidad no es necesariamente una característica de la modernidad, como la heterogeneidad cultural tampoco define a un espacio en términos de posmodernidad como lo ha querido expresar García Canclini. Contrariamente, la heterogeneidad alcanzada durante los años sesenta es un rasgo inminente de la búsqueda de la modernidad. Lo moderno es justamente la lucha del sujeto por acceder a bienes simbólicos catalogados como modernos, en este caso el rock anglo americano. La homogeneidad destacada en el caso colombiano hasta el decenio del cincuenta presenta un caso específico de modernidad, porque los consumos musicales alcanzan un alto grado de aceptación, aunque los ritmos continúen siendo denominados premodernos. Un debate importante alrededor del concepto de modernidad para el caso latinoamericano se encuentra en: Domingues. *La modernidad contemporánea*. 176.

los posibles consumidores entre las familias de las clases medias de la capital y algunas otras ciudades medianas, en donde se generaban intensos procesos de hibridación entre los aires locales y la nueva música juvenil internacional. Antes de 1966, los posibles jóvenes colombianos, asentados mayormente en Bogotá, incrementaron el consumo de la música de la costa atlántica, que por primera vez marcó una distancia entre la cultura de las generaciones mayores, más tendientes a disfrutar de las rancheras mexicanas, los boleros y algunas guarachas, que de la cumbia, los paseos y el currulao importado de la costa atlántica por el gusto juvenil.<sup>175</sup>

En Argentina el reconocimiento de la juventud venía elaborándose en sincronía con la tendencia internacional.<sup>176</sup> El proceso migratorio de comienzos del siglo XX favorecía el constante contacto entre españoles, italianos, franceses, alemanes e incluso, europeos orientales, quienes mantenían al país al tanto de los fenómenos sociales europeos. Las conexiones a través de los medios de televisión fueron mucho mayores que en Colombia; si

---

<sup>175</sup> “The 1950 and the 1960 were the golden era of Costeño music. It competed on equal terms with the international Latin Styles – mambo, guaracha, bolero, tango y rancheras – which continued to be important in the Colombian music scene... These years also saw the takeoff of the national recording industry... In the late 1960 and into the 1970, Costeño music began to change in various ways. Bands began to appear, made up of musicians from Antioquia and other regions of the interior which play cover versions of costeño music of their own compositions along similar lines”. Wade. *Music, race and nation*. 144.

<sup>176</sup> Un concepto adecuado para comprender las relaciones culturales entre los países periféricos con los países centrales es *sociedad en red*. Por medio de éste es posible entender los medios por los cuales se establecen procesos de hibridación, en el que prevalecen los aspectos institucionales de cada país. “La sociedad red es el tipo de organización social resultante de la interacción entre, por un lado, la revolución tecnológica basada en la digitalización electrónica de la información y comunicación y en la ingeniería genética y, por otro lado, los procesos sociales, económicos, culturales y políticos del último cuarto del siglo XX... Pero en cada caso la articulación entre el nuevo paradigma tecnológico y la sociedad se hace según la historia, la cultura y la especificidad institucional de cada país”. En: Manuel Castells, *La era de la información. La sociedad en red*. (Madrid: Alianza editorial. 1997.) I.

bien *The Beatles* fue un fenómeno comercial generalizado, a Argentina llegaron con programas dedicados exclusivamente a su labor artística, con notas periodísticas, reportajes especializados y por supuesto, sus canciones. Desde los primeros años de vida artística del cuarteto de Liverpool, se habló sobre la organización de un concierto del grupo en Buenos Aires, acontecimiento que sólo tenía lugar en las grandes capitales del mundo y se llegó a pensar que en Buenos Aires. *The Beatles* realizaban presentaciones en New York, Londres y en ciudades importantes de Estados Unidos, pero no en países periféricos; no obstante, Argentina afianzó lazos culturales con Inglaterra, el epicentro del nuevo movimiento cultural juvenil desde 1964, como ningún otro país latinoamericano lo había conseguido. Se produjeron filmes coordinados por la *Cinemascope* y *Eastmancolor*, para grabar películas en colaboración con la industria de cine argentina. Estos proyectos favorecían la apropiación de la música juvenil, porque los argentinos vislumbraban que el terreno estaba dispuesto para la producción cultural.

*“Palito Ortega en Inglaterra. En 18 cines de esta capital y alrededores será presentada la coproducción argentino británica "El Rey en Londres" que protagonizan Palito Ortega y Graciela Borges. La novedad, filmada en Cinemascope y Eastmancolor fue rodada en la capital inglesa y ofrece la actuación de diversos intérpretes y conjuntos musicales modernos entre otros The Beatles, Susan Maughan, Matt Monro y The Animals.”*<sup>177</sup>

La influencia angloamericana fue evidente en primer lugar desde los nombres escogidos para las distintas agrupaciones en Latinoamérica. En Colombia surgieron a finales de 1965 *The Beatniks*, homónima de la agrupación argentina, que inauguraron el sendero del rock en sus respectivos países. Previo al nacimiento de *Los Beatniks*, en Colombia se habían

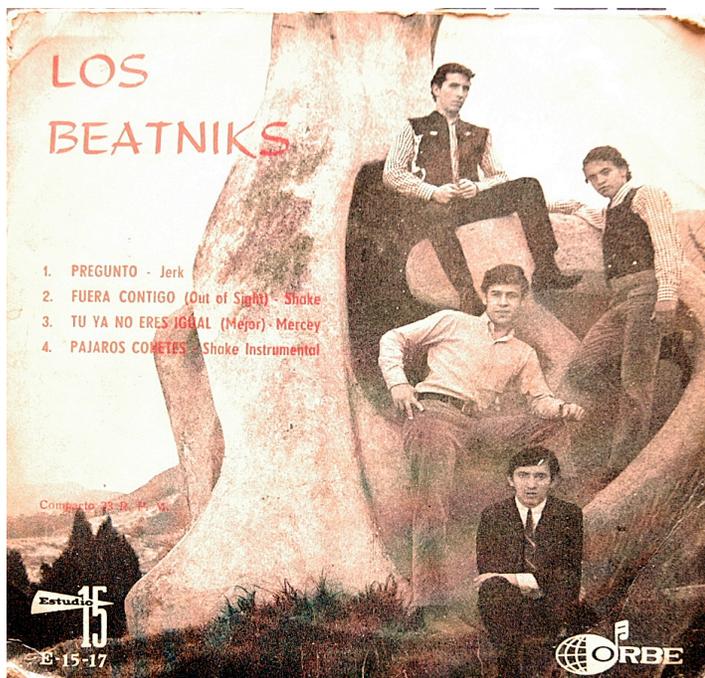
---

<sup>177</sup> *La Nación*. 3 de abril de 1966. p. 12. *La Nación*. 1 de octubre de 1966. p. 12. *La Nación*. 5 de octubre de 1966. p. 12.

escuchado las interpretaciones de algunas agrupaciones mexicanas, con Enrique Guzmán como la principal figura del movimiento, aunque también había un altísimo acercamiento a través de las canciones provenientes de los cantantes argentinos. Por esta razón, cuando el ritmo beat llegó a Colombia, se entrelazó con otras estéticas juveniles difíciles de discernir; solamente algunos músicos como César Hernández, el fundador y director de *Los Beatniks* en Colombia, anticiparon la fortaleza del movimiento juvenil al propiciar el primer proceso de apropiación real del rock internacional. Hernández compartió la experiencia de Fiorilli, Díaz y Astudillo; recorría las estrechas calles bogotanas para hallar en su camino a otros individuos sumados al renovado interés por la música moderna; compartía los temores del puñado de jóvenes con el cabello hasta los hombros y sorteaba con audacia las constantes arremetidas de la policía local. Su proyecto consistía en reemplazar las primeras lecciones de guitarra, con las que aprendió a dominar los ritmos de bolero, guabina y bambuco, para interpretar música beat, rock and roll y más adelante, rock colombiano.

*Los Beatniks* colombianos accedieron con mucha dificultad a sus primeros instrumentos musicales, aunque apelaron al ingenio juvenil para transformar las guitarras acústicas en instrumentos eléctricos, y las congas y bongoes en baterías musicales. Otra alternativa era trabajar en los grilles, bares o estudios de televisión que contaran con los equipos. En 1966, después de varias presentaciones en recintos privados, el sello discográfico Estudio 15 en alianza con Discos Orbe, publicó un larga duración - 33 rpm - considerado el primer álbum del rock colombiano. La difusión del disco fue reducida, debido al escaso interés público y privado por la música juvenil. El género dependía de los acuerdos comerciales para su rotación en las emisoras locales, aunque los músicos participaban en diversos eventos

artísticos. Desde el inicio *Los Beatniks* fueron una agrupación para amenizar eventos, complementar funciones o animar los bailes, pero desaparecieron de la historia musical del país sin figurar como la agrupación central de un espectáculo.<sup>178</sup>



7. LOS BEATNIKS. COLOMBIA. CARÁTULA DEL ÁLBUM.

En Argentina también fueron *Los Beatniks* quienes comenzaron el proceso de apropiación de la moda cultural juvenil. Moris – el director de *Los Beatniks* – era uno de los personajes más asiduos en La Cueva de Pueyrredón, en donde escuchaba con atención las improvisaciones de jazz de Eddie Pequenino, quien fue según él, el primero en componer rock and roll en la Argentina. Además escuchaba a la *Orquesta de Billy Carfaro con Pity Pity*, *Los Comandantes*, *Barry Moral* y varios más, quienes resintieron el fuerte impacto de

<sup>178</sup> *El Tiempo*. 6 de Julio de 1967. p. 14.

Bill Halley, Elvis Presley y Little Richard, entre otros.<sup>179</sup> A diferencia del caso colombiano, la agrupación de Moris se desarrolló bajo las influencias de los músicos de *La Cueva*; además desde muy temprano demostró que perseguían la rebeldía juvenil reconocida más pronto en Argentina que en Colombia. Los *Beatniks* argentinos consumieron los aportes musicales norteamericanos, aunque el principal elemento que guió la conformación de la agrupación, fue el imaginario de lo moderno en la música rock.

*“Rebelde me llama la gente, rebelde es mi corazón; soy libre y quieren hacerme esclavo de la tradición. Todo se hace por interés, pues este mundo está al revés; sí, todo esto hay que cambiar, siendo rebelde se puede empezar. Rebelde... ¿Por qué el hombre quiere luchar? Cambien las armas por el amor y haremos un mundo mejor! ¿Por qué el hombre quiere luchar, aproximando la guerra nuclear? Cambien las armas por el amor y haremos un mundo mejor! Rebelde... Yeah, rebelde seré. Yeah, rebelde hasta el fin. Yeah, y así moriré.”*<sup>180</sup>

La producción del rock de mediados del sesenta en Argentina y Colombia evadió compromisos sociales con la construcción de una identidad nacional. El imaginario colectivo de los artistas de rock establecía parámetros identitarios con los músicos extranjeros; esto significaba que aparte de la música los artistas buscaban orientaciones políticas, basadas en las demandas sociales, los miedos existenciales y los temores generacionales de un puñado de jóvenes norteamericanos. La influencia cultural angloamericana estableció los parámetros estéticos de la música, no obstante, también incidió en la formación de las identidades juveniles latinoamericanas. La estructura estética

---

<sup>179</sup> *Expreso Imaginario*. 1 de agosto de 1979. p. 39.

<sup>180</sup> Los Beatniks “Rebelde”. En: *Rebelde*. 1966.

de la música estaba relacionada con los aspectos burgueses de los cultores del género, desentendidos desde el comienzo de las relaciones entre el arte y la reflexión social.

Los *Beatniks* argentinos, imbuidos en el ambiente de la cultura juvenil internacional, catalizaron el impacto de la interculturalidad en Argentina, porque siguieron los modelos angloamericanos, se denominaron así mismo en relación a la música beat internacional, se inscribieron ante el público con un extranjerismo y – aunque con algunas canciones en español – sus letras participaron del imaginario social juvenil de los países industrializados. La muestra de rebeldía de su principal canción, mantuvo el mensaje estadounidense de la juventud irreverente, insaciable, siempre orientada por un sentido libertario, ajeno en principio a las sociedades en desarrollo, pero muy presente en las contestatarias confrontaciones entre la juventud y las generaciones mayores.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> La teoría elaborada alrededor de la existencia del Sujeto en las sociedades modernas y “posmodernas” ha sido y está siendo creada en laboratorios sociales que desconocen las realidades sociales en los países periféricos. Aunque la intención teórica es válida, los alcances de la escuela alemana son limitados, en tanto que particularizan un comportamiento determinado, en este caso la *personalización* o la *individualización*, para exponer un proceso histórico que sólo tiene lugar en reducidas capas de las sociedades nombradas. Por supuesto se entiende el contexto de la *globalización* e *individualización* que gobierna la convivencia de los campos sociales, además se comprende el proceso de personalización como parte de la estrategia global de las sociedades modernas, que tiene lugar al finalizar el decenio del cincuenta y con mayor fortaleza en los inicios del sesenta. Sin embargo, el modelo teórico presenta notorias falencias, porque cobija casos como el que nos suscita esta reflexión, pero que desconoce la realidad social, que en principio es distinta. Para los intereses de la investigación se pueden acoplar con facilidad los conceptos de *individualización* y *personalización*, porque los sujetos evaluados observaron un modelo social distinto, el mismo que rigió sus actitudes y en este caso sí se hacían presentes las influencias de la sociedad moderna. Como punto de partida ver: Beck, *Hijos de la libertad*, 30. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (Barcelona: Anagrama. 1996) 30.

Durante los viajes entre las ciudades de Rosario y Buenos Aires, Litto Nebia reflexionaba sobre la consolidación de un movimiento cultural juvenil que empezaba a sonar en Argentina. En realidad, el joven artista observaba con claridad el futuro del movimiento, aunque careciera por el momento de cohesión, objetivos o proyecciones estéticas definidas.<sup>182</sup> Moris también cuestionó junto a *los Beatniks* al movimiento cultural del rock en Argentina. Nebia, Zauguri y Moris se reunían frecuentemente con el pretexto de hacer música moderna, aunque en cada encuentro afloraban las mismas temáticas relacionadas con el avance de la cultura juvenil en Argentina, la capacidad musical de los artistas locales y la necesidad de fortalecer el proyecto cultural en Buenos Aires. Los primeros sellos disqueros favorecieron las copias musicales, las traducciones de las canciones de moda, la capacidad artística para emular los comportamientos de los músicos europeos y algunas versiones inspiradas en la música de *The Beatles*, pero para los tres personajes, la imitación cultural desgastaba las capacidades artísticas de los músicos locales. Se estaban malgastando las oportunidades para producir música original. Los promotores de la música juvenil contrataban sin excepción a artistas que cantaran en inglés, lo que refrenaba el entusiasmo musical de las agrupaciones que querían cantar sus temas en castellano.

La propuesta estética de Nebia de castellanizar la música rock obtuvo diversas respuestas: para las primeras bandas musicales locales como *Los Shakers* provenientes de Uruguay, pero pioneros del movimiento nacional del rock argentino, el lenguaje anglosajón constituía

---

<sup>182</sup> Un movimiento cultural es: la acción colectiva tendiente a defender o transformar la figura del Sujeto; apelan al Sujeto mismo, a su dignidad o a su autoestima como fuerza de combinación de roles instrumentales y una individualidad; son movimientos de afirmación aún más que de impugnación. Touraine. *Podremos vivir juntos?*, 109 – 115.

una parte estructural de la música moderna. Las agrupaciones fueron bautizadas como *The Strong*, *The Strikers* y *The Sound and Company*, justamente en relación con el postulado que defendía la pureza de la música anglosajona.<sup>183</sup> La otra alternativa, acorde con los presupuestos teóricos de la hibridación cultural, consistió en denominar los grupos con un artículo en lengua castellana y el nombre principal en inglés: *Los Preachers*, *Los Welkers* (sic) y *Los Wild Cats*, entre los más destacados. No obstante, el movimiento cultural en la Argentina desarrolló propuestas pensadas como el anticipo del rock nacional argentino, que comenzó por crear agrupaciones con nombres en español. El primer grupo legendario del rock argentino fueron *Los Gatos*, inicialmente conocidos como *The Wild Cats*, y más adelante, *Los Gatos Salvajes*. La relevancia histórica de ésta agrupación encabezada por Litto Nebia radicó en el desafío explícito interpuesto a dos modelos culturales, tan heterogéneos y ambiguos, como intolerantes y repulsivos. El rock en castellano mantenía los estándares de la moda internacional, la persistencia de utilizar el cabello largo y las actividades nocturnas que desafiaban a los agentes del orden. No obstante, el rock en castellano creaba nuevos detractores, como los artistas y consumidores de música rock, alimentados por un purismo estético que les impedía aceptar sin reticencia la interpretación de éste nuevo género.

La juventud obtuvo escaso reconocimiento en Colombia, lo cual amainó el impacto ocasionado por la influencia cultural estadounidense. Desde comienzos del sesenta

---

<sup>183</sup> Grinberg. *La música progresiva*, 19; Pujol, *La década rebelde*, 2002. p.261; De la Puente, Antología analizada, 20. *La Nación*. 28 de Marzo de 1967. *La Nación*. 20 de enero de 1968. p. 8. *La Nación*. 9 de septiembre de 1969.

aparecieron artistas comerciales con propuestas alternativas a la música regional, como el caso de *Óscar Golden*, *Harold* y voces femeninas del talante de *Claudia de Colombia* y *Eliana*; sin embargo, durante todo el periodo no surgió una verdadera cultura juvenil. Argentina y México exportaban músicos de la importancia de *Enrique Guzmán* y *Los Teen Tops*, *Leo Dan*, y *Sandro y los del Fuego*; por el contrario Colombia obtuvo sus principales éxitos internacionales con artistas como *La Negra Grande de Colombia*,<sup>184</sup> *Los Tolimenses*, *Garzón y Collazos*, y una agrupación juvenil, *Los Hermanos Ferreira*, quienes popularizaron la música colombiana en las métricas del rock & roll. Esta última era una agrupación de jóvenes entre los 13 y los 20 años de edad que cantaba canciones propias del folclor local.

*“Cuatro jóvenes colombianos entre los 13 y los 20 años, han recorrido con éxito las principales ciudades colombianas para llegar a los Estados Unidos (NY) y triunfar. Ellos son creadores del ritmo del momento, al que adaptaron numerosas canciones de todas las épocas. Su arte ha situado a Colombia en un lugar destacado del concierto musical internacional. Los Hermanos Ferreira dejaron en esta grabación novedosas creaciones en “Bésame mucho”, “Cumbia sobre el mar” “Cuando vuelvas” y en su propia canción, “Muñequita de cartón”. En resumen, una empresa difícil y bien lograda”*.<sup>185</sup>

La imagen de Colombia a nivel nacional e internacional, excluía la existencia de la juventud, principalmente porque se privilegiaron las representaciones campesinas, folclóricas y el imaginario de ser un país amerindio, en donde tuvieron lugar procesos intensos de mestizaje. El concepto de «joven» resultaba extraño en Colombia; las percepciones sobre la consolidación de un movimiento cultural juvenil eran irrisorias, al

---

<sup>184</sup> *La Nación*. 21 de noviembre de 1967. p. 14. Folio González Leonor. Centro de documentación musical. Biblioteca nacional. Bogotá – Colombia.

<sup>185</sup> *El Tiempo*. 1 de febrero de 1966. p. 17

igual que exiguas las herramientas artísticas y las plataformas para emprender proyectos estéticos colectivos. Los colombianos identificados con la cultura internacional, debían derrotar inicialmente la tendencia retardataria de una sociedad conservadora, ajena a las experiencias sociales de las sociedades industriales, reticente contra los productos extranjeros y, envuelta en conflictos regionales que le impedían proyectarse como país ante los desafíos culturales y políticos de la globalización. En esta medida, los individuos interesados en la producción de la música juvenil y el rock, interpretaron la influencia estadounidense como un recurso para acceder inicialmente a la categoría de *juventud*; más adelante se intentaría fortalecer el movimiento cultural. Sin embargo, las primeras agrupaciones locales importaron las canciones más importantes en el ranking mundial, tradujeron los principales éxitos internacionales e hicieron uso del inglés como formas estratégicas de resistencia cultural.

Roberto Fiorilli y Rodrigo García, provenientes de Italia y España respectivamente, enfrentaban dilemas existencialistas, fenomenológicos y ontológicos, debidos a las ambiciones culturales que incitaba su vocación de músicos, frente a un espacio estéril para la proliferación de su idea estética. Apenas llegaron a Bogotá fueron sorprendidos por la enorme distancia cultural que separaba las tradicionales sociedades de Toscana y Madrid, del provincialismo de la capital colombiana. Sin embargo, en los espacios frecuentados encontraron con el tiempo a otros individuos que compartían su misma opinión, necesidades semejantes y la obstinación por importar a Colombia la modernidad cultural. Roberto se mantuvo durante algo más de un año con su agrupación inicial *The Young Beats*, mientras que Rodrigo García se sumó al proyecto musical que Luis Dueñas y Humberto Monroy habían emprendido tan sólo un par de años atrás: *Los Speakers*.



9. LOS SPEAKERS. COLOMBIA. CARÁTULA DEL ÁLBUM "LA CASA DEL SOL NACIENTE"

Desde sus inicios, la dirección de la agrupación fue asumida por Rodrigo García y Humberto Monroy, este último considerado un artista de vanguardia, siempre conflictivo, pero dispuesto a forjar un movimiento cultural con su música. Su primera producción discográfica fue *La Casa del Sol Naciente*, título inspirado en la obra de *The Animals*, *The House of the Rising Sun*, que a su vez fue recuperado de la música de los esclavos estadounidenses y reinterpretado por artistas representativos de la música folk como Bob Dylan. La canción alcanzó tres semanas de la primavera europea de 1964 en el primer lugar, de donde partió hacia el imaginario de los grupos juveniles en Argentina, con *Sandro y los de Fuego*, y en Colombia, con *Los Speakers*. Rodrigo García y Humberto Monroy habían escuchado el tema en la versión interpretada por *The Animals* a través de la radio

local, aunque también oyeron la interpretación que hacía Sandro – La voz de América – del mismo tema.

*“Fue nuestra casa luz de amor, oh eso se llamó. El hogar del sol naciente bendito del Señor. La casa donde todos, al vivir con fe, brindaban siempre su corazón, pleno de querer. En el hogar del sol, todo es feliz quietud, por eso hoy, cantando voy, a Dios mi gratitud.”*<sup>186</sup>

La moda angloamericana y el éxito que alcanzaba un artista suramericano con la canción británica, motivaron al grupo a apropiarse de la canción, realizar una traducción muy semejante a la versión original y promover el primer álbum de la agrupación.

*“There is a house in New Orleans, they call the Rising Sun. And it's been the ruin of many a poor boy and God I know I'm one. My mother was a tailor she sewed my new blue jeans, my father was a gambling man, down in New Orleans. Now the only thing a gambler needs is a suitcase and trunk, and the only time he's satisfied is when he's on a drunk. Oh mother, tell your children not to do what I have done, spend your lives in sin and misery, in the House of the Rising Sun. Well, I got one foot on the platform, the other foot on the train; I'm going back to New Orleans, to wear that ball and chain. Well, there is a house in New Orleans, they call the Rising Sun. And it's been the ruin of many a poor boy and God I know I'm one”*.<sup>187</sup>

*“Hay una casa en ruinas en donde nace el sol y que fue el fracaso de muchos lo sé, también fui yo. Mi madre traficando, vendió mi nuevo blue jean. Mi padre fue un jugador en la casa donde nace el sol. Todo lo nuestro jugó, trató y luchó por ganar, el juego lo convirtió en su esclavo y así por siempre vivió. Oh madre, dile a tus hijos, no hacer lo que hice yo. Gastar sus vidas jugando en la casa donde nace el sol. El juego es maldito y acaba con todo lo bueno de ti, por eso te pido que nunca visites la casa donde nace el sol. Hay una casa en ruinas en donde nace el sol y que fue el fracaso de muchos, lo sé, también fui yo”*<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Sandro y los del Fuego. “La casa del sol naciente”. 1965.

<sup>187</sup> The Animals. “The House of the Rising Sun”. 1964.

<sup>188</sup> Los Speakers “La casa del sol naciente” *La casa del sol naciente*. 1966.

La moda internacional fijaba requerimientos para la música juvenil, como la orientación al baile, la diversión y las calcadas canciones alrededor de los sentimientos de los adolescentes. *Los Speakers* difundieron la cultura internacional, porque éste había sido el proyecto desde sus inicios; invirtieron desmedidos esfuerzos para agrupar a los artistas, acceder a los instrumentos y hallar espacios para promocionar la música. Discos Bambuco fue la primera casa disquera interesada en la música juvenil colombiana, aunque los riesgos económicos del proyecto artístico nacional, forzaron a los empresarios a exigir la inclusión de canciones de moda registradas en la Billboard, como prenda de garantía para la venta del producto. Los artistas nacionales accedieron al acuerdo, por la motivación que generaba presentar su música en otros escenarios aparte de las discotecas La Bomba o el Diábolo a Go Go. *Los Speakers* grabaron en 1966 el álbum *La Casa del Sol Naciente*, con la inclusión de canciones tales como: *Satisfaction* de los Rolling Stones y *Roll Over Beethoven*, inicialmente creado por Chuck Berry, pero reinterpretado por variados artistas internacionales.

La influencia angloamericana trascendió las imitaciones y los pastiches nostálgicos realizados por las agrupaciones periféricas.<sup>189</sup> La utilización del inglés fue relativo aunque necesario para acceder al mercado; las canciones se titulaban en inglés, pero un alto porcentaje de ellas se cantaban en español. Solamente los temas claramente internacionales y de altísima popularidad radial se reinterpretaban en su lenguaje original, mientras que las composiciones locales eran cantadas en castellano. El inglés era sólo una parte de la

---

<sup>189</sup> Jameson, *Estudios culturales*, 22-26.

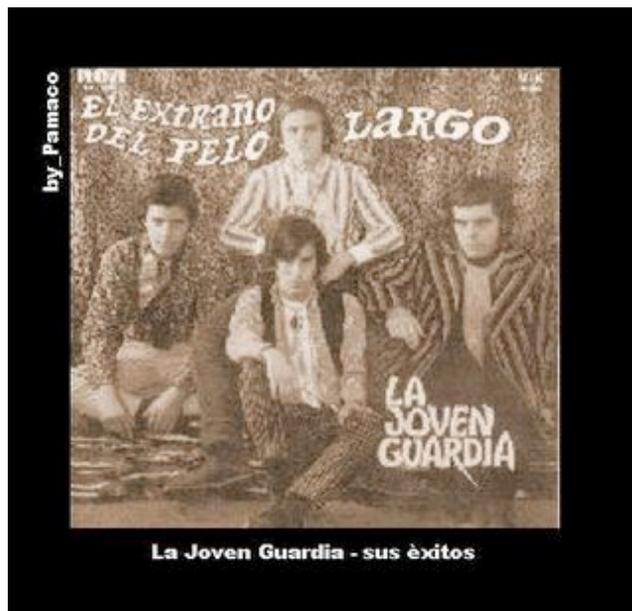
influencia angloamericana, porque los jóvenes argentinos y colombianos sentían mayor fascinación por los modelos de vida de la modernidad, transmitidos por medio del cine y la radio.

Rodrigo García y Humberto Monroy se interesaron por las ideologías de la modernidad, las demandas libertarias y las reflexiones sociales de la juventud en el mundo industrial. La rebeldía artística hallaba sus orígenes en los modelos contestatarios de los jóvenes en los países industrializados, sin considerar la carencia de condiciones objetivas para pensar a Colombia como un país industrializado y moderno. *Los Gatos* argentinos también demandaban mayor libertad social, reivindicaban los derechos juveniles y se enfrentaban a las exigencias morales de las generaciones adultas. Los artistas del rock internacional habían encontrado en la música moderna un canal de resistencia social contra la guerra, la diferencia generacional y en algunos casos contra la represión social, mientras que en Argentina y Colombia, las problemáticas internas no generaban el mismo interés que las demandas juveniles en los países industrializados. Con *Los Speakers* se inauguró una nueva fase en el imaginario juvenil de Colombia, porque la interpretación del rock abandonó el carácter imitativo. Con esta agrupación el rock colombiano inició una nueva faceta en donde la música juvenil tendría que establecer posiciones ideológicas.

*“Esto es, eso dicen los que se aman, sin saber que este mundo está podrido. Pues jamás podrá entrar mi libertad porque el fin va a estallar, viene la guerra. Todo el mundo estará presto a matar. Ya verás cuantas fallas tiene el hombre, es cuando llega a tierra... morirás yo también, voy a morir, y la tierra y la gente estará muerta”.* 190.

---

<sup>190</sup> *Los Speakers*. “El profeta habla del fin” 1966.



10. LA JOVEN GUARDIA. ARGENTINA. CARÁTULA DEL ÁLBUM. "LA JOVEN GUARDIA"

La recepción del fenómeno cultural de la música juvenil fue condicionada por procesos independientes de apropiación en cada país. En Argentina *Los Gatos*, *Los Abuelos de la Nada* y *La Joven Guardia* emprendieron un proyecto musical reflexivo, contestatario, en donde tuvieron cabida los aspectos locales. En Colombia, las agrupaciones organizaban eventos para enseñarle al público colombiano la consolidación del movimiento juvenil; se reunían en encuentros musicales, participaban en actividades políticas y luchaban contra la obstinación y el rechazo del pueblo hacia la música moderna.



11. LOS ABUELOS DE LA NADA. ARGENTINA. CARÁTULA DEL ÁLBUM. "LOS ABUELOS DE LA NADA".

*Los Speakers*, *Los Yetis* y *The Time Machine*, agrupaciones colombianas, incursionaron en corrientes musicales provenientes de Inglaterra, pero también se mantuvieron las influencias culturales norteamericanas en grupos como *Los Flippers*. Arturo Astudillo, Guillermo Acevedo, Miguel y el Mono, se reunieron justamente después del afianzamiento de *The Beatles* y *The Beach Boys* como las agrupaciones más importantes de la música moderna. *Los Flippers* fueron gratamente recibidos en el círculo de artistas juveniles colombianos y obtuvieron apoyo de las agrupaciones bogotanas de música go go y nueva ola. Aparecieron en 1965 con el proyecto artístico denominado Flippers a Go Go, auspiciado por la casa discográfica *Orbe*. Las tendencias musicales de la agrupación y las posturas ideológicas de los artistas, se yuxtapusieron a la modernidad y el pensamiento progresista de las sociedades industriales. Un alto porcentaje de las canciones impresas se reprodujeron en inglés, tales como *Ain't love*, *Let's Dance*, *She's not there* y *Winchester*

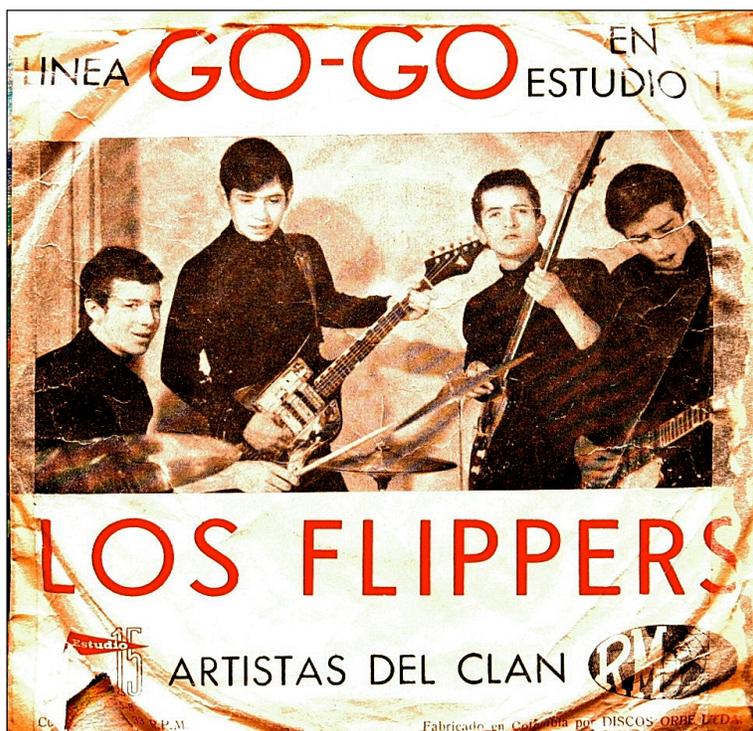
Cathedral, una canción de *The New Vaudeville Band*, que ocupó destacados lugares en las listas angloamericanas durante una extensa parte del invierno de 1966. También presentaron canciones tituladas en inglés aunque cantadas en castellano, como Slow Down; o fueron obras instrumentales basadas en el rock and roll clásico, como Master Flipper, Impromptu Jazz a Go Go y Danza a Go Go.

Inmersos en las responsabilidades asumidas de representar a la juventud colombiana, pero al mismo tiempo, embelesados con la fama, el mercado y un efímero éxito comercial, *Los Flippers* extendieron su propuesta cultural con una metodología pedagógica, propedéutica, que brindaba al público el conocimiento necesario para comprender su labor artística. La agrupación se concentró en los aspectos relacionados con la música moderna. Desestimaron filiaciones políticas, por esta razón la agrupación se acercó a los sectores ajenos al movimiento a través de conferencias, expusieron los fundamentos artísticos, estéticos y esenciales del movimiento go go y le mostraron a la sociedad colombiana los objetivos de la nueva cultura juvenil. Los esfuerzos sociales realizados por esta agrupación buscaban acercar la cultura colombiana a los movimientos de vanguardia musical desarrollados en los países industrializados.

*"Debe divulgarse más la música a Go Go", dicen los analistas: Miguel, el cantante de "Los Flippers", considerado como el mejor de Colombia, tuvo una acertada intervención durante el II simposio que el pasado miércoles se realizó en la Opera Bolivariana, con la asistencia de más de 300 personas... Guillermo Acevedo, el baterista de "Los Flippers", interpretó una improvisación que duró cuatro minutos y que fue de gran interés para los analistas de este segundo encuentro con la música go-go. El "Mono" demostró dominio e inspiración musical.*<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> *El Tiempo*. 16 de diciembre de 1966. p. 24.



12. LOS FLIPPERS. COLOMBIA. CARÁTULA DEL ÁLBUM LINEA A GO GO EN ESTUDIO. ESTUDIO 15.

Desde la conformación de *Los Flippers*, su cantante y líder viajaba a La Florida en donde adquiriría los instrumentos para la agrupación; al mismo tiempo Astudillo accedía a una incomparable cantidad de discos de agrupaciones internacionales, que habrían tardado varias semanas en llegar a las radio estaciones nacionales. La agrupación tuvo la oportunidad de comparar dos culturas enfrentadas: la moderna, que encontraba lugar en las ciudades norteamericanas, en contravención a la sociedad colombiana: provinciana, atrasada, inmersa en problemas de violencia, inseguridad y desigualdad. Los músicos de los géneros de protesta, nueva trova cubana y nueva canción, criticaban la indiferencia de los miembros de la agrupación con respecto a la problemática local. Para ellos era necesario comprometerse socialmente para aportar cultural y moralmente al desarrollo del país; sin

embargo, en el imaginario social de *Los Flippers* se construía la modernización como meta política; el esnobismo con el cual fueron mancillados simplemente respondió al deseo innato de conducir al pueblo y a su sociedad por las sendas de la modernidad.

*“Usted es detestable, que anda por ahí, capturado en complejos y listo a criticar. Me obliga a pensar que es retrasado mental. O que estorba el moderno son conformista provincial (sic). No grite sin saber, no venda sin sentir, debiera conocer antes de maldecir. ¿Decretos dónde están que prohíban libertad? Ocúpese de usted antes que de todos los demás.”*<sup>192</sup>

POSICIONAMIENTO SOCIAL DE LA JUVENTUD: DISCURSIVIDAD Y TEXTOS A FAVOR DE LA MODERNIDAD CULTURAL.



13. THE TIME MACHINE. COLOMBIA. CARÁTULA DEL ÁLBUM “BLOW UP”.

<sup>192</sup> *The Flippers*. “Fliprotesta“. *Psycoedelicias*. 1967.

Los primeros textos del rock argentino y colombiano se basaron en narraciones simples, estructuradas en sonetos sencillos, rítmicos y emotivos, que privilegiaron la entonación musical, antes que el mensaje ético o moral.<sup>193</sup> Los artistas precedentes del rock nacional argentino, tales como *Sandro y los de Fuego*, y los primeros trabajos de *Los Beatniks*, se escucharon en clubes sociales, fiestas conmemorativas y eventos televisivos, donde el baile se constituía en una actividad importante. La canción *Rebelde* fue un punto de inflexión en la música juvenil argentina, porque mantuvo las bases rítmicas del rock and roll clásico. Sin embargo, esta sería uno de los últimos temas pensados alrededor de la música orientada al baile; después del nacimiento de *Los Gatos*, gestado prematuramente y simultáneamente con los cambios culturales de los países industriales, la música juvenil, también denominada en la Argentina “música progresiva”, favoreció las canciones con contenido social.



14. THE YOUNG BEATS. COLOMBIA 1966. ARCHIVO PERSONAL ÁLVARO DÍAZ.

---

<sup>193</sup> Díaz. *Libro de viajes y extravíos*; Cepeda, *Entre los orígenes*.

La cultura juvenil en Argentina recibió alto apoyo institucional, distinto del caso colombiano, dependiente de acciones espontáneas e intenciones personales de artistas y empresarios, que creyeron en la formación de un movimiento cultural juvenil. En Argentina se evidenció desde 1966 un proyecto cultural liderado por la juventud, mientras Colombia continuaba en un periodo caracterizado por las apropiaciones individuales. Entre los casos más relevantes se encuentran a *The Young Beats*, que se desintegraron después de la grabación de su primer sencillo “Ellos están cambiando los tiempos” con quince canciones tituladas en inglés. Su principal figura, Roberto Fiorilli, consolidó otra nueva agrupación influenciada por el rock británico de *The Yardbirds* e incluso *The Cream*, llamada *The Time Machine*, con la cual grabaron el álbum *Blow Up*, que incluía cuatro temas en inglés, uno de ellos *The Train Kept a Rolling* de *The Yardbirds*, que exponía la influencia británica del Mod. *Los Speakers* también ampliaron las posibilidades musicales, experimentaron con nuevos sonidos y buscaron corrientes musicales más modernas. Otro fue el caso de la agrupación *The Flippers*, que bajo los lineamientos estéticos del rock and roll tradicional, persistió en la interpretación de música sin contenido narrativo. Durante los primeros cinco años del movimiento cultural juvenil en Colombia, la agrupación musical *The Flippers* produjo tres álbumes; inicialmente con el sello disquero Orbe, que auspició el trabajo *Los Flippers a Go Go* y más adelante en 1967 y 1968, la casa discográfica Codiscos, anteriormente conocida como *La Zeida Label*, promocionó los álbumes *Discoteque* y *Psycodelicias*.

Inicialmente *Los Flippers* cantaron en inglés, interpretaron temas populares del repertorio internacional y crearon piezas musicales consideradas como música rock'n'roll. En

Argentina este último género fue prontamente desplazado por la «música progresiva»; tendencia desentendida del baile, del hedonismo y del performance característico de los géneros predecesores. Aún en 1967, años después de la “invasión británica” (1964 – 65), la agrupación *Los Flippers*, argumentaba que la música debería contener una carga emotiva, festiva, promotora del entusiasmo juvenil, capaz de establecer una barrera significativa entre dos generaciones distintas: los adultos y los adolescentes.<sup>194</sup> La música rock, originada desde 1964 – 65, se distanció de los géneros anteriores, principalmente porque quería convertirse en un género que supliera el gusto musical de los jóvenes, entendidos por fuera de su concepción biológica y psicológica de la adolescencia. En ese sentido, el rock’n’roll fue la estación por la que transitaron las agrupaciones de música moderna posteriores a la década del cincuenta, aunque fue un breve instante que buscó superarse prontamente; sin embargo, propuestas musicales como la de *Los Flippers*, se mantuvieron en esta tendencia.

Ya para 1967 las agrupaciones de música rock habían establecido principios vanguardistas. Los músicos internacionales asumían compromisos artísticos y políticos, sin que hubiera un criterio único sobre las responsabilidades sociales de la música; sin embargo, las

---

<sup>194</sup> Fue a mediados del decenio del cuarenta cuando el público comenzó a segmentarse. La música de las big bands y las orquestas de música swing empezaron a componer estilos musicales orientados a núcleos determinados de la población, que beneficiaron en gran medida a la creciente colectividad de adolescentes en los países industrializados. Desde una perspectiva menos inmediateista, interesada en revisar fenómenos coyunturales, se podría plantear que la división del público no corresponde necesariamente a la aparición del rock’n’roll, sino que tiene orígenes anteriores al decenio del cincuenta, periodo en el cual nació el rock’n’roll. Ver: Keir Keightley. “Reconsiderar el rock”. En: Simon Frith, Will Straw y John Street. *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. (Barcelona: Ediciones Robinbook. 2006) 159.

agrupaciones colombianas y argentinas permanecían en la mayoría de los casos en una posición pasiva ante el paso de la música adolescente a la música adulta; el cambio del rock & roll al rock. En la segunda mitad del decenio del sesenta se transformaron las relaciones entre el arte y las formas simbólicas, en la construcción de las redes de poder y el acceso a la política. Sin embargo, hubo agrupaciones como el caso de *The Flippers*, cuyos miembros desestimaron compromisos políticos y sociales con el país, al tiempo que vacilaron ante las demandas existencialistas de los jóvenes en otros lugares del mundo. Más de la mitad de las canciones de la agrupación, además de estar escritas en otro idioma, fueron elaboradas en la lógica del hedonismo, el baile y el goce juvenil, incluso cuando el resto de los grupos modernos habían superado este momento cultural.

*“Más, no pares jamás, Sigue bailando, sigue gritando. Uahuuu, siguiendo este ritmo, otra vez, pa’ toda la noche sin parar. Quiero ver cómo lo harían en otro lugar. Muéstramelo baby, muéstramelo baby, hazlo. Sigue bailando, sigue más. Muévete muchacha, baila más,... mi nena, quiero ver.”*<sup>195</sup>

La música juvenil argentina sufrió un cambio importante desde la composición del mítico tema *La Balsa*, creado por la agrupación rosarina de *Los Gatos*. Su temprana aparición, en simultaneidad con los cambios originados por las agrupaciones británicas, le brindó al rock argentino los rasgos contestatarios y reflexivos característicos de la música moderna. Fue un tema escrito en castellano, que vendió aproximadamente 250 mil copias en Argentina. La letra exponía planteamientos ontológicos y políticos modernos. De esta manera, el aporte de la agrupación argentina presentó las primeras resistencias simbólicas de la música local hacia demandas sociales, éticas y morales. Moris y Pajarito Zaguri compusieron la

---

<sup>195</sup> The Flippers. *Demuéstramelo Baby*. 1967.

canción “Rebelde”, en relación al modelo cultural hegemónico estadounidense y por la necesidad de sumarse a las causas sociales compartidas por las generaciones de jóvenes de mediados del sesenta. El mensaje rebelde de *Los Beatniks* encontró acogida en Litto Nebia, quien por medio de “La Balsa”, elaboró un discurso juvenil, contestatario, característico de una generación dispuesta a enfrentar desafíos sociales por medio de la evasión, la cultura y la simbología de la resistencia.

La rebeldía generacional de los jóvenes apareció en el rock argentino, como respuesta a las presiones morales que limitaban las posibilidades ofrecidas por el concepto de la libertad.<sup>196</sup> La Balsa inauguró un periodo en que la juventud argentina, reconocida socialmente desde años atrás, emprendió una nueva orientación colectiva, identitaria, transnacional, que los condujo a pensar en la necesidad de enfrentar a los actores y agentes sociales que obstaculizaban el acceso al bien simbólico de la “libertad”. Alusiones directas a la autoridad moral aparecieron en temas como La Balsa y Madre Escúchame de *Los Gatos*, por la reiterada utilización de elementos tales como: deambular sin sentido, sin límites, ausente a las restricciones sociales impuestas. Las primeras agrupaciones de rock nacional argentino expresaron el deseo juvenil de alejarse de «la realidad» compartida, tanto en términos políticos y sociales, como en términos morales.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> El discurso de la modernidad permitió que la democracia se internalizara, mientras que la promesa de la libertad encontró nuevos obstáculos, sugeridos por las instituciones sociales. La libertad, en tanto que promesa de la modernidad, halló en la incertidumbre de su perennidad, ideas que fueron retomadas por las generaciones del sesenta y del setenta, producto del temor de una sociedad moderna absolutamente industrial y burocratizada. Ver: Beck, *Hijos de la libertad*, 9 – 21.

<sup>197</sup> Un término tan complejo como *realidad* necesariamente debe ser analizado desde sus dos definiciones más aceptadas. En primer lugar, la discusión fenomenológica propone que el término aluda a la relación íntima

*“Hola amigos pronto va a empezar una maravilla colosal, vamos a emprender un viaje sin igual que nunca olvidarás. El último puente ya explotó, la nave de gente se llenó, vamos a cantar al mundo celestial, prepárense a volar.”*<sup>198</sup>

La rebeldía de los jóvenes estadounidenses de mediados de los cincuenta encontró respuesta en las generaciones juveniles argentinas de mediados del sesenta: no existían finalidades políticas claras, tampoco proyectos de transformación establecidos; la consigna juvenil perseguía la liberación individual, pero no en los términos clásicos del concepto proveniente de la modernidad, sino en el distanciamiento entre el sujeto y las instituciones dominantes.<sup>199</sup>

*“Madre, escúchame. Quiero decirte algo que quizás jamás comprenderás. Quiero andar rodando y rodando, sin volver quién sabe hasta cuándo, pero madre, de ti me acordaré, madre, escúchame”.*<sup>200</sup>

---

entre el sujeto y el objeto, en el cual lo real le pertenece al resultado de la conflagración entre ambos agentes. En ese sentido, lo real es lo imaginario, porque está presente la ilusión, la creación fantasmática, que es un valor añadido a la percepción de la realidad. Ver: Clément Rosset *Lo real. Tratado de la idiotez*. (Madrid: Ediciones Pretextos. 2004).13 – 57. Sin embargo, también se utiliza el concepto para hablar de una realidad compartida, la cual define condiciones sociales, políticas y económicas compartidas por la mayoría de individuos integrantes de una comunidad. Es una realidad común basada en los índices de desarrollo de los países, que incluyen los niveles de inequidad, pobreza y adquisición que caracterizaron las economías locales durante todo el periodo. “... reality refers to the ‘world beyond our skin’, what I have called here the first person plural world”. Russell Standish. *Theory of Nothing*. (Copyright© Russell Standish. 2006) 176.

<sup>198</sup> La joven Guardia. “Motores de Pastel”. 1968.

<sup>199</sup> Naufragar, al igual que las alusiones a viajar, se encuentran relacionadas con el deseo propuesto por los artistas para escapar de su contexto vital. “Este viaje para escapar del entorno es también un esfuerzo de buscar algo que merme la condición de ser y saber que acongoja al ser humano”. Ver: Rigoberto Guevara. *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*. (New York, Peter Lang Publishing. 2009) 42.

<sup>200</sup> Los Gatos. “Madre escúchame”. 1967

*“Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado, tengo una idea: es la de irme al lugar que yo más quiera. Me falta algo para ir pues caminando yo no puedo, construiré una balsa y me iré a naufragar”*.<sup>201</sup>

La libertad, carente de una estructura histórica permanente, con fronteras diluidas en el tiempo y en el espacio, maleable en la coyuntura histórica, tuvo dos significados diferentes para las generaciones del sesenta en Argentina y Colombia. La cercanía con el jazz para los argentinos y la nueva canción para los colombianos, determinó la expresividad de la nueva cultura juvenil. En el cono sur aparecieron imágenes relacionadas con la presión ejercida por la familia, la dominación del Estado y la coerción institucional; en Colombia la música juvenil permaneció aferrada a inquietudes sentimentales, relacionada a la fragilidad de los vínculos humanos, los conflictos sentimentales y el temor permanente generado por la soledad. Las alusiones al deseo de naufragar, viajar, vagabundear, rodar, caminar y otras acciones referentes a la pérdida del sentido funcional del agente social, también incentivaron las composiciones de la música juvenil colombiana. Sin embargo la reflexión se desarrollaba en términos sentimentales, impulsados y motivados por conflictos emocionales, que en realidad demuestran una transformación histórica de los sentimientos y las vinculaciones afectivas.

Liberación para ambos casos contuvo un significante de exploración, pesquisa e indagación, aunque carente de objetivos concretos aparte de la libertad individual. Sin embargo, el punto de partida de la liberación fue justamente el momento que persiguieron

---

<sup>201</sup> Los Gatos. “La Balsa”. 1967

ambas sociedades, bien fuera por la felicidad individual personificada en los sentimientos o porque los motivos sociales así lo permitieron.

*“Anoche tuve un sueño con mi gran amor, con su belleza en todo su esplendor, era tan pura y tan hermosa en realidad, que hubiera preferido nunca despertar. Y al despertar, la soledad me hizo sentir, mal, mal. Ya no quiero dormir mas hoy, si tú no estás, me salí a vagar por ahí a buscar otro amor, last night, last night”.*<sup>202</sup>

Libertad y felicidad hicieron parte del proyecto de la música juvenil, cada vez mejor conocida como música rock o en el caso argentino «música progresiva». La representación de la mujer, debido al origen masculino del movimiento, obtuvo significantes relacionados con la felicidad; se accedía a éste estadio emocional a través de ella o incluso, orientados hacia ella. Sin embargo, la libertad también se construyó a partir de motivaciones sociales que cuestionaban el sentido de la existencia. Estas posturas ontológicas, tanto de los artistas argentinos como los colombianos, fueron la base para construir narraciones sobre las relaciones iniciales entre el tiempo del sujeto cognoscente con el objeto cognitivo. La búsqueda de la felicidad se yuxtapuso a las primeras inquietudes existencialistas, que a su vez presentaron un comportamiento diacrónico. Los primeros artistas fueron optimistas, porque creyeron en las posibilidades para acceder a la felicidad, a pesar del panorama social y económico de las sociedades periféricas. El nihilismo solamente apareció en casos esporádicos, que no aminoraron las posturas optimistas de la primera generación de artistas de música rock en Argentina y Colombia.

---

<sup>202</sup> The Flipers. “Last Night“. *Psycodelicias*. 1967.

*“Hoy desperté pensando en ella y me di cuenta, que estábamos equivocados, ninguno ya sabía amar. Ayer no más... hoy desperté y vi la calle y vi la gente, es todo gris y sin sentido, la gente vive sin creer. Ayer no más pensé vivir feliz mi vida, hoy comprendí, que era feliz ayer no más”*.<sup>203</sup>

Frente al optimismo de la música juvenil del sesenta, afloraron reflexiones sociales acordes con la crudeza de los eventos históricos del decenio. Aunque los artistas latinoamericanos de música beat fueron influenciados por los imaginarios sociales provenientes de Liverpool, caracterizados por la diversión, el hedonismo y el amor, también surgieron posiciones críticas que socavaron las corrientes existencialistas. Al lado de la felicidad apareció la tristeza, demostrada principalmente alrededor de los vínculos afectivos y la imposibilidad de acceder a un objeto deseado. En este sentido, la tristeza juvenil respondía a los grados de frustración generados en la insaciabilidad del deseo.

Músicos como Litto Nebia y Pajarito Zauguri en Buenos Aires, y Rodrigo García, Humberto Monroy y Roberto Fiorilli en Colombia, se alejaron de la vacuidad en las letras del rock, para asumir responsabilidades sociales más complejas, sin politizar la música. Ninguno de estos jóvenes se interesó en la participación política directa. Sin embargo, los artistas argentinos se interesaron más pronto por los aspectos relacionados con la política local que los colombianos, debido a la influencia directa que ejercían los grupos peronistas y las guerrillas urbanas argentinas (Montoneros y FRP). Aún para finales del sesenta subyacía un discurso nacionalista de tinte populista, basado en la lógica antiimperialista,

---

<sup>203</sup> Los Gatos. “Ayer no más”. 1967.

que continuaba impactando el imaginario de la gran mayoría de los argentinos.<sup>204</sup> En Argentina se manifestó un acercamiento mayor entre el arte y la política, entre el rock y la resistencia social; en Colombia prevaleció el desentendimiento hacia los asuntos relacionados con la administración del poder. Sin embargo desde 1967 surgió un estilo musical del rock con enfoques críticos, con narrativas complejas, elaboradas y dispuestas a establecer alusiones políticas directas.

*“Yo soy un hombre triste que jamás la gente ve, pero que existe en realidad. Estoy como sitiado y condenado a desaparecer. El mundo carece de bondad. Quiero escuchar el dulce llanto de las aves y sentir el dulce aroma de las flores que hablar con alguien (2). Yo soy un hombre triste que prefiere andar muy solo porque ya no existe nadie en quien confiar, yo creo que la gente que me mira por la calle en el fondo es tan triste como yo”.*<sup>205</sup>

*La Joven Guardia* fue una agrupación del rock nacional argentino enfrentada desde el comienzo a problemas de exclusión social. Inicialmente la práctica del género musical aisló a sus integrantes de los espacios comerciales, aunque participarían más adelante en escenarios televisivos, conciertos y recitales. Su motivación política los condujo por las sendas de la crítica sobre su relación con la sociedad argentina. La rebeldía que comenzó tempranamente como el resultado del pastiche norteamericano, encontró el terreno dispuesto para la concepción de las demandas internas, que si bien hacían parte de las lógicas de la indómita juventud, rebelde, sediciosa, siempre inconforme, personificó sus exigencias como parte de un proyecto colectivo perteneciente a la juventud argentina.

---

<sup>204</sup> “Nos anos sessenta e setenta, o nacionalismo antiimperialista surgido da radicalização de cristãos e peronistas definiu o povo como sujeito e objeto de luta política e da violência guerrileira”. En: Sarlo. “Conflitos e Representações culturais”.

<sup>205</sup> Los Speakers. “Un hombre triste“. *Los Speakers*. 1967.

*“Vago atorrante, mal viviente, todo y más, yo soy igual a los demás, tal vez yo vivo y respiro como el sueño, como vos, yo soy igual a los demás, tal vez no. Estoy enterado que el consulado tienen ganas de largar, tengo mi trabajo, soy un hombre honrado, déjenme vivir en paz. Vivo y respiro como el sueño, como vos. Yo soy igual a los demás. Tal vez no, estoy enterado que en el consulado tienen ganas de largar... Vago atorrante, mal viviente, todo y más”.*<sup>206</sup>

El movimiento cultural carecía de proyecciones políticas, porque los artistas no compartían la idea de que las formas simbólicas contengan compromisos sociales implícitos, aunque eran conscientes de la influencia ideológica que ejercían sobre las grandes audiencias juveniles. La primera acción política realizada por los artistas fue concientizar a la sociedad sobre la existencia del nuevo fenómeno cultural. Como se dijo previamente, se realizaron conferencias y discusiones en las que participaban los artistas, que además de diversión, música y baile, exponían los fundamentos sociales del origen de la juventud. El fenómeno de la música juvenil prontamente obtuvo reconocimientos sociológicos; los músicos fueron señalados como catalizadores sociales de la transformación cultural sucedida a mediados del sesenta; la prensa destacó la influencia social de los artistas, pero más que esto, asumió que los artistas concatenaban los miedos, temores, ansiedades, gustos y en general, las emociones de una generación que encontró en los músicos juveniles a sus más firmes representantes.

*“Los Speakers, voceros de la generación que se desconoce. Se reunieron, comenzaron a hacer música y se convirtieron en los "Beatles" colombianos. El desahogo psicológico (sic) y lo que piensa la juventud de la política, el piedrasalismo (sic) y el cabello corto. ... Pero en algunas, parejas de ancianos disfrutaban del espectáculo, en otras, familias enteras, en*

---

<sup>206</sup> La Joven Guardia. “Soy igual a los demás”. 1968

*plan vespertino dominical. Yo fui por una sola razón: curiosidad. Pero tengo que rectificar y reconocer que estaba equivocada: Los Speakers son gente importante. No solo hablan, no sólo cantan, no solo quieren la música, sino que reflejan con exactitud la manera de ser, los sentimientos, lo que piensa la gente joven de hoy. Esa gente joven que no se tiene en cuenta para nada, que se desconoce y se ignora. Ninguno llega a los veinte años y son en cierta forma idealistas por excelencia”.*<sup>207</sup>

El movimiento cultural desestimó compromisos políticos y sociales; también desconoció responsabilidades morales, porque su orientación inicial fue la diversión y el hedonismo. Sin embargo, paralelo al desarrollo de la música comercial, aquella que nace por la interacción del mercado, aparecieron corrientes artísticas que ofrecían las primeras demostraciones de resistencia cultural. Aunque el epicentro del surgimiento del rock en Colombia se localizó en Bogotá,<sup>208</sup> la otra ciudad con mayor desarrollo industrial del país, Medellín, fue testigo de la tercera agrupación más influyente de la música juvenil del decenio del sesenta, *Los Yetis*. Motivados por la modernidad urbana e impregnados por la fortaleza comercial del fenómeno de la música juvenil, Juan Nicolás Estela, se acercó a Juancho López, Hernán Pabón, Norman Smith e Iván Darío López, para emprender un proyecto artístico juvenil inscrito en los términos de la música rock. Desde finales del decenio del cincuenta había germinado en Medellín el movimiento literario del nadaísmo, del que se habló en el primer capítulo. La figura más relevante de la corriente literaria fue Gonzalo Arango, consternado en cada una de sus obras por el desentendimiento de los colombianos con la guerra civil interna. Su ideología se filtró en el imaginario juvenil de los músicos modernos antioqueños, quienes entablaron una estrecha relación entre el rock

---

<sup>207</sup> *El Tiempo*. “Los Speakers, voceros de la generación que se desconoce”. 13 de abril de 1966.

<sup>208</sup> Umberto Pérez. *Bogotá epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. 2008).

comercial, el movimiento literario del nadaísmo y la música protesta, principalmente a partir de los trabajos del comandante Pablus Gallinazo.

La música juvenil carecía de límites estéticos. El rock compartía recitales con los géneros del go go, ye ye, nueva canción, canción protesta, música beat, entre las principales denominaciones que obtuvo la música juvenil. Artistas de distintos géneros confluían en los mismos espacios en que participaban los músicos juveniles. El nadaísmo a go go se convirtió para 1967 en una hibridación cultural que contenía dos corrientes de pensamiento antagónicas, aunque yuxtapuestas por el provecho comercial y expansivo al cual podría acceder el nadaísmo. La agrupación antioqueña *Los Yetis* emprendió su camino artístico de manera semejante al resto de las agrupaciones colombianas, marcada por la influencia del rock and roll clásico estadounidense, con canciones destinadas al baile y la diversión juvenil. En su primera etapa la agrupación se mostró desinteresada por el contexto social, dadas las condiciones comerciales que favorecían a la música internacional. Encontraban mayor aceptación las imitaciones de las canciones internacionales de moda, tales como Satisfacción de los *Rolling Stones*, que permaneció por más de seis semanas en el número uno de los Billboard en el verano de 1965; el «Hanky Panky», inspirado en el tema insigne del verano de 1966 de Tommy James; y «La Bamba», al parecer del cantante Ritchie Valens. El primer trabajo musical de *Los Yetis* mantuvo una linealidad hedonista, con letras ligeras, frases constantemente repetidas que animaban los encuentros juveniles. Sin embargo, Iván Darío – el líder de la agrupación – habría de cambiar el rumbo de la agrupación, al contactar a los miembros del nadaísmo, quienes no rechazaron tajantemente los beneficios de aliarse con la música go go.

*“Shimmy shimmy ko ko bop, muy sólo y triste estaba yo pensando en qué hacer, muy sólo y triste estaba yo, sin saber qué hacer, hasta que la vi pasar, bailando sin parar, su baile se me contagió y me sentí feliz, Shimmy shimmy ko ko bop, Shimmy shimmy ko ko bop, ...Y luego... dentro de mí, campanas que me hacían vibrar... bailé con ella el ko ko bop, y le dije así, si quiera soy soltero y te podré besar.”*<sup>209</sup>

Inicialmente Gonzalo Arango fue escéptico a la combinación entre el movimiento literario y la música go go, aunque a mediados del 67 cedió terreno y aceptó positivamente la combinación de ambos movimientos. Para Arango, el mérito de Gallinazus por canciones como «Las historias del cielo y de la Tierra», «Para dormir un niño rebelde» y «A Komarov», radicaban en la aptitud del cantante por fusionar audazmente la semiótica nadaísta con la perfección de la música.

*“Canciones de Protesta: Pablus Gallinazo compone canciones que colocan la música del país a la vanguardia de los nuevos movimientos. Su estilo rompe con todo sistema... La canción de protesta es patrimonio del mundo y del momento cultural. ¡También está presente en Colombia!. Bob Dylan, Joan Baez y Peter Siegers son los principales representantes norteamericanos de esta tendencia; Antoine y Antonio Richard triunfan en Francia y Barry Donovan es el mejor de Inglaterra... ¿Cuál es el mérito de Paulus (sic) Gallinazus? Ser un poeta que canta, como lo define Gonzalo Arango o tal vez no ser nada definido pero que personifica las situaciones de muchos. No se le puede definir... A muchos no les gusta la innovación que viene a romper con valores anteriores, pero es conveniente anotar que ni Gallinazus ni los otros verdaderos compositores de las canciones de protesta, eliminan en su música calidades del pasado. Se inspiran en la música folclórica e inclusive llegan a incorporar pasajes clásicos. Lo más novedoso que traen es su autenticidad”.*<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> *Los Yetis*. “Shimmy Shimmy ko ko bop”. *El rock and roll de los Yetis*. 1966.

<sup>210</sup> *El Tiempo*. “Canciones de Protesta”. 29 de abril de 1967. p. 12

Los fortuitos encuentros entre la literatura nadaísta y la música moderna se hicieron más frecuentes; los artistas reconocieron la influencia mutua y extendieron la fortaleza de la combinación hasta concluir en el evento denominado el «Festival de Arte de Vanguardia», que para la tercera ocasión se celebraría en el Estadio Olímpico de la ciudad de Cali.<sup>211</sup> Invitados por *Los Demonios*, otra agrupación nacida de la hibridación cultural entre el nadaísmo y el go go pero proveniente de Cali, los artistas de Medellín y Bogotá, junto a la agrupación de jazz del afamado percusionista Plinio Córdoba, y con la cantante de la nueva ola, Eliana, presentaron a la audiencia colombiana el resultado de la combinación de estilos y artes.<sup>212</sup> El encuentro entre la cultura juvenil extranjera y el nadaísmo arrojó como resultado en primer lugar la combinación de dos posiciones ideológicas contrarias. También se popularizaron las narraciones en la música comercial, que incluso con las métricas básicas del rock tradicional, denotaron el vasto grado de insatisfacción, agotamiento e inconformidad, generado por la conflictiva relación entre los jóvenes con sus instituciones.

*“A ratos pienso que voy a volar y me... y no puedo gritar. Hey baby, no puedo gritar. Por qué será que no puedo gritar? Me siento loco me quiero matar, soy loco y pienso que voy a volar. Hey baby. No puedo gritar (3) Por qué será que no puedo gritar. Me siento loco, me quiero matar. Soy loco y pienso que voy a volar. Hey baby, no puedo gritar... (3)”*.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Desde 1964 a 1969 se organizó en la ciudad de Cali un encuentro paralelo al Festival de Arte Nacional denominado como el “Festival de Arte de Vanguardia”, en el que los protagonistas centrales eran los nadaístas. El objetivo central buscaba la obtención del reconocimiento, usurpado por momentos, por los artistas que participaban de los encuentros organizados por la municipalidad. Habrá que recordar que el mayor incentivo del nadaísmo era obtener la atención del público, por lo cual, la alianza estratégica con los ritmos musicales modernos, resultaba beneficiosa en términos de propagación de las ideas inscritas en la literatura. Ver: Romero. “La democracia y la sombra del proceso”. 63.

<sup>212</sup> *El Tiempo*. “Cali a dos fuegos. Música a Go Go en el festival de Vanguardia”. 11 de junio de 1967. p. 20.

<sup>213</sup> Los Yetis. “Me siento loco”. *Olvidate*. 1967.

La politización de la música juvenil en Colombia se detuvo por la disolución de las agrupaciones, la carencia de una estructura sólida del proyecto cultural y básicamente, porque después de 1967 el fenómeno del rock y la moda juvenil internacional languidecieron. En Argentina también comenzó un periodo de disoluciones, aunque desde sus inicios los artistas juveniles habían cuestionado el sistema y establecido demostraciones de resistencia simbólica.

La historia política argentina se diferencia de la colombiana por el recurso permanente del golpe de Estado y los gobiernos militares, lo cual sugiere que la relación entre la música rock y los gobiernos dictatoriales fortalecieron el movimiento, hasta afianzar la identidad de la juventud en resistencia, ajena a los sistemas políticos más democráticos.<sup>214</sup> Incluso el caso de Brasil, más semejante al de Argentina que cualquier otro en Latinoamérica, enfrentó las dificultades sociales propias de los gobiernos autoritarios que tuvieron lugar durante gran parte de la década del sesenta. Los artistas juveniles adoptaron los rasgos subculturalistas brindados por la música rock, para adecuarlos como mecanismos de resistencia a la hermeticidad de sus sistemas sociales. El rock en Argentina fortaleció los lazos de identidad juvenil, fue un canal cultural para resistir la opresión social de los regímenes militares y evadió los obstáculos interpuestos por los militares en los eventos musicales.

---

<sup>214</sup> Resistencia no significa necesariamente la confrontación directa entre dos estamentos sociales opuestos. Para el caso argentino, el rock no generaba el temor que producían por ejemplo, las colectividades de estudiantes interesados en el debate político. En este sentido, el rock se alejaba de la contracultura y su relación con la dictadura, aunque no era estrecha, tampoco forzó a los mandatarios a exterminar con las demostraciones culturales juveniles. Ver: Sergio Pujol. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* (Buenos Aires, Emecé. 2005) 53.

Las sociedades modernas establecen procesos de adaptación hacia las demostraciones artísticas que resisten el influjo de las fuerzas sociales dominantes.<sup>215</sup> En realidad, así sucedió con la música juvenil y el rock, porque surgieron en oposición al ideal cultural, empero captaron espacios y apoyos comerciales que facilitaron su distribución. La empresa cinematográfica Argentina Sono Film, debido al éxito alcanzado por *La Joven Guardia* con la canción “El extraño del pelo largo”, un tema inspirado en la vida urbana, los estereotipos de la moda y las relaciones afectivas, personificado en la imagen del joven moderno, rebelde, que sueña con su libertad, con naufragar y volar, promovió la filmación de una película argentina enfocada en los orígenes de la música rock en Argentina. El film mostraba las dificultades que enfrentaron los principales cultores de la música juvenil para implantar las nuevas sonoridades en el gusto de la sociedad argentina. La película también imitaba las filmaciones realizadas a los principales artistas británicos, tales como Help de *The Beatles*. Los artistas que encabezaron la filmación – *La Joven Guardia* – desde sus primeros trabajos en 1967, habían resistido simbólicamente el modelo cultural. Sus narrativas evidenciaban la incorporación de elementos políticos, la adopción de influencias culturales opuestas a la sociedad y la lucha simbólica contra el sistema; no obstante, la sociedad moderna encontró medios para convertir su música en un producto comercial.

*“Raja de acá, quién te dijo que sos mi hermano, no aguanto más, tus mentiras ya me cansaron, sé que todo va a cambiar, y seremos muchos más y a tipos como vos se las vamos a dar. Raja de acá, ya no quiero ser explotado, menos por vos que por nosotros sos potentado, vienen tiempos de verdad, pronto reinará la paz, una paz que viviremos porque*

---

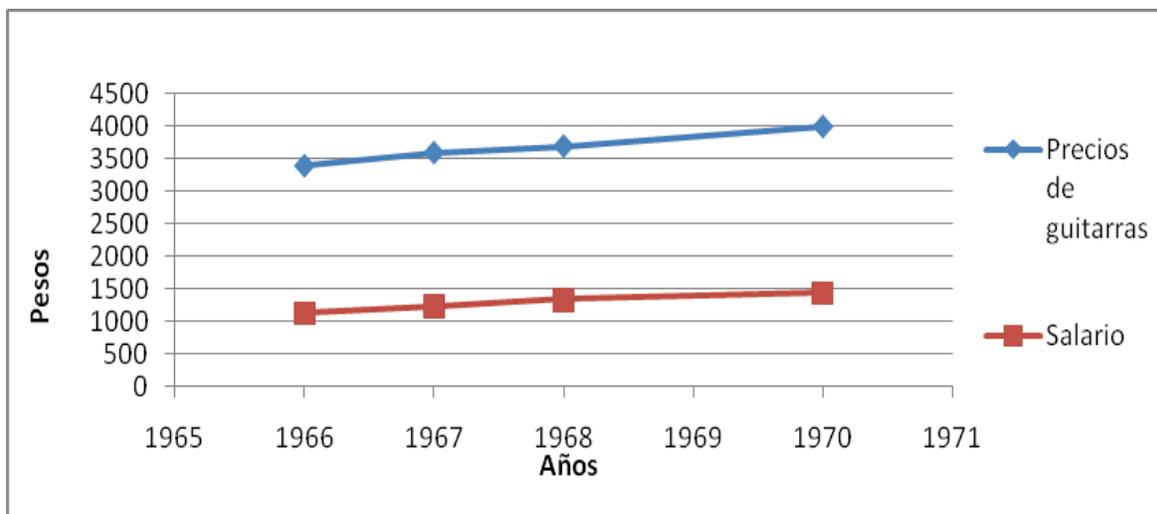
<sup>215</sup> Jameson. *Estudios culturales*. 38.

*es de verdad. Si esto es vivir, quiero morir, me quiero reventar. Sin elegir, quien va a mandar, no puedo continuar. Raja de acá, ya no quiero ser explotado, menos por vos que por nosotros sos potentado”.*<sup>216</sup>

La lucha por el reconocimiento social se dirigió hacia los sectores ortodoxos, mayormente escandalizados con la moda y los actos realizados por los jóvenes, aunque también aludió a la otra parte de la juventud local, reticente a la aceptación de la moda internacional. La música juvenil de mediados y finales de la década del cincuenta penetró en el gusto popular por la altísima promoción en los medios de comunicación, pero debió atravesar por un filtro económico – social que determinó las posibilidades de producir la misma música en otros países. La primera barrera social que separó a los artistas influenciados por la música internacional de los sectores populares, fue la capacidad económica para adquirir los bienes materiales requeridos para su producción. El precio de los instrumentos sobrepasaba la capacidad de sostenibilidad de las familias bogotanas y porteñas, por lo cual se aduce que la música estaba destinada a un sector privilegiado, poseedor de los medios suficientes para invertir en los bienes considerados de capital.

---

<sup>216</sup> La Joven Guardia. “Raja de acá”. 1968



15. VALOR DE LOS INSTRUMENTOS CON BASE EN LOS AVISOS CLASIFICADOS DEL TIEMPO. 1965 – 1971.

Los instrumentos musicales de mayor demanda y predilección eran las guitarras eléctricas. Los bajos eléctricos y las baterías – considerados instrumentos básicos para la producción del género musical – se reemplazaban por elementos capaces de sustituir los sonidos; sin embargo, las guitarras eléctricas eran fundamentales en el propósito artístico. Los instrumentos musicales a mediados del sesenta se desplazaban en un mercado limitado. Los compradores generalmente establecían contactos comerciales para importar instrumentos de reconocidas marcas; sin embargo, este comportamiento quedaba limitado a un reducido sector de la colectividad con medios suficientes para emprender el proyecto. En Bogotá y Buenos Aires, los jóvenes interesados en la música juvenil adquirieron marcas menormente reconocidas, pero que ofrecían mejores precios que las guitarras norteamericanas. Las guitarras Fender y Gibson, utilizadas por Paul McCartney, John Lennon, George Harrison, Keith Richards, entre los más reconocidos, fueron reemplazadas por las imitaciones japonesas Teisco y Nivico en Colombia, o la Fratti y Eko italianas en Argentina. Sin

embargo, la reducción en los precios de los instrumentos no significaba la democratización del arte, porque los instrumentos más económicos alcanzaban precios comparables con la manutención de tres meses de una familia de clase media.<sup>217</sup>

En Colombia, los primeros artistas en acceder a instrumentos de buena calidad fueron los integrantes de *Los Flippers*, quienes viajaron ocasionalmente a Estados Unidos a seleccionarlos. Otra fue la historia de las agrupaciones que accedieron al mercado local a través de importadores como: la Casa Musical Humberto Conty en Buenos Aires, las exiguas tiendas musicales de Chapinero y el menudeo de instrumentos entre artistas. En Argentina, los artistas interesados en el rock encontraron un mercado reducido, con pequeñas industrias locales que ofrecían instrumentos nacionales. Sobre la Av. Sarmiento y la Bartolomé Mitre estaban las principales casas musicales, en donde se compraban instrumentos de diferentes precios y calidades. Los músicos argentinos desde los primeros años del movimiento habían importado instrumentos de altísima calidad desde Estados Unidos, aunque los altos costos de la transacción incrementaban la producción de marcas de imitación e instrumentos locales. De cualquier manera, el mercado era más amplio en Argentina que en Colombia, porque los músicos de jazz habían utilizado algunos instrumentos necesarios en el rock. Igualmente se democratizaron con mayor agilidad los espacios para su esparcimiento y se generaron políticas culturales que aupaban su producción. Los instrumentos locales fueron una solución a los altos precios del mercado extranjero. Los empresarios nacionales fueron motivados por el alto consumo de

---

<sup>217</sup> Cepeda, “El eslabón perdido de la juventud colombiana”, 2009.

instrumentos para la producción de música rock, lo cual fomentó el establecimiento de industrias nacionales – Casa América o Casa Celestino Hernández – que sopesaron las debilidades económicas de los interesados en la música moderna. Desde 1965 en adelante las casas musicales argentinas organizaron ferias de instrumentos diseñados para la música progresiva. Fueron promocionadas guitarras eléctricas, amplificadores e instrumentos de percusión, que si bien mantenían precios bastante altos – 15 cuotas de 1490 pesos argentinos – facilitaban su adquisición.<sup>218</sup>

El rock formó parte del conflicto materialista, debido a las exigencias económicas para su producción; igualmente la música rock se transformó en una música de “resistencia”, que los sectores retardatarios relacionaban con los hábitos de los hippies, los comunistas y los drogadictos, por lo cual, los artistas percibieron un rechazo generalizado de los sectores acaudalados de ambas sociedades. La música rock presentó un rumbo semejante en Argentina y Colombia por las siguientes razones: surgió con expectativas análogas, se distribuyó por medios similares y emprendió proyectos de producción, que aunque matizados por diferencias internas, cumplieron con pasos calcados; se asentó en sectores medios altos de la sociedad, promovió un porcentaje limitado pero considerable de canciones con contenido político, participó en eventos sociales de diversa índole, que les entregó la reputación de artistas politizados pero con inclinaciones sociales tendientes al comunismo, el hippismo y a la improductividad material. Los músicos se opusieron a la

---

<sup>218</sup> “Fin de curso! Premie a sus hijos con guitarras eléctricas. Oferta sin anticipo y con funda y amplificador”. “Guitarras que son guitarras. Eléctricas oferta desde \$650 mensuales. Antigua casa Núñez Sarmiento 1573”. *La Nación*. Avisos Clasificados 1965 – 1970.

discriminación de la que fueron víctimas; asumieron roles clasistas y sintieron que su música encontraba correspondencia con un conflicto social y material, ajeno a los fundamentos estéticos del rock. Más por un sentimiento identitario con la filosofía de los grupos hippies y con los cantantes de la música folk y protesta estadounidense, los artistas locales compusieron canciones inspiradas en la desigualdad social, la carencia de valores en las sociedades modernas y la acumulación material.

|  |   |
|--|---|
| <p><b>DIRECTAMENTE DE FABRICA</b></p>  <p>MOD LES PAUL</p> <p>MOD. JAZZ BASS</p> <p><b>FABRISON</b></p> <p>T.E. 247-9864</p> <p>CORONEL DELIA 1348<br/>LANUS OESTE BS. AS.</p> | <p><b>MUSICAL</b><br/><b>Martin e Hijos</b><br/><b>FOTO PRODUCTOS</b></p> <p>EXPOSICION Y VENTAS<br/>HORARIO COMERCIAL</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• AMPLIFICADORES</li> <li>• BATERIAS</li> <li>• INSTR. MUSICALES</li> </ul> <p>VENTAS POR MAYOR<br/>CURSOS: BATERIA, PROGRESIVA MODERNA y CRIOLLA</p> <p>FABRICANTES DE MANDOLINAS, BANJOS, GUITARRAS CRIOLLAS, ELECTRICAS, INSTR. ORIENTALES.</p> <p>VALENTIN ALSINA 3165/67<br/>VALENTIN ALSINA BS. AS.</p>  |
| <p><b>SERVICIO TECNICO EXCLUSIVO DE SINTETIZADORES Y ORGANOS IMPORTADOS</b></p> <p><b>ARP, MOOG,</b></p> <p><b>ROLAND, UNIVOX</b></p> <p>CENTRO DE INVESTIGACION Y DESARROLLO DE TECNOLOGIA ELECTRONICA PUJOL 887 T.E. 99-8940 (GAONA AL 1600 CAPITAL)</p>       |   |
| <p><b>KILL</b></p>  <p>LA VIOLA INDICADA</p>  | <p><b>INSTRUMENTOS</b><br/>NUEVOS Y USADOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarras</li> <li>• Bajos</li> <li>• Amplificadores</li> <li>• Baterias</li> <li>• Instrumentos de Viento</li> <li>• Accesorios</li> <li>• Composturas</li> <li>• Métodos</li> </ul> <p>VENDEMOS Y COMPRAMOS</p> <p><b>MUSICAL CANNING</b></p> <p>CANNING 753 TEL. 773-0430 CAP</p>  |

AVISOS DE PUBLICIDAD 823-6381

8. PUBLICIDAD EXPRESO IMAGINARIO. NOVIEMBRE 1976.

*“Vivo en Libertador, entre Can y Nisalguero, tengo un coche sport, una estancia y un velero, el verano yo lo paso en las islas del egeo, tengo muchas chicas pero yo a ninguna quiero. Los domingos hago yoga y por las tardes voy al río, tengo muchos conocidos, más no tengo ni un amigo. Cuando llego por las noches a mi gran departamento, busco algo que me falta y es cariño que no tengo”.*<sup>219</sup>

*“Pasas cada día delante de mí con ropas elegantes y aristócrata nariz. Pasas cada día siempre sin mirar, pero sé que tratas hacerte notar. Con tus cabellos dorados como reflejo de sol y con tus ojos azules que tapan tu corazón. Piensas que tu glamur me parece irresistible, no sabes cuánto lo siento, me pareces insufrible. Pasas cada día delante de mí, si nadie te importa por qué pasas por aquí. Tienes un coche lujoso conducido por chofer. Niña mejor vete a casa y que te lleven en él”.*<sup>220</sup>

AGOTAMIENTO CON LA MODERNIDAD CULTURAL: LOS PASOS PREVIOS PARA FORJAR LA MÚSICA JUVENIL NACIONAL.

Transcurrieron cuatro años desde que los jóvenes en Argentina y Colombia se volcaron al consumo de la música juvenil internacional. Cuatro años de esfuerzos artísticos y proyecciones culturales, caracterizados por la experimentación que sentó las bases para emprender el proyecto de la apropiación. Sin embargo, un paso obligado para alcanzar las metas culturales juveniles, consistía en enfrentar los hábitos, las costumbres y los comportamientos que le permitieron a la generación de mediados del sesenta, adquirir los mecanismos para sobrellevar las exigencias de la cultura internacional. Las agrupaciones del sesenta se desgastaron prontamente: *Los Beatniks*, tanto los argentinos como los colombianos, grabaron un long play, que incentivó la labor de las agrupaciones posteriores; sin embargo, desaparecieron después de una cortísima vida artística. Artistas como Moris en Argentina, consolidaron proyectos solistas, a primera vista más lucrativos que las

---

<sup>219</sup> La Joven Guardia. “Soy un busca”. 1968.

<sup>220</sup> Los Speakers. “18”. 1967.

agrupaciones juveniles, de menor importancia comercial después de la desintegración de *The Beatles*. César Hernández, por el lado colombiano, se inquietó por otros ritmos atractivos para la juventud colombiana distintos de la música comercial juvenil. Las expresiones nacionales y regionales atrajeron a los músicos, dispuestos ahora a integrar las orquestas tropicales, como *Los Teen Agers*, quienes actuaron varios años en el género de la nueva ola, pero culminaron su carrera artística en el conjunto de *Los Ocho de Colombia*, una orquesta netamente colombiana influenciada por los ritmos dominicanos del merengue.<sup>221</sup>

La crisis de la música internacional encuentra un indicador en la disolución de *The Beatles*. Al finalizar los sesenta, los referentes culturales internacionales habían cambiado; la separación del cuarteto inglés colapsó los proyectos musicales de las agrupaciones identificadas con su música, con la consecuente aparición de corrientes artísticas menos comerciales. El último gran suceso de la influencia beatle –como también se denominó al periodo de la beatlemania– fue la tendencia psicodélica originada con el lanzamiento del álbum «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band». La aparición del álbum inauguró una etapa experimental de la juventud, curiosa frente a los sonidos, los colores, las ideas; con importantes enigmas existenciales, artísticos, literarios, y principalmente, dispuestos a sobrepasar la etapa impúber de las corrientes beat, progresiva y go go. El debilitamiento de la industria cultural liberó a los artistas de las exigencias financieras de las casas disqueras, seguido de la irrupción de proyectos musicales independientes. Los músicos modernos en

---

<sup>221</sup> Wade. *Music, Race and nation*. 167.

Argentina y Colombia proyectaron sus carreras artísticas hacia los ritmos nacionales, las corrientes de la nueva canción, proyectos solistas en el extranjero o sencillamente, viraron hacia la construcción de la música juvenil nacional.

El primer motivo para las disoluciones fueron los conflictos internos al interior de las agrupaciones. Entre Litto Nebia, Alfredo, Moro, Ciro y Kay, se presentaron agudas confrontaciones que definieron el destino grupal de *Los Gatos*. Las diferencias surgían alrededor de las aspiraciones del movimiento; Litto Nebia esperaba consolidar la música juvenil argentina con aportaciones nacionales, a diferencia de los otros miembros de la agrupación que continuaban aferrados a la onda beat. Durante los primeros días de 1969 se decidió la separación inminente del grupo que marcó la carrera solista de Nebia en la Argentina, y el destierro de cuatro músicos que optaron por buscar oportunidades lucrativas en el extranjero. *Los Speakers* en Colombia también se disolvieron después de la grabación de tres álbumes exitosos, que obtuvieron numerosos galardones y críticas positivas.<sup>222</sup> Las diferencias internas, personales y artísticas, sumadas a los deseos de ingresar a la universidad, forzaron el retiro de Luis Dueñas, Oswaldo Hernández y Fernando Latorre, integrantes esenciales de la primera alineación de *Los Speakers*. Varios acercamientos entre Rodrigo García y Humberto Monroy con Roberto Fiorilli, el percusionista de las agrupaciones *The Young Beats* y *The Time Machine*, condujeron a un nuevo proyecto musical, alejado de la presión comercial de las casas discográficas, ya de por sí desentendidas de las agrupaciones musicales juveniles. En pocos meses, la nueva

---

<sup>222</sup> *El Tiempo*. “Los Speakers se disuelven. Sus integrantes ingresarán a la universidad”. 5 de enero de 1968.

conformación de *Los Speakers* impuso el estilo psicodélico, determinante en el desarrollo musical del rock colombiano.

El baile desembocó en el rock como herencia del twist y el rock and roll. En Argentina los ritmos destinados al baile se extinguieron prontamente, porque las agrupaciones juveniles prefirieron la música destinada para ser escuchada. En Colombia, con escasas excepciones, la mayoría de las agrupaciones privilegiaron la cercanía con el baile. *Los Ampex*, *The Young Beats*, *The Flippers* y *Los Speakers*, siguieron los patrones rítmicos del rock and roll estadounidense, diferente de las agrupaciones argentinas *Los Gatos*, *Los Abuelos de la Nada*, *La Joven Guardia* y *La Barra de Chocolate* –ganadores del Primer Festival de Música Beat en Buenos Aires organizado en octubre de 1969–,<sup>223</sup> influenciados principalmente por el beat inglés. En 1968 la nueva conformación de *Los Speakers*: Rodrigo García, Roberto Fiorilli y Humberto Monroy, liberados de las presiones impuestas por las casas disqueras, ingresaron a los Estudios Ingeson para grabar el primer trabajo de rock psicodélico colombiano: “Los Speakers en el mundo de Ingeson”. El trabajo contó con la autoría de los tres integrantes, con un total de doce piezas musicales destinadas para ser escuchadas y no bailadas.<sup>224</sup>

En el tránsito de las separaciones nació en Colombia la agrupación *The Time Machine*, influenciada por nuevos referentes internacionales, originados en la crisis de la industria

---

<sup>223</sup> *La Nación*. 1 de octubre de 1969. p. 4.

<sup>224</sup> *El Tiempo*. “Los Speakers, graban un álbum por su cuenta”. 16 de octubre de 1968.

cultural. Por medio de ellos los artistas nacionales se acercaron al rock inglés, carente de los medios comerciales o los espacios publicitarios que favorecieron el ingreso de la primera oleada de música juvenil. La radio distribuía la cultura internacional, aunque surgieron medios alternativos para acceder a ella, como la importación de revistas y acetatos. Los músicos estrecharon relaciones sociales con los miembros de las aerolíneas, quienes fueron por momentos los medios de comunicación e importación de la música moderna, los informantes sobre los eventos relacionados con la música internacional y los encargados de traer las noticias referidas al movimiento cultural.<sup>225</sup> En Argentina se comenzó a distribuir el primer magazine destinado al rock, la Revista Pinap (1968), antecesora de la revista Pelo, encargada de difundir las notas relacionadas con la música juvenil nacional e internacional.<sup>226</sup> Sin embargo, la música moderna perdió el apoyo comercial, institucional y publicitario que la había favorecido inicialmente; de ahora en adelante, los artistas interesados en promover la difusión del rock –ya establecido como un género destinado al placer auditivo– tendrían que establecer sus propios medios de distribución, organizar los encuentros juveniles y crear las condiciones institucionales necesarias para auspiciar el crecimiento del género musical.

---

<sup>225</sup> Entrevista personal. Álvaro Díaz. Junio de 2006.

<sup>226</sup> Díaz. *Ibíd.* 2005. p. 49.

## **CAPÍTULO III. IDENTIDADES NACIONALES, REGIONALES Y GRUPALES: LOS IMAGINARIOS SOCIALES DE LOS ARTISTAS DE MÚSICA ROCK EN BOGOTÁ Y BUENOS AIRES (1968 – 1976)**

### **Resumen:**

Desde 1968 las agrupaciones de rock en Argentina y Colombia se esforzaron por crear un género musical moderno, con capacidad para generar factores identitarios entre la población juvenil, que mantuviera presentes los dos aspectos más relevantes para esta generación: la modernidad y la nación. Considerado como el segundo momento histórico del rock para ambos países, este periodo consolidó las bases estéticas y narrativas de la música moderna, pendiente de los aspectos relacionados con la nación. El capítulo describe las dificultades que enfrentaron los artistas al momento de decidir qué tipo de imaginario social conduciría sus idearios nacionales. En realidad en este aspecto encontramos un primer punto de verdadero distanciamiento entre la historia local de ambos países, porque los artistas indagaron las tradiciones nacionales hasta alcanzar un consenso sobre el imaginario de nación. En Argentina se posicionó el tango como la música de mayor aceptación nacional, debido a su recorrido histórico y los significantes de lucha en la formación de la nación. Para el caso colombiano se encumbraron los ritmos provenientes de la Costa Atlántica y la región Andina como las bases para consolidar la identidad nacional de los colombianos. Sin embargo, el apartado también aborda aspectos relacionados con el pensamiento, las emociones y los temores de los artistas juveniles. Es un contexto de

profundas reflexiones existencialistas, relacionadas en muchos casos con la situación social de sus países, aunque también vinculadas con un temor generacional.

...

Para 1968 era evidente que la música juvenil internacional había encontrado espacio en Argentina y Colombia, demostrado por las múltiples imitaciones, reproducciones y aportaciones, conducentes a la apropiación del género. Derivado de este aspecto, surgió la idea de re-conceptualizar estética y formalmente la totalidad de la música. Meses atrás los artistas locales habían manifestado el deseo de culminar con la imitación cultural; disminuyó notoriamente el consumo de música beat y progresiva; se consolidaron las primeras metas por establecer un movimiento cultural complementado por los aportes culturales locales. Durante la segunda mitad del siglo XX se acentuaron los principios de la autodeterminación, que ocasionó una reacción conjunta en los artistas, que encontraron en la nación su nueva inspiración.<sup>227</sup> Músicos defensores de la modernización cultural, comprendieron la importancia de reconocer a la nación como parte esencial del sujeto moderno. De manera semejante a los procesos nacionalistas de comienzos del siglo XX en Latinoamérica, durante el decenio del setenta irrumpió una tendencia cultural que integró lo primitivo con lo moderno; el tango, el bolero y la cumbia, con los ritmos juveniles. Construir e imaginar la nación era justamente un proyecto moderno.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> *El Tiempo*. “La Nueva ola es nacionalista”. 7 de abril de 1968. p. 22.

<sup>228</sup> Florencia Garramuño ha explicado cómo los procesos de nacionalización implicaron para países como Argentina y Brasil la creación de ritmos nacionales. En ese sentido, la música nacional, como lo será en algún momento el rock para Argentina y un poco menos para Colombia, aunque contará con significantes de nacionalidad, forma parte de un proceso en el que intervienen los sujetos modernos, pero también son de la partida las instituciones centrales. Florencia Garramuño. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007) 41.

La coyuntura cultural privilegió el renacimiento de distintos tipos de folclor local. Aires musicales caracterizados como música nacional a finales del siglo XIX y comienzos del XX en países latinoamericanos, llamaron la atención de los artistas modernos. La música folclórica al igual que la música nacional, atravesó por procesos de aceptación e identificación para obtener el adjetivo de “música nacional”. La música moderna de principios del setenta apenas se fijaba esa meta; en realidad es prematuro establecer que los compromisos nacionalistas fueran una motivación real, aunque los artistas juveniles se interesaron en la indagación de las distintas culturas, para extraer los valores artísticos relegados al consumo regional.

En Estados Unidos la música folk obtuvo amplia acogida debido a las condiciones sociales que inspiraban su composición; embebidos por la reflexión social, pero favorecidos por la acumulación económica, los jóvenes defendieron que era necesario transformar la deshumanización del mundo a portas de generar una catástrofe mundial. La juventud en general se sumó a las causas políticas, entendidas como banderas de lucha contra las instituciones tradicionales que apoyaban el consumo masivo, la autodestrucción y la promoción de la guerra como necesidad básica del progreso. Cada uno de estos motivos llegó a los imaginarios sociales de la juventud, principalmente en los países centrales, donde florecieron los primeros aires de la música moderna de protesta. La lucha por los principios democráticos y por la obtención de derechos civiles, favoreció para que Estados Unidos fuera nuevamente la cuna de un movimiento cultural moderno, de enorme fascinación en los países periféricos. Los artistas que habían emprendido proyectos

culturales desde mediados de los sesenta, persistieron en la promoción de la música moderna, aunque la modernidad implicaba el esfuerzo artístico por recuperar los ritmos denominados primitivos.

Desde 1968 la música progresiva argentina y la cultura go go en Colombia presentaron signos de debilitamiento. El desinterés general de productores y público conducían a la música moderna local a la extinción. Las ofertas en materia musical eran amplísimas; las agrupaciones tradicionales británicas ocupaban puestos de preferencia, aunque surgieron estilos conceptuales y corrientes orientadas por los ritmos del folk. Voces armoniosas fueron mezcladas con guitarras acústicas, acompañadas de narrativas con contenido político. Los artistas de la nueva ola también fueron desplazados por la sobreoferta de cantantes y músicos, influenciados por corrientes estéticas predominantemente folclóricas, o cuando menos, sumadas al fervor nacionalista característico del periodo. Los ritmos tradicionales de ambos países hicieron contacto con las corrientes modernas, favorecidos por la promoción de los aires regionales, la música tropical y el folclor pampeño. Así como el góspel, el country y los ritmos del sur de los Estados Unidos adquirirían importancia para los cantantes modernos, los ritmos del bambuco, la guabina, el tango y el samba se imponían como nuevos referentes armónicos. Los productores de rock en ambos países eran conscientes de las implicaciones que conllevaba el acercamiento al patrimonio cultural nacional, que llanamente significaba explorar un terreno simbólico correspondiente a las generaciones que forjaron las naciones latinoamericanas. Sin embargo, los artistas de la vanguardia juvenil norteamericana defendían que recuperar el patrimonio cultural era una actitud altamente moderna.

La relación con el folclor local no presentó un traumatismo cultural en la Argentina, como sí sucedió en Colombia. La juventud porteña aunque estableció fronteras entre el gusto cultural juvenil opuesto al de las generaciones tradicionales, nunca desestimó la existencia de otros géneros populares englobados en el concepto de “folclor”. El género musical más cercano al gusto cultural de la juventud en Argentina del setenta fue el tango, que contrarrestó el ímpetu comercial de la música moderna, hasta consolidarse como la música más representativa del país.<sup>229</sup> Es importante recordar que el tango atravesó por un largo proceso para obtener el reconocimiento de música nacional; no obstante, es posible afirmar que para el decenio del setenta el tango ya lo poseía.<sup>230</sup> El folclor regional encontró espacios de promoción, aunque fue el tango el que estableció una tradición musical histórica. De hecho, el género obtuvo una significativa promoción institucional que fortalecía los valores del nacionalismo argentino.

*“Nueva música popular de nuestro país: El folklorista Carlos Di Fulvio se presentó ayer en el teatro Payro, San Martín 766, en una nueva sesión del ciclo de "canciones para argentinos jóvenes" que dirige Miguel Smirnoff... Hoy a las 22 en el mismo teatro subirá a escena el mismo cantante y compositor Miguel Saravia, expositor del proceso de unión del folklore con el tango que se está operando en el país”.*<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> Fue justamente durante el periodo de mayor agitación nacionalista cuando el tango asumió las características de música nacional: “Es que el tango pasaba por su mejor momento y compartía con los boleros las preferencias del público; la música folklórica apenas estaba entrando en Buenos Aires y por ese entonces era una exclusividad de los ‘cabecitas negras’ que en peñas y enramadas revivían en la capital el ritmo y las melodías de sus comarcas nativas” Luna, *Perón y su tiempo*, 21.

<sup>230</sup> Como es sabido, la idea de nación existe dentro de los imaginarios sociales. En esta medida, la música nacional hace parte de la búsqueda de símbolos que sopesen la necesidad de hallar elementos que identifiquen a los miembros de la comunidad. Ver: Garramuño. *Modernidades primitivas*, 29.

<sup>231</sup> *La Nación*. 4 de junio de 1968. p. 12.

El tango poseía connotaciones históricas suficientes para fortalecer la tradición nacional, basada en un pasado de heroísmo, migrantes y forjadores de la patria argentina. La proximidad de la música juvenil local con el tango, permitió que los artistas cumplieran con las demandas modernas sobre el reconocimiento de la nación. En este sentido, el sujeto moderno reconocía la pertenencia a una comunidad nacional, por medio de la indagación histórica que le permitió establecer los símbolos generadores de la identidad argentina. De esta forma el tango, la música beat y la juventud local, emprendieron un camino mancomunado por los siguientes años de definición musical, en tanto se constituyeron los principios estéticos del rock nacional argentino.

Impuesto como un desafío estético, los artistas de la música progresiva argentina de finales del sesenta se comprometieron con la indagación cultural, necesaria para realizar las fusiones musicales. El acceso a la música moderna demandaba inversiones económicas y sociales por parte de los artistas interesados en el género, semejantes a los esfuerzos que suponía desempolvar los aires tradicionales o establecer una tradición cultural. La moda internacional dirigida aún por *The Beatles*, se había orientado desde 1967 hacia la exploración cultural en las colonias. Los miembros de la reconocida agrupación inglesa ampliaron el espectro sonoro, al incluir en sus trabajos las aportaciones de la música proveniente de la India.<sup>232</sup> De igual manera, los artistas locales recuperaron las raíces del

---

<sup>232</sup> Beatles en la India: *La Nación*. 16 de enero de 1967. p. 8. The Beatles y el hinduismo. *La Nación*. 16 de abril de 1968. p. 11.

folclor, indagaron en la minucia del arte regional y se internaron en los ritmos culturales hasta comprender su verdadera esencia.

Daniel Bitelli fue uno de los primeros artistas que utilizó el bandoneón en la música juvenil, convertido más adelante en un rasgo distintivo de la fusión entre el rock y el tango; sin embargo, casos como el de Bitelli abundaron a comienzos del decenio del setenta, cuando se exploró la capacidad de convocatoria juvenil de la música rock junto a los ritmos del tango.<sup>233</sup> En términos generales, la música juvenil seguía el modelo cultural vigente, que implicaba establecer criterios identitarios, bien fueran ellos de carácter racial, étnico o nacional. De acuerdo con los principales postulados teóricos del nacionalismo, el sentimiento comunitario alrededor de un imaginario – en este caso el nacional – corresponde a una conducta moderna y por lo tanto racional.<sup>234</sup> Desde la cultura fueron gestionados proyectos nacionalistas, que perseguían la homogeneidad de las expresiones regionalistas, orientadas desde el sentido juvenil por las expresiones musicales de la cultura internacional.<sup>235</sup> El proyecto de los jóvenes artistas consistió en apropiarse de la música

---

<sup>233</sup> *Expreso Imaginario*. “Daniel Bitelli, ¿Dónde ir con el Bandoneón?” Septiembre de 1977. p. 14.

<sup>234</sup> La construcción epistemológica del nacionalismo hasta los días más recientes sigue inspirada en los derroteros del decenio del ochenta y del noventa: Anderson. B (Comunidades Imaginadas), Hobsbawm. E (La invención de la tradición) y Smith. A (El origen de las naciones). Ellos establecieron principios de pertenencia a la comunidad y forjaron criterios para definir las bases de la identidad nacional. Los desafíos del interculturalismo y multiculturalismo implican revisar los aspectos relacionados con el *territorio, la lengua, la religión*, debido a su disolución en los estandartes que conforman las identidades nacionales. Ver: Joseph Zajda, Holger Daun y Lawrence J. Dahan (ed.) *Nation – Building, Identity and Citizenship Education. Cross cultural perspectives*. (Springer Science + Business Media. B.V. ©2009).

<sup>235</sup> Domingues, *La modernidad contemporánea*, 153

juvenil creada en los países centrales, personificada en los géneros convertidos en música nacional a lo largo del siglo XX.

Los decenios del sesenta y setenta fueron importantes en términos culturales por la nutrida participación de los sectores juveniles en la reconfiguración de las identidades nacionalistas. El proyecto nacional, tradicionalmente liderado por las capas burguesas, fue apropiado en gran medida por las comunidades juveniles. Artistas y consumidores de música establecieron criterios de participación, generaron imaginarios de comunidad y reconstruyeron las tradiciones grupales para sopesar los principios nacionalistas. Sin embargo, habría que instaurar un cuestionamiento alrededor de la coyuntura en la cual surgieron estas tendencias y fijar motivos históricos para explicar por qué se despertó este sentimiento nacionalista de los jóvenes en la mitad de los decenios.

Para el caso argentino la música moderna fue estimulada por el éxito comercial de artistas como Joan Baez y Bob Dylan, difundidos notoriamente en los medios de comunicación. La idea del concepto “pueblo” fue resignificada y los elementos “folk” revalorados, al punto que enarbolaron nuevos criterios identitarios con las raíces que suponían la formación de la nacionalidad. A esta altura es correcto recordar la amplia dimensión conceptual de la *identidad*. Aunque el término persigue definir el caso de la formación de la argentinidad, se mantiene su estructura teórica para comprender, en primer lugar, el carácter público y colectivo de las identidades. En segundo lugar, la multiplicidad de identidades que un actor

puede adquirir en aras de formar ciudadanos (personalidades públicas).<sup>236</sup> Finalmente, tener en cuenta que las identidades son la consecuencia de las prácticas articuladoras entre distintos sujetos que conforman comunidades, imposibles de reducir a los componentes clasistas.<sup>237</sup>

Tango y rock intercambiaron ideas, aportaron musicalmente melodías, instrumentaciones, arreglos y lo más importante, rompieron los espacios herméticos que los alejaba.<sup>238</sup> Por la misma época en que la «música progresiva» adquiría significantes nacionalistas en la Argentina, gestionada por los artistas y el público ilusionado en la consolidación del rock nacional argentino, Colombia definía los términos alrededor de la cultura pública, la cultura popular y más importante, la cultura juvenil. Del ciclo expansivo de la música moderna iniciado en 1965 pervivían algunas agrupaciones y tenían vigencia escasos artistas, pero en general 1968 significó la ruptura del movimiento cultural juvenil, debido a la baja producción de música moderna. Los artistas de la nueva ola reconocieron la necesidad de promover un género nacional, capaz de ganar adeptos en el mundo de la música juvenil y

---

<sup>236</sup> Charles Tilly. *Citizenship, Identity and social history*. (Cambridge, Press syndicate of the Cambridge University. 1996) 7 – 14.

<sup>237</sup> La postura marxista tradicional establecería que las identidades se construyen a partir de parámetros de clase; sin embargo, el concepto abarca relaciones que extralimitan la posición estructural. La formación de la conciencia está basada en tradiciones culturales heredadas y adquiridas en procesos de definición subjetiva. Parece más viable pensar que la identidad se construye desde las prácticas articuladoras, que existen solamente en relación con otros sujetos que comparten experiencias semejantes. Ver: Biset. *Pensar desde la emergencia*, 122.

<sup>238</sup> "Tangos y Beat", espectáculo de la Sala Planeta. El viernes a las 22 se estrenará en la sala planeta, Suipacha 927, el espectáculo denominado "Tangos y Beat". Stroncio en Bandoneón, Miguel Praino en violín y Juan Cedrón en guitarra y canto y el conjunto de los músicos "beat" Cofradía de la flor solar, compuesto por estudiantes de la ciudad de la Plata dedicados también a la artesanía popular. Los recitales se repetirán los viernes 16, 23 y 30. *La Nación*. 7 de enero de 1970. p. 10.

alejado de la inocencia conceptual característica de las agrupaciones de mediados del sesenta. El primer paso consistió en establecer un género musical que congregara la identidad nacional de los colombianos. Fueron propuestos los ritmos regionales de las guabinas, los bambucos y las cumbias. Claramente la heterogeneidad se imponía ante la búsqueda de un género musical que identificara a la mayoría de los colombianos. De cualquier manera, la coyuntura general favorecía la práctica de estos ritmos, porque finalmente la música mundializada y globalizada cedió terreno ante los ritmos folklóricos. Los principales artistas de la nueva ola colombiana se unieron a los artistas de rock, en un proyecto que buscaba fortalecer la tradición cultural de la nación, crear una cultura juvenil nacional, orgullosa de su modernidad y sus raíces folclóricas.

*“Eliana: A quienes triunfaron en esa época hay que reconocerles sus méritos. Nosotros debemos ahora ubicarnos en lo que es nuestro, situándonos dentro de lo moderno. Nuestra música un poco reformada puede ser grabada nuevamente. Proyectamos hacer unas cumbias modernas y tal vez serán un éxito”.*<sup>239</sup>

Los artistas juveniles argentinos hallaron en el tango un género tradicional que suplía las demandas identitarias de la nación. Después de innumerables enfrentamientos entre los tangueros y las élites locales, durante los primeros decenios del siglo XX, por el significado de lo nacional, el tango obtuvo importancia, hasta convertirse en el ritmo argentino por excelencia, incluso sin el beneplácito de toda la ciudadanía. El interés en la integración regional incentivó a las instituciones culturales a buscar elementos autóctonos que robustecieran la identidad nacional, mitos de origen que sostuvieran la pertenencia a la nación. Los aspectos culturales nunca más serían relegados a los ámbitos privados, como lo

---

<sup>239</sup> *El Tiempo*. “La Nueva Ola es Nacionalista”. 7 de abril de 1968.

comprendió el general Perón en su primera incursión en la política local, al presentar el tango con los significantes de la argentinidad. La diversidad regional y cultural, sumada a las múltiples tradiciones en la Argentina de comienzos de siglo XX, interfirió en las decisiones gubernamentales que permitieron que un ritmo proveniente de las clases bajas, engendrado en la delincuencia y la prostitución, se convirtiera en el símbolo identitario de los argentinos.<sup>240</sup> El tango atravesó por un proceso de revalorización, que propició el acercamiento entre los aspectos primitivos característicos del género, con los ideales de la modernidad en la conformación del imaginario nacional.<sup>241</sup>

La importancia de la música norteamericana en la radio a mediados del decenio del cincuenta y el ingreso de la cultura juvenil en la televisión en el sesenta<sup>242</sup>, debilitó al tango hasta pertenecer al conjunto de música folclórica, a pesar de los apoyos estatales e institucionales obtenidos anteriormente. Sin embargo, la música juvenil en Argentina no desplazó las corrientes artísticas tradicionales; por el contrario, artistas modernos incursionaban en el tango para consolidar una nueva cultura juvenil pendiente de los valores nacionales. Astor Piazzolla, Horacio Ferrer y Carlos Gardel, fueron los compositores más reconocidos del género debido a la altísima influencia ejercida a nivel nacional. La agrupación *Los Walkers*, con su propuesta cultural moderna, reprodujeron la “Balada de un

---

<sup>240</sup> Hans – George Soeffner. “Acerca de la problemática de los símbolos colectivos” En: Jochen Dreher, Silvana K. Figueroa, Alejandra Navarro, Ruth Sautu y Hans – Georg Soeffner. *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*. (Buenos Aires: Lumiere. 2007) 42.

<sup>241</sup> Garramuño. *Modernidades primitivas*. 29.

<sup>242</sup> Pujol. *La década rebelde*, 289.

Loco”, del popular artista argentino Astor Piazzolla, en una adaptación al ritmo beat. De igual forma, los principales representantes del movimiento juvenil en Argentina, analizaban la amplia influencia de figuras como Carlos Gardel en la juventud local.<sup>243</sup>

Rescatar, imaginar y crear valores nacionales fue un compromiso general de los artistas de la música moderna. Particularmente, los colombianos adolecían de un género musical que representara los criterios culturales nacionalistas que a su vez menguaban las penetraciones de música internacional. No obstante, los artistas nacionales obstaculizaron la relación de dependencia cultural hacia Occidente, con cambios sustanciales generados en la música juvenil. La primera modificación fue cambiar los nombres de las agrupaciones del inglés al español. Los miembros más conspicuos del movimiento erradicaron la imagen de música go go y el supuesto esnobismo de sus artistas, por medio de una campaña que les enseñaba a los colombianos la vocación juvenil por enaltecer el sentimiento nacional. También abolieron la imagen de jóvenes identificados con la cultura internacional y propiciaron encuentros entre los colombianos y su música. Este proyecto contrapuesto a las expectativas de los primeros artistas juveniles, permitió la resignificación de los aires populares colombianos necesarios para la consolidación del proyecto.<sup>244</sup> Artistas como

---

<sup>243</sup> *La Nación*. 11 de enero de 1970. p. 15. *La Nación*. 26 de febrero de 1970. p. 3.

<sup>244</sup> “¿Qué sucede, entonces, cuando hasta el campo, hasta esa realidad esencialmente provinciana desaparece, se estandariza, escucha el mismo inglés, ve los mismos programas, consume los mismos bienes que la antigua metrópoli a la que, en los viejos tiempos, esos mismos provincianos y gente del campo anhelaba ir como si se encaminara hacia una liberación fundamental? Creo que el segundo término faltante – tedio provinciano, idiotez rural – se conservó, pero transferido a un tipo diferente de ciudad y de realidad social, a saber, la ciudad del Segundo Mundo y las realidades sociales de una economía sin mercado o planificada”. Jameson, *Estudios culturales*, 100.

*Silva y Villalva* o *Garzón y Collazos*, intérpretes de bambucos y pasillos, de mayor predilección en la zona andina, las regiones cundiboyacenses y los sitios aledaños a la capital, llamaron la atención de la juventud, de la misma forma que los ritmos originarios del atlántico y el pacífico atrajeron a la juventud moderna de finales del sesenta.<sup>245</sup>

Los primeros detractores del movimiento beat en Argentina y Colombia definieron los parámetros estéticos de la música juvenil con base en los orígenes nacionales. Surgieron propuestas estéticas carentes de apoyo institucional, comercial y publicitario, relegadas por las casas disqueras y los medios de televisión que se interesaron por productos comerciales distintos del rock. Los artistas locales buscaron mecanismos alternativos de difusión capaces de mantener con vida al movimiento juvenil; surgieron sellos discográficos nacionales, que promocionaron nuevos ritmos en la música juvenil, se consolidaron espacios sociales ajenos a la vocación empresarial y nacieron ofertas artísticas inspiradas exclusivamente en el cultivo de la música. *La Cofradía de la Flor Solar*, creada a finales del sesenta en Argentina, sintetizaba el carácter artístico de su época, al catalizar los objetivos modernizantes de los artistas de mediados del sesenta. Los miembros de la agrupación poseían una enorme inquietud por el pasado cultural de su nación e invertían ingentes esfuerzos para recuperar la música, la escultura, las artesanías y en general, los elementos culturales que fueron desplazados por la apertura indiscriminada hacia la música internacional. De igual forma se comportaban los artistas colombianos al transformar la música moderna, por medio de la utilización de ritmos locales reconocidos como

---

<sup>245</sup> *El tiempo*. 7 de abril de 1968. p. 22.

nacionales. Así mismo, los músicos complementaban el trabajo experimental con otras formas artísticas igualmente desplazadas por la cultura internacional.

*“Revolución artística inician 15 conjuntos. Suprimirán la palabra go go y títulos en extranjero. A simple vista parecen hippies. Sus vestidos, melenas y guitarras, pintadas con rasgos sicodélicos, no indican otra cosa... En música, crear nuestras canciones, con ideas propias y sin ser de protesta, con las que puedan darse a conocer los problemas de los jóvenes actuales. En pintura y escultura, buscamos nuevos caminos, más reales y verídicos, con sello nacional”.*<sup>246</sup>

Los aspectos nacionalistas marcaron una gran diferencia entre la música juvenil argentina y colombiana, principalmente porque las agrupaciones que promovieron los aires locales encontraron mayores apoyos comerciales en el cono sur. Los colombianos emprendieron un nuevo rumbo de desaciertos, rechazos y evasivas, que hicieron del movimiento cultural un proceso orientado hacia la extinción. *Yaki Kandru*, orientada por Jorge López, nació en simultaneidad al movimiento cultural nacionalista de comienzos del setenta, con las mismas dificultades para desentrañar los orígenes culturales de la nación. No obstante, la agrupación mantuvo los lineamientos establecidos por el movimiento: indagaba el pasado histórico de la nación y proponía indicios de las culturas ancestrales, para revitalizar el imaginario nacional del país. Jorge López, antropólogo y músico de la Universidad Nacional de Colombia, comenzó una pesquisa alrededor de las culturas indígenas, en los pueblos olvidados y en los rincones inhóspitos del país; su propósito era recuperar la instrumentación, las melodías y las armonías, que demostrarían la existencia de otros fundamentos musicales aparte de los occidentales, establecidos como forma absoluta del

---

<sup>246</sup> *El tiempo*. 27 de abril de 1969. p. 14.

arte desde el barroco. Como forma de resistencia cultural y política, la agrupación indagó en la música indígena de la región Andina y la región Caribe, donde encontraron valiosas aportaciones en materia de instrumentación, métrica y tonalidades.<sup>247</sup>

LA INVENCION DE LA TRADICION: TEXTOS, IMAGENES Y MUSICA ORIENTADOS POR LOS ORIGENES NACIONALES.

Hasta el final del decenio del sesenta y el inicio de la siguiente década, los medios de comunicación habían reconocido los esfuerzos de la juventud local por realizar un movimiento cultural con carácter nacionalista. La nueva ola colombiana asentía con el interés de las principales figuras – Golden, Harold, Eliana – en la necesidad de fortalecer el sentimiento nacional. En Argentina se establecieron diferencias entre los artistas de la nueva canción como Sandro, Leo Dan y Leonardo Favio, como resultado de las primeras reflexiones sobre el destino de la música juvenil moderna, denominada últimamente, pop nacional.<sup>248</sup> El movimiento de la música moderna en la Argentina de la segunda mitad de la década del sesenta fue muy importante debido al considerable número de agrupaciones de música juvenil conformadas, la organización de eventos musicales en torno al rock y la música progresiva, el apoyo de las casas disqueras internacionales a los artistas locales y, el notorio incremento en materia de consumo de las agrupaciones nacionales.<sup>249</sup> Sin embargo,

---

<sup>247</sup> Yaki Kandru. 17 de junio de 1980. Carpeta. Jorge López. Centro de Documentación Musical – Biblioteca Nacional. Bogotá – Colombia.

<sup>248</sup> *Primera Plana*. “Pop nacional. Déjenlos ser”. 6 de octubre de 1970. p. 3

<sup>249</sup> *Expreso Imaginario*. “Spinetta. Exclusivo: Todo sobre su contrato en USA” Buenos Aires, Febrero de 1979. No 31. p. 32.

al finalizar el decenio se produjo una profunda desolación en materia creativa. Se presentaron índices dramáticos en la conformación de bandas interesadas en promover música juvenil o rock nacional. Las razones que mejor explican este comportamiento son: la crisis en la definición de la estética musical juvenil y la proliferación de las corrientes modernas internacionales orientadas en la recuperación de la música folklórica. Se calculaba que para finales del sesenta habían nacido más de cincuenta agrupaciones en Argentina y no menos de veinte en Colombia, pero en el intersticio de los decenios solamente aparecieron registradas *Almendra*, *Manal* y *Arco Iris*, como las agrupaciones más destacadas en el cono sur. Estas, a pesar de la claridad narrativa de sus canciones y haber comprendido con mayor asertividad el cambio de paradigma estético, anunciaron una última presentación – con la excepción de *Arco Iris* - en el mítico concierto de Lobos en 1970, para finiquitar el proyecto cultural iniciado dos años atrás.

El latinoamericanismo, entendido como el avivamiento del sentimiento comunitario que funda sus bases identitarias en el pasado histórico de los países americanos, invadidos en el siglo XV por los conquistadores de la península ibérica, se convirtió para el inicio del decenio del setenta en el motor más dinámico en la producción artística juvenil. Los músicos de la corriente moderna del sesenta aprendieron a interpretar otra instrumentación, capturaron conceptos diferentes sobre la cultura y establecieron una hibridación musical que valorizaba los orígenes históricos latinoamericanos. Por momentos el movimiento buscaba dirimir las fronteras nacionales entre los países suramericanos, con argumentos basados en el origen común de las naciones latinoamericanas. A lo largo del continente irrumpieron agrupaciones armadas de charangos, quenás, flautas dulces e instrumentos de

percusión pertenecientes al folclor local, inspirado en aires musicales anteriores al criollismo decimonónico.<sup>250</sup> *Los Jaivas* chilenos, fueron una agrupación destacada que debido a razones políticas migraron a Argentina para emprender su vida artística. Su motivación estética estaba basada en los orígenes de la latinoamericanidad, evidenciado por la búsqueda de otras sonoridades aparte del folclor chileno.<sup>251</sup> En esta misma lógica, nacieron en Colombia las tres agrupaciones de música juvenil más importantes del setenta, impulsadas por la fuerza heredada de las corrientes del rock.

El rock debe entenderse preferiblemente por la actitud contestataria de los artistas, antes que por la valoración estética de la música; más que un estilo musical o una ideología juvenil, el rock se define en términos de acercamiento a las corrientes progresistas, debido a la unión histórica entre los movimientos sociales y la música rock.<sup>252</sup> Los artistas locales que lo construyeron, viraron sus proyecciones artísticas hacia orígenes folclóricos, en busca

---

<sup>250</sup> Son variados y varios los aspectos que se conjugan para explicar el surgimiento del «Latinoamericanismo», no obstante, sería importante añadir el papel desempeñado por los juglares chilenos durante el periodo de Allende, en el cual se fortaleció el pensamiento antiimperialista, comprendido cabalmente por los artistas locales, quienes aprovecharon la coyuntura para el favorecimiento de la nación chilena. Con los sucesos políticos acaecidos posteriormente, las figuras de Violeta Parra y Víctor Jara, asumirían una importancia a nivel continental. Ver: Rinke. *Begegnungen mit dem Yankee*, 457 – 458; Patricia Vilches, De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2 (Autumn - Winter, 2004) 195-215.

<sup>251</sup> *Expreso Imaginario*. Febrero de 1977. p. 5.

<sup>252</sup> Cada vez es más difuso el concepto acerca del rock, por lo que especialistas del tema han entablado debates sobre la politicidad de la música o su carácter comercial. En ambos casos se reconocen las limitaciones del concepto, aunque entran en contradicción en cuanto al carácter ideológico que posee la música. Para Frith el rock se caracteriza por el andamiaje industrial que lo convierte en una música transnacional, híbrida, mestiza, mientras que para Garofallo, es innegable la relación entre la política progresista de los movimientos en Estados Unidos, tales como los derechos civiles y la música folclórica. Ver: Garofallo. *Rocking the Boat*, 2; Frith, “La constitución de la música rock...”, 13.

del “origen” que guiaba sus pretensiones nacionalistas. La carencia del elemento identitario nacional, les permitió a los jóvenes latinoamericanos imaginar sus orígenes culturales en el grueso del continente. El enfoque andino en la música de *Los Jaivas* encontró respuesta en Colombia, con agrupaciones musicales basadas en el folclor andino y los ritmos del Caribe colombiano. Los artistas juveniles argentinos también emprendieron esta búsqueda, pero hallaron en el tango un referente identitario importante que sostenía el reconocimiento de la argentinidad. El movimiento juvenil de la música moderna se expandió en Argentina, precisamente porque existió una vinculación identitaria con Europa, que no se encontró en ningún otro país de Latinoamérica, sin exceptuar a Colombia.

## LOS JAIVAS SE MUESTRAN POR ENTERO

Un exhaustivo reportaje a Los Jaivas, el grupo chileno que después de 10 años de intenso trabajo (tres de ellos pasados en nuestro país) tienen una obra original que le abrió nuevas perspectivas al rock progresivo de este lado de América.



17. LOS JAIVAS CHILENOS. EXPRESO IMAGINARIO.  
MORDISCO. FEBRERO 1977. P.3

Para los jóvenes argentinos sumados al movimiento internacional del folk, los orígenes europeos representaban una base fundamental de su identidad nacional. La herencia indígena había sido completamente aniquilada por las burguesías decimonónicas, los actores llamados a constituir las bases del nacionalismo. Sin embargo el tango era diferente. Tenía un pasado tormentoso, de arrabales y prostitutas; de marineros, porteños y mucho baile. Era un género que había trascendido el pasado, pero para muchos artistas del setenta, como el caso de Claudio Gabis, miembro fundador de la agrupación *Manal*, los orígenes nacionales no se encontraban en la música folclórica, que también participaba por estos años del consumo propiciado por la moda.

*Claudio Gabis: “La inclusión de bandoneones en el rock no me terminó de gustar hasta ahora. Es válido y real, porque todos llevamos un tango adentro (Risas), pero es recién un germen. Hay que esperar a ver qué pasa. Los Jaivas son chilenos y están haciendo su música, lo mismo que podría hacer un conjunto de Salta o de Tucumán”.*<sup>253</sup>

Buscar orígenes nacionalistas implicaba descifrar los imaginarios culturales que cimentaban una colectividad, encontrar raíces históricas para argumentar la integración de los demás miembros de la comunidad y, reducir las posibilidades de elección de los significantes nacionales en los objetos que permitieran la socialización.<sup>254</sup> La música comercial estadounidense de mitad del decenio del cincuenta opacó a los ritmos

---

<sup>253</sup> *Mordisco*. “La pasión de un especialista musical”. Abril de 1977. p. 13.

<sup>254</sup> “Las tradiciones inventadas parecen pertenecer a tres tipos: 1) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia a un grupo, 2) Las que legitiman instituciones y 3) las que tienen como principal objetivo la socialización. Las tradiciones inventadas comunitarias son el tipo básico”. Eric Hobsbawm y Ranger Terence. *La invención de la tradición*. (Barcelona: Editorial Crítica. 2002).

tradicionales del jazz, el blues, el country y el góspel, convertidos más adelante en motivos de inspiración para los artistas modernos norteamericanos. Lo propio hicieron los artistas británicos al indagar en las colonias marítimas, relegadas por la modernidad, para rescatar el universo estético de la música folclórica. Los músicos argentinos después de la clausura del establecimiento La Bomba, encontraron los ritmos norteamericanos del jazz y el blues, difundidos a través de las radios locales mucho antes de que la música moderna desplazara cualquier otra propuesta cultural extranjera. Sin embargo, las marcadas influencias norteamericanas en su música se antepusieron al objetivo narrativo de los blues de Manal, cargadas de un alto contenido poético y humanista en sus letras, en contravención a las convenciones líricas del blues.<sup>255</sup>

El imaginario de los artistas juveniles se desarrollaba en un contexto social en el que se traslapaba la modernidad con lo tradicional. Los esfuerzos de la juventud moderna del sesenta por acercarse a la modernidad, por atraer hacia la periferia los adelantos en materia tecnológica y social, fueron desplazados por un nostálgico imaginario de la vida silvestre, contrapuesto a las condiciones que ofrecían las concentraciones urbanas de la segunda mitad del siglo XX. De forma semejante a los integrantes de la agrupación *La Cofradía de la Flor Solar* en Argentina o a los miembros del reconocido conjunto de rock colombiano de los setenta, *Génesis*, varios artistas compusieron sus canciones inspirados en los contrastes sociales de la vida urbana y campesina, la tecnología en contra de lo artesanal, los matices de los paisajes grises ensombrecidos por los colores verdes de la ruralidad.

---

<sup>255</sup> *Mordisco*. 1977. *Ibíd.* p. 12.

*“Una casa con diez pinos, hacia el sur hay un lugar, ahora mismo voy allá porque ya no aguanto más, no aguanto más. No aguanto más vivir en la ciudad, sólo humo y soledad nada más que respirar; nunca más, nunca más en la ciudad. Un jardín y mis amigos no se pueden comparar con el ruido infernal de esta guerra de ambición, para lograr conseguir prestigio en la ciudad, dinero y nada más, sin tiempo de observar un jardín. Bajo el sol antes de morir no hay preguntas que hacer, ni una simple reflexión, sólo se puede elegir, oxidarse o resistir, para ganar o empatar prefiero sonreír, mirar dentro de mí, fumar o dibujar para que complicar... complicar”.*<sup>256</sup>

Los artistas identificados con el movimiento cultural juvenil de los sesenta, se unieron a la motivación utópica de las comunidades hippies norteamericanas, que influenciaron notoriamente el imaginario social de la juventud en aspectos musicales, la moda y los estilos de vida. Los ritmos juveniles fueron comprendidos como mecanismos de resistencia social de las nuevas generaciones. Al igual que una gran parte de la juventud norteamericana que emprendió largos viajes de costa a costa, pernoctando en grandes comunidades de jóvenes que intercambiaban productos, organizaban mercados comunales y realizaban eventos culturales, en Argentina nació la comunidad de hippies radicados en la Plata, cerca de la ciudad de Buenos Aires, donde se idealizaron las principales ideas de la vida comunitaria y campesina.<sup>257</sup> También varios jóvenes colombianos se sumaron al

---

<sup>256</sup> Manal. “Una casa con diez pinos”. Manal. 1970.

<sup>257</sup> El fenómeno del surgimiento del hipismo, en cualquiera de los espacios sociales en donde fue recibido, se puede comprender como un modelo contracultural, debido a las alternativas conductuales de los sujetos inmersos en el movimiento. En general se puede plantear que los impulsos desarrollistas y modernizadores de las sociedades capitalistas fueron los motivos que condujeron a los jóvenes a perseguir formas alternativas de convivencia. Sin embargo, el caso de los países latinoamericanos presenta un alto interés debido a la persistencia de los modelos rurales, enfrentados a las imposiciones de la modernidad. Frente a este aspecto se mantiene vigente el debate alrededor de los motivos que permitieron el surgimiento de estas contraculturas en espacios inhóspitos al movimiento. Ver: Gabriel Medina (ed.), *Juventud, territorios de identidad y tecnologías*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2009) 251.

movimiento. Después de haber intentado atraer la modernidad al país durante varios años, fueron restablecidos los propósitos sociales de los ideales comunitarios, inspirados en las condiciones de la vida rural.

*“Me gusta el campo, el aire puro, me gusta la naturaleza, el cantar de los pájaros, la brisa que me besa, el silencio de los amantes, la sonrisa que hay en tus cuerpos, el vuelo tranquilo de un ave, en la inmensidad del cielo. La sonrisa franca del niño, sus juegos inocentes, el correr del agua en el río, como la vida de los hombres”.*<sup>258</sup>

La vida rural fue idealizada y romantizada; los individuos identificados con el hippismo norteamericano desestimaron las imposiciones de la vida urbana y las demandas generadas por una burocracia moderna. Por un lado, la romantización del campo y los aspectos rurales vinculados con el sistema campesino, incentivaron la narratividad de los textos, aunque también conllevó a procesos reales de configuración social, que determinaron la creación de viviendas alternativas basadas en la vida comunitaria. Debido a las precarias condiciones materiales, que reducían las posibilidades de generar medios de subsistencia, la juventud en los países periféricos estaba supeditada a una permanencia más prolongada con sus padres que los jóvenes en los países industriales, quienes encontraban mejores posibilidades para acelerar el tránsito hacia la independencia<sup>259</sup>; sin embargo, el imaginario social de la juventud de comienzos del setenta defendía el acercamiento real a la vida campesina, que exigía alejarse de la ciudad, buscar medios de subsistencia alternativos al modelo de intercambio capitalista y, establecer el trueque real y simbólico como estrategia de

---

<sup>258</sup> *Génesis*. “Me gusta el campo“. En un planeta lejano. 1973.

<sup>259</sup> Hobsbawm. *La historia del siglo XX*, 322-345.

resistencia hacia los modelos neoliberales de acumulación. Las comunidades inspiradas en el modelo hippie aparecieron con notoriedad en la Argentina desde finales del sesenta, particularmente dentro del segmento de jóvenes de clases medias, que poseían medios económicos para abandonar sus familias y la idea de una vida productiva en términos materiales. Estos jóvenes emprendieron proyectos comunales basados en la producción de artesanías, el auspicio de manifestaciones artísticas y sobre todo, la promoción de la producción musical.<sup>260</sup> Al igual que en La Plata, en Colombia surgió en Toberín – vecindario ubicado al nororiente de la capital – un espacio de confluencia de artistas, bohemios y agentes de policía, que con frecuencia pasaban a revisar el consumo de los alucinógenos y los desórdenes protagonizados en los eventos culturales organizados.



**18. COMUNA EN LÍJACA. BOGOTÁ AÑOS SETENTA. ARCHIVO PERSONAL TANIA MORENO.**

---

<sup>260</sup> “La Cofradía de la flor solar, compuesto por estudiantes de la ciudad de la Plata dedicados también a la artesanía popular” *La Nación*. 7 de enero de 1970. p. 10.

Humberto Monroy había liderado junto a Rodrigo García el proyecto artístico más ambicioso de la juventud moderna colombiana de los sesenta, *Los Speakers*; no obstante, los ideales de modernidad expresados en su primera etapa artística, se enfocaron hacia arduas reflexiones sobre el carácter ontológico de la existencia, que aludía a los modos de vida en las ciudades modernas. Acceder a la vida rural como proyecto real, significaba establecer procesos de resistencia social explícitos, dadas las condiciones de improductividad económica a las que se sometían los sujetos. En Toberín se congregaron varios jóvenes, entre ellos Humberto Monroy, quien después de varios esfuerzos logró convencer a Tania Moreno, su compañera, a que lo secundara en el proyecto. Como parte de la lógica de las cofradías, en Toberín y en la Plata se organizaron conciertos gratuitos, se intercambiaron alimentos, vestidos y productos de primera necesidad. También fueron implantados los modelos de vida campesina y rural idealizados desde inicios del decenio del setenta. El constante intercambio de ideas entre los cientos de jóvenes que pasaron por la comuna de Toberín motivó el proyecto artístico de *Génesis*. La agrupación surgió bajo los parámetros del rock tradicional, aunque se orientó por las bases rítmicas indígenas y andinas.

La fusión de la modernidad con lo tradicional tuvo un lugar privilegiado en las obras creadas por Humberto Monroy, un músico moderno aferrado a la vanguardia cultural internacional. El consumo de música moderna, aunque había disminuido, aún causaba admiración en el núcleo de los artistas locales. La música de los ya extintos *Beatles* la imitaban con regularidad; se realizaban arreglos musicales sobre canciones populares y surgían nuevas versiones, como el caso del “Popurrí de The Beatles”, grabado en 1973 en

el álbum *En un Planeta Lejano*. Los integrantes de *Génesis* mantuvieron un contacto cercano con las principales tendencias artísticas y sintieron con agudeza los temores, las emociones y los imaginarios del resto de los jóvenes con quienes compartían el proyecto cultural de recuperar los orígenes folclóricos. La expresión política de esta juventud, influenciada principalmente por el hippismo, la música folk, las tendencias políticas de oposición y la canción protesta, era ecléctica e indefinible, debido a la presión de los nacientes nacionalismos. Tenían la obligación de reconocer los orígenes reales y propios, aunque no los satisficieran completamente. El imaginario de comunidad de estos actores, seguía de cerca al folclor local y los aires regionales, aunque tenían mayor consideración por los conflictos internacionales antes que las dificultades sociales internas.

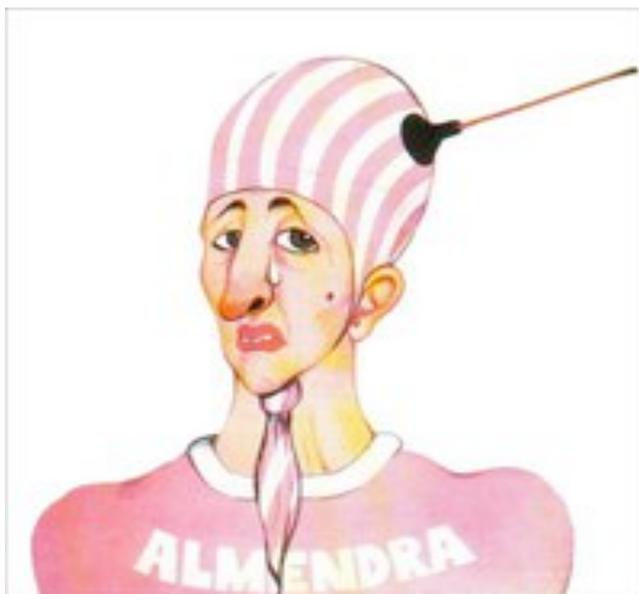


19. GÉNESIS. CARÁTULA DEL ÁLBUM "EN UN PLANETA LEJANO."

*“Sueñas que en el mundo no haya guerra, quieres que la gente solo sienta amor, tú dices que la paz es necesaria que el entendimiento debe ser real. Yo te pregunto si es posible esa alegría y esa armonía, si en todo el mundo la miseria está, como quieres que no sientan odio los que están hiriendo en los hoyos. Diles que empaquen la guerra a los que no tienen*

*tierra, llévalas flores y meditación a los que se están muriendo de inacción. Trata de hacer entrar en la moda a los hijos de la explotación. Diles cómo se puede amar al que manda a fusilar a los que quieren protestar. Abre el telón de tu cerebro y date cuenta que no es fácil el llegar de una vez a actuar. Sentado ahí en el sofá, teniendo fe en lo que dices, mientras que el mundo sigue y sigue igual”.*<sup>261</sup>

La nación de estos jóvenes argentinos y colombianos, se constituyó a partir de un proceso complejo que sopesó las valoraciones artísticas, con el objetivo de rescatar una tradición cultural que conciliara el hecho de hacer parte de la juventud internacional, pero con un elemento que los hiciera auténticos y diferentes. Al contrastar la vida rural con la agitación urbana, se antepusieron los significantes de la modernidad y la tradición, que fue el espacio donde se desarrollaron los discursos de la comunidad nacional.



**20. AGRUPACIÓN ARGENTINA ALMENDRA.  
CARÁTULA DEL ÁLBUM 1969.**

---

<sup>261</sup> Génesis. “Sueñas que quieres”. *En un planeta lejano*. 1973.

En Argentina surgió junto a *Manal* la agrupación *Almendra*, destacada por su prematuro éxito comercial, que se reflejó en la amplia distribución de su música, los asiduos recitales liderados por la agrupación y por las grabaciones de sus long play.<sup>262</sup> *Almendra* conformó la segunda generación de músicos modernos argentinos, distanciados del primer impacto comercial de la cultura moderna, que les permitió imprimir el sello de autenticidad representante de la argentinidad. Los integrantes de la agrupación declaraban que sus influencias musicales era el rock de finales del sesenta, *The Beatles*, aunque también fueron contagiados por las fusiones entre el folklor y la música moderna. La aparición de Astor Piazzola significó el acercamiento a la música lunfarda, aunque mezclada con el jazz local, de venerable importancia para los porteños. Así, cuando Luis Alberto Spinetta se reunió con Edelmiro del Guercio para conformar *Almendra*, la música progresiva seguía influenciada por la música británica, pero también por el disidente del tango, Piazzolla. A este último le recriminaron las generaciones conservadoras, la utilización del tango como base musical para las fusiones con la bossa nova y el jazz. La cercanía con el jazz y el rock incentivó a los artistas argentinos a descubrir los orígenes nacionales, la experimentación de influencias musicales desconocidas, la ampliación de espectros sonoros melódicos e instrumentales, que contrarrestaran el impulso de la onda comercial de la música juvenil del sesenta. El desafío de la generación era buscar la autenticidad y en lo posible acceder a estilos culturales que los representaran como colectividad.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> *Primera Plana*. 6 de abril de 1970. p. 3.

<sup>263</sup> Keightley, "Reconsiderar el rock", 186.

*Spinetta: “No se nos dio por comprarnos sitars y tocar música hindú, pero sí por mezclar la música de acá con la que nosotros hacíamos. O con la bossa nova. O sea, la libertad sin fronteras, de alguna manera, que señalan The Beatles a través de su obra. Una influencia básica, ya que sirve para siempre”.*<sup>264</sup>

La búsqueda de los orígenes culturales emprendida por *Almendra* encontró gruesos segmentos de música británica imposibles de eludir. Artistas de blues y rhythm & blues ingleses habían comenzado también la pesquisa de los orígenes del rock, que derivó en un estilo tecnificado en la música moderna que privilegiaba el virtuosismo de los artistas, los arreglos grupales y la puesta en escena de la agrupación. Los músicos de *The Yardbirds*, *King Crimson* y *The Cream* crearon el estilo moderno, caracterizado por el profesionalismo de sus músicos, quienes ampliaron las sonoridades, imprimieron mayor velocidad a los compases e impusieron rigurosidad académica a quienes practicaban el arte. Establecieron el blues como la base estructural de la música moderna, acompañado de otras sonoridades, especialmente las combinaciones con el jazz y las melodías e instrumentos recuperados de la música extraída de las colonias. Las propuestas de *Almendra* persiguieron un origen musical semejante al de los británicos, es decir, en los terrenos del blues antes que los ritmos del rock and roll, aunque dispuestos a recuperar los orígenes culturales locales. Las letras de las canciones hablaron del existencialismo, característico de toda la generación posterior a 1968, aunque prontamente surgieron demandas nacionalistas en el contenido narrativo y sonoro, que motivó la fusión con el tango y reflexiones alrededor de la raza y la patria.

---

<sup>264</sup> Díaz, *Libro de viajes y extravíos*, 65.

*“No te puedo hacer distancia ni carne bajo mi piel, dar vuelta sobre el centro o explotar con él, sólo me quedan quebrar las [--] hojas negras con mis pies, bailando, porque soy mestizo. No puedo acercarme al sol para pedirte porque se secará mi sangre y eso no podrá ser, porque soy, porque soy mestizo. Voy al sol y cuando esté seco iré como polvo por el aire hacia vos, porque soy, mestizo”.*<sup>265</sup>

La identidad nacionalista se concretaba a partir de las fronteras territoriales, un credo compartido y un imaginario de la raza; sin embargo argentinos y colombianos plantearon proyectos distintos, porque los orígenes históricos se basaban en discursos locales nacionalistas generados por las élites tradicionales. En Colombia resultaba más sencillo establecer una continuidad histórica entre el indigenismo y la raza que Argentina, donde eran inexistentes los aspectos prehispánicos.<sup>266</sup> En 1972 salió al mercado el álbum de la agrupación argentina *Arco Iris* “Sudamérica o el regreso de la Aurora”, que evidenciaba las dificultades enfrentadas por la agrupación para encontrar motivos identitarios diferentes del referente indígena de Latinoamérica. Sin embargo, el trabajo musical de «Sudamérica» encontró significantes indígenas, anteriormente explorados por *Los Jaivas* chilenos, aunque nunca antes por una agrupación argentina. Años atrás Spinetta planteó un motivo de composición en la raza, por lo cual hablaba de los mestizos, que claramente dignificaban e identificaban un aspecto de la hibridación latinoamericana, pero nuevamente desconociendo el origen étnico e indígena del argentino. Gustavo Santaolalla hizo lo propio

---

<sup>265</sup> *Almendra*. “Mestizo”. 1970

<sup>266</sup> “La herencia indígena fue más contundente en la América Meridional, donde no se logró exterminar estas poblaciones, sino mezclándose con ellas. Por tal razón, no pueden omitirse las culturas regionales en la formación nacional. De lo contrario surgirían revueltas. Hay señales obvias de esta autoridad milenaria como la bandera argentina, la cual se remonta al Inti incaico, y otras no tanto, que asimismo merecen estudio”. Thomas Ward. *La resistencia cultural. La nación en el ensayo de las Américas*. (Perú: Universidad Ricardo Palma. 2004) 31.

en esta entrañable pesquisa, pero volvió a recaer en un vacío histórico, dadas las escasas condiciones para hallar las bases raciales del argentino, separadas del imaginario racial del suramericano.

*“Negro soy, trabajador, solo credo, siervo, patrón, hasta hoy. Hasta hoy, solo hasta hoy. Ya no hay nada que parara, ya no hay fuerza que detendrá a la luz que siento en mi alma, al llamado de libertad. Tanto tiempo esto esperé, tengo fe, te seguiré”*.<sup>267</sup>  
*“Canta negro, canta muerte, pues tus cantos son como la nieve, como la nieve. Canta negro, canta muerte, no es tu miseria, es tu presente, tu presente. Ohhh. Canta negro, canta muerte, pues tus cantos son como la nieve, como la nieve...presente”*.<sup>268</sup>

Los artistas colombianos también entusiasmados con el proyecto nacionalista comenzaron por definir sus orígenes raciales, que a diferencia de los argentinos eran más claros, aunque fragmentados al interior de las fronteras del país. Entre los Andes centrales y las llanuras del Caribe se refugiaron los principales significantes de nación, que sirvieron para establecer el proyecto identitario de la juventud colombiana. Los modelos culturales que mayor atracción generaban en los artistas juveniles, años atrás identificados con la música moderna internacional, fueron la música andina, las guabinas y los bambucos pertenecientes al folclor criollo del siglo XIX; naturalmente los ritmos festivos de la costa Atlántica y Pacífica como la cumbia, el porro y el currulao también fueron referentes obligados. El folclor colombiano cosechaba más éxitos en el extranjero que en el país, aunque artistas como la Negra Grande de Colombia era determinante en el imaginario cultural de la nación. Los ritmos de la costa llamaron la atención de una juventud

---

<sup>267</sup> *Arco Iris*. “Negro”. Sudamérica o el regreso de la aurora. 1972.

<sup>268</sup> *Génesis*. “Canta Negro”. 1973

colombiana, liberada ahora de los prejuicios generacionales, tolerante frente al folklor local. Los artistas nacionales formaron proyectos políticos explícitos orientados a fortalecer los lazos nacionalistas, incentivar el orgullo nacional y rescatar los ritmos autóctonos, abatidos durante años por el ingreso indiscriminado de productos de la industria cultural.

Teatro Club  
**RECOLETOS**

Avda. Calvo Sotelo, 16 - Tel. 275 77 90

HOY, MARTES, 6 de noviembre  
8 TARDE

**Gran Recital**  
PRESENTACION EN ESPAÑA  
de  
**Leonor González**  
**«LA NEGRA  
GRANDE DE  
COLOMBIA»**  
y el grupo

Artistas exclusivos de IBERICA de ESPECTACULOS

**COLUMNA de FUEGO**

y la colaboración especial de CANDELARIO, «Premio ONDRA» de la Televisión colombiana  
PATROCINADO POR LA FEDERACION NACIONAL DE CAFETEROS DE COLOMBIA  
y  
**Avianca** LA LINEA AEREA INTERNACIONAL COLOMBIANA

21. PUBLICIDAD "EL TIEMPO" 1973

El acercamiento entre los ritmos comerciales modernos con el folklor de los pueblos, resultaron del deseo artístico por renovar la música juvenil, estancada en los mismos referentes conceptuales generados en Occidente. Sin embargo, la evidente atracción hacia los ritmos “latinos” – una expresión cargada de significantes relacionados con el baile, la fiesta y el sabor en el extranjero – motivó a los artistas, los empresarios y en general a la juventud latinoamericana, que observó con orgullo el reconocimiento de su cultura en otros países. Las fusiones con la música tropical antillana mantenían un trabajo sincopado, proveniente de las variaciones tomadas de los ritmos del son y la rumba. La persistencia de la clave en esta música, establecía un imaginario de sabor proveniente de las percusiones afro-caribeñas, con la cual fueron relacionados los ritmos latinoamericanos. En la gráfica se observa la marcación en 4/4, utilizada habitualmente en la música popular, la cual mantiene un pulso emotivo que diferencia a los ritmos latinos del resto de la música occidental.<sup>269</sup>



10. MAULEÓN REBECA. SALSA GUIDE BOOK. FOR PIANO AND ENSEMBLE. CALIFORNIA: SHER MUSIC. 1993.

La latinidad alcanzó reconocimiento por la labor de artistas mexicanos, argentinos y brasileros, que implantaron y promovieron el consumo masivo del folclor local en los países centrales, especialmente en Estados Unidos, en donde se desarrollaron notoriamente

<sup>269</sup> Mauleón Rebeca. *Salsa guide Book. For piano and ensemble*. California: Sher Music. 1993. p. 52.

las raíces latinoamericanas, debido a la cercanía con el subcontinente, aunque fortalecida por las inmensas oleadas de emigrantes asentados en las principales ciudades del país.

Previo al boom demográfico del sesenta y a la consolidación de Estados Unidos como el modelo cultural, el consumo de música latina era insignificante, debido a las fronteras culturales y lingüísticas que los separaba del subcontinente; sin embargo, el decenio del sesenta fue testigo de las numerosas remesas poblacionales que transformaron los hábitos culturales, con la consecuente creación de mercados hábilmente explorados por los empresarios latinoamericanos. El tango y las rancheras habían obtenido reconocimiento internacional desde los años treinta, principalmente en los países de habla hispana, y el samba se empezaba a infiltrar con dificultad en el cono sur, aunque aletargado por las diferencias lingüísticas; no obstante, estos géneros musicales ya habían alcanzado notoriedad y consumo, mientras que los aires colombianos apenas aparecían en el gusto cultural de los eruditos. Desde mediados del cincuenta la música de la costa Atlántica fue acogida en el centro del país; simultáneamente y a raíz de éste fenómeno, casas disqueras como la Daro internacional y empresarios nacionales como Esteban Cabezas, promocionaron artistas nacionales en el extranjero.<sup>270</sup> Daro fue uno de los primeros contactos entre la “música colombiana” y los Estados Unidos, inicialmente interesados en el folclor, aunque más adelante exportaron música juvenil colombiana con *Los Hermanos Ferreira*, perteneciente a la onda comercial de la música del sesenta, aunque a mediados del

---

<sup>270</sup> *La Nueva Prensa*. 25 de abril 1961. Centro de Documentación Musical – Biblioteca Nacional. Bogotá – Colombia.

setenta también exploraron los ritmos folklóricos colombianos, debido a las presiones del mercado.



23. AGRUPACIÓN BOGOTANA. LA COLUMNA DE FUEGO  
1970. ARCHIVO PERSONAL ROBERTO FIORILLI.

La música moderna y el folclor local eran las dos tendencias culturales predominantes en el país, porque la música salsa apenas comenzaba a consolidarse en Colombia como un ritmo importante en la costa Atlántica y un poco en el centro del país, con artistas cubanos como Celia Cruz y el otro movimiento subcultural originario de Nueva York, encabezado por los artistas de la *Fania All Stars*.<sup>271</sup> La cercanía entre los ritmos modernos con la música

---

<sup>271</sup> “Para terminar, Celia Cruz quiso agradecer, una vez más, el cariño que los colombianos le demuestran en sus visitas, y a ‘quienes quiero con todo mi corazón y envío mi más sincero y cariñoso afecto’”. *El tiempo*. “La canción tropical nunca morirá”. 4 de octubre de 1968. p. 13.

folclórica incentivó el nacimiento de agrupaciones juveniles con bases rítmicas tropicales, que robustecieron la expresividad cultural latinoamericana al consolidar un efímero movimiento juvenil que promocionaba los aires regionales. Los músicos de *Génesis* privilegiaron la música andina, con la utilización de capadores, charangos y zampoñas, instrumentos propios del género. Por estos días nacieron en Colombia otras dos agrupaciones en el decenio del setenta: *La Columna de Fuego* y *Malanga*. La primera motivada por las percusiones africanas utilizadas en la música costeña y la segunda, inspirada en el novedoso rock latinoamericano, que comenzó a figurar después de la fusión musical concebida por Carlos Santana. El concepto de la agrupación de rock, basada en la instrumentación clásica de la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y voces, se desplazó por un conjunto más numeroso, que sin obviar los instrumentos básicos, incorporó el uso de dos trompetas, un trombón y las congas africanas. También se modificó la imagen y la procedencia de los artistas, quienes aportaron métricas musicales caribeñas a la música juvenil moderna del sesenta y la moda go go.

Los cambios en el estilo de la agrupación afectaron directamente la estructura narrativa de los textos, que complementaron el proyecto identitario con raíces nacionalistas al incluir la imagen de la agrupación, la música compuesta y los textos narrados. Un alto porcentaje de las canciones del álbum bautizado *Desde España*, debido a que el lanzamiento del álbum coincidió con la estancia del grupo en Madrid, reivindicaron un imaginario nacional. Los integrantes de la agrupación conmovidos gratamente por el éxito de su música en el exterior, enaltecieron el paisaje colombiano, las llanuras y las montañas; pusieron la mirada sobre la belleza de la mujer colombiana, al destacar sus oscuras pieles y su armoniosas

figuras; por supuesto, se enorgullecieron del ritmo tropical de la música colombiana con los ritmos de la cumbia costeña, que se impuso a la sobriedad cultural de los capitalinos.

*“Eeee con mi cumbia mi cumbiambe, ohhhh, bambolero suena el tambor (3) 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, mi cumbiambe. Eeee con mi cumbia mi cumbiambe, ohhhh, bambolero suena el tambor. Vente pa' la arena cerca del mar, a esperar que llegue el amanecer, mientras las comparsas del carnaval, baila con el ritmo del cumbiambe. Tomar trago de aguardiente, sigue el ritmo de tu piel. El sabor de Barranquilla, carnaval, caña y café. Eeee con mi cumbia mi cumbiambe, ohhhh, bambolero suena el tambor (n)”<sup>272</sup>*

*“Tristeza, tiene mi canto, tristeza tiene mi voz, y en mis ojos melancolía, del paisaje y del color. Dolores, que hay, que hay, que hay en mi tierra; colores que traen, que traen mal. Ilusión de amor, de sus --- con su sombra gris bajo el sol. 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 esplendor. De lejos siento tu ausencia, y mis ojos van a llorar, cuando miro que el horizonte, sé que estás allá, allá del mar.”<sup>273</sup>*

La conjugación de las palabras “rock” y “nacional” establecieron un género local de música juvenil en Argentina, pensado en la capacidad artística de sus músicos, para adaptarse a las exigentes demandas del rock internacional posterior al boom de la música comercial; sin embargo, el rock nacional en Argentina carecía de una definición concreta. Durante los primeros años del decenio del setenta se fortaleció la idea de que existía un rock nacional argentino, aunque su vinculación con la música británica generaba dudas sobre la autenticidad del género. Los músicos de *Manal* y *Almendra* avanzaron notoriamente en

---

<sup>272</sup> *La columna de fuego*. “Carnaval de Barranquilla”. *Desde España*. 1973.

<sup>273</sup> *La columna de fuego*. “Nostalgia”. *Desde España*. 1973.

materia estética, al imponer un estilo de rock conceptual, fusionado con el jazz, aunque carente de elementos tradicionales del folclor local o aportaciones de la música prehispánica.



24. AGRUPACIÓN ARCO IRIS. ARGENTINA. MORDISCO. MAYO 1978. P. 32

*Arco Iris*, la agrupación de Gustavo Santaolalla, participó en el movimiento latinoamericanista, que no correspondía exclusivamente a la música rock, pero que anteponía como meta valorizar el sentido de pertenencia al continente, enaltecer la existencia de las grandes civilizaciones amerindias y establecer la tradición histórica de los pueblos suramericanos. Los artistas del setenta eran conscientes de las transformaciones estéticas acaecidas en el resto de los países hermanos, como el nacimiento de la canción protesta, que denotaba la inminente necesidad de generar medios culturales de expresión con contenido narrativo. Igualmente, la relación cercana con el pueblo brasilero, que

desplegó grandes esfuerzos por establecer el samba como su música nacional, influyó el imaginario de los artistas argentinos, quienes removieron las estructuras culturales, para hallar en el fondo al tango.<sup>274</sup> La carencia de orígenes históricos previos a la conquista e incluso coloniales, fortaleció en Argentina el imaginario de Suramérica como un conjunto de países vecinos, hermanados por una enorme tradición cultural, propia de todos los sudamericanos. Inmersos en esta lucha, los integrantes de *Arco Iris* se unieron al proyecto de otros músicos latinoamericanos como: *Los Jaivas* de Chile, *Caetano Veloso* y *Os Novos Bahianos* del Brasil, *El Polen* de Perú y *Génesis* de Colombia, quienes conformaban un reducido grupo de artistas que fueron denominados en Argentina, cantantes del pop – indio.

275

*“Algo se está gestando, lo siento al respirar, es como una voz nueva que en mí comienza a hablar. De pronto en el planeta va quedando un lugar donde los hombres podrán seguir creciendo en paz. Con su selva y su pampa y su cordillera el nuevo continente pronto va a despertar. Quizás los nuevos incas, quizás la nueva luz, la hora prometida pronto va a comenzar... Sudamérica, Sudamérica, Sudamérica, Sudamérica. (4)”*.<sup>276</sup>

El subcontinente americano a la altura de 1970 era un espacio de indefiniciones, incertidumbres y ausencia de identidades, porque entre la modernidad utópica y la premodernidad real del continente, persistían los factores culturales que motivaban la integración de las naciones. El predominio de la naturaleza sobre la cultura, halló espacios

---

<sup>274</sup> Garramuño, *Modernidades primitivas*, 24.

<sup>275</sup> *Mordisco*. “Gustavo Santaolalla cuenta sus quince años de rock”. Mayo de 1978. p. 33. “Pero el verdadero valor de “Sudamérica o el regreso a la aurora”. El pop - indo, esa mezcla de ritmos americanos con elementos pop que Arco Iris ensayó en “samba”, “Llegó el día” y otras composiciones de su primera época, asume en la ópera el papel protagonista, a la vez que se convierte en un sostén irreprochable del mensaje ideológico del conjunto”. *La Nación*. 6 de abril de 1973.

<sup>276</sup> *Arco Iris*. “Sudamérica o el regreso de la Aurora”. 1972.

de difusión y arraigamiento en los músicos latinoamericanos - argentinos y colombianos- porque descubrieron un motivo de inclusión e identificación con las culturas locales.<sup>277</sup> Además el folclor regional, como lo interpretaban los músicos Piazzolla o Veloso en Argentina y Brasil respectivamente, requería su renovación para acceder a un público internacional, carente de los dispositivos culturales para adaptarse a los ritmos de las regiones de América Latina. Las casas disqueras que promocionaron el rock latinoamericano, auspiciaron un estilo musical criollo, fusionado, híbrido, que privilegiaba la base melódica latinoamericana. La definición más cercana al rock latinoamericano se podría hallar en los riffs de Carlos Santana, difundidos con prontitud a lo largo del subcontinente y arraigados en las agrupaciones colombianas *Malanga* y *La banda Nueva*.



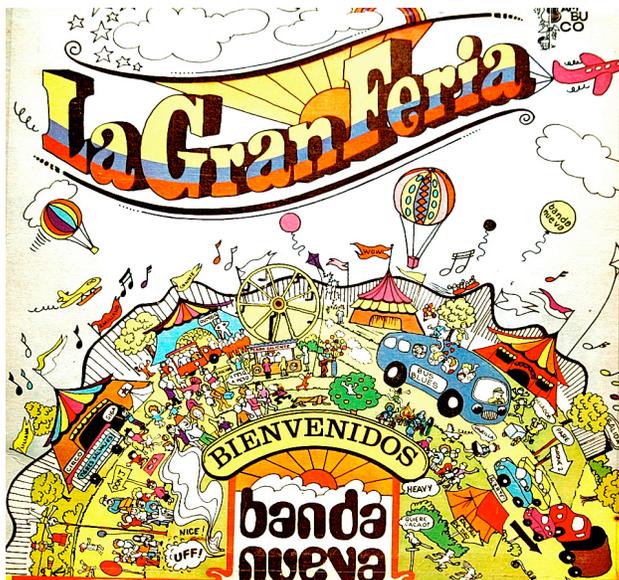
25. LA GRAN SOCIEDAD DEL ESTADO. COLOMBIA 1970. ARCHIVO PERSONAL ROBERTO FIORILLI .

---

<sup>277</sup> Brunner, *Un espejo trizado*, 52

En 1973 se hicieron los últimos esfuerzos por promover el «rock colombiano», aún con las desventajas que suponía pensar en un género ambiguo, debilitado por la escasez de propuestas artísticas. A pesar de la coyuntura desfavorable para los artistas locales, se conformó un movimiento cultural aferrado a promoción el rock colombiano. El primer esfuerzo fue justamente establecer los medios de difusión de la música, porque las disqueras Orbe y Codiscos, que inicialmente impulsaron la música moderna local, enfocaron sus expectativas en otros géneros musicales, precisamente porque encontraron que la música tropical colombiana se distribuía con mayor agilidad que el rock nacional, de nimio reconocimiento internacional pero igual de costoso en términos de producción. El entusiasmo de los artistas mantuvo con vitalidad al movimiento cultural, que incentivó las grabaciones de *La Gran Sociedad del Estado*, la primera agrupación bogotana en prensar su disco en vivo, durante un concierto organizado en el Parque Nacional, entre la calle 34 y la calle 39 sobre la carrera séptima, justo en el corazón de la capital. A falta de disqueras que promovieran las nuevas propuestas juveniles, los artistas de las agrupaciones del sesenta establecieron medios para patrocinar las agrupaciones, como el caso del sello discográfico Zodiaco, de origen bogotano y que tiene entre sus haberes la producción musical de la agrupación *Siglo O*. Desvinculados de las ataduras comerciales que restringían la creatividad de los artistas, los miembros de la industria cultural Zodiaco diseñaron un sistema de comercialización del rock colombiano, que incluía la realización y venta de

afiches, la promoción de espectáculos en vivo y por supuesto, la impresión y distribución de los discos prensados.<sup>278</sup>



26. LA BANDA NUEVA. COLOMBIA. ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO FIORILLI.

Los artistas colombianos mantuvieron el deseo de participar en la producción del rock, incluso a sabiendas de que los ritmos folclóricos comenzaban a desplazar la música juvenil; las orquestas de merengue dominicano y las agrupaciones de salsa recibieron a varios de los artistas que habían compuesto rock años atrás, porque encontraban más rentable participar en la música tropical. Sin embargo, los últimos intentos por consolidar un proyecto musical juvenil en Colombia se quedaron en las tres agrupaciones de rock latinoamericano: *La Columna de Fuego*, *Malanga* y *La Banda Nueva*, que a grandes rasgos mantuvieron el lineamiento estético de la música tropical. La utilización de percusiones se incrementaron ya no como la base rítmica de la música, sino imponiendo una ambiente festivo, semejante

---

<sup>278</sup> Entrevista con Tanía Moreno, Álvaro Díaz y Roberto Fiorilli. Febrero – Mayo de 2008.

a la música de las costas colombianas. La comunicación entre los ritmos creados en latinoamericana fue cada vez más cercana; aportes regionales y nacionales conformaron un estilo latinoamericano, precisamente por los variados orígenes de donde procedieron las raíces musicales. De igual forma, la definición de los textos siguieron enfocados en gran medida a robustecer un ideario nacional, que aún en el setenta seguía extraviado, pero que mejormente se ubicaba en la existencia de una tradición indígena que pesaba en los imaginarios juveniles de los artistas de rock.

*“Óyeme ya, Emiliano Pinilla, mira que el tiempo se pasa y te quedas atrás. Vuelve hacia acá, Emiliano Pinilla, mira la gente que corre y te quiere arrastrar. Su quieres entender lo que está sucediendo tienes que poder saber mentir, el juego de los blancos matando a los indios, mientras que todo el mundo sigue así”.*<sup>279</sup>

Para 1970 estaban vigentes los músicos que infundieron el aprecio por los ritmos modernos de la década anterior, aunque las filtraciones de otras corrientes ideológicas, determinaron las transformaciones que se aprecian en cada uno de sus textos narrativos. Los artistas de música protesta y folk, criticaban la falta de compromiso social de la música rock; no obstante, sus miembros desestimaban esas acusaciones con argumentos que defendían el alejamiento de la política como una forma de demostrar la inconformidad hacia el gobierno y la sociedad. Después de un lustro de acusaciones, el rock del setenta asumió en ambos países un tono politizado, aunque vertido a la acción; la estrategia fue la utilización de frases escritas en plural como una herramienta para convocar a la comunidad. El tono político asumido por el rock mostró las posturas ideológicas de los artistas frente a las

---

<sup>279</sup> *Banda Nueva*. “Emiliano Pinilla”. 1973.

relaciones de dominación, las imposiciones culturales y las determinaciones políticas. Aunque en Argentina se hable del «rock nacional», como un fenómeno cultural nacido en 1976,<sup>280</sup> los artistas surgidos por el auspicio de la disquera Mandioca, la contraparte de Zodiaco pero en Argentina, también imprimieron un carácter político frente a las condiciones sociales enfrentadas. Sin embargo, el llamado a la *resistencia* parecía más una vocación ontológica por descubrir nuevos elementos identitarios, fortalecer las tradiciones históricas y hallar un lugar representativo en el escenario cultural internacional, antes que un enfrentamiento directo contra los miembros del gobierno, como sucedió años más tarde con el fenómeno político de la dictadura militar. No obstante, el compromiso nacionalista siguió presente en los artistas argentinos, quienes asumieron por momentos el rol de la vanguardia cultural latinoamericana; adoptaron un papel protagónico en la emisión de mensajes politizados, que sugerían la toma de posturas reales frente a la argentinidad y la latinoamericanidad en la historia.

*“Cuanto falta para que el hombre regrese al hombre, o es que falta menos para que el hombre mate al hombre. No es igual a vos que lucha del otro lado, no es igual a los que piden por la libertad. Despertemos en América,... Rescatemos el amor que aún hoy queda en América. Hasta cuándo estará oscuro el cielo latino, es que nunca llegará hasta aquí la luz. Estoy esperando igual que un pájaro espera, encontrar en cada vuelo el amor. Despertemos en América... rescatemos el amor que aún queda en América”.*<sup>281</sup>

*“Truena la pampa tiemblan los Andes... En la alborada gris... Que comienza, en cada cerro en cada techo el rayo anidó, es un gigante... Ya llegó el momento hermanos es el nuevo mundo, donde... Lucharemos donde no hay, en nuestra mente están las respuestas, brazos de hombre, alas de cóndor, sabia, sangre y sudor,... en las venas que despierta,... el*

---

<sup>280</sup> Vila, *Música e identidad*, 209 – 229.

<sup>281</sup> Litto Nebia. “Despertemos en América“. 1972.

*llamador de dios de los que sienten el nuevo foco que despierta, ya llegó el momento es el nuevo tiempo... en nuestra mente está la respuesta. Por la cuna en las alturas suena una voz de sol, es la del alma del viejo Amauta que despierta, en las gargantas en las guitarras, rugen las cuerdas vibra la tierra que despierta. Ya llegó el momento hermanos es el nuevo mundo no miraremos más hacia atrás, no miraremos donde no hay, en nuestras mentes está la respuesta, vamos ya”*.<sup>282</sup>

Los nacionalismos del decenio del setenta, caracterizados por ser procesos entrópicos, motivados en el establecimiento de tradiciones históricas capaces de generar factores identitarios que reconozcan la cultura de los países periféricos, observaron las ciudades, distantes en gran medida del primer proceso modernista que privilegiaba la vida silvestre antes que las estructuras grises y lúgubres de las urbes modernas. Sin embargo, la identificación con la ciudad contenía significantes de caos, desorden, que generaba patrones de conciliación con sus habitantes. Ser porteño o bogotano, por utilizar los casos más frecuentados, significaba la pertenencia a unos espacios sociales áridos, grises, mediatibundos, de sólidas construcciones en ladrillo, donde los colores verdes y amarillos solamente resurgían una vez al año, en donde el caos, la velocidad, el tráfico y la delincuencia, aparecían con notoriedad. Esa imagen victimizada otorgó a estos lugares el imaginario de la fuerza, el aguante y la astucia para sobrevivir en la selva de cemento.

*“Algún hueco en las entrañas del silencio se refugia en los pasillos de su historia. Buenos Aires sólo es piedra”*<sup>283</sup>.

Pero de allí comenzaba el rock; en las ciudades industriales, donde el frío era constante e intenso; en donde el progreso se entendía como la eliminación de lo débil, natural e

---

<sup>282</sup> Arco Iris. “En nuestra mente“. *Inti Raymi*. 1973.

<sup>283</sup> Alas. “Buenos Aires sólo es piedra”. 1976.

inocente; con aires contaminados por la polución, el humo y el bullicio; donde los paisajes son de ladrillo y piedra. Así era Liverpool, Londres y Nueva York, con inviernos intensos, oscuros, melancólicos, distintos al ambiente de la Habana, Puerto Rico o Miami. Buenos Aires, Bogotá, Medellín y Rosario tampoco se parecían a Barranquilla ni a Mar del Plata. Así el puerto de Buenos Aires y la amplia sabana de Bogotá eran lugares ideales para concebir el rock, pero que accedió a su reconocimiento a mediados del setenta, cuando los mismos artistas valoraron su región, comprendieron el significado de ser capitalinos y generaron patrones identitarios con sus ciudades.

*“Entonces llegamos a la conclusión de que si bien no podíamos negar para nada lo que habíamos hecho hasta entonces ni podíamos pasar por alto la música que en este momento mueve al mundo, teníamos que reflejar de alguna manera lo argentino... Además, lo nuestro ni Génesis ni Emerson podrían tocarlo, aunque tengan todos los elementos técnicos. No podrían porque no lo conocen, no han mamado este sonido de Buenos Aires. Entrevista a Pedro Aznar del conjunto Alas. “En alas de un sonido porteño “. <sup>284</sup>*

PROCESOS DE SUBJETIVIZACIÓN: PLANTEAMIENTOS JUVENILES ALREDEDOR DEL SER, EL TIEMPO Y LA EXISTENCIA.

Más allá de la rebeldía generacional inscrita en los términos del mercado, el marketing y el fenómeno del comercio cultural, los jóvenes adscritos a la música moderna tanto en Argentina como en Colombia reflexionaron sobre la posición del sujeto histórico en los espacios reales e imaginarios. Reales en tanto las circunstancias en donde se generaron los pensamientos existenciales tuvieron un origen claro y determinado por unos eventos

---

<sup>284</sup> *Mordisco*. Julio de 1977.

históricos propios; una coyuntura que osciló entre la reducción del mundo por los efectos de la globalización, pero que mantuvo las diferenciaciones que entregaban autenticidad a los pueblos, las regiones y los países. Reales porque el espacio donde surgieron las demostraciones culturales de la juventud argentina y colombiana estuvieron determinados por unos sujetos igualmente reales, que lo caracterizaron. Reales porque los sujetos habitaron las ciudades donde surgieron reflexiones sobre la posición del cuerpo, el ser y su espacio.<sup>285</sup> Sin embargo, los espacios materiales, físicos y reales, estuvieron también determinados por imaginarios sobre el ser en el espacio, sobre el bogotano y el bonaerense en el mundo, marcados claramente por procesos de modernización que alteraban la modernidad, generaban recelos, envidias, añoranzas por acceder a los cambios protagonizados en los países de la vanguardia cultural. Imaginarios, sí, imaginarios en tanto que el bogotano y bonaerense participaron activamente en la construcción de la modernidad, porque su realidad era distinta a la de la mayoría de los habitantes de las ciudades argentinas y colombianas; participaban de los espacios físicos, pero los convertían a imagen y semejanza de los espacios imaginarios, porque finalmente – para utilizar la frase más recurrente en términos de la modernidad – la frontera que limitaba ambos estados se *desvanecía en el aire*. Independientemente de la posición geográfica ocupada por el sujeto, existía una posición imaginada que eliminaba las distancias reales, porque la modernidad se convirtió en un proceso real para los jóvenes que lo persiguieron, lo vivieron y lo construyeron.

---

<sup>285</sup> Bernhart Waldenfels. “El habitar físico en el espacio”. En: Gerhart Schröder y Helga Breuninger. *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2001)161.

Después de abandonar la Perla del Once y La Cueva, los jóvenes de la segunda generación de artistas de rock progresivo, los subsiguientes a *Los Gatos*, *La Joven Guardia* y los primeros *Abuelos de la Nada*, implantaron un estilo musical interesado en la promoción de una música refinada, profesionalizada y adornada por las virtudes de los integrantes de la agrupación, con un contenido poético, político y ontológico en las letras de las canciones. En términos artísticos la estética buscaba los orígenes reales de la música moderna, profundizar en la iniciativa de los creadores de la música popular, reconocida como cultura de masas. Sin embargo, acceder a la modernidad suponía un conocimiento del *yo*, necesariamente ligado al plano institucional definitorio de las conductas impuestas por las instituciones.<sup>286</sup> De esta manera, el primer aspecto institucionalizado, completamente obviado por las generaciones anteriores fue la estipulación de un modo real de la realidad. En tanto ejercicio político la juventud argentina quiso acercarse al conocimiento de su realidad e incitó el plano dubitativo ante algo que parecía natural; la existencia del sujeto fue puesta en tela de juicio como si su presencia y su permanencia en este espacio – tiempo solamente dependiera de una voluntad propia, que comenzó y se generó justamente en la duda hacia la realidad institucionalizada.

*“Figúrate que pierdes la cabeza, sales a la calle, sin embargo el mundo sigue bajo el sol, todo bajo el sol, debajo del sol. Figúrate que no eres más un hombre, sales a la calle, sin embargo hay árboles como hubo ayer, calles como ayer, luces como ayer. En la plaza todo me parece igual, tú ya no eres hombre pero llorarás, si vas a perder como hoy, alguien te ha dicho ya, aunque no eres real, vas a perder tu amor. Figúrate que pierdes la cabeza, y aunque no lo creas se te va la voz como se te fue tu piel, nada te queda ya, sólo la realidad. La realidad es caminar igual, tú ya no eres hombre pero llorarás, si vas a perder tu amor,*

---

<sup>286</sup> Anthony Giddens. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. (Barcelona: Península. 1994) 10

*alguien te ha dicho, ya, aunque no eres real vas a perder tu amor. Figúrate que has vuelto a ser el mismo, nada te contenta, a partir del alba deberás caer, ya sin figurar, deberás caer*<sup>287</sup>



27. ALMENDRA 1969. ARGENTINA. FUENTE TOMADA DE: WWW. COVERALIA.COM.

La realidad defendida por los artistas de música progresiva argentinos estuvo directamente relacionada con las demandas libertarias proclamadas por las generaciones juveniles de los países centrales, aunque modificadas con alegorías locales, símbolos implementados y porque la endogeneidad desempeñó un papel determinante en la conformación de los imaginarios juveniles. La libertad debe entenderse como el resultado emergente de los deseos generacionales por ser reconocidos, que se tradujo en el enfrentamiento generacional por imponer símbolos, comportamientos y estilos de vida, que contravinieron

---

<sup>287</sup> Almendra. "Figuración". 1969.

con los modelos sociales establecidos por el resto de la sociedad. Durante la posguerra se quería transformar las estructuras sociales, los comportamientos referentes a la sexualidad y el amor libre, aunque también se alzaron voces de protesta contra las limitaciones generadas por la tradición, las costumbres y las instituciones.<sup>288</sup> En esta medida, las ideas sobre la libertad recibidas por los jóvenes *modernos* en Argentina y Colombia fueron determinadas por las corrientes existencialistas de la posguerra europea, que encontró réplicas idénticas, justamente porque la modernidad perseguida se implantó con total severidad y franqueza en estos países. Con el nacimiento de *Almendra*, *Manal* y *Arco Iris*, entre las tres agrupaciones más relevantes de la música progresiva argentina posterior a 1968, la pregunta por la existencia generaba variados cuestionamientos, distantes del primer acercamiento a la libertad pregonada por los artistas de la primera generación de música moderna. La libertad, aquel término propio de la modernidad, solamente explicable al calor de la historia, puesto que el tiempo determina la utilización del concepto, perdió el primer significativo generacional con el cual se identificaron las primeras generaciones de posguerra y los jóvenes artistas del decenio del sesenta, para promover una pesquisa que revoloteaba sobre el problema tangencial de la existencia.

En cuanto al deseo libertario fueron permitidas dos opciones: una real, que enfrentó a los actores de carne y hueso escenificados claramente por los agentes del orden, quienes después de varios intentos por refrenar la fuerza rebelde de la juventud, continuaron

---

<sup>288</sup> Helen Wilkinson. “Hijos de la libertad. ¿Surge una nueva ética de la responsabilidad individual y social?” En: Beck. *Hijos de la libertad*. 85.

aferrados a hacer parte de los espectáculos masivos, llenando los paisajes de verde y azul con sus uniformes.

*“Bronca porque roba el asaltante pero también roba el comerciante. Bronca porque está prohibido todo hasta lo que haré, de cualquier modo. Bronca porque no se paga fianza si nos encarcelan la esperanza. Bronca, bronca... Los que mandan tienen este mundo repodrido y dividido en dos, culpa de su afán de conquistarse por la fuerza o por la explotación. Bronca pues entonces cuando quieren que me corte el pelo sin razón es mejor tener el pelo libre que la libertad con fijador. Marcha, un, dos... No puedo ver tanto desastre organizado sin responder con voz ronca de bronca, de bronca, Bronca sin fusiles y sin bombas, Bronca con los dedos en "V" Bronca que también es esperanza Marcha de la bronca y de la fe. Marcha, un, dos...”*<sup>289</sup>

Este tipo de libertad encontró resonancia en los artistas argentinos, quienes observaron cómo el estado de derecho sobrepasó las instituciones, al punto de generar un imaginario de conspiración proveniente de los policías y los militares.

*“A dónde está la libertad, no dejó nunca de pensar, quizás la tengan en algún lugar que tenemos que alcanzar, no creo que nunca, la hemos pasado tan mal. No es posible, es imposible aguantar. El otro día me quisieron matar con ametralladoras, yo sólo quiero escapar de toda la locura intelectual, yo creo que nunca, la hemos pasado tan mal. No es posible es imposible aguantar. A dónde está la libertad, no dejó nunca de pensar...”*<sup>290</sup>

La libertad entonces fue entendida como la respuesta a las privaciones civiles, tantas veces violentadas en las calles y los auditorios, al imaginario de violencia protagonizado por los estados nacionales y a las inclementes demandas de los sistemas económicos de estilo monetarista que coaccionaban la libertad del sujeto a su más mínima expresión. No

---

<sup>289</sup> Pedro y Pablo. “Marcha de la Bronca” 1970.

<sup>290</sup> Papo’s Blues. 1971.

obstante, la tendencia mejormente aceptada por los argentinos fue el seguimiento hacia una libertad inscrita en términos abstractos, motivada casualmente por la dicotomía entre el ambiente rural y las estructuras urbanas, causantes de las principales sensaciones de encierro y opresión.

*“Búsqüenme donde se esconde el sol, donde exista una canción. Búsqüenme a orillas del mar besando la espuma y la sal. Búsqüenme, me encontrarán en el país de la libertad. Búsqüenme, me encontrarán en el país de la libertad, de la libertad. Búsqüenme donde se detiene el viento, donde haya paz o no exista el tiempo, donde el sol seca las lágrimas de las nubes en la mañana. Búsqüenme, me encontrarán en el país de la libertad. Búsqüenme, me encontrarán en el país de la libertad, de la libertad”*.<sup>291</sup>

Así como se establecían significantes sobre la identidad nacional o regional hacia el campo, que generaban patrones de rechazo hacia la ciudad y enaltecía las bondades de la vida rural, igualmente, el campo contenía símbolos de libertad, entendida como el desprendimiento de las ataduras impuestas por las burocracias modernas, que generaban las principales restricciones en términos morales, éticos y civiles.

La música rock junto a las manifestaciones culturales juveniles derivadas del género, tuvieron sentido cuando se afianzaron los patrones identitarios entre los consumidores y la música, entre la esencia del género y las condiciones internas para su desarrollo. Apenas terminó el proceso de adaptación, aproximadamente hasta 1968, se marcó el destino de la música en ambos países, que como se ha visto, determinó un incremento en las agrupaciones argentinas desde 1970 y un leve estancamiento en Colombia que se prolongó hasta 1976, momento en el que claudicaron los esfuerzos por institucionalizar la música

---

<sup>291</sup> León Gieco. “El país de la libertad” 1973.

juvenil en este país. Sin embargo, es interesante observar que el rock halló en Argentina un espacio adecuado para su desarrollo, independientemente de que los artistas buscaran transformar al género en una música nacionalista, con aportes del folclor y del tango; sin embargo, no se observó el predominio de los ritmos regionales sobre la música principal que continuó siendo el rock. En Colombia, por el contrario los trabajos de Humberto Monroy – quizás el artista más indicado para analizar el proceso de adaptación a la música moderna – atravesaron por varios géneros hasta llegar a la música andina. Sus composiciones desestimaban la importancia de la música internacional, que sucumbía frente a las fusiones de la música moderna en oposición al folclor. Esta percepción también encuentra respuesta desde los textos escritos por los artistas nacionales, que evidencian la permanencia en la línea del rock internacional, aunque con preferencia por los géneros regionales.

Los músicos juveniles colombianos hacia 1973 eran románticos frente a la realidad; en contravención a los acontecimientos reales y las situaciones políticas que bien pudieron influenciar el imaginario social de los músicos locales, ellos continuaron aferrados a transmitir una imagen idealizada de la vida, del ser y de la existencia, muy acorde con la música colombiana tradicional. En la época de la Violencia, cuando el país derramó más sangre a causa de las diferencias políticas entre liberales, conservadores y las nuevas agrupaciones guerrilleras, Jorge Villamil escribía la popular canción de *Esponjas*, que desestimaba cualquier referencia a la realidad social del país. La mayoría de músicos del setenta también fueron indiferentes ante los eventos cotidianos y obviaron los acontecimientos políticos y sociales, quizás como una forma de resistir simbólicamente al

Estado, la sociedad y las agrupaciones militares. Sin embargo, su posición fue válida en tanto que promovieron una imagen distinta del país, de la sociedad y de la realidad existente, para contrarrestar sus efectos por medio de un imaginario social.

*“Tiene la vida tantos encantos que no sé cómo nosotros nos ahogamos en lamentos, piensa en las cosas bellas que tiene la vida, seca esa lágrima que va naciendo de tu alma, deja que brote una sonrisa de tus labios, piensa en las cosas bellas que tiene la vida; piensa también en las sorpresas que nos han de llegar, no todo es tristeza, si el amor no ha tocado a tu puerta, deja ya vendrá. El amor está en las olas del mar, el amor está en las flores del jardín, no te apresures que el amor ya llegará, si el amor no ha tocado a tu puerta deja ya vendrá”.*<sup>292</sup>

En la ciudad de Buenos Aires, La Plata y Rosario surgieron variados músicos, aunque el fenómeno de la música moderna excedía la exclusividad las grandes ciudades; en Cañada Rosquín, apareció León Gieco, uno de los artistas mejor destacados de la historia del rock argentino. En el cono sur los artistas se aferraron a la esencia de la música rock, aunque surgieron disidentes que quisieron transformar la música juvenil en un género nacional; no obstante fueron incapaces de hallar orígenes africanos o latinos que pudieran ser incluidos en su música. La agrupación más cercana a este intento fue *Alas*, porque las propuestas que incluyeron instrumentación local, principalmente el bandoneón como símbolo del tango, nunca sobrepusieron el género de apoyo sobre la música principal, sino que utilizaron los soportes estéticos de los otros géneros musicales con el objetivo de mejorar la música y establecer parámetros identitarios, pero sin desviarse completamente del objetivo inicial que era crear el rock argentino.

---

<sup>292</sup> Génesis. *Canción de Poncho*. 1973.

Las tres agrupaciones más importantes del rock argentino desde 1968, claramente distinguieron al rock and roll, una música emotiva, alegre, un poco rebelde en términos generacionales, aunque raramente interesada en asuntos sociales o existenciales, de las agrupaciones posteriores del rock psicodélico, que conjugaban el arte como la más sublime expresión del alma, lo cual permitió entablar conversaciones puramente existenciales, interesadas en el tiempo presente, en el espacio ocupado y en el irrisorio destino.

*Spinetta: “De todas maneras estoy satisfecho con las letras, porque pienso que sin desplegar una gran pirotecnia van al grano de lo que es mi temática: el hombre como pieza herida de la naturaleza por la luz de la comprensión, y tratando de armonizarse con la naturaleza como antes de la separación de los cuerpos”.*<sup>293</sup>

Durante los siguientes ocho años el rock fue en su gran mayoría triste y melancólico, con alusiones al sentido de la vida, la soledad, la ensoñación; con la inclusión de personajes fantásticos, imaginarios, irreales, que representaban el deseo inconcluso de transformar la realidad, aunque ésta distara de preocupaciones sociales internas de su país.

*“Cuentan que mi amigo Sebastián no resistió la realidad y que al principito visitó allá en su sol sensacional, cuentan que pactaron la sombra salvar con una ternura espacial, cuentan que mi amigo Sebastián volvió a luchar algo mejor y que a sus hermanos predicó que la igualdad es la razón, cuentan que alguien vino y que lo persiguió, cuentan que sus manos clavó, que nadie se lave las manos, salven a Sebastián, sus brazos están en cruz, lucha con unas y dientes, ahogado en el siglo XX respirando gas de neón. Cuentan que mi amigo Sebastián quiso cantar una oración, cuentan que otro hombre lo prohibió, por parecer un acto a dios, cuentan que seguro alguien lo traicionó, cuentan que su tren desangró, que nadie se lave las manos, salven a Sebastián...”*<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> *Expreso Imaginario*. Noviembre de 1978. p. 58.

<sup>294</sup> Alma y Vida. “Salven a Sebastián”. 1971.



28. THE SPEAKERS EN EL MARAVILLOSO MUNDO DE INGESON 1969.  
ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO FIORILLI.

Los artistas colombianos promotores de las corrientes musicales juveniles relacionadas con el existencialismo, también establecieron un tono de resistencia social, acorde con las tendencias internacionales de experimentación con los sonidos orientales, los ritmos folclóricos y las armonías de los indígenas. En esta lógica surgieron las últimas propuestas de *Los Speakers*, quienes expusieron durante pocos meses el rock psicodélico colombiano. Los tres artistas de la agrupación entablaron conversaciones con el existencialismo y el realismo mágico, corrientes intelectuales de gran popularidad durante el decenio. En este sentido impusieron límites simbólicos a la autoridad moral, que habían impartido los criterios de comportamiento, conductibilidad social y moralidad. La realidad transmitida por estos jóvenes se conjugaba con los aspectos surreales, tales como la ensoñación, lo fantástico, lo alegórico, lo irreal, como aparece en la carátula de su último álbum.

«Los Speakers en el Mundo de Ingeson» se acabó de pensar en 1968 por los tres músicos colombianos más ambiciosos en términos artísticos; su acercamiento a la modernidad estuvo vinculado a sus lugares de procedencia, el nivel educativo y la formación artística previa. Además de la afición hacia los ritmos juveniles, los tres músicos generaron un movimiento cultural local acorde a las tendencias sociales internacionales. Sin embargo, su propuesta encontró férreos detractores en los sectores ortodoxos, quienes relacionaron la música psicodélica y la propuesta surrealista con efectos producidos por las drogas alucinógenas. La distancia entre las generaciones nunca antes había sido tan evidente; jóvenes modernos con un lenguaje difícilmente descifrable por las generaciones adultas.<sup>295</sup>

El rock psicodélico colombiano finalizó cuando Roberto Fiorilli, Rodrigo García y Humberto Monroy emprendieron caminos diferentes, después de la grabación del «Maravilloso Mundo de Ingeson», que condujo a Roberto a *La Columna de Fuego* y a Humberto al *Génesis* colombiano; no obstante, la esencia del existencialismo y el surrealismo promulgada por *Los Speakers* quedó inscrita en ese último álbum. Es importante destacar que este movimiento fue particularizado dentro del contexto local colombiano. El surrealismo nutrió los discursos juveniles de las agrupaciones posteriores a

---

<sup>295</sup> En este aspecto, las generaciones de jóvenes ofrecen una estructura de pensamiento y de conciencia que dista de ser un resultado completamente racional. Dentro de los conceptos que defiende Bourdieu aparece el *habitus* como una categoría que define el sistema en el cual se estructuran ideales y pensamientos, reflejados en comportamientos alejados de una conducta premeditada. En este sentido la vocación juvenil por distanciarse de las generaciones adultas emerge de la confrontación natural entre las costumbres y la cultura. Los comportamientos no son necesariamente una provocación social; son conductas adaptadas sin un fin objetivo. Ver: Pierre Bourdieu. *The field of Cultural production. Essays on Art and Literature*. (Columbia University Press. 1993) 5.

1968, como el caso de la *Columna de Fuego*, claramente cercana a los ritmos provenientes de los litorales, con una marcada herencia africana. El sentido de la existencia para estos artistas encontraba respuesta en las mitologías africanas y los imaginarios alrededor del pasado de las negritudes. La agrupación buscó la proximidad con las costas colombianas en donde arraigaron sus imaginarios históricos; incluyeron en sus canciones los símbolos de las razas afroamericanas, que significaban la pertenencia a un territorio, a un espacio, a un tiempo histórico. El movimiento en contra de la modernidad, se estancó en el pasado, con ritmos folclóricos, que imponían nuevos criterios sobre la realidad.

*“Oh, oh, (2) Cerro es tu amo, él te compró, se compra las cosas a los hombres vivos, aunque el diablo me mate, a la luna no voy, esclavo no soy. Oh, oh (2) Tu eres su esclavo, no mi señor, aunque me ate en cadenas, esclavo no soy, aunque el diablo me mate a la vida no voy, esclavo no soy. Oh, oh. (Grito)”*<sup>296</sup>

Los grupos colombianos juveniles del decenio del setenta enfrentaron una realidad impuesta en términos de conductas sociales. Se comprende como autoridad moral la introyección de las normas de comportamiento establecidas por los sectores hegemónicos de una sociedad.<sup>297</sup> En este sentido, artistas como los músicos de la *Banda Nueva* proclamaron su libertad en términos semejantes a la rebeldía de los músicos modernos del sesenta, aunque con la aportación de la irrealidad, como una vertiente ofrecida para acceder a la libertad. La existencia, tal y como había sido creada y establecida por las instituciones

---

<sup>296</sup> La Columna de Fuego. “La joricamba” 1973.

<sup>297</sup> “El universo simbólico compartido y las clasificaciones de la naturaleza encarnan los principios de autoridad y coordinación. En semejante sistema, los problemas de legitimidad se resuelven porque los individuos siempre llevan el orden social dentro de sus cabezas y lo proyectan sobre la naturaleza”. Douglas Mary. *Cómo piensan las instituciones*. (Madrid: Alianza Editorial. 1996) 33. Primera edición, 1986.

sociales, significaba para los artistas los límites para acceder a la libertad, anteriormente buscada en el terreno de lo generacional, pero ahora orientada por las exigencias de la autoridad moral.

*“Mundo de imágenes que sólo existen en mí, que sólo viven por mí. Vivo de imágenes que desaparecen cuando quiero, que se mueven a mi voluntad. Mi mundo, mi mundo de imágenes. Aquí tengo mi libertad, no tengo que cumplir reglas, puedo decir lo que quiera, y aunque sea verdad todo el mundo comprende, nadie me mantiene aquí, en mi mundo, en mi mundo de imágenes. Y si te dicen que me ven feliz tú ya sabes por qué, no existen penas no hay disgustos ni tensión, no tenemos desilusión, mi mundo en mi mundo de imágenes. En mi mundo, en mi mundo de imágenes”*.<sup>298</sup>

*“No puedo evitar que en mi memoria, esté recopilando los viejos tiempos, el pensamiento y todas esas cosas. No tengo que olvidar que están en mi cuerpo. Donde yo quiero estar, es lo que no interesa. No elijo el lugar, lo tomo por sorpresa. Después de mucho andar y estar muy solo y la preocupación en mi cabeza. Tuve que dar mil vueltas y chocar en todos lados, para poder gozar el polvo de estrellas. Donde yo quiero estar es lo que no interesa, yo elijo el lugar, lo tomo por sorpresa. El tiempo ya pasó entre mis dedos, la electricidad pierde potencia. Menos mal que ahora el camino es más sencillo, que me conformo con sólo estar conmigo”*.<sup>299</sup>

El existencialismo debe comprender la relación entre la conciencia humana y el mundo, aunque el primer agente – la conciencia – esté supeditada a relaciones más diminutas - microfísicas- que permiten establecer una idea del mundo<sup>300</sup>; en este sentido, aunque los artistas juveniles argentinos se acercaran con estoicismo a las demandas impuestas por la vanguardia cultural, es evidente que la posición ocupada correspondió al caso concreto de la juventud argentina, dispuesta en el medio de dos influencias culturales, que finalmente

---

<sup>298</sup> Banda Nueva. “Mundo de Imágenes” 1973.

<sup>299</sup> Spinettalandia y sus amigos. “Era de tontos”. 1972.

<sup>300</sup> Robert Solomon. *Phenomenology and existencialism*. (Copyright 1972, 1980 by Robert Solomon) XII.

construyeron un estilo musical híbrido, ecléctico, ambiguo, que entregó como resultado la conformación del «rock argentino». La historiografía del rock en el cono sur relaciona al género con los episodios de violencia posteriores al ascenso del régimen militar al país, momento en el cual los jóvenes buscaron en el arte canales de resistencia social. Sin embargo, no se puede afirmar que los músicos arremetieron contra las instituciones desde 1976, porque los artistas anteriores habían sentado posiciones políticas mucho antes que Videla asumiera el poder de la nación.



29. SPINETTALANDIA Y SUS AMIGOS. ARGENTINA. WWW. ROCK.COM.AR

El carácter popular de la música moderna internacional permitió que los artistas argentinos la transformaran en «rock nacional», incluso en contravención a las fuertes críticas de los

detractores del movimiento, quienes arreciaron en comentarios sobre la idea de que el rock conformaba un grueso grupo de pretensiones imperialistas por culturizar el país.

*“...pero en este caso se observa una variante neo colonial. Esta vez el producto está manufacturado en el país, en patética imitación del engendro importado. Al enmarcarla - muy artificialmente - en el festival B.A Rock, los productores Fernando Ayala y Héctor Olivera imaginaron una especie de versión autóctona de Woodstock, Monterey Pop y hasta un toquecito Bangladesh... se hacen todos los esfuerzos posibles para tornarla vistosa, con la esperanza de que los psicofantes vernáculos terminen creyendo que se trate de una maravilla del séptimo arte y agreguen a sus ditirambos, tal vez patrióticamente orgullosos, el adjetivo "Nacional"... La música del film, además de estar mal grabada, es terriblemente floja, aun según los modestísimos standards (sic) exigibles para el rock, y a pesar de que se concentra prácticamente todo lo que parece digno de mención en la materia. Arco Iris, Billy Bond y la Pesada, Color humano, Pappo, Pescado Rabioso, etc. A pesar de las declaraciones de algunos de sus cultores y simpatizantes, el rock, con su apariencia anti autoritaria y desinhibida, funciona como un convincente aparato de penetración ideológica en cierto público sin convicciones arraigadas... Porque no habrá independencia política sin una real autonomía económica y cultural, que no implica desdén por lo extranjero pero tampoco fascinación. C.G.S (César G Sarmiento).<sup>301</sup>*

Los cultores del movimiento juvenil expusieron ideas de resistencia social, antiautoritarismo y denuncias explícitas alrededor de la existencia, el tiempo y la historia. Sin embargo las expresiones culturales no allanaban el terreno de lo político; aún a comienzos del setenta las resistencias culturales seguían enfrentadas a los modelos estructurados de la autoridad moral, la razón y la lógica, sin considerar directamente las problemáticas de orden político. Contrariamente a lo que se imagina sobre la inocencia política de los artistas del periodo de transición, aquellos que no experimentaron el onganato, pero que presentían una repentina transformación política que depusiera el

---

<sup>301</sup> *Primera Plana*. 13 de febrero de 1973. p. 30.

gobierno democrático personificado en las figuras de Juan Domingo Perón e Isabel de Perón, reaccionaron con vehemencia contra los obstructores de la libertad.

La presurosa batalla que desplegó *Arco Iris* en aras de restablecer un origen histórico esquivo en la nación, condujo a sus integrantes a fortalecer la tradición latinoamericana como el mito de creación. Precisamente se conjugaron los criterios de distinción entre una realidad real y una realidad imaginada, un espacio configurado a partir de las simbologías que definían la argentinidad, como la realidad impuesta, pero que desviaron la mirada hacia un imaginario que contrarrestaba la imposición de una realidad. Este tipo de reacciones, aparentemente desentendidas del ambiente político interno, que motivaron las severas recriminaciones por parte de algunos detractores del movimiento, estuvieron directamente alentadas por un deseo de transformación real, que utilizaba un discurso emotivo, de convocatoria, que sumaba adeptos a la causa que perseguía cambiar el criterio de realidad.

*“Caerás sin parar, despierta entonces, mira tu vida, rompe tu historia, salva tú... Rodarás sin parar, despierta entonces, mira tu vida, rompe tu historia...”*<sup>302</sup>

*“Quien te puede, quien te puede parar cuando el ave sopla luz de libertad todos juntos están en el parque cantando canciones del cielo final. Quien te puede, quien te puede parar cuando el ave sopla luz de libertad todos juntos están en el parque cantando canciones del cielo final. Quien te puede, quien te puede parar, cuando el ave sopla luz de libertad, libertad. Violencia en el parque de la ciudad, terror en las rutas hay y así convierten tus manos en fuego, mañana. Que cálidas aguas te arrollarán desde el grito natural cuando despiertes si es que realmente te llaman.”*<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Arco Iris. “Canto del pájaro dorado” 1972.

<sup>303</sup> Aquelarre. “Violencia en el parque” 1972.



30. SUI GÉNERIS. CONFESIONES DE INVIERNO. 1975. WWW.ROCK.COM.AR

La reflexión existencialista aludió inicialmente un mundo real, con guerras, mortandades, injusticias y desigualdades sociales, factores denunciados por los artistas, como consecuencia de las administraciones deficientes. Estas posturas sociales mostraban un presente adverso, difícil, opresor, solamente aliviado por la existencia del pasado y el futuro, como tiempos reales que diluían el sufrimiento generado por el presente. Un altísimo porcentaje de las canciones de este periodo hablaron del tiempo presente como eje de tristeza y lamentación, mientras que los tiempos aledaños se adornaban de buenos recuerdos y gozosas premoniciones.

*“Hubo un tiempo que fue hermoso y fui libre de verdad, guardaba todos mis sueños en castillos de cristal. Poco a poco fui creciendo y mis fábulas de amor, se fueron*

*desvaneciendo como pompas de jabón... es larga la carretera cuando uno mira atrás, vas cruzando las fronteras sin darte cuenta quizás, tomate del pasamanos porque antes de llegar se aferraron mil ancianos pero se fueron igual... ”.*<sup>304</sup>

La otra alternativa frente a la realidad fue implantar alegorías, simbologías y motivos entreverados con figuraciones sacramentales. Los músicos colombianos hicieron inversiones culturales sobre los modelos religiosos, crearon objetos de adoración con base en mitologías andinas y africanas, que representaban fuerzas metafísicas en contravención a las creencias religiosas occidentales. Revisaron los objetos de culto indígenas, los tótems africanos y la adoración pagana, que contrarrestaban el influjo de la autoridad moral, la cual establecía parámetros sobre la realidad. La postura filosófica de esta inmensa colectividad de jóvenes artistas se comprende como el compromiso que asumieron por ser líderes de una revolución cultural; de alguna forma, interpretaron su papel histórico como el desafío para crear una vanguardia que desarraigara los soportes de la cultura, que fue su envite. Propusieron otros mitos de creación, reinterpretaron un génesis de la historia local como parte del esfuerzo por reinventar una tradición y modificar los criterios de la realidad.

*“Iñot, Iñot, Iñot. Dale el infinito de mi mente, rostro de niño... piensa pero nunca dice nada. El único lenguaje es su mirada, no me pregunten porque no sabré decirles quién es. Iñot, Iñot. Sonrisa que borra las tristezas, ojos que gruñen en la oscuridad, diosa que surca hasta el espacio, entregando nuevos celos con tus labios, no me pregunten porque no sabré decirles quien es. Iñot, Iñot”.*<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> Sui Génerois. “Canción para mi muerte” 1972.

<sup>305</sup> La Columna de Fuego. “Iñot”. *Desde España*. 1973.

Fueron diferentes las inversiones realizadas en el rock colombiano del setenta al caso de la música juvenil en la Argentina del mismo periodo. Los músicos del cono sur apelaron a alegorías que lindaron directamente con la tradición occidental; se robustecieron los símbolos de catolicismo moderno, se recrearon significantes relacionados con el dios occidental y una imagen contraria al sub-culturalismo surgió dentro del rock nacional. Uno de los personajes que marcó esta tendencia fue Gustavo Santaolalla, al conjugar miedos y emociones generacionales alrededor de la existencia y la realidad. Por medio de alegorías y formas sacramentales su agrupación – *Arco Iris* – colisionó las formas sociales simbólicas. Alegorizó al dios occidental, cristiano, apostólico y romano, invadió los imaginarios juveniles de los artistas argentinos para explicar una parte del delirio juvenil. Santaolalla con su agrupación resignificó el valor de las obras sagradas y utilizó los símbolos de la tradición católica, para explicar y comprender las relaciones de su existencia.

*“Quiero llegar hasta el centro del sol y escuchar el silencio en tu voz. Ven el camino hacia dios, quiero volar sobre la montaña, la historia del mar, quiero correr hasta la inmensidad y recordar, el principio, el final, lo que fui lo que soy, quiero flotar sobre el desierto, las luces, el mar.”*<sup>306</sup>

La motivación ideológica de Santaolalla se explica por una formación estricta, sumado al capital cultural adquirido, en el que la religión desempeñó un papel determinante. Su familia ejerció gran influencia en el establecimiento de las creencias, que habrían de reflejarse en la música.<sup>307</sup> Sin embargo, el caso de *Arco Iris* es repetitivo en el rock

---

<sup>306</sup> Arco Iris. “Quiero llegar” 1969.

<sup>307</sup> “Mis viejos eran muy católicos y yo también era muy religioso... Llegué a ser presidente de la acción católica”. *Expreso Imaginario*. Mayo 1978. p. 28.

argentino; variados artistas del movimiento se identificaron claramente con los símbolos de la religión católica: la luz, la inmensidad, el barro, el polvo, la bondad y la caridad. Incluso, la irreverencia del género perdió significado con las propuestas musicales de *Alma y Vida*, *Litto Nebia* o *Vox Dei*, todos ellos reconocidos por su importancia en la concepción del rock nacional argentino. Sin embargo, la simbología del rock argentino se particularizó por la búsqueda que emprendieron estos artistas, hacia las formas sagradas de la religión católica, ideales para el entendimiento de la realidad y la existencia.<sup>308</sup>

Artistas como Spinetta o García se abstuvieron de utilizar la misma simbología religiosa, porque sus intereses intelectuales preguntaban por el tiempo y el espacio; por la posición que ocupa un sujeto en su coyuntura. Estas motivaciones filosóficas carecían de un destino preconcebido, porque los artistas cumplían un rol vital, de existencia, de supervivencia, pero reflexionaban acerca de la realidad. Un deseo por rescatar la latinoamericanidad como elemento central de la identidad nacional incentivó a los artistas del rock nacional argentino, entendidos ellos mismos como la vanguardia cultural, que cuestionó su tiempo, su espacio, la moralidad y la ética. Los artistas de la agrupación *Vox Dei* interpretaron su papel histórico en otros términos. Compusieron “La Biblia”, una obra inspirada en las profecías bíblicas, los salmos y la experiencia cristiana; lo mismo sucedió con Litto Nebia al depositar su confianza en fuerzas trascendentales, identificadas también con el nombre de dios; o el trabajo de Raúl Porchetto, compositor del «Cristo Rock» a mediados del setenta, que alababa explícitamente y no alegóricamente, la figura divina.

---

<sup>308</sup> Díaz, *Libro de viajes y extravíos*, 124.

*“I. Todo el mundo me sigue nombrando, sigue escribiendo de mí, sigue alabando mi nombre, pero en el fondo de sus corazones... Creen que morí, que perdí mi cuerpo, que me derretí en una cruz, creen que no soy más que un templo repleto de todo menos de amor. Creo que nunca entendieron nada, yo no quise perdurar así. Yo nunca morí, yo nunca morí, yo nunca morí, señores.*

*VII. Padre, hoy estuve preso por hablar de tu amor en las plazas. Padre, hoy estuve preso por cantar canciones de rock”.*<sup>309</sup>

En los cuatro casos más relevantes del rock nacional argentino, debido a la importancia de las agrupaciones, destacadas en términos de producción y venta de sus sencillos, la presencia en los medios de comunicación y los múltiples conciertos realizados, se utilizó el cristianismo como una forma de inversión de la cultura juvenil, que había desestimado el altruismo de la religión, la vocación humanista de las sagradas escrituras y que ignoraba los estamentos proferidos por las instituciones eclesiásticas.<sup>310</sup> Teologizar la música rock promovió la liberación cultural de una juventud – y en este caso se puede extender y generalizar el concepto puesto que la pretensión de los artistas era acceder y acrecentar la fuerza del movimiento – desprendida de los valores morales, inmersa en prácticas vacías, consumistas, superficiales, que contravenían las pretensiones culturalistas fijadas por los artistas de rock para el destino de su música.

---

<sup>309</sup> Raúl Porchetto. *Canciones I y VII*. 1973

<sup>310</sup> Díaz. *Ibíd*, *Libro de viajes y extravíos*, 124.

**CAPÍTULO IV. EL RÉGIMEN MILITAR EN ARGENTINA, EL ESTADO DE SEGURIDAD EN COLOMBIA Y EL MERCADO INTERNACIONAL DE LA MÚSICA: CRISIS CULTURAL Y POLÍTICA EN AMBOS PAÍSES (1976 – 1982).**

**Resumen:**

Desde mediados de la década del setenta las corrientes culturales que habían ingresado a los países señalados sufrieron importantes transformaciones. El aspecto más relevante tiene que ver con la instauración del régimen militar en Argentina, que afectó directamente el comportamiento cultural de la nación. Aunque los jóvenes artistas no eran el objetivo político más ambicionado por los militares, obstinados en reducir al grado cero el pensamiento de izquierda, sí sufrieron las repercusiones del régimen de terror impuesto en la dictadura. La autocensura podría definir el comportamiento de los artistas de rock, quienes simplemente refrenaron su producción por el temor que generaban las constantes desapariciones, asesinatos y torturas denunciadas a las organizaciones de derechos humanos internacionales. Sin importar la dictadura, los artistas prosiguieron sus carreras artísticas por medio de presentaciones, grabaciones de sencillos y promoción de su música. No obstante, la música registro un descenso notorio en la producción. El caso comparado con Colombia encuentra en este punto un verdadero apoyo porque se pudieron contrastar dos sistemas políticos diferentes, que de igual manera condujeron la música juvenil a una limitada producción. En este sentido surge una hipótesis que defiende que el rock no se dejó de producir debido a las amenazas de censura, sino porque el género se había agotado y el mercado ofrecía productos más atractivos para las nuevas generaciones.

...



El contacto entre el movimiento artístico internacional y las propuestas culturales internas, determinaron el destino de las agrupaciones tanto en Argentina como en Colombia. En ambos países se había impuesto un estilo independiente, que agregaba elementos musicales e ideológicos, en aras de acceder al rock local. La coyuntura internacional del mercado de la música, sumada a las expectativas en materia cultural de los nuevos círculos juveniles en Europa y Estados Unidos, determinaron las nuevas orientaciones de los artistas locales. Sin embargo, dos fenómenos importantes sucedieron en el contexto de 1976 que transformaron el universo cultural del rock en los dos países latinoamericanos. El primero de ellos fue la disolución *Sui Géneris*, la agrupación más importante, y al mismo tiempo, más identificada con el rock argentino, que transformó radicalmente la idea sobre la música juvenil nacional a comienzos del decenio. El segundo, la desaparición de la música juvenil en Colombia.

*Sui Géneris* se había conformado por la conjunción de dos artistas lejanos del círculo de músicos que originaron al rock argentino. Charly García y Nitto Mestre habían recibido la influencia local de agrupaciones como *Manal*, *Almendra* y *Arco Iris*, que determinaron el contenido literario de sus textos, antes que el interés por profundizar en los aspectos musicales. Diferente era el caso de Spinetta y Santaolalla, Litto Nebia y León Gieco, quienes continuaron motivados por la búsqueda de elementos tradicionales que soportaran sus imaginarios nacionales. *Sui Géneris* se había engendrado junto a las propuestas del rock argentino del setenta, aunque las otras agrupaciones locales como *Vox Dei*, *Pescado Rabioso* (también liderada por Spinetta) o *Pappo Blues*, mantuvieron estilos habituales. La agrupación de García y Mestre, impuso un sonido melancólico, oscuro, taciturno, demostrado en las inquietudes existencialistas de sus textos. Desde 1971 la agrupación

había comenzado una carrera exitosa, motivada por la grabación de sus sencillos, la fuerte acogida por parte del público local y una pequeña expansión al público brasilero, chileno y colombiano; sin embargo, 1976 comenzó con el rodaje del film “Adiós Sui Géneris”, un documental dirigido por Bebe Kamín, que mostraba la actuación de una de las agrupaciones más queridas y recordadas del rock nacional argentino.<sup>311</sup> El segundo fenómeno destacado en este año sucedió en Colombia, en donde el exiguo movimiento juvenil del rock se debilitó hasta desaparecer de la prensa, las casas disqueras y el gusto del consumidor, aunque algunos artistas no se resignaron a su extinción y siguieron practicándolo en espacios individuales, sin avizorar la posibilidad de generar una corriente alternativa que generara identidad entre la juventud local.

Los artistas juveniles se habían convertido en catalizadores de la estructura social; se desplazaban simultáneamente con las transformaciones políticas, sociales y culturales que afectaban al grueso de la nación. Por ese motivo, los cantantes que habían comenzado en el decenio del sesenta a cultivar la música moderna, a comienzos del setenta ya habían implantado un estilo; su propósito cultural moderno buscaba la unicidad y la autodeterminación, de tal forma que argentinos y colombianos emprendieron esta pesquisa que fracturó la unidad del rock internacional, para otorgarle mayor importancia a la cultura local. Durante la primera mitad del decenio del setenta, los jóvenes definieron el estilo y por este motivo *Sui Géneris* aparece como un caso importante, porque fueron ellos quienes rompieron con el molde creado en 1968 por los artistas argentinos.

---

<sup>311</sup> *La Nación*. “La última actuación de Sui Géneris”. 7 de febrero de 1976. p. 3.

La sensibilidad artística también se demostró en los colombianos, quienes a pesar de luchar contra la agonía de la música moderna, intentaron preservar por todos los medios el rock; generaron espacios para su difusión y muchos de ellos continuaron practicándolo; sin embargo, el mercado martilló severamente la constancia de los músicos, quienes comprendieron un destino infortunado para el rock en Colombia, donde las músicas del Caribe obtenían mayor atención que las pretensiones modernistas de la música urbana. Como testigos de los cambios sufridos por sus sociedades, los artistas del cono sur también sintieron que en la mitad del decenio, su movimiento juvenil estaba llegando a los niveles más reducidos de su producción; los artistas más representativos eran los mismos que habían comenzado su carrera musical a finales del sesenta, lo cual obstaculizaba la anhelada consolidación del movimiento juvenil.

*“Escasa difusión para el Rock de calidad: El rock es una manifestación musical importante, especialmente en los últimos diez años. Su evolución musical repercutió en la Argentina, desde las añoradas épocas de La Cueva (donde surgieron Litto Nebia y algunos de los que formarían los grupos más interesantes de la primera hora, como Manal y Almendra, y hasta Sandro se atrevió a lidiar con blues...) Arco Iris, Vox Dei, Alma y Vida, Sui Generis y Pescado Rabioso, entre otros, concentran en recitales organizados en diferentes salas la sostenida y creciente adhesión del público juvenil y ahora no tan juvenil (subrayado por el autor). Esto convendría que fuera tenido en cuenta para realizar programas en serio desde todo punto de vista, sobre todo con animaciones acordes con lo que se ofrece y no las que los espectadores deben soportar, vaya a saberse por qué.”*<sup>312</sup>

Las ofertas en materia de música internacional permanecían incólumes, demostrado por el consumo de grupos procedentes de Inglaterra, tales como *Queen, Emerson, Lake & Palmer,*

---

<sup>312</sup> *La Nación*. 6 de enero de 1974. p. 14.

sumados a los tradicionales *Deep Purple*.<sup>313</sup> Las agrupaciones nacionales aunque eran bien recibidas, no desafiaban la hegemonía del rock británico. Sin embargo, la entereza del movimiento nacional sostenía los mayúsculos esfuerzos realizados por los líderes de las agrupaciones para mantener con vida el rock nacional argentino.

A mediados del setenta Argentina consumía gran parte de la música internacional británica y estadounidense, mientras que Colombia se aisló del mercado, se extinguieron los espacios destinados al rock y el movimiento alcanzó los índices más bajos de su productividad. Los escasos artistas que intentaron por todos los medios mantener la cultura del rock en el país, finalmente comprendieron que el movimiento se había debilitado desde comienzos del decenio, cuando el folclor, la salsa, el merengue y ahora el vallenato, generaban una atracción inusitada, sólo demostrada hacia el rock en sus inicios. Para 1976 la única agrupación colombiana que permanecía en el gusto juvenil era Génesis, el grupo creado a comienzos del setenta por Humberto Monroy. Su estilo desbordaba la definición de música moderna – rock – para engrosar el género conocido como «música vocal», aunque sentían la pertenencia a la identidad del rock colombiano. Justamente en 1976 protagonizaron una serie de conciertos en varios países de Suramérica, en donde encontraban una mediana aceptación.<sup>314</sup> Esta agrupación en Colombia complementó las deficiencias en la oferta de música juvenil, mientras que en los otros países del subcontinente eran reconocidos por su empeño en recuperar el folclor de los pueblos latinoamericanos.

---

<sup>313</sup> *La Nación*. 14 de febrero de 1975. *La Nación*. 11 de abril de 1975. *La Nación*. 21 de febrero de 1975.

<sup>314</sup> *El Tiempo*. 25 de agosto de 1976.

Las influencias musicales internacionales alcanzaron notas de prensa y radio, pero a diferencia de la Argentina, a donde llegaron con asiduidad los reportajes de las agrupaciones y existían revistas juveniles como la *Revista Pelo* o el *Expreso Imaginario*, emitido por primera vez en 1976, en Colombia se presentó un fenómeno de homogenización social, que colapsó las fronteras intergeneracionales. Las amenazas políticas a los artistas locales eran escasas, sin embargo, la cultura juvenil en Colombia estaba destinada al destierro, porque los escasos actores perecieron ante la fuerza del comercio, el mercado cultural y el tradicionalismo de los colombianos. Por supuesto el país no se aisló completamente de los fenómenos culturales internacionales; noticias del espectáculo llegaban a los hogares colombianos, pero Colombia al igual que la mayoría de países latinoamericanos, excepto Argentina y Brasil, relegó su cultura juvenil a otros géneros diferentes del rock. El país se inclinó hacia una homogeneidad cultural, que redujo significativamente las ofertas musicales, mediante el rechazo de corrientes culturales de origen *underground*, que conformaron más adelante los círculos de las contraculturas.

Dos circunstancias políticas completamente distintas enfrentaron ambos países, porque Colombia seguía aferrada a principios “democráticos”, asentada en el fortalecimiento de las instituciones y los principios modernos de la libertad. Argentina por el contrario enfrentó un régimen militar que intentó apaciguar las hordas de violencia civil, la ilegitimidad de las instituciones y la pérdida de confianza en el Estado; además el país sucumbía ante uno de

los reveses económicos más fuertes enfrentados en toda la historia del país.<sup>315</sup> Desde marzo de 1976 se direccionó el poder político nacional bajo el mando de las fuerzas militares, que drásticamente repercutió en el comportamiento de los artistas, de la sociedad y de la cultura en general. Debido al temor engendrado hacia el comunismo, los regentes implantaron un gobierno centralizado, totalitario, que les permitía a los militares acceder a los más íntimos comportamientos de los habitantes; las agrupaciones de izquierda fortalecidas durante las presidencias de Juan Domingo Perón e Isabel Perón, animaban a la oposición a denunciar activamente las falencias del gobierno. Además el país observaba que las guerrillas se fortalecían, junto al crecimiento de la insurgencia.<sup>316</sup>

La juventud, este concepto ambiguo, díscolo, carente de precisión, expresó ser víctima de los regímenes autoritarios, debido a la imputación de una supuesta relación entre el comunismo y las expresiones culturales demostradas por esta colectividad. Naturalmente, el gobierno de Videla no sería una excepción a la regla, por lo cual, las denuncias sobre el abuso por parte de los militares hacia los núcleos juveniles aumentaron, debido a razones semejantes a las que condujeron a Onganía a refrenar las expresiones juveniles, censurar algunos artistas e imponer limitaciones culturales. Sin importar las trabas interpuestas, el movimiento juvenil identificado con el rock nacional superó las barreras generadas por los organismos encargados de la permisividad cultural (Confer), mediante el desafío a las

---

<sup>315</sup> Marcos Novaro y Vicente Palermo. *Historia Argentina, La dictadura militar. 1976 - 1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. (Buenos Aires: Paidós. 2003).

<sup>316</sup> Baud Michael. *El padre de la novia. Jorge Zorreguieta, la sociedad argentina y el régimen militar*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2001).

amenazas relacionadas con la censura y las prohibiciones en materia de libertad de expresión.

En términos comparativos resulta paradójico que un movimiento subcultural se desplace con mayor holgura en lugares donde se instalan gobiernos totalitarios, que en sistemas políticos que privilegian el derecho a la libertad colectiva e individual; sin embargo esa pareció ser la situación real en Argentina y Colombia, dadas las condiciones de ascenso y fortalecimiento en el primero, y el debilitamiento en el segundo. El rock nunca fue en Colombia una amenaza política, aunque hubo excepciones relacionadas con los desórdenes civiles en donde tomaron lugar los jóvenes, denominados hippies como una categoría excluyente. La dictadura militar argentina de 1976 creó enemigos, para justificar la implementación del régimen del terror, no obstante, los artistas juveniles no cumplían con el perfil de los enemigos buscados por los militares argentinos.<sup>317</sup> Quizás hasta 1969 los jóvenes colombianos— generalización válida para esta idea — sintieron un enfrentamiento real con las fuerzas del orden y con los organismos del Estado, debido a las marchas que organizaban en nombre de la *juventud*, independientemente de quienes conformaran este núcleo; los desfiles de *mechudos* acompañados de las mujeres en minifaldas, las tomas de parques, el consumo de alucinógenos y las viviendas comunitarias, fueron motivos de provocación y discordia entre el grupo de actores identificados con la música moderna juvenil y la policía, pero nunca trascendieron estos eventos a un escenario politizado,

---

<sup>317</sup>“La dictadura militar hizo lo propio y definió a sus enemigos. Ellos fueron identificados, aún antes del golpe de Estado, como subversivos, populistas, estatistas, corruptos e indecisos”. Hugo Quiroga, “La política en tiempos de dictadura y democracia”. En: Hugo Quiroga y César Tcach. *Argentina 1976 – 2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. (Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2006) 76.

contenientes de incentivos revolucionarios o sustentados en principios ideológicos suficientemente claros para conformar la oposición. A las instituciones encargadas de la formación y producción de “sujetos adecuados”, como lo establecen las políticas culturales,<sup>318</sup> no se interesaron en promover el impulso privado de quienes luchaban por instalar el consumo de la música moderna en Colombia, ni mucho menos en obstaculizar un género que en la mirada común del ciudadano escasamente conducía a la reflexión.

Los géneros musicales relacionados con la nueva ola, más cercanos a la música protesta, sí profirieron mensajes políticos, aunque fueron transmitidos por la radio, la prensa y la televisión, debido a la escasez de condiciones para que se entremezclaran los sectores más propensos a la insurrección con las propuestas culturales de los jóvenes. Los sectores urbanos, en notorio ascenso desde finales del cincuenta, fueron los principales consumidores de la música rock y las canciones de la nueva ola, sin embargo los mensajes de esta música no incentivaban la acción. Lo mismo sucedía con los sectores rurales, más propensos socialmente a la revolución, aunque culturalmente identificados con la música regional, distinta de los géneros consumidos por la juventud colombiana. De esta forma, las políticas culturales desestimaron inversiones para obstaculizar un enemigo político que se desplazaba por otros terrenos, con otras estrategias y en busca de otros agentes sociales distintos a los jóvenes identificados con la música juvenil. Después del setenta la misión de aplacar las posibles tentativas del comunismo por medio de la cultura fueron más sencillas, porque con la excepción de algunos artistas de música protesta, la cultura juvenil

---

<sup>318</sup> Ochoa, *Entre los deseos y los derechos*, 65-71.

colombiana la dominaban los cantantes de la nueva ola como Ana y Jaime, Claudia de Colombia y Billy Pontony. La homogeneización cultural, propiciada más por el mercado que por un instinto de pertenencia a una colectividad, condujo a los artistas a conformar otros géneros, a practicar música de orquesta y a participar en eventos donde interactuaban variados géneros musicales, destinados a una colectividad carente de parámetros identitarios claros.

En Argentina los artistas locales tampoco reforzaron la ideología de las agrupaciones armadas: los Montoneros, las FAR y los agentes de la revolución; por el contrario, reconocidas figuras de las agrupaciones de música rock entablaron conversaciones de orden existencialista, que expresaban naturalmente las dificultades que atravesaban los sujetos confrontados con la *realidad*, sin establecer posicionamientos políticos de ningún orden. Tanto en Colombia como en Argentina los músicos modernos relegaron las funciones de politizar el arte a los músicos de canciones de protesta, que desde mucho antes de que comenzaran las amenazas políticas del régimen militar en el cono sur, ya habían sido advertidos que abandonarían las corrientes de oposición, por supuestas declaraciones en contra del gobierno.<sup>319</sup> El caso de Mercedes Sosa y León Gieco en Argentina fueron los más reconocidos en cuanto a la cultura juvenil, aunque también censuraron a artistas extranjeros como Chico Buarque y María Bethania, por las amenazas que suponía su música. No obstante, estos artistas continuarían grabando discos y realizando conciertos en contravención a las censuras culturales.

---

<sup>319</sup> Marchini. *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad*.

*“... Siempre uno habla de lo que le pasa: yo digo, 'pobre ese que no se puede sacar la corbata', a lo mejor el que no está pudiendo sacarse la corbata del todo soy yo. Entonces escribí sobre esa etapa en que uno pasa de la vida familiar a su propia vida independiente, hasta que eso terminó y me pareció que había dicho lo que tenía que decir. Y ahora tengo que contar que me pasa en este momento.”*<sup>320</sup>

La censura en Argentina presentaba graves falencias por la poca efectividad para presionar a los artistas a abandonar sus corrientes musicales. Las restricciones políticas giraban más en torno a personajes que al movimiento en general, porque existían decretos explícitos de censura, aunque también se publicitaron artistas de música política, tales como Joan Baez, anunciado como un espectáculo de música folk en Buenos Aires. Los artistas de rock no experimentaron directamente el rigor de la censura, porque su música era inofensiva frente al orden pretendido por el establecimiento. Agrupaciones como *Arco Iris* o *Pappo's Blues*, destacadas por su constante actividad a lo largo del periodo previo al régimen militar, siguieron escribiendo canciones que no ocultaron la pretensión política que motivó su composición.

*“Triste son los hombres que como el árbol la pura fiebre la muerte... Sin poder ni crecer, negra voz los cortó. Cantaré, por todos los que han caído para que nadie vuelva a caer, donde está el lugar de la luz, la verdad. Lucharé, el día se está acercando y como el manzano floreceré, morderá el que fue, hijo sol... Andaré, rodando por el sendero de Marcahuasi, buscándote, llora,... guárdame”*<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Charly García. *Expreso Imaginario*. Año 1. No 10. 1977. p. 9.

<sup>321</sup> Arco Iris. “Sendero de Marcahuasi”1974.

EL ROCK NACIONAL EN ARGENTINA Y LA EXTINCIÓN DE LA MÚSICA JUVENIL EN COLOMBIA. EN BÚSQUEDA DE LA HOMOGENEIDAD CULTURAL.

Durante varios años artistas, periodistas y la sociedad civil argentina pregonaron el fortalecimiento de un movimiento juvenil que giraba en torno a la música moderna del sesenta; en ocasiones se postuló el nacimiento del pop nacional, la música nacional argentina y la música progresiva de Buenos Aires, presagiando la verdadera apropiación del género. Sin embargo, fue hasta 1976 cuando los analistas reconocieron el verdadero nacimiento del rock nacional argentino, por el sentido de identidad proporcionado por algunos artistas motivados en el carácter de resistencia del rock, antes que aportaciones estéticas a la música. No obstante un cambio sustancial se encuentra en las relaciones establecidas entre la política y la cultura, debido a la intencionalidad del régimen por controlar las expresiones artísticas, el comportamiento moral de la sociedad y preservar las costumbres cristianas.<sup>322</sup> Con el ascenso de Videla a la presidencia de Argentina aumentaron los temores de los artistas que habían experimentado la cercanía de la censura y la represión, se fortalecieron los procesos de selectividad de las políticas culturales y se hicieron mayormente frecuentes los exilios de los artistas; sin embargo, el movimiento juvenil no se detuvo un ápice ante las supuestas tentativas del gobierno por refrenar la producción del rock local.

---

<sup>322</sup> “La doctrina de seguridad nacional era un proyecto militar con componentes estratégicos, políticos y económicos y una ideología en la que la política se consideraba un frente en ‘guerra permanente contra la subversión’. El primer objetivo de los militares en el poder fue la aniquilación de la subversión, el ateísmo y los valores anticristianos, pero también excluyeron a partes de la elite y de los empresarios que no podían adaptarse a la nueva política económica neoliberal que se estaba llevando a cabo bajo la dirección de José Martínez de la Hoz”. Baud, *El padre de la novia*.

Desde comienzos del decenio del setenta los artistas de música rock se acercaron a los representantes del folclor local, como Mercedes Sosa y Víctor Heredia. También participaron los artistas pertenecientes a ambas ramas de la cultura, como León Gieco. Esta relación fue problemática para los artistas de música juvenil, porque se asociaron los ritmos de protesta con la notas del rock argentino. Sin embargo, las expresiones culturales de los argentinos encontraron espacios de difusión durante los primeros meses de la dictadura, cuando aún no se habían restablecido las políticas culturales del régimen militar. Mercedes Sosa conseguía un altísimo reconocimiento tanto al interior del país como en otras naciones latinoamericanas, hasta donde alcanzó a llegar la influencia argentina; la misma situación le correspondía a Heredia, quien a pesar de seguir las directrices de la música protesta, encontraba escenarios dispuestos para sus actuaciones.<sup>323</sup>

La disolución de *Sui Géneris* catalizaba un fenómeno general de toda Latinoamérica; reflejaba la relación estrecha con la cultura internacional, porque la música rock a mediados del setenta se debilitó ante nuevas propuestas juveniles como el punk, otras variables creadas por el mercado de la música, como la *disco music* y naturalmente, por el fortalecimiento de la música local que accedió al gusto popular. Los artistas argentinos de música folclórica habían obtenido un alto reconocimiento en países como Colombia, donde se consumía asiduamente la música contemporánea argentina. Estos factores en conjunto determinaron la pérdida de vitalidad de la música rock, en tanto que ni el rock argentino ni

---

<sup>323</sup> *La Nación*. 26 de marzo de 1976. p. 3.

el colombiano se desplazaban con facilidad por medio de las ondas de radio y televisión, como sí lo hacían con mayor destreza los ritmos folclóricos.

Las explicaciones que aducen el debilitamiento del rock en Argentina por las amenazas provenientes del gobierno militar, recaen en un error habitual que contempla la relación estructura – superestructura, sin imponer un juicio riguroso contra la variable del mercado. En realidad, el rock nacional argentino, como le sucedió al colombiano, cayó en desuso desde mucho antes de 1976, debido al desinterés por parte del mercado de la cultura para promover un género musical desgastado, agotado y frecuentemente, carente de innovaciones. Desde que nacieron las agrupaciones *Almendra*, *Manal* y *Arco Iris*, los integrantes participaban en otras propuestas musicales, que restringía las posibilidades para que el movimiento se expandiera; o bien era inexistente el interés por promover el género. Durante gran parte del setenta la música moderna argentina dependió de Spinetta, Gustavo Santaolalla y Litto Nebia, quienes establecieron las condiciones para que la música juvenil siguiera presente en la sociedad argentina. Justo a comienzos del decenio surgieron Charly García y Nitto Mestre, acompañados por artistas como Pappo o León Gieco, representantes fundamentales en la preservación de la música juvenil, aunque no alcanzaron un espacio destacado en los consumidores argentinos. Semejante al rock colombiano, los artistas que integraron las primeras agrupaciones desafiaron obstinadamente los obstáculos comerciales impuestos por el mercado de la música, que cambiaron repentinamente el gusto musical en sus sociedades e incitaron a los productores a mirar otros géneros musicales. A pesar de las dificultades para la producción artística, los músicos de las primeras agrupaciones animaron

a las otras propuestas musicales colectivas, con el objetivo de preservar los ritmos juveniles, cada vez más exiguos y limitados.

El caso de Argentina no distó del modelo colombiano, porque los mismos artistas de los grupos del sesenta produjeron la música juvenil hasta 1976, cuando se anunció la crisis del rock, sin prever que el género agonizaba desde finales del sesenta. Spinetta, uno de los artistas más influyentes de toda la historia del rock argentino, después de desintegrar a *Almendra*, generó un pánico colectivo por el anuncio de una catástrofe mayor; sin embargo conformó *Spinetalandia y sus amigos*, *Invisible* y *Pescado Rabioso*. Litto Nebia, el punto de inflexión del rock con la invención de *Los Gatos*, emprendió una exitosa carrera como músico solista, que le aportó importantes composiciones al rock argentino de la década del setenta; finalmente se destaca Charly García, fundador de *Sui Géneris*, sumado a los proyectos colectivos con otros músicos destacados, terminó con cuatro años de carrera al desintegrar esta agrupación. Por supuesto, hubo artistas interesados en continuar con el movimiento juvenil, como el caso de Santaolalla, un músico asiduamente promocionado durante la primera mitad del decenio del setenta. Sin importar el aliento de estos artistas, el rock atravesaba por circunstancias adversas que determinaron su extinción; sin embargo, el declive había comenzado años atrás, como sucedió en Colombia. En estos términos no existió una relación directa entre la implantación del gobierno militar en Argentina con la disminución en la producción del rock local.

El mercado cultural impuso ritmos musicales aprobados únicamente por las políticas culturales. La sociología de la acción postula que el mercado y la economía global son

actores reales autodeterminados, encargados de ubicar a los individuos en posiciones activas o pasivas frente a los productos culturales ofertados; sin embargo, en el transcurrir de los años setenta, las imposiciones dependían más de la voluntad expresa de los individuos por consumir un género musical determinado, que del propósito exclusivo de la sociedad por alterar su elección.<sup>324</sup> La sociología francesa de la acción encuentra disenso desde la escuela norteamericana de los estudios culturales, ante el determinismo del mercado como un agente activo, promotor de la acción social. Para los culturalistas, el agente continúa supeditado a permisividades institucionales, que amplían o disminuyen el consumo de un producto cultural. En cualquier caso, el movimiento que ejerce la modernización sobre las dinámicas económicas imponen un sentido de homogeneización, presentes durante la segunda mitad del decenio del sesenta en adelante.

En Colombia, factualmente podría haberse generado un movimiento semejante al argentino, en el que sin importar la disminución en la producción del rock nacional, el género incentivara los factores identitarios de una parte considerable de la sociedad. Sin embargo, el fenómeno cultural en la Colombia del sesenta, solamente alcanzó a expandirse sobre los sectores mejor acomodados de la sociedad, sin alcanzar a producir los parámetros identitarios ocasionados en el cono sur. El mercado cultural buscó homogeneizar los consumos, traducidos en mayores regalías, por medio de productos culturales consumidos con mayor facilidad en determinadas sociedades, como fue el rock en Argentina y la música tropical en Colombia. De cualquier forma, el rock colombiano perduró hasta 1976

---

<sup>324</sup> Touraine. *Podremos vivir juntos?* 35.

aproximadamente, cuando los índices de productividad en materia de música juvenil tocaron fondo. La extinción de la música moderna era real, aunque preocupaba más el desamparó al que llegaron los nuevos sectores juveniles, reagrupados en hábitos de consumo de las generaciones mayores, por el propósito de homogeneizar el consumo.

En la segunda mitad del decenio del sesenta se obtuvo el *reconocimiento* etario por medio de los consumos culturales, que separaron a dos generaciones opuestas. En la siguiente década retrocedieron esos avances a tal punto que se ubicaron indiscriminadamente a los agentes sociales en espacios carentes de distinción generacional; los distintos grupos sociales en Colombia se identificaban con los modelos culturales ofrecidos por el mercado de la música. La música rock en Colombia diferenció a los jóvenes de las generaciones mayores, aunque en numerosas ocasiones los artistas del folclor o de la música de mayor consumo, compartieron escenarios que reducían las fronteras generacionales. En los primeros años del decenio del setenta, la juventud anteriormente identificada con la música moderna, se sumó al género de la nueva ola, de mayor predilección comercial durante el sesenta. Dos movimientos paralelos, que por momentos se entrecruzaron por la ausencia de otras posibilidades culturales, comenzaron a trascender por caminos opuestos. La música rock hallaba con dificultad espacios para su reproducción, diferente de los artistas de la nueva ola, mucho más numerosos, presentes regularmente en el mercado, con una renovación constante de sus artistas, atento a los nuevos estilos de los cantantes, con el objeto de moverse en sentido paralelo pero yuxtapuesto a las nuevas demandas del público colombiano. De esta forma, los cantantes más reconocidos del sesenta desaparecieron en un proceso normal de recambio e intercambio, en comunicación directa con las exigencias del

mercado que observó de manera distinta la inclusión de la voz femenina en los nuevos sonidos modernos. Aparecieron los duetos de Ana y Jaime, de altísima importancia para la juventud colombiana, pero también surgieron otros artistas como el conocido *Uno y dos*.

*“Revista del disco: El sello discomoda presenta el volumen 3 de "Favoritas de hoy" en donde se incluyen famosas obras como El Plebeyo, Que importa, Soñando Contigo, Canción Herida y otras tonadas que cuentan con la interpretación del dueto Uno y Dos, Chucho Avellanet, Raúl Santi, Roberto Luti y Domenika, Los Terrícolas, Adrián Rossel, Jimmy y Germain de la Fuente...”*.<sup>325</sup>

Desde este momento se rompió radicalmente el proceso de apropiación de la música rock, por el repliegue de los colombianos frente al consumo, distinto de la atención prestada por los argentinos a los cambios ocasionados en la música internacional. La música rock se convirtió en un género de la resistencia de la juventud argentina, porque los artistas siguieron aferrados a la idea romántica del fenómeno cultural de mediados del sesenta, antes que los supuestos ataques del gobierno militar a los consumidores de esta música. La prensa local brindaba información sobre las principales agrupaciones internacionales, la realización de conciertos y en general, los eventos relacionados con la música rock; al mismo tiempo, la prensa especializada se sumaba a los intereses juveniles por seguir de cerca las actividades de los artistas de rock. Después de varios años de circulación de la Revista Pelo, surgió el siguiente magazine argentino inspirado en la contracultura “El expreso imaginario”.<sup>326</sup> A pesar de la estrecha relación entre los distintos agentes

---

<sup>325</sup> *El Tiempo*. 18 de Septiembre de 1976. p. 9

<sup>326</sup> Sebastián Benedetti y Martín Graziano. *Estación imposible. Contracultura y periodismo en los '70: La historia del Expreso Imaginario*. (Buenos aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor. 2007).

interesados en promover el rock nacional argentino, desde 1973 se presentó un declive en la producción con tendencias negativas permanentes hasta 1980.<sup>327</sup>

Argentina y Colombia sufrieron las consecuencias de la crisis del setenta a razón de la caída en los precios del petróleo, que desestabilizó la economía monetarista hasta el punto de llevar a la quiebra a varias naciones. Argentina además de enfrentar un conflicto político interno de enormes dimensiones, con guerrillas ubicadas en las laderas de las ciudades principales y con un altísimo apoyo de la ciudadanía, también sentía el repliegue de su economía, sumado al descenso generado por la tendencia negativa en los precios de intercambio. Estos motivos explican en gran medida la disminución del capital adquisitivo interno para promocionar el rock nacional, la desaparición de apoyos institucionales estatales y la priorización general de las necesidades básicas antes que el apoyo a la cultura local. Sin embargo, el rock nacional se había debilitado desde 1973, cuando fueron grabados la mayor cantidad de discos de rock nacional en la Argentina, producidos en gran medida por los mismos artistas que irrumpieron en la escena artística desde finales del sesenta. En este sentido, las explicaciones materialistas que vinculan la disminución del rock con la crisis económica, explican solo uno de los agentes que conllevó al estancamiento del rock, porque antes de la crisis ya se habían manifestado las tendencias negativas del movimiento.

---

<sup>327</sup> Alabarces, *Entre gatos y violadores*, 57.

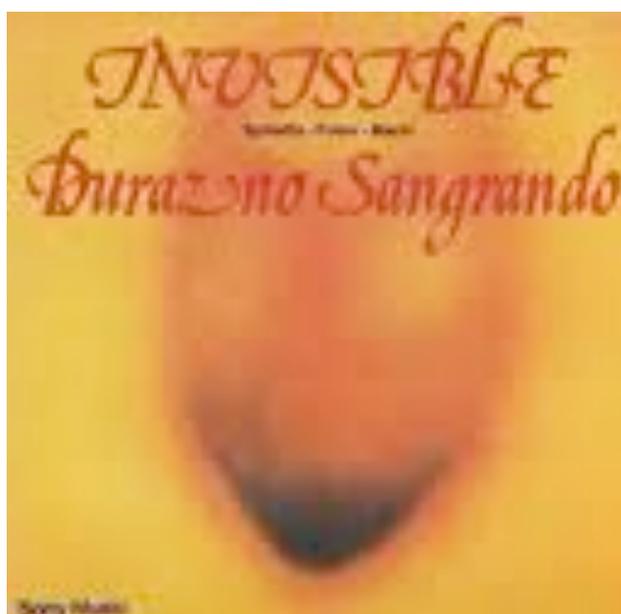
En primer lugar, la cultura rock en Argentina dependió de un grupo reducido de artistas, que de manera semejante a lo ocurrido en Colombia, crearon nuevas agrupaciones, integraron otras bandas y emprendieron proyectos con otros nombres, sin renovar el género como sucedía en Inglaterra. Antes de la dictadura el movimiento juvenil dependió en gran medida de tres figuras determinadas: Charly García, Luis Alberto Spinetta y Gustavo Santaolalla, quienes a pesar de la crisis y la disminución en el consumo de la música, produjeron nuevos trabajos discográficos. Sin embargo, un fenómeno cultural de magnitudes nacionales requería más de tres artistas. La falta de ellos demuestra que la fuerza que había reconocido al rock como música nacional atravesaba por momentos de retaliación. La importancia de *Sui Géneris*, impuso una inflexión de la historia del rock argentino, porque fue una agrupación incólume al frente de un movimiento debilitado; la falta de interés hacia el rock y la crisis económica obligaba a replantear variables de consumo en el público local, porque las ofertas de música internacional variaban y las identidades con el rock argentino también se debilitaban.

Cuando *Sui Géneris* realizó el concierto de despedida de la agrupación en septiembre de 1975, con las graderías abarrotadas hasta el último resquicio, su música carecía del sentido identitario exclusivamente con la juventud; hacía parte de un gusto arraigado en los ritmos del rock de comienzos del setenta, que no generaba la fascinación comercial requerida para su promoción.<sup>328</sup> Por supuesto, la agrupación que ya en aquel entonces sumaba un lustro de vida artística, estaba en el imaginario colectivo de los argentinos, porque recordaba un

---

<sup>328</sup> *La Nación*. 5 de septiembre de 1975. p. 3.

momento especial de la música juvenil, que fue la adopción de los elementos estructurales del rock nacional. Sin embargo, la labor de García en *Sui Géneris* o Santaolalla en *Arco Iris*, no satisfacía las demandas comerciales de los gustos juveniles que tendían hacia dos propuestas culturales modernas: por un lado la reciente aparición de grupos modernos que promovieron la música disco y por otra parte, la perpetuación de los grandes artistas anglo – americanos, que generaron sonidos cada vez más urbanos, con timbres estridentes y nuevas instrumentaciones. Bandas inglesas como *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Black Sabbath* y el mismo *Queen*, atraieron las miradas por los nuevos sonidos que requerían refinamiento y actualización.



32. INVISIBLE 1975. CARÁTULA DEL DISCO.

A pesar de las dificultades enfrentadas por los artistas locales para promocionar su música, surgieron los proyectos grupales de Charly García, acompañados de las producciones de *Arco Iris*, que posterior a la grabación de “Suramérica o el regreso de la Aurora”,

continuaron explorando el sentido contracultural que privilegiaba lo indígena, lo ecológico, opuesto a cualquier pretensión tecnocrática propia de las sociedades contemporáneas.<sup>329</sup> Spinetta, con su agrupación *Invisible*, produjo en 1975 el álbum más conceptual y bien logrado, *Durazno Sangrando*, que encontró oposición y censura a raíz de su carátula por las supuestas connotaciones sexuales presentadas. Además resurgió un cantante muy bien recordado por los argentinos, Pappo, con su agrupación *Pappo's Blues*, presente desde los inicios del rock local por su irreverencia y rebeldía, propia de identidades generacionales del sesenta. Finalmente un nuevo sonido marcó el ingreso definitivo del bandoneón al rock argentino, que delineó los recorridos de la música juvenil argentina, presentados por Gustavo Moretto, a través de la agrupación *Alas*. Sin embargo, en todos los casos estuvo presente la idea de transformar el estilo inicial de las agrupaciones, avalado por el público, que brindó apoyo a sus artistas tradicionales, aunque no encontraran los puntos de referencia del proyecto identitario de la música rock. La necesidad de transformar un estilo que por momentos parecía anacrónico, aunque contaba con el soporte de la tradición, incentivó a los artistas a cambiar las bases estéticas del género, a través del contenido de las canciones o por la incorporación de instrumentaciones inhabituales en la música rock. Después de la separación del dueto argentino, tanto García como Mestre buscaron un estilo que reforzara la constitución del rock nacional argentino.

En 1976 se sentaron las bases para construir un verdadero movimiento juvenil nacional, que creó nuevas agrupaciones, reorganizó las anteriores, para establecer el rock nacional

---

<sup>329</sup> Benedetti, *Estación imposible*, 40.

argentino. Afloraban las dudas, las incertidumbres y la confusión frente al tema, por lo cual, varios artistas emprendieron diferentes rumbos, como Charly García, con su nueva agrupación *La Máquina de Hacer Pájaros*. Cada uno de sus integrantes sabía que era necesario transformar la música, aún sin tener certidumbre alguna sobre su destino. La primera brecha que quisieron superar fue la dependencia hacia los ritmos ingleses que aún a finales del setenta imponían el ordenamiento cultural. Estos músicos tenían el propósito de generar un ritmo verdaderamente argentino, sin que el viraje los condujera a hacer tango moderno, ya implementado por el mismo Piazzola, o hacer las fusiones entre el folclor argentino y la música juvenil.



33. LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS. REVISTA MORDISCO 1976. P.3

*Charly: “Yo esas cosas siempre las tuve, pero de alguna manera traté de ocultarlas. Había un prejuicio, como si fuera medio “grasa” hacer música de acá. En Sui Géneris, por ejemplo, había melodías que eran muy nuestras, pero la instrumentación no. La cuestión es cargarse de esas vivencias que nos rodean y volcarlo, pero sin hacer tango moderno o folklore (sic), sino algo más denso, a la vez claro y distinto. Esa es la búsqueda en que estamos”*.<sup>330</sup>

El rompimiento de las relaciones artísticas entre Charly García y Nitto Mestre fortaleció la idea de reemprender proyectos artísticos motivados en la búsqueda de un sonido nacional, que había comenzado con los grupos de finales del sesenta, como *Almendra* y *Manal*, pero que habían quedado estancados en la maqueta. Lo difícil de la empresa era definir un sonido nacional, o si se quiere un sonido propio, auténtico, que respondiera a las expectativas de los artistas para diferenciarse del rock internacional, proyecto que de por sí carecía de fundamento, porque los artistas continuaban aferrados a producir rock y la estructura, aunque ecléctica y ambigua, imponía unos parámetros de instrumentación, de actitud y de estética imposibles de obviar.

Mientras en Argentina los artistas juveniles intentaban redefinir un sonido moderno pero propiamente nacional, en Colombia el rock se presentaba como un fenómeno ahora minoritario, dirigido a reducidos sectores de la sociedad que aún continuaban interesados en los ritmos internacionales. La mayor diferencia entre ambos procesos era que el rock en Argentina se convertía en música nacional, solamente enfrentada por la música internacional; el folclor había pasado a ocupar lugares de exclusividad como parte de un consumo limitado, dirigido a recitales, teatros y espectáculos, pero no pensado como

---

<sup>330</sup> Mordisco, septiembre de 1976. p. 3.

música para el consumo cotidiano. En Colombia el rock se convirtió en un género alternativo, exótico, complementario de otros ritmos musicales, aunque desprovisto de una estructura comercial que le permitiera competir con la música tropical, la cual seguía obteniendo adeptos a lo largo del país. El rock colombiano logró filtrarse con algunas dificultades en ciudades menos urbanizadas, en donde aparecían núcleos poblacionales interesados en el consumo de la música moderna, pero nuevamente, como parte de un gusto limitado, exótico, dirigido a pequeñas minorías, que contravenían cualquier idea de un gusto popular por el género.<sup>331</sup> La tendencia hacia la folclorización y al fortalecimiento de los ritmos tropicales también llegó a las ciudades principales, en donde el rock era desplazado por la música salsa, el merengue y un género que encontró mayores promociones institucionales hasta convertirse en música nacional, como fue el caso del *Vallenato*.



34. EL TERRÓN DE SUEÑOS. BOGOTÁ 1971. ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO FIORILLI.

En 1970 se organizaron los primeros festivales de la canción vallenata, auspiciados directamente por las políticas culturales colombianas, que institucionalizaron el género, al otorgarle espacios, como parte de un proceso político que incorporaba las zonas costeñas en el imaginario nacional. La región atlántica, tantas veces demeritada por las sociedades centrales que vieron con desprecio su arte, su música y su idiosincrasia, fortaleció el proyecto centralizador perseguido por el Estado colombiano desde el decenio del treinta. El género vallenato, nacido a finales del siglo XIX, cuando se utilizaba como medio de información de las noticias en el Valle de Upar, donde aparecían los juglares pregonando los eventos de mayor interés para el resto de los habitantes del pueblo, recibió mayores privilegios, inicialmente por el fortalecimiento de otros ritmos costeños, como el porro y la cumbia. Colombia a mediados del sesenta era un país culturalmente heterogéneo, ambiguo y disperso, en donde predominaba la falta de identidad nacional. Los tímidos avances ejercidos por la juventud a finales del sesenta, cuando los jóvenes encontraron en el rock un estilo musical propicio para enraizar los deseos identitarios, se disolvieron por el ingreso de corrientes artísticas antillanas, que removieron los escombros de un país históricamente carente de tradiciones y de integración nacional. La música rock durante el periodo del sesenta alcanzó un cierto grado de cohesión con los jóvenes de clases medias altas, que cargados de entusiasmo, preservaron el género hasta los primeros años del setenta, cuando agotados por la falta de estímulos, emprendieron nuevos proyectos musicales en agrupaciones tropicales, que ofrecían mejores remuneraciones y mayor estabilidad económica.

La música rock en Colombia sucumbió por la falta de oportunidades en el mercado cultural, antes que por la incapacidad de los artistas para preservar el género juvenil en un terreno adverso a sus posibilidades de expansión. Los músicos intervinieron en la construcción artística y la gran mayoría de ellos emprendieron nuevos proyectos, que por facilidades comerciales evadieron el término rock, dado que en el país no obtenía la misma atracción que en otras sociedades. Las posibilidades fueron comenzar proyectos como el de la agrupación *Zambra*, interesada en la promoción de la música vocal colombiana, pero con la base instrumental de música la moderna internacional. Por supuesto, muchos géneros mantuvieron las bases instrumentales de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, algunos teclados y batería, sin que eso supusiera hacer música rock, sin embargo, los artistas que conformaban estas agrupaciones buscaban una fusión de los ritmos regionales con la música moderna internacional. Una diferencia importante con los músicos argentinos, fue que estos últimos fortalecieron el rock para encontrar canales de resistencia contra la sociedad – sin que esto supusiera una resistencia explícita contra el régimen militar – y promover un género que atravesaba por un momento de debilidad. En Colombia los músicos abandonaron esa urgencia juvenil, que obtuvo notorios resultados durante el sesenta, pero que no prometía ninguna mejora, ni en términos económicos ni culturales, porque el país y la sociedad se habían volcado al consumo de ritmos folclóricos, tropicales y antillanos, que alcanzaban mayor popularidad y mejores ofertas en el mercado cultural.

**FESTIVAL DE JAZZ ROCK SALSA Y FOLK**

**"COLISEO EL CAMPIN"**  
Hoy 27 de noviembre  
**6:30 p.m.**  
**5 KILOWATIOS DE SONIDO**

★ ★ ★ ★ ★  
**LOS FLIPPERS**  
**FAMILIA SACRAMENTO**  
**LOS TUPAMAROS**  
★ ★ ★ ★ ★

**MANRIQUE (Jazz) ECLIPSE**

Boletería en venta precios \$20 y 40

TAQUILLAS Calle 24  
y DISCO CLUB

35. PUBLICIDAD DE "EL TIEMPO" 27 DE NOVIEMBRE 1976.

Durante 1976 la juventud colombiana cedió espacios juveniles importantes, hasta convertir al rock en un ritmo musical indefinido, sin identidad, destinado al consumo popular, que omitía las identidades culturales. La utilización publicitaria de la Gioconda para un espectáculo musical juvenil y folclórico en la Colombia de finales del setenta presentaba la rapsodia de dos culturas. Entre el rock, la salsa y el folk se daba cabida a la heterogeneidad de colectividades sometidas a un proceso contrario: la homogeneidad. El debilitamiento de la cultura musical juvenil colombiana, significó la desaparición temporal de éste núcleo poblacional, que anteriormente ofreció resistencia contra los infructuosos intentos de las instituciones por promover su extinción. Aún persiste la posibilidad de que la integración cultural conllevara a la congregación de distintos agentes sociales en espacios semejantes,

aunque en su interior aparecieran claras diferencias identitarias. Sin embargo, el hecho de que el rock apareciera como parte de la cartelera de un evento que congregaba tres géneros diferentes, alejados estéticamente uno del otro, denotaba el declive del *reconocimiento* social alcanzado anteriormente. De hecho, cuando desaparecieron las agrupaciones más importantes del rock colombiano, se acrecentó el valor de los ritmos tropicales no colombianos, porque el vallenato apenas comenzaba a fortalecerse como ritmo nacional, en contravención a la proliferación de las corrientes internacionales angloamericanas.

La juventud colombiana no desapareció como categoría social durante el decenio del setenta; tampoco se extinguió el reconocimiento obtenido por la generación de jóvenes anterior, aunque el *joven*, diferenciado del estudiante, que en términos biológicos seguía siendo joven, pero inserto en una categoría social distinta, sí perdió algunos de sus favorecimientos. Desaparecieron los géneros musicales destinados única y exclusivamente para el goce y distracción de la juventud; una música hecha por jóvenes para ser consumida por más jóvenes, porque la salsa, el jazz y el folk también eran compuestos e interpretados por jóvenes, pero el público no conservaba las características de ser un grupo juvenil, adolescente, conflictivo socialmente, sino una colectividad de sujetos reunidos bajo la excusa de invertir un tiempo de su ocio en un espectáculo musical. Debido a la extinción general de la mayoría de las agrupaciones de rock colombiano, que relegó a *Los Flippers* la representación de la música moderna juvenil, se presume la desaparición de la producción de música juvenil local. Las agrupaciones *Cíclope* y *Terrón de Sueños*, que interpretaban música *underground* alejada de cualquier auspicio institucional, obtuvieron reconocimiento por participar en recitales, conciertos y espectáculos masivos, aunque carecieron de

producción discográfica. La juventud recibió menos atención a sus demandas culturales, fueron más escasos los eventos dirigidos a su núcleo social y la prensa también se desentendió del movimiento juvenil. Parecía el surgimiento de una actitud chauvinista contra el rock internacional, que determinó el exilio de la música moderna a espacios clandestinos en donde aún tenían vigencia. El mercado de la música y las políticas culturales desestimaron la promoción del rock, porque encontraron más dignificante que los sectores juveniles, sin perder el estatuto de jóvenes, practicaran y promocionaran aires clásicos y folclóricos.

*“Contra `rock`: clasicismo y folklor: La juventud, a pesar del pesimismo de ciertas gentes (sic), sigue demostrando interés por cultivar e interpretar música de todos los tipos y clases. Contrario a lo que se cree, también a los jóvenes les llama la atención la música clásica y la de tipo folklórico. Nueva Generación ha querido presentarles a sus lectores, en esta ocasión, el pensamiento de un miembro de un conjunto de música barroca, como también, el de un integrante de una agrupación juvenil que se inclina por la interpretación de música nativa, propia del folklor latinoamericano”.*<sup>332</sup>

Ciertamente la disminución en materia de música juvenil en Colombia respondió nuevamente a una marcada influencia norteamericana, centrada en la explotación del otro ritmo musical neoyorkino conocido como la salsa, mientras que en Argentina esta relación no se presentó. Los determinantes geográficos y raciales explican en gran medida porqué un género como la salsa, tan internacional y promovido como otros géneros que alcanzaron la aceptación en otros territorios, no se adaptó a los modos de vida los argentinos. En Colombia, con exiguos esfuerzos, los ritmos antillanos y neoyorquinos generaron las anheladas identidades grupales. A mediados del setenta, el rock colombiano y el rock

---

<sup>332</sup> *El Tiempo*. 10 de agosto de 1976. p. 8.

internacional, solamente aparecieron en reportajes culturales, que no promovían ningún interés por el género. En Argentina los diarios seguían de cerca a los artistas internacionales como *Eric Clapton*, *Deep Purple*, *Jethro Tull*, *Led Zeppelin*, entre los más conocidos, al mismo tiempo que se informaba sobre las producciones de *Vox Dei*, *Arco Iris* e *Invisible*. La cultura argentina siguió relacionada con la música rock, mientras que los colombianos abandonaron parcialmente el consumo y producción del género.<sup>333</sup>

Los artistas colombianos encontraban en los ritmos tropicales mejores incentivos económicos, porque incluso artistas locales ocupaban lugares destacados en las estadísticas de consumo musical en el país. *Fruko y sus Tesos*, la primera orquesta de música salsa, también conformada por jóvenes, pero con un proyecto distinto de la confrontación generacional o rebelde, pensaron su música en términos de ocio y fiesta, que anulaban los aspectos de resistencia social que contuvo el rock colombiano al finalizar el sesenta. También los ranking locales se ocupaban de géneros más tropicales como la orquesta de *Pastor López*, un artista de altísimo reconocimiento nacional, convertido en el recuerdo memorable de las fiestas decembrinas, cuando salían al mercado los álbumes musicales llamados “Los 14 Cañonazos Bailables”, que recogían los éxitos musicales del año en curso: *Los Latin Brothers*, *Joe Rodríguez* y una imitación de los artistas salseros de Nueva York de la *Fania All Star*, llamados los *Fuentes All Star*.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> *El Tiempo*. 4 de agosto de 1976. p. 3.

<sup>334</sup> *El Tiempo*. 18 de diciembre de 1975.

Los artistas juveniles colombianos necesitaban construir una música con identidad nacional, lugar ocupado por la salsa, la música tropical y las corrientes artísticas de exploración de aires regionales con sonidos prehispánicos. A finales del setenta nacieron *Los Amerindios*, conformada por jóvenes procedentes del mismo lugar que los artistas de las orquestas tropicales: del rock colombiano. A pesar de evolución distinta del rock en ambos países, el nacimiento de las agrupaciones colombianas y argentinas demuestra el compromiso por construir una estética propia de sus países. Independientemente del gusto musical hacia los géneros internacionales, los artistas que produjeron rock, crearon un estilo musical más acorde con las necesidades culturales de la nación. Esta posición se aleja de las perspectivas políticas, porque la construcción de la nación o de su imaginario, no surgió exclusivamente de reflexiones en términos de poder; sin embargo, en ambos casos aparece la intención de los artistas por desarrollar una música propia de cada país.

En Argentina el rock era importante al igual que el folclor, aunque éste último permanecía en círculos reducidos de conocedores y melómanos. De cualquier forma no existían otros géneros que compitieran con la música rock. En Colombia por el contrario, el rock se asentó solamente cuando las competencias internacionales estaban aisladas y los ritmos tropicales – neoyorkinos, puertorriqueños y dominicanos – no habían entrado al mercado. Con la irrupción de las corrientes musicales relacionadas con la cumbia, el mapalé, el porro y el merengue colombiano, el rock tendió al exilio, sólo sofocado por la persistencia de algunos músicos obstinados en mantener el género; no obstante, Colombia atravesó por un proceso de reconocimiento, de análisis, de formación nacional, en la cual el rock perdió su significación.

MÚSICA ROCK, CANCIONES DE PROTESTA Y MÚSICA DISCO: CRISIS DE LA INDUSTRIA MUSICAL A FINALES DEL DECENIO DEL SETENTA.

En los últimos años de la “década perdida” se observaron los puntos más críticos en ventas de la industria estadounidense. En 1979 los índices retrocedieron hasta alcanzar la primera gran recesión de una industria que cumplía treinta años de existencia.<sup>335</sup> Los mercados locales, menos ambicionados por las empresas norteamericanas, fueron otorgados a los empresarios nacionales, encargados desde ahora del fortalecimiento de la música juvenil. La productividad del género retrocedió hasta depender exclusivamente de un número limitado de artistas, que se mantuvo con pocas variaciones hasta los primeros años del siguiente decenio. En realidad, el estancamiento de la música rock, debido a la ausencia de un mercado que promoviera la producción local, hizo que el movimiento cultural dependiera de los músicos tradicionales. En términos de productividad, el rock argentino enfrentaba una situación semejante a la colombiana, por la limitada producción de las agrupaciones nacionales, desplazadas por la música internacional. Los artistas tradicionales de la música moderna, promocionaron la idea del rock nacional, pero las nuevas propuestas no hallaban incentivos en el mercado. Además los artistas argentinos habían comprendido que el movimiento cultural les pertenecía, por lo cual se hacían recitales en donde aparecían y reaparecían los mismos músicos.

*La Máquina de Hacer Pájaros*, junto a la agrupación de Nito Mestre, *Los Desconocidos de Siempre*, impuso un estilo musical auténtico, en busca de nociones de argentinidad, aunque

---

<sup>335</sup> Garofalo, *Rocking the boat*, 5.

seguía vinculado a las tendencias musicales internacionales. Con la incorporación de Carlos Gutaia en *La Máquina*, proveniente de *Pescado Rabioso*, la música de la agrupación entró en un espacio de mayor experimentación, debido al uso ilimitado de los teclados, justamente conducidos por el nuevo integrante de la agrupación.<sup>336</sup> Por supuesto surgieron nuevas agrupaciones, como el caso de *Crucis*, *Polifemo* o *MIA*, las cuales respaldaron los ingentes esfuerzos realizados por los músicos argentinos para mantener incólume la apropiación del rock, que claramente ya había alcanzado el rótulo de «argentino».

El rock nacional argentino enfrentó obstáculos reales e imaginarios, que limitaron el impulso de los artistas modernos, quienes a pesar del desinterés del público local, se aferraron a consolidar el proyecto de nacionalizar la música rock. La crisis económica impedía la distribución del capital para que la microeconomía financiara gran parte de la sostenibilidad de las empresas comerciales. Los índices de inflación superaban los guarimos de 800%, limitando los recursos para la promoción de la cultura nacional,<sup>337</sup> sin embargo, los recitales se realizaban en Buenos Aires, a pesar de la crisis ocasionada por las medidas implantadas por el “rodrigazo”. Las dificultades generadas por la crisis para la distribución de la música moderna, no impidió que el rock generara identidades juveniles, incluso por fuera de la capital argentina. La música juvenil local fue promocionada en ciudades más pequeñas, en donde también obtuvieron una notoria acogida.<sup>338</sup> Concebir el

---

<sup>336</sup> Revista *Mordisco*. Septiembre de 1976. p. 3.

<sup>337</sup> Alabarces. *Entre gatos y violadores*, 72.

<sup>338</sup> *La Nación*. 19 de Enero de 1977. p. 3.

rock argentino implicó un esfuerzo mayor que la búsqueda de sonoridades argentinas; aparte de promocionar la utilización del bandoneón como símbolo argentino, también se requería la consolidación de la industria musical local, con las filiales de la Sony y la BMG en la capital. También surgieron propuestas individuales como la Charly García, para emprender un trabajo empresarial que financiara sus grabaciones con capital privado.

*“Fue una fascinación momentánea que sufrieron casi todos los músicos. Los argentinos a veces nos fascinamos con algo y olvidamos lo que somos. Pasó con el rock cuadrado y ahora pasó de nuevo con el bandoneón”.*<sup>339</sup>

La dificultad se ahondaba por las imposiciones políticas del nuevo régimen militar, que obstaculizó por momentos el libre desempeño de los artistas de música rock; sin embargo, el descenso en la producción del rock previo al golpe de Estado del 76, demuestra que los militares influyeron menos de lo que la historiografía tradicional establece. De hecho, los recitales en el gran Buenos Aires seguían realizándose y los artistas de música protesta encontraban espacios de difusión. *La Máquina de Hacer Pájaros* grabó e hizo presentaciones durante el 76 y una gran parte del 77, hasta que enfrentamientos internos condujeron a los miembros de la agrupación a abandonar el proyecto.<sup>340</sup> Lo mismo sucedía con la agrupación *Invisible* de Spinetta, la cual después de ahondar en las vibraciones del jazz- rock, que fue una de las tantas posibilidades del rock argentino en su proceso de consolidación, terminó en la separación de sus miembros, obstaculizando nuevamente al movimiento cultural. No obstante, las determinaciones conducentes a la separación de las

---

<sup>339</sup> *Expreso Imaginario*. Mayo de 1977. No 10. p. 10.

<sup>340</sup> Revista *Mordisco*. Enero de 1978.

agrupaciones no se vincularon a problemas con la dictadura; al contrario, el objetivo del régimen desestimaba el nuevo estilo de la música juvenil argentina, que por momentos coincidía con las restricciones éticas del régimen.

Durante 1977 *Arco Iris* - el grupo de Santaolalla – mantuvo la tendencia lírica inspirada en la religión. Incluso la implementación de analogías o sofismas distractores, no generaron malestares con los miembros del gobierno militar. Otro fue el caso de artistas como León Gieco y Mercedes Sosa, pertenecientes a las tendencias musicales de la nueva canción latinoamericana, aunque muy cercanos al rock argentino. En este último caso, las alusiones explícitas a los asuntos políticos acarrearán dificultades penales para los artistas. Mercedes Sosa interpretó su música regularmente hasta finales del 78, cuando la censura y la represión se desplegó sobre los artistas nacionales. Sosa desaparecería de la vida artística nacional hasta 1984, cuando resurgieron sus conciertos, recitales y presentaciones.

El punto central es que la represión proveniente del régimen militar fue selectiva, enfocada a enemigos claros y con nombres propios, además de los sectores obreros y algunas capas de la burguesía, propensas al discurso de la oposición.<sup>341</sup> Incluso la represión en la argentina mantuvo un carácter de clandestinidad, distinto a las represiones de otros países

---

<sup>341</sup>Waldo Ansaldi. “El silencio es salud. La dictadura contra la política”. En: Quiroga. *La política en tiempos de dictadura y democracia*, 101. “Lo curioso de todo esto es que el 53,8% de los casos denunciados por desaparición eran trabajadores (Conadep, 1984:480), muchos de ellos, dirigentes sindicales de toda la escala organizacional. Alfredo Mason. *Sindicalismo y dictadura: una historia poco contada. (1976 – 1983)*. (Buenos Aires, Biblos. 2007)18.

latinoamericanos, como el caso brasilero.<sup>342</sup> En este sentido, los artistas de rock, aunque fueron advertidos sobre sus posturas políticas, no eran el envite de la dictadura. Sin embargo la censura condujo a la autocensura, comprendida por el miedo generado en una sociedad gobernada por el terror; al gobierno se le imputaban crímenes de lesa humanidad, denuncias sobre la violación de los derechos humanos y constantes desapariciones. Este clima de miedo, oscuridad y muerte, naturalmente contuvo la expresión de los artistas nacionales.<sup>343</sup>

La relación entre la música juvenil, los jóvenes y las políticas culturales del régimen argentino fue positiva, porque el rock nacional estuvo presente en la cultura de la nación, aunque con menor fortaleza y menos agrupaciones. No obstante se pueden contabilizar varias agrupaciones surgidas durante el proceso militar, sumadas a las que se mantuvieron durante toda la historia del rock nacional: el caso de *Alma y Vida*, *Arco Iris*, *Pappo's Blues*, *Crucis*, las nuevas agrupaciones de Spinetta, *Invisible*, *Pescado Rabioso* y *Spinetta Band*, y el trabajo resultante de la nueva división de la última gran agrupación argentina de rock nacional, *La Máquina de Hacer Pájaros*, llamada *Serú Girán*. En este sentido es importante revisar los términos de la relación entre los artistas juveniles y el gobierno, que demuestran

---

<sup>342</sup> “En Argentina la represión fue clandestina. Las personas fueron deliberadamente desaparecidas. Una estrategia perversa para evitar que los cadáveres, como pruebas macabras, pudieran condenar a un Estado que se hizo terrorista”. Ver: Norma Morandini. Morandini. “La oscuridad como marca”. En: Quiroga, *Argentina 1976 – 2006*. 47-68.

<sup>343</sup> “Trinquier no duda en afirmar que es mediante el peligro, esto es, transmitiendo a la población el clima de miedo, o, para ser más preciso, de terror, que es lo que paraliza y congela cualquier intento de reacción, y con una eficaz acción de propaganda que muestre la defensa de los valores propios de esa comunidad”. En: Mason, *Sindicalismo y dictadura*, 46.

que el conflicto aunque real no excluyó la cultura moderna. Durante el mandato militar nacieron otras bandas musicales como *Banana* o *Carolina*, intrascendentes en la vida artística argentina, pero presentes en los escenarios, que no hubieran sido permitidas de ser cierta la tortuosa relación con el régimen militar. No obstante, la presencia castrense en todos los ámbitos de la vida nacional también surtió efectos culturales, como la autocensura, la autoexclusión y la negación a producir cultura en un ambiente hostil para la creación. El caso de León Gieco ilustra con claridad esta posibilidad, porque después de la censura directa a su música, que contenía narrativas políticas explícitas contra el gobierno y los militares, reaccionó mediante la negación a producir más música.

*“Lo que pasa es que tengo problemas en componer material para aquí, porque te confieso que después de la censura del LP no compuse más un tema. Voy y reviso letras y me digo esto no van a pasar, entonces es como que tuve que castrarme y perdí un poco las ganas de componer”.*<sup>344</sup>

*“Allá donde todo aquel septiembre no alcanzó para llevarse la tempestad. Allá donde muchos vientos han pasado y ninguno pudo detenerse a descansar. Allá donde mil poesías gritaron cuando le cortaron al poeta sus manos, huy, huy, huy, si hasta el cóndor lloró”.*<sup>345</sup>

De igual manera, la relación entre la cultura juvenil y los regímenes autoritarios en Colombia, encuentran dificultades para explicar el descenso de la música rock. La lucha en contra del comunismo, protagonizada en toda Latinoamérica desde el decenio del sesenta, argumenta que el imaginario que relacionaba al rock con comunismo se mantuvo incólume hasta finales de la década del setenta. Sin embargo, la escasa cercanía entre los jóvenes productores de rock con el comunismo la desmienten, aunque no desestiman las

---

<sup>344</sup> Revista *Mordisco*. Abril de 1978.

<sup>345</sup> León Gieco. “Los chacareros de dragones”. 1977.

pretensiones gubernamentales por reprimir las demostraciones artísticas relacionadas con el comunismo. Agrupaciones de rock locales aparecieron con displicencia, con poca regularidad y sin un objetivo claro en su función artística; no obstante, a comienzos de 1977, después de algunos meses de desolación artística, apareció la agrupación *Cascabel*, que a semejanza del fenómeno cultural argentino, congregaba a varios artistas provenientes de otras agrupaciones de rock desaparecidas. Su esfuerzo grupal le alcanzó para la grabación de dos álbumes: *La Rumba del Batey* y *En el Bus*, grabados en 1976 y 1977 respectivamente.

La música rock en Colombia desde el setenta fusionó ritmos andinos con música moderna internacional, o en el caso de *Cascabel*, con el jazz –rock, que fascinaba a la agrupación argentina *Invisible*.<sup>346</sup> Los artistas colombianos exploraron mercados internacionales, oportunidades laborales y terrenos donde la música moderna obtenía respaldo del público consumidor. Artistas importantes como Chucho Merchán, incursionaron en el mercado inglés, en donde el género conservaba su importancia. La otra alternativa de los músicos de rock colombianos era fusionar varios géneros, preferiblemente los impuestos por la industria cultural. Casos como el de César Hernández, uno de los primeros adolescentes en importar el rock and roll norteamericano, fusionado con el rock británico, por medio de la primera agrupación colombiana *Los Beatniks*, y luego de un largo y destacado tránsito por la agrupación *La Columna de Fuego*, en donde interpretó la guitarra principal, pasó por varias orquestas como la de Jimmy Salcedo y fundó la agrupación *Cuarta generación*, en

---

<sup>346</sup> *El Tiempo*. 11 de marzo de 1978. p. 5.

donde ejerció el papel de director musical, junto con los músicos que interpretaban ritmos folclóricos de la música colombiana.<sup>347</sup>

La cultura juvenil colombiana de finales del setenta provenía exclusivamente de los artistas de rock tradicionales, pero enfocados en los proyectos artísticos interesados en la música colombiana. Este fenómeno de culturización buscó mejorar los aires regionales y folclóricos, en contravención a las ofertas del mercado musical que traían consigo la popularidad de artistas nacionales como *Noel Petro* (El Burro Mocho) o las nuevas influencias internacionales, tales como *Billo's Caracas Boys*, estos últimos provenientes de Venezuela.<sup>348</sup> La música rock con el correr de los años ocupó un espacio relegado, excluido y poco visitado, que la convirtió en una música de consumo minoritario, aunque no por esto perteneciente al gusto de las élites. El género perdió adeptos, por la evidente reducción del grupo que la consumía y las limitadas ofertas en materia de promoción nacional. Los espacios para los conciertos, los espectáculos masivos y cualquier evento que agrupara a la heterogénea población colombiana, incluía el término «rock» en su publicidad, para significar un evento dirigido para toda la sociedad, sin restricciones grupales y carentes de patrones identitarios.

*“Salsa, Rock y Toros: Mañana domingo, a las 10 am, en el tentadero El Cortijo (vía Cajicá) se presentará un programa mixto de toros y música salsa y rock con la participación de los Tupamaros y de los Espadas, El Zorro de Toledo, Paco Rodríguez,*

---

<sup>347</sup> *El Tiempo*. 9 de marzo de 1978. p. 7.

<sup>348</sup> *El Tiempo*. 3 de marzo de 1978. p. 6. *El Tiempo*. 25 de febrero de 1978. p. 11.

*Jairo Romero y Domingo Sánchez. También asistirán bellas modelos y habrá un desfile de Fashion Disco*”.<sup>349</sup>

En esta lógica, el rock no desapareció como producto de consumo para los colombianos, simplemente fue desplazado a lugares secundarios, de ínfima importancia, visitados por algunos aficionados, que no asumieron posiciones políticas con el género, debido a la poca representación en la sociedad. Otras agrupaciones colombianas nacieron a lo largo de estos años, como *Cocoa*, *Ship* y *Crash*, sin que significara el resurgimiento del rock, simplemente se negaba a ser excluido de la vida cultural juvenil del país.<sup>350</sup>

Las políticas culturales carecían de un horizonte definido, posiblemente porque las preocupaciones centrales estaban más orientadas a aliviar conflictos sociales que no requerían, por momentos, del fortalecimiento de la identidad nacional. Las contraculturas nacían en la sombra, alejadas de cualquier pretensión de figurar masivamente. La izquierda colombiana y la oposición seguían rezagadas en posiciones secundarias, de baja influencia en la política central, aunque la guerra en los campos mantenía tintes políticos direccionados por la revolución armada. Durante todo este periodo figuró prominentemente la entropía estética, caracterizada por la irrupción de géneros que se amigaban con otras corrientes musicales sin compartir bases musicales o perfiles generacionales; los grupos, las clases y los géneros carecieron de identidades; las ciudades incluso perdieron la exclusividad de un ritmo musical, porque aplaudían de igual forma a la salsa, el vallenato, al folclor y al rock. De esta manera, las relaciones entre un género musical determinado con

---

<sup>349</sup> *El Tiempo*. 2 de septiembre de 1978. p. 7.

<sup>350</sup> Arias. *Surfin Chapinero*, 17.

las corrientes ideológicas eran confusas, con la excepción de la música de protesta, expresión musical involucrada con el pensamiento de izquierda, la revolución y el comunismo. Aún sin la existencia de un régimen militar, pero advertidos de los constantes brotes de oposición en la sociedad colombiana, los gobiernos posteriores a 1977 persiguieron el sindicalismo, los activistas y los militantes de partidos de oposición, por las influencias que ejercían en los grupos armados, tales como las FARC, el ELN y principalmente en la guerrilla urbana del M-19. Envueltos en esta lógica de confrontación, el pensamiento de izquierda sintió una amenaza mayor cuando se implantaron las reglas del estado de sitio que debilitaba la insurgencia, pero que también colisionaba a los artistas de la canción protesta, en una lógica semejante a las implantadas en el cono sur, por lo cual se llegó a pensar en la *argentización* de Colombia.<sup>351</sup>

*“Detenida Mercedes Sosa: La conocida cantante de folclore argentino Mercedes Sosa estuvo detenida aquí varias horas tras cumplir una actuación en un local nocturno, informa hoy "La Prensa". Según la información, la intérprete estuvo detenida 16 horas a partir del viernes de madrugada y su detención fue por haber cantado "canciones de protesta". Mercedes Sosa fue liberada posteriormente por disposición judicial. Fue conducida a una comisaría en un vehículo policial junto con los miembros del conjunto musical y también fueron detenidas 300 personas que había en el local”.*<sup>352</sup>

La música juvenil en Colombia hasta 1978 fue el resultado de las mezclas, las fusiones, que hermanaba las corrientes musicales, por lo cual, las identidades a partir de la música fueron exiguas y propiciaron la desaparición parcial de los jóvenes. La promoción de ritmos caribeños y antillanos descubrió gustos colectivos, preferencias ciudadanas, se ejercieron

---

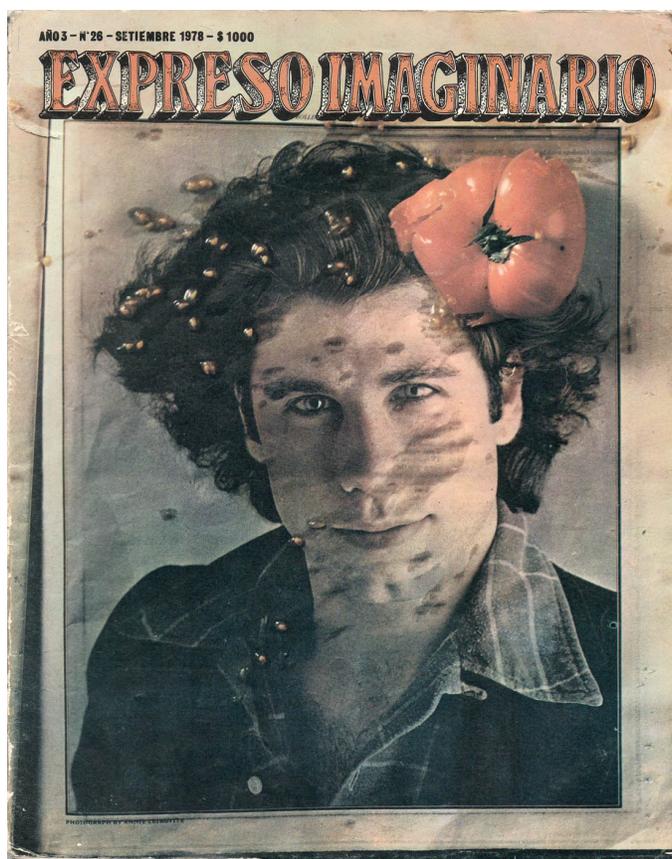
<sup>351</sup> Bagley Bruce Michael. “Colombia y al guerra contra las drogas”. En: Pardo Rafael. (comp.) *El siglo pasado. Colombia: Economía, política y sociedad*. (Bogotá: CEREC – Colpatria. 2001) 392.

<sup>352</sup> *El Tiempo*. 24 de octubre de 1978. p. 6.

identificaciones con grandes colectividades, pero la división entre las generaciones cada vez fue menos limitada, por ello los ritmos más regionales participaban de eventos masificados. En Argentina se presentó algo semejante porque se estrecharon las fronteras que separaban las generaciones: el rock, aquel género nacido a mediados de los sesenta había sido utilizado para oponer resistencia contra la autoridad moral, la realidad, la exigencia y las demandas institucionales de la sociedad, ahora era un ritmo nacionalizado, que escuchaban viejas y nuevas generaciones, que no había sufrido mayores variaciones, incluso teniendo en cuenta el alto profesionalismo de los artistas que pretendían estar a la vanguardia de la cultura, e incursionaban con instrumentos, sonoridades, importaban estilos, cantantes, artistas, todo con el objetivo de producir un sonido más local, pero que mantuviera las relaciones con el objeto perseguido durante toda esta lucha: el acceso y la permanencia en la modernidad. Los regímenes autoritarios, tanto el gobierno militar de Videla (1976- 81), como las políticas de seguridad adoptadas por Turbay (1978- 82), no influyeron en la detención del propósito juvenil de producir ritmos modernos; al contrario, la inocencia política de muchos artistas o su propósito evasivo eran utilizados para completar sus objetivos. Sin embargo, se presentó la detención, aunque generada por la acción del mercado y no por la relación hegemónica de la política con la juventud. Con la misma vitalidad con que había llegado el rock a mediados del sesenta, aparecía la música-disco, que definía los conceptos de juvenalidad de finales del decenio del setenta.

Con la supuesta extinción de la juventud colombiana o cuando menos, el retroceso en su reconocimiento social en la segunda mitad del decenio del setenta, se fortalecieron los procesos de homogenización, que limaron las diferencias que separaban los grupos

generacionales. De por sí, la música rock, entendida desde su perspectiva clásica, también había quedado relegada a sectores adultos, y si bien aún se encontraban enormes segmentos juveniles de la sociedad identificados con un género esencialmente rebelde, surgieron inconvenientes por el profesionalismo de los rockeros, que sacrificaron la parte empírica de la música rock para academizar las composiciones musicales. Frente a la tendencia académica de los artistas internacionales más importantes del decenio, aparecieron respuestas significativas provenientes en primer lugar por parte del mercado. A través de la música-disco la industria de la música quiso recuperar un sector altamente consumidor de cultura, desaparecido meses atrás según las estadísticas comerciales. La otra reacción, conocida como el movimiento punk, incluyó fuertes críticas contra el sistema, la cultura y la sociedad en general.



36. REVISTA EXPRESO IMAGINARIO. SEPTIEMBRE DE 1978.

Los géneros posteriores al rock, en este caso, la música disco y el punk, surgieron de forma semejante a los ritmos modernos anteriores. Para finales de la década del setenta, la música disco había invadido una gran parte del mundo occidental. Mediante la utilización de películas, radio y televisión, este género accedió con altísima premura a hogares y familias, que atestiguaron la llegada de un elemento cultural que tomó desprovistos a todos los individuos. La música rock desde 1975 - 76 era diferente a su composición original; sin embargo, lo paradójico era la notoria disminución en la productividad del género tanto en los países centrales como en los periféricos. Las agrupaciones tradicionales ocupaban lugares privilegiados, que reducían las posibilidades para que más artistas accedieran a la producción de la música. El mercado cultural era consciente de los cambios inminentes de la juventud, además del hecho de que el rock era un estilo musical desgastado; la alternativa fue concebir una nueva idea de juventud, físicamente diferente a los modelos del sesenta, con expectativas estéticas claramente distintas, orientada por nuevos modos de comportamiento. La industria cultural interfirió de manera semejante en países como Argentina o Colombia, en donde las tentativas nacionalistas por robustecer y vitalizar los géneros musicales locales, perdieron la avanzada debido al ingreso de la música-disco.

El concepto de *moderno* se reunió nuevamente con las generaciones juveniles, atractivas para el mercado por su carácter altamente consumista de productos culturales. Bogotá volvió a ser testigo de pequeñas modificaciones en la arquitectura y su distribución urbana; el fenómeno cultural de la música disco requería espacios para recibir al grupo de cultores locales que ascendía rápidamente. A lo largo de 1978 aparecieron nuevos establecimientos comerciales, orientados para propósitos lúdicos, donde la música disco obtenía relevancia,

no sin antes reconocer la jerarquía de los otros géneros tradicionales, como la salsa y el rock.

*“Discotecas: En música de "Salsa" nuestra recomendación es para "el escondite" y "Palladium" mientras que en música moderna aconsejamos "98 Inn" y "Top - si". También los semiprivados Unicornio y Disco gozan de prestigio”.*<sup>353</sup>

La película *La fiebre del sábado por la Noche*, con los *Bee Gees*, *Donna Summer* y *Gloria Gaynor* como músicos centrales, atrajo la atención de un público que retomó los parámetros identitarios requeridos para fundamentar un choque generacional. En Argentina, independientemente de las restricciones culturales impuestas por el régimen militar, la música disco invadió las calles de las principales ciudades. A través de los filmes norteamericanos, la juventud, esta vez distinta a los jóvenes del rock, aunque originariamente semejante, volvió a mirar de lejos el sentido de la modernidad cultural, se sintió atraída por las imágenes de las nuevas generaciones adolescentes que participaban en actividades destinadas exclusivamente a los jóvenes.

*“Mucha música y baile en un filme juvenil: Gracias a dios es viernes (Thanks god it's Friday)... Para ubicar mejor a la película, habría que incluirla dentro de la corriente que se inició a mediados de la década del 50 con "Al compás del reloj", que promovió el rock, y a la que siguieron más tarde otros ejercicios como la que dio a conocer el twist. Aquí el acento también está puesto en lo musical y más precisamente, en la difusión del estilo que cultivan Donna Summer y el grupo The Commodores...”*<sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> *El Tiempo*. 27 de octubre de 1978. p. 5. *El Tiempo*. 1 de diciembre de 1978. p. 12.

<sup>354</sup> *La Nación*. 3 de noviembre de 1978. p. 13.

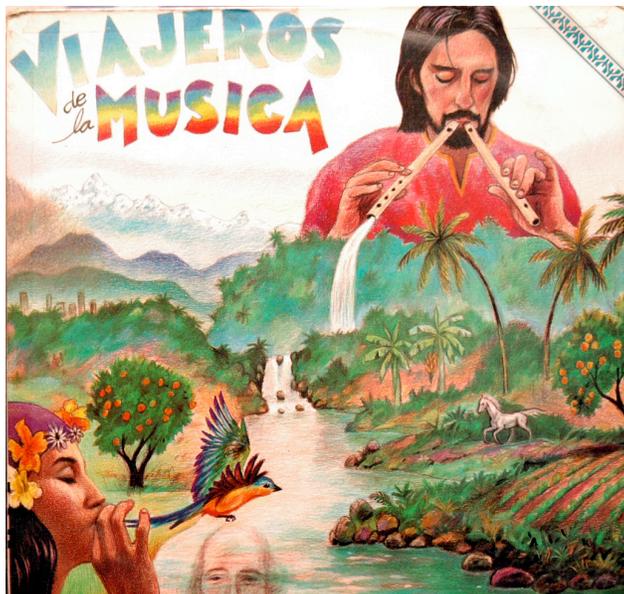
La música-disco impactó severamente en Argentina y Colombia aunque no se filtró como el rock en el sesenta. Naturalmente los jóvenes locales sintieron fascinación ante los productos ofrecidos por un mercado, que como se aclaraba anteriormente, enfrentaba crisis económicas que lo conducirían al cataclismo de la industria musical de 1979. Compañías disqueras y sellos emisores enfrentaban serias dificultades por la carencia de productos musicales capaces de contagiar a grandes colectividades, aliviadas por la creación de la música-disco, que amenazó con invadir al mercado de la música. Los expertos opinaban que el éxito comercial del género involucraba aspectos generacionales, tales como la moda y la necesidad de diferenciar a los jóvenes de los adultos.<sup>355</sup> Como un paso repetido de la música moderna, se establecieron condiciones receptoras, políticas culturales y la presencia notoria de la juventud en Argentina y Colombia.

Durante algo más de dos años la música-disco amenazó la cultura juvenil de las ciudades que la recibían, aunque la identificación no fuera comparable con las generaciones del rock. De hecho, el nacimiento de los nuevos lugares de entretenimiento y la recuperación de la idea de la discoteca, determinó una posición absolutamente consumista, porque el género no cautivó directamente a los artistas modernos, quienes seguían inmersos en la producción del rock argentino en el cono sur, o quizás planteando alternativas para rescatar el carácter de juvenalidad mediante los ritmos folclóricos, tropicales y festivos, en Colombia. Incluso

---

<sup>355</sup> “Beatles vs Bee Gees: The Beatles por su tipo de música automáticamente eliminaba a las personas de mayor edad, pero, la música de Bee Gees han roto todas las barreras. Los pueden escuchar desde niños hasta ancianos y tienen algo para cada uno de ellos.”. *El Tiempo*. 13 de enero de 1979. p. 15.

se llegó en algún momento a hablar de folclor progresivo, para continuar dentro de la lógica que gobernó toda la década del setenta.



37. VIAJEROS DE LA MÚSICA. 1979. ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO FIORILLI

*“Colombianos en el exterior. Lo que voy a comentar al comenzar esta columna hoy, se sale totalmente de la onda habitual de la música que generalmente presento... Juan Fernando Echavarría es un joven colombiano que desde hace varios años anda por aquí y por allá, recogiendo, estudiando y exponiendo música. "Los viajeros de la música" son el grupo más importante de folclor progresivo de nuestro país, aunque en este momento tengan más fama en el resto del continente que en Colombia... El disco es prensado en Bolivia en el sello "Lauro Internacional", y por los logotipos, debe ser representado en Colombia por la Sonolux”.*<sup>356</sup>

El rock nacional local había sido desplazado del gusto juvenil de los colombianos, aunque un reducido comercio de rock argentino hallaba mercado en Colombia y por supuesto, las más importantes agrupaciones de música internacional encontraban espacios en el gusto de

---

<sup>356</sup> *El Tiempo*. 31 de marzo de 1979.

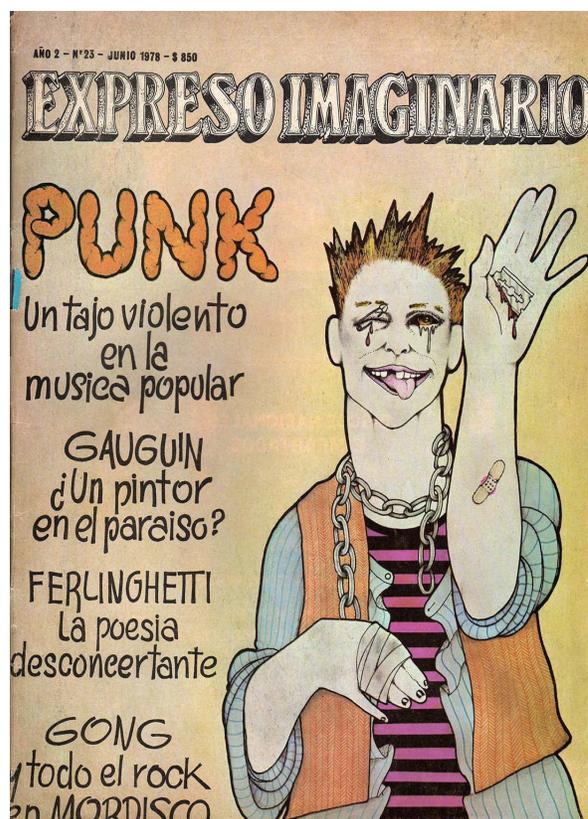
las minorías.<sup>357</sup> En Argentina el consumo de la música juvenil local estaba vigente; la sociedad apoyaba a las agrupaciones nacionales, compraban sus álbumes y asistían asiduamente a los recitales. Simultáneamente a los filmes norteamericanos inspirados en la música-disco, aparecieron los nuevos trabajos de Nito Mestre con *Los Desconocidos de Siempre*, las actuaciones de las agrupaciones tradicionales como *Vox Dei*, *Mía*, y las recalcitrantes presentaciones de Luis Alberto Spinetta. Por estos años también se encumbraba el artista más representativo del rock nacional argentino: Charly García, quien después de claudicar con *La máquina de hacer pájaros*, impactaba con su nueva agrupación *Serú Girán*. Igualmente, el new wave adquirió importancia en Argentina, por la cercanía con la música disco, el punk, el reggae y en general, con las fusiones orientadas por la agrupación británica *The Police*. *Los Redonditos de Ricota*, con el Indio Solari como su máxima figura, impartía las bases del rock nacional argentino, pero que adquiriría fuerza un par de años después, cuando la música rock obtuviera los significantes necesarios para convertirse en un género con carácter nacionalista.

Durante los dos últimos años del decenio del setenta la música disco redujo significativamente el interés del público argentino por el rock nacional. Aparte de las películas nombradas anteriormente figuraron los recitales organizados en la capital, que demuestran la alta acogida que obtuvo esta tendencia musical. En Colombia la música-disco encontró espacios en la radio, la televisión o a través de la rotación musical en

---

<sup>357</sup> “Y es una absurdo, porque todavía hoy viene gente y me dice que los LP de Sui Géneris gustan muchísimo en Colombia; en Venezuela, por ejemplo, y nunca se editaron; entonces es obvio que fue una cosa que estuvo mal manejada”. Revista *Mordisco*. Septiembre de 1978. p. 29 – 30.

discotecas inauguradas con motivo de la existencia de esta música.<sup>358</sup> Se transmitieron espectáculos internacionales que incluían a los artistas más relevantes de la escena internacional. Sin embargo, en materia de música juvenil moderna de finales del setenta, Colombia volvió a encontrarse en inferioridad con respecto a Argentina, a donde fueron recibidos con altísimo entusiasmo artistas importantes de la música disco tales como Donna Summer, Gloria Gaynor y músicos de fusión como el grupo Machine.<sup>359</sup>



38. PORTADA DE LA REVISTA EXPRESO IMAGINARIO.  
JUNIO DE 1978

<sup>358</sup> *El Tiempo*. 6 de junio de 1980.

<sup>359</sup> *La Nación*. 31 de octubre de 1978. p. 15. *La Nación*. 19 de noviembre de 1978. p. 10. *La Nación*. 12 de diciembre de 1979.

Las políticas culturales en Argentina durante el régimen militar fueron obtusas e ineficaces, debido a la falta de comunicación entre la armada, la fuerza aérea y la marina, esta última encargada de controlar la difusión cultural.<sup>360</sup> Desde el exterior llegaban tendencias culturales opuestas al ideal moral, ético y patriótico perseguido por los miembros del régimen militar. Aparte de la música disco, poco propensa al engarzamiento político de la juventud, llegaron desde Inglaterra formas artísticas y conceptos estéticos como el punk, la prueba fehaciente del nihilismo y el posmodernismo; y la ópera rock, que demostraba el virtuosismo y la búsqueda entrañable por perfeccionar la música anteriormente rebelde. También arribaron tendencias menos polarizadas, que fusionaban los ritmos del punk, el reggae y el rock and roll tradicional. En Colombia, como se mostró anteriormente, no hubo impedimentos políticos para el arribo de la música moderna; al contrario, desde finales del decenio del setenta se abrieron las columnas de opinión cultural y musical, dirigidas en su gran mayoría por Manolo Bellón, uno de los primeros disc-jockeys de la radio colombiana, que reflexionaba alrededor de la música moderna, presentaba a la audiencia nacional los grupos más importantes en términos de popularidad y, mantuvo a sus lectores al tanto de los cambios en la música pop y rock contemporánea. Su papel como vocero de la juventud colombiana, deseosa de acceder al goce de los ritmos modernos, no alcanzaba a motivar el surgimiento la música moderna nacional, a pesar de sus continuas declaraciones sobre la

---

<sup>360</sup> Sobre la imagen que quedó del proceso, claramente reconstruida como consecuencia de las dramáticas consecuencias de la derrota en la guerra de Malvinas, pesa la idea del descontrol de los militares al mando. El golpe de Estado debió de carecer de una planeación suficiente para acceder al manejo de los asuntos públicos. “Una mirada más atenta a los matices de la realidad, menos preocupada por juzgar que por comprender, quizás hubiera señalado que el *proceso* real, es decir el proyecto llevado adelante por las Fuerzas Armadas y por grupos de civiles que adhirieron y las apoyaron explícitamente, distaba de tener la coherencia y sistematicidad con que se lo presentaba”. Ver: Romero Luis Alberto. “La democracia y la sombra del proceso”. En: Quiroga. *La política en tiempos de dictadura y democracia*, 19.

necesidad de aunar esfuerzos para forjar el nacimiento de un ritmo juvenil propio de los colombianos. En Argentina, la música moderna ocupaba amplias franjas en las radios juveniles. Radio Mitre y Radio Argentina transmitían las canciones del rock británico, que no encontraban mayor oposición entre los encargados de la censura cultural.

La música punk fue recibida en Argentina y Colombia como una contracultura, debido a la anti estética y aspereza de la música y las letras de los artistas británicos; sin embargo, no tardó un lustro para que los músicos locales se volcaran al consumo y producción del género. El punk desafiaba la moralidad, la institucionalidad, lo ético, lo real y en general, los aspectos socialmente aceptados, mientras corrientes culturales más comerciales, pero igualmente alejadas de las permisividades culturales del gobierno militar, llegaron al puerto de Buenos Aires, sin encontrar mayores obstáculos que impidieran su ingreso. Por más de tres años Inglaterra no produjo agrupaciones importantes, del nivel de *The Beatles*, *The Rolling Stones* o *Led Zeppelin*; este periodo coincidió con una coyuntura de inestabilidad política que azotó a la Argentina fuertemente, al punto de amenazar el control de los valores culturales nacionales. Las tendencias musicales juveniles pregonaban libertades morales, éticas y sexuales, que incitaban al control militar, no obstante, esta concomitancia demuestra que el régimen militar estuvo más preocupado por contener brotes insurreccionales y revolucionarios, antes que refrenar las relaciones culturales, y en este caso, musicales con los países centrales.

*“Agonizan los Punk. Las casas discográficas que lo crearon para llenar el vacío que dejaron los "Beatles" ya no quieren utilizar su música (la peor que se ha producido en la últimas dos décadas) para promover sus grabaciones.... Los "Punk" solo fueron una moda*

*más. Una "Locura de verano" como la han calificado muchos. Nunca fue un movimiento serio de protesta y mucho menos un fenómeno sociológico como se pretendió llamarlo. Fue simplemente, otra estafa más de la publicidad... A Colombia no llegó, y si lo hizo, no pegó al igual que en muchos países latinoamericanos.... Fueron la publicidad y las casas discográficas las que, a principios de la década del 60, lanzaron a los jóvenes a las drogas y los convirtieron en prematuros delincuentes sociales".*<sup>361</sup>

A Colombia no llegaron con tanto ímpetu las tendencias contemporáneas del rock, mientras en Argentina, se observó durante el periodo previo a la dictadura, durante la dictadura y después del régimen militar, una relación directa que permitió el ingreso de las nuevas agrupaciones, sin importar su fundamentación ideológica. Por supuesto, hubo ritmos y géneros censurados, pero fueron los artistas y las canciones relacionadas con la música política y no con el rock.<sup>362</sup> Hacia 1980, la dictadura se empezó a conocer como la "dictablanda", por los cambios en la dirección entre Videla y Viola, que redujeron el índice de la violación de los derechos humanos y promovieron el regreso a la democracia. En medio del periodo militar llegaron al Estadio Obras, tres de los jóvenes británicos más populares del género musical new wave, The Police, constituido como una influencia musical y artística importante para las agrupaciones argentinas nacidas al final de la dictadura.<sup>363</sup> También procedentes de Londres, llegó a Buenos Aires la agrupación Queen para realizar el concierto más importante de la historia argentina.<sup>364</sup> Ambos recitales demuestran que los canales de comunicación entre los argentinos y los ingleses estaban completamente abiertos, que no existían restricciones en la radio para transmitir música

---

<sup>361</sup> *El Tiempo*. 13 de julio de 1978.

<sup>362</sup> *La Nación*. 15 de mayo de 1981. p. 16.

<sup>363</sup> *La Nación*, 11 de diciembre de 1980. p. 10.

<sup>364</sup> *La Nación*. 1 de febrero de 1981. p. 10.

rock y que el proyecto de nacionalizar la música fue posterior, ocasionado por una situación coyuntural que involucró a los jóvenes y al régimen militar.

Al comienzo de los ochenta era claro que la música juvenil argentina avanzaba lentamente, a pesar de las pocas agrupaciones que nacieron entre 1976 y 1980, la escasez de eventos multitudinarios y el desinterés general de los consumidores argentinos por preservar el carácter nacionalista de su música. Las agrupaciones anteriores fortalecieron la tendencia de reintegrar a los artistas disueltos, como un mecanismo para sopesar la ausencia de nuevas propuestas musicales; *Vox Dei*, *Manal* y *Almendra*, fundamentales en la consolidación del rock a comienzos del setenta, aunaron esfuerzos con el propósito de vigorizar un movimiento completamente desaliñado, desmotivado y con pocas ganas de proseguir. Esta posición más allá de demostrar la falta de creatividad de los artistas nacionales, sumado al desgano artístico de la juventud por cultivar el rock nacional, definía una relación que conjugaba moda, mercado y arte, en la que el rock nacional argentino ya no desempeñaba un papel protagónico. En el intersticio de los decenios reaparecieron nuevas agrupaciones, motivadas por artistas que regresaban al país en búsqueda de nuevos horizontes y con la convicción de alcanzar una mejor posición económica, dado que la crisis del setenta había motivado a muchos artistas a abandonar el país, generalmente hacia España. Las remesas de artistas que abandonaron el país en el setenta se entendieron como consecuencias de las restricciones políticas, sin tener en cuenta que el principal incentivo fue la búsqueda de mejores oportunidades económicas.

Desde que se detectaron los primeros síntomas negativos en la producción de música rock en Argentina y Colombia, los artistas más importantes emprendieron proyectos de migración, motivados por las razones materiales antes que las restricciones políticas. Debido a la crisis posterior de la música de finales del setenta, los artistas que emigraron a mediados del decenio regresaron, porque la situación económica de la música era generalizada y no afectaba solamente a los argentinos. Miguel Cantilo junto a Durietz habían desarrollado a comienzos del setenta uno de los proyectos musicales más importantes del rock argentino con la agrupación *Pedro y Pablo*; a comienzos del ochenta Cantilo retomó el impulso artístico, motivado por las tendencias británicas del new wave, conformando la agrupación *Punch*.<sup>365</sup> Igual destino persiguió Javier Martínez, quien desde 1973 se había instalado en Madrid junto con Moris, para continuar con los proyectos de *Manal*, pero que regresaban en 1980, detrás del boom de las reuniones de los músicos más importantes del setenta. El caso más importante fue el de Miguel Abuelo, quien abandonó la música rock argentina después del éxito obtenido con los *Abuelos de la Nada* a finales del sesenta, para regresar poco antes de que el régimen militar culminara, casualmente para respaldar el resurgimiento del rock nacional argentino.

*“Miguel Abuelo, sin duda una de las voces más poderosas y personales de la historia de nuestro rock, ha vuelto a la Argentina para quedarse. Fundador de un grupo que precedió a Almendra y Manal – los Abuelos de la Nada –, actor, poeta, grabó un álbum en Francia en el '74, cantando en castellano y con músicos argentinos. Vagabundeó diez años por Europa, compartiendo escenarios con muchísima gente de talento. Hoy prepara su despegue argentino con un nuevo grupo y un nuevo material, fruto de esas experiencias”.*<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> Miguel Cantilo en: *Expreso Imaginario*. Agosto de 1980. p. 48.

<sup>366</sup> “Miguel Abuelo vuelve pegando duro” en: *Expreso Imaginario*. Abril de 1981. p. 13.

Como parte de un proceso lógico, que encuentra explicaciones plausibles por la influencia del mercado -como agente histórico- el rock colombiano seguía los mismos trazos, las mismas orientaciones, las mismas dinámicas, aunque con menor fortaleza que en Argentina. Mientras en el sur los artistas se empeñaron en preservar la música juvenil, en Colombia desde 1976 nacieron pocas agrupaciones, la mayoría más como resultado de la afición juvenil sin propósito alguno por consolidar un movimiento, pero sirvieron de enlace entre las nuevas propuestas artísticas surgidas en 1980. Las influencias internacionales también llamaron la atención de la colectividad juvenil colombiana dado que nuevas agrupaciones, con esquemas y modelos estéticos recientes, irrumpieron en la vida musical internacional, que clausuró un fugaz momento de esplendor de la música-disco y la corriente más opuesta al mercado, el punk. Sin embargo, la estética promovida por el mercado buscaba una imagen más sólida de la juventud, netamente urbana, industrial, pesada, identificada con sonidos agudos y veloces, aunque densos y depresivos.

En Colombia al finalizar el setenta nació la agrupación *Traphico*, conformada por artistas que se fijaron como objetivo central devolverle la música moderna al país. Su labor artística procuró recuperar los derechos alcanzados por las generaciones anteriores en materia de reconocimiento social, porque la intervención del mercado, había fortalecido el consumo de música folclórica y tropical en Colombia y desplazado las estéticas modernas del gusto juvenil en el país. Sin embargo, las condiciones locales incentivaron al mercado a ofrecer nuevamente música juvenil, que encontró representantes locales como el caso de la agrupación *Traphico*.



39. TRAPHICO. COLOMBIA. 1980. CARÁTULA DEL ALBUM.

*“Grupo Traphico: En una novedosa forma de promoción, en el “estudio” de Sonolux en Medellín se “presentó en sociedad” al grupo colombiano “Traphico” que finalizó la grabación de su primer disco de larga duración. Al acto asistió nuestro comentarista Manolo Bellón, quien señaló que “ante unos 100 periodistas y comentaristas de música de Bogotá, Cali, Bucaramanga y otras ciudades, se realizó la presentación del grupo con interpretación de obras que incluyen en su estreno discográfico... “En reiteradas oportunidades hemos hablado de la resurrección de la música moderna en Colombia y la necesidad de la misma. Hemos creído siempre que necesitamos un aglutinante; un sonido que identifique nuestra juventud con la música. En Traphico, empieza a realizarse este sueño, que muchos hemos albergado durante años”.* <sup>367</sup>

Colombia naturalmente, después de un largo periodo de aislamiento de la música rock, pero constantemente asediada por otras corrientes antillanas, había generado sus motivos identitarios en la música tropical, que restringía el paso de las corrientes modernas de la música juvenil, acomodadas en espacios reducidos de somera importancia.

---

<sup>367</sup> *El Tiempo*. 10 de julio de 1980. p. 5.

En Argentina resurgieron repentinamente los festivales, los eventos organizados para la presentación de distintas agrupaciones y los encuentros musicales en las periferias urbanas. Sin importar la tradición artística de los nombres en la cartelera, renacieron los denominados Buenos Aires Rock, ante los ojos atónitos de quienes hacía aproximadamente una década los habían creado. En Colombia fue aún más sorprendente que las agrupaciones volvieron a ser convocadas en las cadenas de televisión más representativas del país; se organizaron conciertos que reunían sin discriminación alguna los géneros y las identidades, pero en donde el rock volvió a ser el protagonista central.

*“Música rock y llanera esta noche en televisión: Cuatro grupos colombianos, tres de música rock y disco y uno de música llanera, se presentarán hoy martes por TV para ofrecer recitales especiales, en dos programas distintos. Los grupos modernos son Crash, Ship y Tranvía, que actuarán a las 8:30 p.m. por la segunda cadena en el espacio "Espectaculares JES" que dirige Julio E. Sánchez Vanegas, con producción de Julio Sánchez Cristo. Este especial, en donde cada grupo ofrecerá composiciones propias de música disco, rock y rock pesado, fue filmado en las Islas del Rosario, en Cartagena, en los estudios de JES, en vagones de ferrocarril y en las calles de Bogotá. Según informó el director Sánchez Vanegas, es una buena ocasión para comprobar la calidad interpretativa y creativa de los jóvenes músicos y cantantes colombianos”.*<sup>368</sup>

En términos reales, la coincidencia del renacimiento de la música juvenil en ambos países, encuentra explicaciones por la injerencia del mercado cultural en el gusto musical de sus sociedades. En Argentina y Colombia se observaba con expectativa la reaparición de la música juvenil, porque contenía el resurgimiento del grupo social de los jóvenes. Desde esta perspectiva, la existencia de la juventud estuvo ligada a las posibilidades generadas por

---

<sup>368</sup> *El Tiempo*. 16 de febrero de 1982. p. 9.

el comercio cultural, para considerar a la juventud como un grupo consumidor de productos culturales. En tiempos de auge y prosperidad económica, como los años sesenta, proliferaron ofertas en materia musical dirigidas exclusivamente a la juventud, mientras que en periodos de crisis económica, se restringieron al máximo la existencia de los grupos juveniles, improductivos en términos materiales y vertidos generalmente al ocio. Durante la década del setenta, la industria cultural presentó tendencias negativas en materia de música juvenil, justamente porque la colectividad tendió a la extinción en épocas de recesión. Desde esta perspectiva, el retroceso del rock en Colombia no es sorprendente, porque así sucedió en varios países, no obstante sí es verdaderamente importante que en Argentina el género continuara aferrado a un proyecto identitario, nacionalista, jalonado por los sectores que alguna vez se fascinaron con la música juvenil y que durante gran parte de la década del setenta, compusieron música rock e intentaron orientar las directrices del rock nacional argentino.

Los espectáculos en vivo funcionaban como dinamos para la producción y reproducción de las agrupaciones juveniles, aunque generalmente encontraban fuertes obstáculos institucionales, como el alto precio requerido para el alquiler de las salas adecuadas para el espectáculo. Al finalizar el setenta la industria cultural había fijado un tope del 10% de la recaudación para la utilización de los coliseos o auditorios, no obstante en Argentina el porcentaje ascendía hasta el 40%, por esto los músicos y algunos empresarios preferían contratar los espacios con precios fijos y no por porcentajes.<sup>369</sup> El otro inconveniente fueron

---

<sup>369</sup> “Rock nacional: secretos de un boom”. *Revista La Nación*. 16 de diciembre de 1980. p. 4-8.

las fuertes medidas de seguridad en los recitales, denunciadas por los mismos artistas, quienes argüían que la represión limitaba las posibilidades para la ampliación de la música juvenil argentina e impedía la realización de los eventos.

En Colombia se organizaron conciertos multitudinarios durante el setenta, que convocaron una cantidad considerable de asistentes, lo cual demuestra las condiciones para el desarrollo de una cultura juvenil. Sin embargo, estos eventos desaparecieron prontamente del itinerario de las actividades juveniles. Después de una corta estancia de Carlos Santana al país y un paso presuroso de James Brown por la capital de la república, ningún artista internacional de alta importancia volvió a presentar sus obras en Colombia. Diferente en Argentina, porque a pesar de las dificultades económicas declaradas desde la asunción de Perón al poder, que condujeron la intervención de los militares en el gobierno, los recitales se realizaban en la capital y en algunas ciudades principales. Los conciertos desde 1976 hasta comienzos del siguiente decenio estuvieron a cargo de los artistas más importantes del rock argentino: García, Spinetta, *Arco Iris*, algunas intervenciones de Nebia y por supuesto, los recitales de León Gieco y Mercedes Sosa. Después de 1980, con todas las amenazas y desavenencias que se pueden suponer alrededor de la organización de los conciertos, reaparecieron en Buenos Aires los festivales de primavera, que en su primera ocasión fue denominado Festival de Rock Nacional de Primavera, distinto solamente en algunos términos, del B.A Rock, Primer Festival Internacional de la Música Progresiva.

En Ezeiza se reunieron más de 10.000 asistentes durante la primavera de 1981 para la realización del “Prima Rock”, extendido durante tres días consecutivos. Los artistas

invitados fueron los músicos tradicionales del rock nacional, quienes reaparecían con sus nuevas agrupaciones. Nito Mestre, integrante de *Sui Generis* a comienzos del setenta y más adelante de *Los Desconocidos de Siempre*, se presentó como artista solista en esta ocasión. El legendario Miguel Cantilo del dúo *Pedro y Pablo*, se presentaba por primera vez en un espectáculo masivo con su nueva agrupación *Punch*. Luis Alberto Spinetta reaparecía en escena junto a los nuevos músicos que lo acompañaban con *Jade*; y volvería a presentarse el histórico Litto Nebia, como artista solista. No obstante el “Prima Rock” también presentó dos nuevas agrupaciones: *Virus* y *Los dulces 16*, las cuales ejercieron el proceso de recambio artístico del rock nacional argentino.<sup>370</sup>

La reorganización de los conciertos en Colombia reabrió las posibilidades para la entretención de los jóvenes, nuevamente cercanos a la moda internacional, que imponía criterios de estilo e identidad. Las escasas agrupaciones que nacieron en Colombia a comienzos del ochenta, con la excepción de *Los Flippers*, fueron integradas por nuevos artistas, porque el movimiento cultural de los músicos pioneros se extinguió hacia 1973. En Argentina los músicos del primer movimiento artístico fortalecían a las nuevas agrupaciones, dada su participación en el mantenimiento de la cultura de los jóvenes durante la crisis política. Eran dos caminos diferentes los que orientaban el propósito de los encuentros musicales, porque para los colombianos, la moda internacional reimponía un estilo de juventud, que obtenía su reconocimiento desde la música moderna, denominada muchas veces como el new wave; no obstante también surgieron las tendencias que nacían

---

<sup>370</sup> “Juventud y rock en Ezeiza” *La Nación*. 22 de Septiembre de 1981. p. 1.

como respuesta a la música comercial, reabsorbidas por la influencia de la industria cultural.

En general, hasta 1981 los artistas opuestos directamente al régimen por medio de la música fueron los cantantes de música protesta y en menor proporción, algunas canciones de Charly García, con la agrupación de *Seru Girán*. Las letras de otros artistas importantes como Spinetta o Santaolalla, continuaron aferradas a las diatribas sobre la existencia. Por supuesto, las letras grabadas en los larga duración (LP) atravesaron un filtro burocrático que evaluaba su contenido antes de ser prensada, aunque los artistas de rock no se caracterizaban por desempeñar una resistencia frontal contra el gobierno, las instituciones y la política.

*Charly García: “Además está el problema de siempre: el prejuicio que hay contra la música que hacemos nosotros, que aún no se superó para nada. Mucho no nos pasan en la radio porque alguna vez alguno de nosotros tuvo un tema censurado, entonces censuran por motus (sic) propio. O consideran que lo que hacemos nosotros es música extranjerizante. O están los que dicen que nuestra música es una pavada y consideran mucho más elevado pasar a Donna Summer”<sup>371</sup>*

Su orientación ideológica se enfocaba en disquisiciones existencialistas, fenomenológicas y ontológicas. Sin embargo, producir rock en Argentina no habría de ser la misma experiencia que el rock internacional, tal como lo reconocían los mismos artistas, precisamente porque este género musical no hacía parte de la moda, sino que incluía significantes nacionalistas imposibles de desconocer por ningún argentino. Los miembros

---

<sup>371</sup> *Expreso Imaginario*. Abril 1980. p. 24

del gabinete presidencial se acercaron a los artistas por medio de diálogos con los músicos, para alcanzar propósitos juveniles, buscar alternativas identitarias, símbolos de patriotismo, que a su vez confluían con los propósitos de acrecentar la popularidad de los militares, con un discurso que pregonaba la argentinidad.

## **CAPÍTULO V. EL FIN DE LA DICTADURA MILITAR EN ARGENTINA Y LOS NUEVOS SONIDOS DE LA MÚSICA JUVENIL INTERNACIONAL: BASES PARA LA EXPLOSIÓN DEL ROCK LATINOAMERICANO (1982 – 1986).**

### **Resumen:**

A comienzos de la década del ochenta Latinoamérica en general optó por la democracia y el neoliberalismo. Argentina fue uno de los primeros en asumir el reto de olvidar los años de regímenes totalitaristas para regresar al gobierno del pueblo. Sin embargo, antes de esto protagonizaron la Guerra de las Malvinas, que generó un profundo sentimiento nacionalista en los argentinos. Las repercusiones culturales fueron las más notorias, porque surgieron numerosas agrupaciones a lo largo de la Argentina, que prontamente se expandieron por toda Latinoamérica. Se intentó concluir la investigación en un punto donde volvieron a encontrarse ambas historias. El rock argentino encontró un número considerable de adeptos que propiciaron el crecimiento de la juventud en Colombia, extinguida desde hacía algunos años por la falta de referentes culturales que identificara a su grupo. Con la expansión del rock argentino, Colombia volvió a tener juventud, nuevas agrupaciones juveniles y curiosamente un efecto de argentinización invadió a los jóvenes colombianos. Argentina apareció después de 1982 como el referente principal de las identidades juveniles en Colombia.

...

Dos ideas se yuxtaponen alrededor del fenómeno cultural de la música juvenil desde comienzos de la década del ochenta. En primer lugar, el tímido alzamiento en ventas de las agrupaciones argentinas que les permitió a más jóvenes producir música rock; en consecuencia fueron conformadas nuevas agrupaciones locales que privilegiaron los aspectos comerciales de la música juvenil. En este sentido, la industria cultural facilitó la adopción de significantes nacionalistas, debido a la escasez de ritmos destinados al consumo de los núcleos juveniles; además permanecía incólume el imaginario histórico que defendía la existencia de un rock nacional argentino. Casas discográficas internacionales como la CBS mostraron un repentino interés en el fenómeno local, que generó nuevos incentivos para la grabación de álbumes musicales y la realización de conciertos. Frente a esta posibilidad irrumpe sólidamente otra idea que ha acompañado a la historiografía del rock en la Argentina, que además encuentra amplia aceptación y consenso, porque afirma que el boom de la música juvenil en el cono sur estableció fuertes conexiones con las estrategias de resistencia de los núcleos juveniles, quienes encontraron en el rock la forma más adecuada para sobrellevar las demandas sociales impuestas por el régimen militar.

A comienzos de la década del ochenta, el gobierno dictatorial promovió un mayor acercamiento con los jóvenes. Ciertamente el fenómeno en el cono sur era importante, debido a las demostraciones de afecto e identidad generadas hacia la música, al punto de que el gobierno militar buscó acercar su política hacia los líderes de las agrupaciones, aunque hubo artistas que rechazaron el ofrecimiento. Spinetta objetó el proyecto de reparación e integración del gobierno de Viola para acceder al imaginario juvenil nacional. La intención del gobierno fue forjar un proyecto nacionalista que cobijara los intereses de

los jóvenes, determinantes en la formación cultural de la nación. La pregunta que habría que despejar en este caso es porqué el rock fue el género en el que convergieron los intereses nacionalistas y no en las chacareras, o en el tango, para plantear un ejemplo significativo. La misma pregunta habría que formularle al caso colombiano, sólo si se tienen en cuenta las condiciones de arribo y reproducción de los primeros años, en los que se forjó el primer movimiento cultural juvenil.

El comienzo del decenio del ochenta significó el renacimiento de la juventud, el florecimiento de la música rock y el resurgimiento de propuestas grupales que giraban en torno al fenómeno de la cultura argentina. Con el cambio de guardia, en respuesta a las constantes presiones internacionales que denunciaban los ataques del general Videla contra la sociedad en general, se produjo un relajamiento generalizado que permitió el florecimiento de nuevas agrupaciones de música juvenil, originarias del movimiento conocido como el rock en español. En Argentina durante el decenio del setenta se fortaleció la utilización del castellano en la música juvenil, como parte de un proyecto extendido para todos los artistas, quienes comprendieron el sinsentido de componer música en un idioma que no le pertenecía al país.

*Edelmiro Molinari: “Al principio nuestra idea era no fijarnos ningún tipo de límites: cantar lo que nos naciera siempre, en inglés o en castellano. Inclusive componíamos temas de inglés, después nos dimos cuenta que era ridículo cantar en inglés en la Argentina por más que los temas fuesen nuestros y entonces limpiamos el repertorio”.*<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> *Expreso Imaginario*. Febrero de 1979. p. 35.

En Colombia la implementación del español por las agrupaciones de música moderna fue el resultado del intercambio de ideas entre los ritmos folclóricos y tropicales, que naturalmente contenían un altísimo grado de regionalismo demostrado a partir del uso del castellano. Sin embargo, en la coyuntura de los años ochenta no existía el proyecto de consolidar un movimiento juvenil por parte de los artistas colombianos, quienes pasivamente seguían de cerca la evolución de la cultural internacional y por esta razón, nacieron las agrupaciones, bautizadas nuevamente con anglicismos tales como: *Crash*, *Ship* o *Traphico*, esta última considerada como el intento más importante por devolverle a los jóvenes nacionales su derecho a participar de la modernidad cultural. No obstante, la coyuntura también favoreció a los artistas que nunca abandonaron la idea de componer rock en el país.

Arturo Astudillo, aquel estoico artista de 1965, persistió en la idea de componer música moderna, que fue posible por las ventajas económicas que le permitieron sobrevivir de la música y acceder a instrumentos idóneos para la producción del rock. Desde 1982 regresó con la agrupación que lo vio nacer y con la cual desarrolló su vida artística: *Los Flippers*. La última vez que se reunieron para grabar un trabajo discográfico fue en 1973, periodo caracterizado por la alta proliferación de corrientes artísticas juveniles. Desde ese momento se realizaron presentaciones de poca relevancia y en general los miembros de la agrupación se mantuvieron activos como músicos independientes. No obstante, el cambio de década reabría las ilusiones por conformar una cultura juvenil en Colombia. Astudillo emprendió la grabación de un último trabajo, financiado con el capital privado del líder de la agrupación. El álbum es indefinible en términos artísticos; contiene ritmos provenientes del pop – rock,

fusionado con aportes del samba, la música disco y naturalmente del rock. Incluso los compases de la música latina y el reggae aparecieron en algunas de sus canciones.<sup>373</sup>

En los ochentas resurgió el rock en Argentina y Colombia; además reapareció el interés de los artistas por componer nuevamente música juvenil. Otro factor importante fue la irrupción de nuevos géneros musicales cercanos a la idea de rebeldía expresada por los artistas pioneros del rock británico; no obstante se transformaron los contenidos musicales y narrativos. En Inglaterra desde mediados del setenta se consolidó el movimiento cultural del punk, que utilizaba la música como una estrategia de resistencia social, incitando a sus seguidores a aislarse de las tendencias más comerciales del mercado. Mucho más cercana a los estridentes sonidos de la música punk, en Norteamérica emergió una derivación de la música rock, que mediando entre el rock y el punk, pero con sonidos mayormente industriales adoptados de las congregaciones urbanas, de las fábricas y del atiborramiento de las ciudades, surgió la música conocida con el apelativo de metal, que recibió buena aceptación entre los círculos juveniles colombianos. La música rock, auspiciada por la industria cultural internacional, perdió el significante de resistencia cultural desde mediados del setenta; ingresó en una lógica comercial que favorecía el carácter de música de moda, antes que el sentido de resistencia impreso por quienes la crearon.

Debido a la heterogeneidad que caracterizaba a los colombianos, era difícil definir un ritmo que los identificara como nación. El vallenato hacía parte de los lugares costeros aunque

---

<sup>373</sup> “Nuevo Aleteo de los Flipers”: *El Tiempo*. 27 de noviembre de 1982. p. 14.

encontraba pequeños espacios en las ciudades capitales. La música salsa seguía su irrefrenable marcha por todo el territorio, aunque permanecía en ciudades como Barranquilla y Cali. En este sentido, la música rock convocaba el interés de varios sectores de la sociedad, principalmente los jóvenes, quienes hallaban posibilidades identitarias en el género; además reaparecía la idea de la música juvenil, por momentos difuminada entre tantas corrientes folclóricas, tropicales o de música tradicional.



40- AGRUPACIÓN NASH. 1982. CARÁTULA DEL ÁLBUM.

La música rock se expandió en Colombia desde el comienzo del decenio, con un claro predominio del fenómeno en las ciudades más urbanizadas. Las características principales fueron: una altísima concentración de agrupaciones procedentes de la capital de la república, con una considerable participación de la otra ciudad más importante del país, Medellín y algunas tímidas aportaciones de Cali y Barranquilla.<sup>374</sup> Sin embargo, dos estilos

---

<sup>374</sup> Arias, *Surfin Chapinero*, 17.

distintos y distantes lograron caracterizar a los epicentros de la cultura juvenil en Colombia; en primer lugar, la juventud en Medellín se inclinó más hacia la estética proveniente de Norteamérica, con las marcadas influencias de la música rock de menor aceptación comercial; mientras en la capital fue de mayor aceptación la estética comercial, liderada principalmente por las nuevas agrupaciones británicas del new wave. Frente a la aparición de estas dos estéticas, solapadas audazmente entre la salsa, el vallenato y el merengue, se afirma la idea de la inmensa heterogeneidad de la cultura colombiana que obstaculizó el ingreso de las corrientes juveniles. Otro fue el caso del cono sur, en donde la carencia de otros ritmos musicales, permitió que una música carente de orígenes nacionales, adoptara significantes patrióticos útiles para la consolidación del proyecto nacionalista impuesto por las élites del país.

La identificación de los jóvenes en Medellín con las corrientes artísticas del rock pesado, denota la facilidad existente para que en Colombia se arraigaran diferentes estilos musicales, que suplieran la carencia de un género arraigado en la idiosincrasia nacional. En 1982 nacieron en Medellín dos agrupaciones importantes, forjadoras del destino musical de la juventud paisa, que años después convertiría a la ciudad en la matriz del rock colombiano. Con enorme escepticismo por parte de los medios de comunicación, irrumpieron *Nash* y *Carbure*, como las primeras bandas antioqueñas en importar las corrientes musicales anglo-americanas del rock pesado, como parte del proceso de incorporación juvenil al nuevo movimiento cultural. Con las grabaciones musicales de la agrupación Nash, se insinuó la repetición de los pasos recorridos por los artistas del sesenta, porque su proyecto buscaba incorporar a los colombianos en la cultura juvenil occidental;

sin embargo, las condiciones de periferia de Colombia limitaban a los artistas al consumo más no a su producción. A pesar de la distancia cultural se impuso el entusiasmo artístico que le permitió a estos jóvenes importar un género musical que en Inglaterra y Estados Unidos tenía alta recepción, aunque apenas comenzaba a atravesar las fronteras.

Desde 1976 hasta los inicios del decenio del ochenta los jóvenes colombianos se identificaron con corrientes lejanas a la música rock. Las escasas agrupaciones locales, que difícilmente sumaban más de una decena, no eran representativas de la generación, ni de la cultura nacional; al contrario, el trabajo desarrollado por estos artistas establecía una frontera entre el provincialismo general del país y la capacidad de un puñado de jóvenes para atraer las corrientes culturales internacionales. El silencio del rock colombiano duró un poco más de dos años, en los cuales no se hallaron registros sonoros, presentaciones destacadas, ni espectáculos musicales organizados con el apoyo de las instituciones locales. Fueron años en que aparecieron agrupaciones como *Cíclope*, que figuran en el imaginario de sus contemporáneos, pero que no dejaron registros discográficos, debido al exiguo apoyo institucional, que sencillamente obviaba las expresiones culturales de grupos sociales reducidos. Estos años, que significaron un retroceso en la búsqueda de la juventud por su reconocimiento social, fortalecieron la tendencia consumista que deparó nuevamente en un periodo imitativo, sin tomar en cuenta el legado de las agrupaciones anteriores que habían refrenado este comportamiento cultural. En Colombia no existió el proyecto de construir el rock nacional, con excepción de las agrupaciones juveniles de comienzos del setenta, determinadas a fomentar la fusión de los ritmos modernos con los folclóricos, aunque el repentino silencio impidió consolidar el proyecto. Las agrupaciones de comienzos del

ochenta emprendieron su propia búsqueda musical y artística, que ignoraba las propuestas de sus antecesores locales.

A pesar de los escasos grupos musicales en Colombia, se establecieron con claridad las fronteras entre el rock comercial, que obtenía mayor publicidad, posibilidades de rotación en las emisoras radiales y mejores espacios para acceder a un público más amplio. Simultáneamente apareció la tendencia oscura del rock, caracterizada por agrupaciones al margen del mercado cultural. Con apenas esa decena de agrupaciones colombianas, se determinaron las posibilidades para que nuevas agrupaciones surgieran con el apoyo comercial e institucional requerido; sin embargo, la delimitación parece haber sido adoptada por su lugar de origen antes que por el sesgo estético.

A grandes rasgos, entre Bogotá y Medellín se disputaron los puntos de emisión de las nuevas corrientes musicales juveniles colombianas, aunque los conjuntos de la capital alcanzaron un mayor éxito en términos comerciales, debido a sus constantes apariciones en la prensa, los espacios obtenidos en la radio y lo más importante, la participación en los programas televisivos de la cadena JES y el programa de Jorge Barón TV. Entretanto, las agrupaciones antioqueñas carecieron del mismo respaldo institucional, que les hubiera permitido acceder con mayor prontitud al gusto de los jóvenes colombianos. Por supuesto, no existía rivalidad entre las ciudades en términos de música juvenil, pero la cercanía de los bogotanos con los espacios radiales y televisivos determinaron en gran medida el éxito alcanzado por los grupos de la capital, diferente de las aprensiones locales que mantuvieron

a los grupos paisas en un espacio reducido a su ciudad y al limitado círculo de melómanos colombianos.

Durante los primeros años del decenio del ochenta, las cuatro agrupaciones bogotanas, *Ship*, *Kokoa*, *Crash* y *Traphico*, se presentaron en conciertos, festivales y en general, en eventos organizados en las principales ciudades del país, en los cuales compartieron escenario con otros ritmos y espectáculos, pero que demostraban el renovado interés por cultivar la música juvenil. Los diarios registraban las presentaciones que incluían a las agrupaciones nombradas, como el impulso requerido para el retorno del rock al país. Además, las agrupaciones bogotanas abrieron camino para que otras ciudades, como Cali o Bucaramanga, también se acercaran al renacimiento del rock colombiano.<sup>375</sup> Por otra parte, los grupos *Carbure* y *Nash*, ambos de Medellín, dependieron en mayor medida de las capacidades grupales para autofinanciarse, de tal forma que fuera posible ampliar las nuevas tendencias del rock en Colombia.

A diferencia de lo que podría significar rock nacional o rock argentino, o incluso, rock británico, para Colombia es imprescindible utilizar el concepto de rock como un apelativo que decora al país, pero que no se mezclan, porque el rock colombiano existió poco menos de un lustro, a comienzos del decenio del setenta.<sup>376</sup> La división hallada entre las agrupaciones de Bogotá y las bandas de Medellín presentan un panorama de confusión

---

<sup>375</sup> Gran concierto de rock en el salitre: *El Tiempo*. 26 de abril de 1982. p. 4.

<sup>376</sup> Cepeda, “El eslabón perdido de la juventud colombiana”, 2009.

estética, de incertidumbre artística y más allá de esto, de carencia de un proyecto cultural consolidado. Para comenzar, con la excepción de *Traphico* de Bogotá y *Carbure* de Medellín, el resto de las agrupaciones dedicaron su música al pastiche, la imitación y la reinterpretación de las principales canciones del rock internacional; además, sin importar las limitaciones lingüísticas hubo un regreso absoluto al inglés. Los integrantes de *Traphico*, quizás el grupo de rock colombiano más laureado de los primeros años de la década del ochenta, grabaron dos álbumes en un periodo artístico corto, que incluían más de una docena de canciones, todas de su propia autoría, entre las cuales solamente tres fueron compuestas en castellano. En esta misma lógica participaron los músicos de *Carbure* de Medellín, quienes impusieron un estilo musical principalmente influenciado por el rock pesado, pero con la particularidad de que sus canciones fueron compuestas en castellano. Además, los integrantes de la agrupación adoptaron factores intrínsecos de resistencia incentivados por la producción del rock pesado internacional; sus textos incluyeron críticas políticas, que aludían preferiblemente los dilemas existenciales. A diferencia de las canciones de las otras agrupaciones contemporáneas, los antioqueños denunciaban la opresión generada por las instituciones, la moral y la ética social.

*“Adormecieron tu cerebro los años de [...] mutación, y sin decírtelo siquiera proclamaron tu yo. Vencieron molde de los que sirven para engendrar, hombres en serie de los que callan por miedo a hablar, por miedo a hablar. Desde muy joven te transformas, actúas como un señor, te inyectaron como norma defender ese honor. De pequeño te proclamaron nobel de ser, vives con miedo a soñar y a ser lo que quieres ser. Consideras como un loco aquel que no es como vos, aunque vive en contravía y labra su propio yo. Hombres en serie es lo que apunta en el mundo hoy, proclamados sin rebeldía ni imaginación”*.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> *Carbure*. “Hombres en serie” 1983.

Los artistas locales de comienzos del decenio desestimaron las problemáticas internas y el agobio social característico de los años ochenta, aunque se agolparon en las expresiones irreverentes y rebeldes de los cultores internacionales del género, quienes criticaban la expansión irrefrenable de la sociedad de consumo. Los primeros años ochenta fueron, en términos artísticos, la secuencia de un proceso de penetración cultural orientado por la modernidad y la modernización perseguida por los jóvenes productores de música rock. Su incentivo, semejante a los deseos culturales de las dos generaciones inmediatamente anteriores, fue buscar la autenticidad que permitiera consolidar la unicidad, la originalidad y la diferencia en su música, para marcar un punto de reconocimiento con los otros sectores sociales contemporáneos. En esta misma lógica actuaban los jóvenes de los primeros años ochenta, quienes confundidos ante el favoritismo hacia los ritmos folclóricos y tropicales del país, relacionados aún con el atraso, el provincialismo y el premodernismo, retomaron el camino recorrido por las generaciones anteriores. El deseo de acceder a lo moderno permaneció vigente en las tres generaciones, aunque encontraron impedimentos en los medios de comunicación, las políticas culturales y el gusto musical de los colombianos, que no hallaban el sentido de la música moderna.

El interés por la música rock en Colombia fue aislado, acéfalo y careció de moldura para asentar un proyecto social que tuviera en cuenta sus aportaciones culturales, como sucedió en la Argentina desde comienzos del setenta. Después de los primeros acercamientos entre el gobierno y los jóvenes, los artistas que se habían exiliado, por razones políticas, miedo a la represión, amenazas a sus vidas, o porque el rock nacional había caído en un momento de

improductividad, decidieron regresar. Años atrás fueron obligados a mirar nuevos mercados, como el español y el mexicano, más las comunidades hispanas de Norteamérica. Motivados por la disminución en la represión de la dictadura argentina, los artistas legendarios y algunos más recientes sumados al movimiento del rock nacional, organizaron eventos que demostraban el resurgimiento del movimiento cultural juvenil argentino más importante de su historia. Diferente de Colombia, por el prolongado descenso y la consecuente extinción de la música juvenil, en Argentina el decenio del ochenta irrumpió como un momento de crecimiento, de florecimiento y de procreación, en el que aparecieron nuevas agrupaciones como: *Virus*, *Los Dulces 16* y *Punch*, que trabajaron en conjunto con Nito Mestre, la nueva propuesta de Spinetta y Litto Nebia, para organizar un recital semejante a los eventos fastuosos que tuvieron lugar a finales del sesenta y comienzos del setenta.

Los conciertos hicieron parte de la cotidianidad de los argentinos, incluso en el periodo de mayores índices de violación de derechos, ataques personales y represión directa a los asistentes, los jóvenes asistían masivamente a los espectáculos organizados por los mismos artistas o algunos empresarios que confiaban en la capacidad de convocatoria de los artistas locales. Sin embargo, los recitales se habían convertido en parte de un espectáculo que escasamente promovía la integración nacional; al contrario, los artistas más conspicuos se presentaban asiduamente, trayendo consigo propuestas musicales alternativas, músicos más jóvenes y sonidos diferentes, que no fortalecían la producción local. Con el cambio de decenio, se transformaron sustancialmente las relaciones entre los jóvenes y el gobierno, porque los militares buscaron espacios culturales que motivaron la realización de los mega-

recitales. Estos eventos contenían significantes políticos al congregar masas inermes de jóvenes, que expresaban sentimientos de lealtad e identidad con los músicos representantes de la argentinidad.

#### LA GUERRA DE LAS MALVINAS EN EL IMAGINARIO JUVENIL ARGENTINO.

El régimen militar argentino ahondó en descrédito entre sus ciudadanos y las organizaciones internacionales, por las constantes demandas sobre la violación de los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad, denunciados por las víctimas directas de las desapariciones, bien fuera por hacer parte de las organizaciones de derechos humanos o por tener algún familiar en aquellas condiciones. Los militares durante el mandato ocultaron los índices de censura y represión que mancillaban su imagen. Las organizaciones internacionales observaban con detenimiento las denuncias provenientes de la oposición, que argüían las constantes violaciones del régimen a los derechos civiles. Las alternativas planteadas por el primer militar en mando, Jorge Rafael Videla, se centraron en desmentir tales versiones, tomando como base la realización del Mundial de Fútbol de 1978, por medio del cual el país habría de demostrar la sincera vinculación entre la sociedad y su gobierno, aupando a su selección para ser campeones del mundo.<sup>378</sup> La otra posibilidad consistía en descongelar las relaciones entre el gobierno y los actores antagónicos, generalmente miembros de las organizaciones sindicales, adormecidos por las violentas intervenciones de los militares en búsqueda de más culpables de promover la oposición, o el núcleo de los jóvenes argentinos, la promesa del recambio, en donde reposaban las esperanzas políticas del país. Si bien la dictadura argentina no alcanzó a

---

<sup>378</sup> Gotta Ricardo. *Fuimos Campeones. La Dictadura, el Mundial 78 y el misterio del 6 a 0 a Perú*. (Buenos Aires: Edhasa. 2008).

expandir su influencia política en toda la sociedad argentina, ni evitaron la propagación de ideas opuestas a las permisividades gubernamentales durante todo el proceso de reconstrucción nacional, el movimiento juvenil liderado por los músicos no dejó de obrar.

Desde 1976 hasta 1983, los artistas locales promocionaron sus grabaciones, realizaron presentaciones, agruparon a cientos de aficionados en los estadios, aunque es preciso recordar la posición privilegiada de los mismos músicos de comienzos del setenta. Sin embargo, la censura se denunciaba diariamente, justificación para que los artistas de la música juvenil argentina no escribieran canciones políticas, aunque redundara en argumentos tautológicos. Sin resaltar un cambio sustancial en el contenido lírico de las canciones, que en su gran mayoría continuaban orientadas por motivos existencialistas, el artista de rock asumía que el régimen estaba cohibiendo la libertad de expresión en términos políticos, lo cual no encuentra justificación porque los artistas de rock, al menos en Argentina y Colombia, no estaban interesados en hacer uso del arte para generar conciencia social o denunciar las falencias de los gobiernos y el sistema. Cuando Viola envió a Olivera a hablar con el grupo más popular de la Argentina a comienzos del ochenta, *Serú Girán*, no lo hizo con el propósito de presionar a los artistas para que cambiaran su orientación ideológica, porque a Charly García le habrían censurado algunos temas más por las insinuaciones sexuales o el lenguaje agresivo, antes que por promover tendencias políticas de oposición. Sin embargo, la historiografía del rock argentino ha pretendido demostrar la politicidad del rock como herramienta de resistencia juvenil, cuando en realidad la altísima acogida y la identificación hacia el género en la Argentina,

corresponden a la formación de una tradición histórica, basada en la experiencia de las generaciones juveniles de la segunda mitad del siglo XX.

El rock nacional argentino sufrió el descrédito por parte de los sectores tradicionalistas, que siguieron observando al género como una imposición de la moda cultural, aunque carente de motivos reales para convertirse en una música nacional. En los archivos históricos que guardan las memorias de la música argentina, el rock no se estima como un ritmo nacional, sino como un producto cultural perteneciente a los sectores juveniles de la Argentina. Ciertamente, la música rock no puede completar las demandas culturales impartidas por los cultores de la música nacional; en principio, el rock ingresó como parte de una moda y se expandió presurosamente por entre los sectores medios y medios altos de las capitales; sin embargo, el camino recorrido por el género en Argentina lo convirtió en un fenómeno distinto a los procesos de apropiación que experimentaron otros países que también adoptaron el género, pero en ningún caso como en Argentina, en donde la música obtuvo connotaciones nacionalistas que han perdurado estoicamente hasta los últimos años. Independientemente de las posiciones políticas del rock argentino, que de manera semejante al rock internacional, no hizo de su matriz un espacio para la reflexión política, esta música es importante para la identidad de los argentinos porque aglutinó las identidades perdidas de la juventud durante algo más de un largo decenio. En este momento se reconoce el rock argentino como un movimiento de resistencia y a partir de esta idea, se pretende politizar un movimiento que no fue político y que claramente no denunció las injusticias sociales, pero que estuvo presente como el centro de congregación de las

identidades nacionales que lo convierten en uno de los movimientos culturales más importantes de su historia.



41. LAS MALVINAS. DIARIO LA NACIÓN. 1982

En esta medida, las políticas culturales asumieron un papel central que permitió que el rock adoptara caracteres nacionalistas, porque el propio gobierno fortaleció al movimiento juvenil al reevaluar su postura antimilitarista, por lo cual, los miembros de los aparatos institucionales se acercaron a los artistas y favorecieron la realización de conciertos, recitales y espectáculos, que presentaban como protagonista central la música rock. Además tuvieron en cuenta las demandas de la juventud, que aunque con algunas limitaciones de orden represivo, salieron a las calles nuevamente, se congregaron en recitales y organizaron nuevamente los conciertos de música rock propicios para fortalecer el movimiento juvenil. La represión no desapareció de los recitales; los agentes del orden ingresaron hasta los últimos años del proceso en los recitos juveniles. Como se aclaró anteriormente, el régimen militar carecía de una estructura sólida que limitara las

disposiciones culturales, por esa razón, mientras se establecían diálogos con los líderes de las agrupaciones de rock, también fueron allanados los auditorios donde tenían lugar conciertos de música rock.<sup>379</sup>

*“Porque quisimos un amor para toda la vida, porque no fuimos capaces de actuar cuando el ocaso llegó, hoy la pasión se esfumó, tu rencor asomó y mis manos están tratando de atrapar el grito de mi voz que se quiebra entre la soledad. Yo te sugiero que intentes guardar lo mejor de un recuerdo, pues muchas veces no vemos lo que de bueno el pasado dejó, si la pasión se perdió de qué sirve el rencor, si mis manos están tratando de atrapar, el grito de mi voz que se quiebra en la soledad”*.<sup>380</sup>

Las primaveras fueron desde los inicios del movimiento cultural, las estaciones del año elegidas por la juventud para demostrar su existencia; las primeras manifestaciones de hippies, los conciertos BA Rock, los encuentros juveniles, todos se organizaron justamente para que los meses que anunciaban el final del invierno, sirvieran como motivo simbólico para mostrar que renacían los deseos estancados de un grupo numeroso de jóvenes que ambicionaban su reconocimiento. En septiembre de 1981 se llevó a cabo el concierto de la primavera, que además de servir como la plataforma de reencuentro de las agrupaciones con su público habitual, también fue el evento que incitó a los militares a buscar alianzas implícitas con los jóvenes. Un evento que congregó a más de cincuenta mil asistentes no fue desestimado, menos aún en un momento histórico en el que la dictadura claramente desfallecía, la gente y los sindicatos regresaban a las calles y el miedo engendrado se diluía entre las manifestaciones que regresaban tras los piqueteros a la Plaza de Mayo.

---

<sup>379</sup> “Litto Nebia: Recital con algunos incidentes. ...” *La nación*. 17 de febrero de 1982. p. 7.

<sup>380</sup> Litto Nebia. “Cuando llega el ocaso” 1981.

Con el ascenso del Almirante Galtieri a la presidencia del país, el régimen militar ingresó en uno de sus capítulos más dramáticos, porque había falencias internas que destruían el proyecto militarista, además del completo divorcio entre los militares y los argentinos, quienes exigían el regreso a la democracia. Con estas limitaciones, Galtieri intuyó que era necesaria una nueva alianza con el pueblo argentino, que requería movilizar los recursos nacionalistas para entablar una nueva relación entre el régimen y su sociedad, por lo cual las amenazas de llevar a cabo una guerra contra los enemigos de la patria, en este caso Inglaterra y su dominio en un territorio cercano a las costas atlánticas argentinas, servía como el pretexto para exacerbar el sentimiento de patria, extraviado hacía varios años por la oscura presencia de los militares en el poder.

Durante el frío otoño de 1982 los militares argentinos decidieron recuperar por medio de las armas las islas Falkland, en un acto desmedido aunque heroico, que buscó robustecer el alicaído nacionalismo argentino y de paso, recuperar las islas ubicadas en el Atlántico sur. La consecuencia inmediata en términos económicos no fue favorable, aunque en términos simbólicos el conflicto les permitió a los militares obtener un denotado apoyo por parte de los jóvenes, quienes se comprometieron moral y empíricamente a apoyar a un estado endeble, frente a las amenazas bélicas de Inglaterra. A pesar de las fuertes temperaturas, la juventud se organizó para realizar un evento singular, que elegía a la música rock como el show central. “El Festival de la Solidaridad Latinoamericana” enfocó su interés en la congregación masiva de jóvenes, además de interpretar el conflicto como una afrenta a todo el pueblo latinoamericano. El evento fue organizado principalmente por los propios artistas con el propósito de recaudar fondos en moneda o en especie, destinados para los

combatientes argentinos en las Malvinas. El acontecimiento alcanzó a colmar las expectativas de los organizadores, los asistentes, los músicos y principalmente de los militares, que a pesar de las dificultades en el campo de batalla, conseguían la adhesión propendida hacia los sectores juveniles, la prensa y un halito de confianza volvió a brillar después de varios meses de ataques certeros contra el funcionamiento del gobierno. Los diarios registran una cifra de 70.000 asistentes al estadio Obras, mientras que la policía calculó algo más de 80.000 lo cual puede ser una exageración, porque otros cálculos hablan de guarismos menores. De cualquier forma la iniciativa juvenil alcanzó para copar medio centenar de camiones del ejército con: cigarrillos, sacos, bufandas, chocolates, revistas, medicamentos y otra cantidad de productos de primera necesidad.<sup>381</sup>

Sin embargo el festival de la solidaridad latinoamericana no debe ser entendido como un acontecimiento externo a la evolución musical del rock latinoamericano, porque la historiografía ha acrecentado el significante del concierto en relación al reencuentro entre los artistas de rock con miembros del gobierno argentino, sin tener en cuenta las condiciones de ascenso en materia de grupos y producción musical anteriores a la guerra. Es evidente que mayo de 1982 marcó un punto de inflexión en el rock argentino, porque se generaron condiciones óptimas para la producción musical, sin las aprensiones sociales anteriores, pero tampoco se pueden desconocer los avances desplegados por los artistas nacionales en materia de agrupaciones y de eventos que se venían alcanzando desde comienzos del ochenta.

---

<sup>381</sup> “Más de 70.000 jóvenes unidos por el rock en un festival benéfico”. *La Nación*. 18 de mayo de 1982. p. 1.

*“En el mundo siempre hay tema para una historia: ... Apenas unas horas antes de su presentación en el estadio Obras - hoy y mañana, a las 21:30 acompañado por los músicos del centro - Litto Nebia reflexiona sobre el especial momento que vive la música nacional. “Creo que este fenómeno es anterior a lo que ocurrió en las Malvinas. Hay razones culturales, específicamente musicales: La gente está cansada de que le vendan ruido y de pronto, mira a su alrededor en busca de una identidad propia. Entonces comienza a apreciar a aquellos que trabajaron seriamente. Por otra parte, la música, como forma de expresión, suele ser aceptada masivamente diez o quince años después de resultar minoritaria. Es un proceso inevitable”.*<sup>382</sup>

La distensión, un término que se comprende como el grado de tolerancia alcanzado por los militares frente a las expresiones juveniles, fue un proceso que comenzó desde mucho antes de la conflagración bélica contra Inglaterra, debido a las constantes exigencias emitidas por las organizaciones internacionales, que pretendían reinstaurar la democracia en Argentina. Implícitamente, la severidad de las normas militares habían comenzado a descender; reaparecieron las congregaciones juveniles y fueron restablecidas las condiciones para exigir nuevas demandas al Estado. En este orden de ideas, aunque el rock se desentendiera de la política nacional, las condiciones sociales permitían expresiones políticas lejanamente censurables, sin importar el envite proferido. Serú Girán fue una de las agrupaciones que sintió directamente los rigores de la censura, por las alusiones al gobierno, al Estado y a la tradición política argentina; sin embargo, también fue una de las primeras agrupaciones de rock en publicar canciones con contenido político, permitidas después de los primeros acercamientos con el gobierno. En 1979 *La Canción de Alicia en el País* fue extraída del álbum en el que esperaba salir publicada, porque expresaban burlas contra los fundamentos

---

<sup>382</sup> *La Nación*. 4 de junio de 1982. p. 1.

de la patria argentina, además de emitir denuncias explícitas contra los mecanismos represivos del régimen militar.

*“Quién sabe Alicia, este país no estuvo hecho porque sí. Te vas a ir, vas a salir pero te quedas, ¿dónde más vas a ir? Y es que aquí, sabes es trabalenguas, trabalenguas el asesino te asesina y es mucho para ti. Se acabó ese juego que te hacía feliz. No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó. Ya no hay morsas ni tortugas (Onganía e Illia) un río de cabezas aplastado por el mismo pie juega al cricket, bajo la luna. Estamos en la tierra de nadie, pero es mía. Los inocentes son los culpables, dice su señoría, el rey de espadas. No cuentes lo que hay detrás de aquél espejo, no tendrás poder ni abogados, ni testigos. Enciende los candiles que los brujos piensan en volver, a nublarnos el camino. Estamos en la tierra de todos, en la mía. Sobre el pasado y sobre el futuro, ruinas sobre ruinas, querida Alicia. Quién sabe Alicia, este país no estuvo hecho porque sí. Te vas a ir, vas a salir pero te quedas, ¿dónde más vas a ir? Y es que aquí, sabes es trabalenguas, trabalenguas el asesino te asesina y es mucho para ti. Se acabó ese juego que te hacía feliz.”*<sup>383</sup>

La tensión generada por las denuncias de censura, contras las cuales luchaba inclementemente el Estado, fue diezmada por la misma voluntad de los funcionarios gubernamentales, al no considerar como una verdadera amenaza las canciones de rock, en gran medida distantes de posiciones políticas. De hecho, la distensión perseguida por los militares alivianó cualquier tipo de medida represiva contra los artistas, quienes uno a uno retornaban a su tierra, en busca de mejores oportunidades y convencidos del pronto retorno a la democracia. Un artista como León Gieco, que a pesar de su oposición explícita al gobierno, a los militares y en general, a la dictadura, continuó grabando álbumes durante todo el periodo de “el proceso” y retornó a los escenarios desde comienzos del decenio del ochenta acompañado por artistas de altísimo reconocimiento nacional.<sup>384</sup> Desde 1980 se reunió con Nito Mestre, líder de *Los desconocidos de Siempre* y ex integrante de *Sui*

---

<sup>383</sup> Serú Giran. “Canción de Alicia en el País”. *Bicicleta*. 1980.

<sup>384</sup> “Nito y León”. *La Nación*. 18 de abril de 1980. p. 2.

*Géneris*, para presentarle al público argentino sus nuevas producciones discográficas. Esta clase de eventos demuestran que los artistas anteriormente censurados, regresaron al país antes del retorno de la democracia, para continuar activamente en su actividad de músicos.

En gran medida en 1982 confluyeron en Argentina dos movimientos paralelos, transversalizados por un punto de algidez y de ansiedad social generado por la guerra contra Inglaterra, aunque con raíces más profundas que el clímax de la conflagración. La cuestión nacional había sido un punto de reflexión fundamental del primer mandato del general Perón, cuando pretendió instaurar a través del arte una conciencia de patria que abrigara la totalidad de los argentinos; sin embargo, el proyecto se mantuvo inestable por la carencia de un acontecimiento que incentivara el brote del nacionalismo que surgió con las Malvinas. Sin embargo, la inagotable búsqueda de los motivos centrales del nacionalismo se sembró profundamente en la cultura juvenil, razón por la cual, fenómenos artísticos como el rock internacional prontamente abandonaron los caracteres privados para engrosar un bien público, naturalmente reconocido como nacional. Los militares, si bien cegados por un afán revisionista, antimarxista y anticomunista, que los condujo a una confrontación abierta contra toda la sociedad, permitieron que el rock nacional continuara su indómita marcha precisamente por el reconocimiento de su carácter nacionalista, yuxtapuesto a sus intereses gubernamentales.

Por otra parte, el mercado, opuesto a cualquier advenimiento político o social, mantuvo sus pretensiones comerciales sobre un campo deseado como era la juventud argentina, seguidora de las corrientes anglo – americanas de la música y dispuesta estructuralmente

para gustar de las influencias culturales internacionales. En este sentido, si bien existen postulados alrededor de la constitución y la orientación del rock nacional argentino, no hubo impedimentos reales para el ingreso de tendencias musicales contemporáneas, favorecidas por el éxito de la música disco y los ritmos propuestos por la juventud británica creadora del new wave. Agrupaciones como *Virus*, que desde 1980 promovió su carrera artística, se sumaron al conjunto de grupos modernos, con un concepto distinto a la modernidad de los otros músicos juveniles, que con más de una década de vida profesional, continuaban aferrados al estilo ortodoxo, conservador, que no diferenciaba a los jóvenes modernos de los jóvenes formados con el rock nacional del setenta. Aun teniendo en cuenta las restricciones sociales que enfrentaban los argentinos, el mercado les ofreció productos que obtuvieron acogida y que mostró sus primeros frutos con esta agrupación juvenil de comienzos del ochenta, que inició el ciclo posterior del rock nacional argentino.<sup>385</sup>

La Confer no cubrió a cabalidad los canales de distribución, tampoco impidió que los ritmos internacionales llegaran a los imaginarios de los artistas juveniles. Por un lado, las agrupaciones existentes durante la dictadura mantuvieron conexiones estéticas con el extranjero; se establecieron relaciones constantes de intercambio que favorecían el consumo de productos británicos, útiles en la construcción de un ritmo nacional argentino, inevitablemente ligado a la música internacional. Sin embargo la identidad argentina buscada por gobernantes y civiles, enaltecía la música rock, que en realidad no encontraba

---

<sup>385</sup> “El rock de Virus” *La Nación*. 17 de diciembre de 1982. p. 21.

verdaderos diques para refrenar su existencia, por el contrario, seguía adelante mediante conciertos, producciones musicales y eventos relacionados con la cultura juvenil.<sup>386</sup>

Por supuesto, la severidad de la dictadura no se discute y el número de civiles muertos, asesinados y desaparecidos, que alcanza a ascender a 30.000 según las cifras de las organizaciones de derechos humanos internacionales, demuestra el grado de intolerancia del régimen militar. Sin embargo, habría que contrastar el discurso politizado sobre el periodo del proceso, con la relación establecida entre el gobierno de la junta y los artistas, muchas veces despreocupados por el desorden social nacional. En los años más cruentos de la dictadura, cuando Videla asumió el cargo de presidente de la nación, se experimentaron mayores tensiones, debido a las declaraciones y amenazas que apuntaban al conjunto de la sociedad argentina; no obstante, los canales de distribución de música juvenil continuaron abiertos, especialmente para la música que constituía el rock nacional. Con el descrédito de la dictadura y la necesidad de agolpar intereses nacionalistas sobre el discurso militar, se fortalecieron las políticas culturales que consolidaron un movimiento cultural con caracteres nacionalistas. Esta fue justamente la mirada de quienes apoyaron a los jóvenes artistas, incansables durante el decenio anterior, presentes como una alternativa para

---

<sup>386</sup> Aparte de la pretensión reivindicativa de algunos músicos que no alcanzaron a figurar y de algunos intelectuales que no tuvieron en cuenta los hechos, sino que construyen un imaginario de terror sobre los jóvenes artistas, que difícilmente existió, el periodo del proceso no impuso como objetivo exterminar la música juvenil, aunque en muchos casos hubiera intervenido en los recitales; al contrario, las preocupaciones dictatoriales estaban centradas en sindicalistas, opositores y seguidores de las corrientes de izquierda, antes que de unos jóvenes que no sentaban posición política alguna. “Young people, especially those associated with rock, were specifically targeted by the regime, and a significant portion of the desaparecidos consisted of young workers or high school or college students”. Wilson Timothy. *Rocking the regime: The role of Argentine Rock Music in a changing socio – political context. (1970 – 85)* (Dissertation, Phd in Spanish, Italian & Portuguese. Urbana Illinois. 2006).

fortalecer el proyecto del “ser argentino”. Sin embargo, una contradicción acompaña este proceso, porque si bien al gobierno de la junta le interesaba culminar el proyecto central de fortalecer la identidad argentina, que encuentra soportes reales en la música rock, también aparece con gran importancia el sentido comercial del rock, que desde antes de la guerra de las Malvinas había desplazado cualquier amenaza de represión o censura; por el contrario demostraba que los canales de comunicación estaban plenamente abiertos para que los artistas nacionales continuaran a la vanguardia del rock latinoamericano.

Simultáneamente con el nacimiento de la agrupación *Virus*, quizás el grupo de música juvenil moderna más relevante del inicio de los ochenta, también surgieron nuevas agrupaciones como *Zas*, que desde 1980 interpretaban un rock más moderno, que les sirvió para acompañar a los cantantes de la agrupación *Queen* en su presentación en el estadio de Velez Sarfield ese mismo año. En el momento en que confluyeron los intereses del gobierno, de la Confer y de los jóvenes, alrededor del apoyo para el fortalecer el movimiento cultural juvenil del rock, se percibió un desplazamiento estructural que respondió a una coyuntura propicia para todos los agentes sociales. Meses antes de que la guerra tuviera lugar, el gobierno intuyó una relación benéfica, sincrética y parasitaria con el establecimiento de alianzas explícitas con la juventud nacional, e implícitas al permitir la incubación y desarrollo de las nuevas tendencias de la música rock. En Argentina habían surgido agrupaciones, la mayoría de ellas influenciadas por las tendencias musicales de los británicos, que aparecieron en espacios públicos, teatros, auditorios y parques, incentivando la realización de festivales y la necesidad de encontrar apoyos institucionales para su

respectiva promoción.<sup>387</sup> Cuando se organizó el festival *Prima* en septiembre de 1981, aparte de un marcado interés juvenil por demostrar que el miedo a la dictadura había cesado, también estaba presente que el movimiento, estancado por varios años, había resurgido, anunciando nuevas necesidades y demandas, como los espacios requeridos para su esparcimiento; además, la concurrencia de hechos no podía suceder en un mejor momento, porque a la dictadura, que desde hacía tiempo venía acercándose al movimiento juvenil, la organización de los conciertos le suponían un aumento en la credibilidad con respecto a la tolerancia asumida y el descongelamiento de las relaciones con los sectores juveniles.

El rock nacional argentino se benefició con la confluencia de necesidades, expectativas e intereses, de todos los estamentos sociales, que encontraban en el género criterios de tradición necesarios para soportar y legitimar un discurso nacionalista; sin embargo, también contaba con el apoyo de las generaciones más modernas, que establecían sólidas alianzas identitarias con el rock argentino, el cual implícitamente extendía sus raíces para consolidarse como un ritmo nacional. Justamente en mayo de 1982 estaban presentes los artistas que no permitieron que el ritmo fuera apabullado por las amenazas de censura y represión; al contrario, la moda de reintegrar las agrupaciones extinguidas fue una constante que supuso la reunión de artistas como: *Almendra, Pedro y Pablo y Manal*, agrupaciones destacadas en el inicio del setenta.

---

<sup>387</sup> “Festival rock del Otoño en All boys. El 22 se realizará en el Club All Boys, el festival rock de otoño, organizado por producciones artísticas independientes y Marcelo Codazzi. Participarán en la reunión Daniel Montes de Oca, Gris, Aire, Mister Magoo, la Magnífica Rock and Blues, Baby Doll, Memphis, el Ballet del Otoño, Pajarito Zaguri y Orion´s”. *La Nación*. 9 de mayo de 1982. p. 10.

*“Cantilo, Durietz y el esperado reencuentro con Pedro y Pablo: Música que tiene como ritmo de chacarera, malambo o carnavalito, algo de brasileño y colombiano y también ritmos urbanos como el tango o la milonga. Como a la música argentina le falta el acento rítmico del negro, que es vital, incorporamos ese elemento que favorece el impulso”.*<sup>388</sup>

También regresaban Roque Narvaja y Piero, sumados a los artistas que reforzaban el rock nacional argentino. Sin embargo, algo particular sucedió al tejer alianzas entre la juventud y el Estado, porque las características de irreverencia generacional y de rebeldía social destacadas en este género, se difuminaron en una corriente más comercial e institucional que artística. Naturalmente los músicos mantuvieron un criterio político y social expresado en sus canciones, pero la unión generada entre un movimiento, que no era contracultural ni subcultural debido al apoyo obtenido durante una gran parte de su existencia, y por los fundamentos nacionalistas perseguidos, permiten observar que el rock nacional se destacó por las cualidades estéticas más no por su vocación de resistencia.

*“Rock: Hoy, a las 19, se realizará en la plaza Fuerza Aérea Argentina, a 7 cuadras de la Estación San Antonio de Padua (Lado Norte), un recital de música nacional contemporánea, llamado "Primavera Rock 82". Actuarán XL 5, Contradanza, Septiembre Rock, Pájaro de Fuego, Trasluz, Salsa, Autobus, Theorock, Enfasis, Pantano, Yerbal, Artax, Retono, Centella y otros músicos. Organiza el Círculo de amigos del Oeste de Buenos Aires”.*<sup>389</sup>

Que el rock conllevara los criterios del nacionalismo implicaba un reconocimiento a los artistas, que independientemente de su vocación política, alcanzaron un alto grado de legitimidad como representantes de la nacionalidad argentina. Esta fue justamente la lectura

---

<sup>388</sup> *La Nación*. 2 de julio de 1982. p. 4.

<sup>389</sup> *La Nación*. 10 de febrero de 1982. p. 1.

que hicieron los miembros de la junta militar, para entablar diálogos, auspiciar alianzas y generar apoyos que promocionaran la institucionalidad de la música rock, la cual abrigaba en su lecho el rótulo de nacional desde hacía algo más de un decenio.

El rock nacional argentino, a diferencia de lo que se ha planteado, no se constituye en nacional por las demostraciones de resistencia expresadas por los artistas; tampoco por la claridad política, ni por el ofrecimiento de alternativas ideológicas diferentes a las institucionales. El género adquirió los caracteres nacionalistas por establecer criterios de identidad expandidos prontamente entre un amplio núcleo de la juventud, que no halló otros referentes culturales distintos en los cuales sembrar sus raíces nacionales. La legitimidad que adquirió Sandro en el decenio del sesenta por su carácter marginal, generó imaginarios sociales con los sectores provinciales alejados del poder, que no encontraban incentivos culturales para establecer criterios de identidad nacional con los ritmos promocionados institucionalmente. El rock traducido al español y promocionado por agrupaciones como la de *Sandro y Los del Fuego* fue el espacio de representatividad del cual habían carecido durante muchos años.<sup>390</sup>

En términos generales, la connotación de nacional adquirida por el rock argentino dependió mínimamente de un discurso politizado, de resistencia o de oposición. Salvo algunas notorias excepciones durante el régimen militar, el rock nunca se identificó con los asuntos

---

<sup>390</sup> “... en la Argentina no hay negros, como todos sabemos (y tampoco hay indios). Pero alguien ocupa ese lugar (el margen, el otro, el desplazado, el reprimido): el cabecita, el groncho. Y Sandro es el groncho. La productora, que algo de todo esto sabe, le construye una identidad vicaria, que simbolice la marginación, pero disimilada de pintoresquismo: el gitano”. Alabarces, *Entre gatos y violadores*, 41.

políticos. Durante la dictadura militar los jóvenes expresaron diatribas implícitas hacia el terror desplegado por los militares, cuando decidieron contar públicamente el inconformismo generado por la política local.

*“Gente como uno es lo que hace falta, para levantar a este muerto que parla, hay que darle oxígeno a su cabeza, para que no tenga tanta impureza, serán que nos dejarán pronunciarlos, o nos cazarán como todos estos años, no quiero crearme más enemigos, ya es suficiente con mis propios amigos. Probaremos nuevas formas para recuperar todo este tiempo perdido de matar y dudar, siento que es... insistir en esa lucha contra la incapacidad”<sup>391</sup>*

No obstante, el merecido título de nacional se adquirió por la justeza con la cual el rock se incorporó al imaginario juvenil, al expandir su influencia a los sectores históricamente alejados de la presión cultural de las élites, que seguramente se estancaron numéricamente y siguieron consumiendo un arte reservado para su distinción. La apropiación de un género como el rock internacional, sirvió de punto de inflexión para que los sectores marginados asentaran sus convicciones nacionalistas.

SALSA, PUNK, VALLENATO Y ROCK. EL DESTINO DE LAS IDENTIDADES JUVENILES EN ARGENTINA Y COLOMBIA EN EL DECENIO DEL OCHENTA.

Hacia 1983 los argentinos habían esclarecido, no sin dificultades, los parámetros identitarios nacionales, que los representaban a ellos mismos, diferentes del resto de los latinoamericanos. Hasta el colapso del régimen militar, la Argentina había desconocido sus orígenes indígenas y mestizos, aunque como se ha mostrado, los artistas juveniles durante

---

<sup>391</sup> Virus. “Todo este tiempo perdido”. 1981.

el setenta, intentaron recuperar ese pasado indigno y mancillado por la fuerza política de las élites decimonónicas. Después de la implacable derrota de los militares, Argentina volvería a buscar a sus antiguos aliados: las humildes ciudades latinoamericanas.<sup>392</sup>

La música rock, con nuevos artistas, sumados a la constancia artística de los músicos de antaño, obtenía mejores condiciones de reproducción y ampliación, dadas las prohibiciones impuestas por el régimen militar para transmitir música en inglés. Los músicos encontraron mayores posibilidades porque tuvieron que suplir los vacíos generados por esta intransigente norma, que dejó a las radio-estaciones locales sin material para cubrir las largas jornadas de trabajo. La aparición de nuevas agrupaciones como *Virus* y *Zas*, y de cantantes solistas como *Alejandro Lerner*, promocionaron una renovada imagen sobre la pertenencia del rock, sin deslegitimar la tradición histórica que poseía el género. A esto habría que agregar que los artistas tradicionales del rock argentino continuaban fortaleciendo la identidad nacionalista, al expresar opiniones sobre la fortaleza del movimiento y observar gustosos la ampliación del mercado de su música, que desde comienzos del ochenta amenazaba con traspasar las fronteras nacionales.<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> Importante distinguir entre la identidad que persiguen los jóvenes en relación a la nación, del imaginario nacional que promueven las élites: “La Argentina blanca y porteña, para distinguirse del continente, ignoró a sus provincias indígenas y mestizas, y se alejó de la solidaridad recibida de América Latina durante la aventura de las Malvinas: hasta que el derrumbe acercó las ciudades argentinas a las capitales de la pobreza latinoamericana y quitó sustento a la educación y la cultura que le permitían imaginarse diferente.” García. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, 11.

<sup>393</sup> "Somos el nuevo rock" dice Alejandro Lerner". *La Nación*. 19 de febrero de 1983.

Desde el momento en que el rock adoptó los significantes nacionalistas en Argentina, hubo un constante intercambio de aportes culturales entre los países latinoamericanos, entre los que se destacaban Brasil y Argentina, debido en primer lugar a su cercanía, aunque en gran medida porque los compases del samba acogían gustosamente la atención del público argentino. También hubo amplias muestras de afecto hacia el rock argentino por parte de los colombianos, quienes escuchaban gustosamente las canciones de Sui Géneris y los artistas de folk – rock argentino, como León Gieco y Piero. En este sentido, la evolución del rock nacional argentino incrementó su producción notoriamente, debido en parte al impulso inesperado de la Guerra de las Malvinas, aunque había comenzado desde que sonaron las primeras notas de rock and roll en Buenos Aires. No obstante a comienzos del ochenta es posible aseverar que el género ocupó un lugar destacado en el imaginario nacional de los argentinos, al punto de que el régimen militar, incluso siendo consciente de las tensiones políticas que generaba un ritmo tendiente a la rebeldía generacional, y si se quisiese, hacia la promoción de corrientes revolucionarias, encontró un amplísimo respaldo, dadas las matrices históricas que sostenían y legitimaban su responsabilidad nacionalista.

*“Porque ahora sí, realmente “el proceso” afectó, llegó, hasta la neurona del más despistado. El hecho del que el rock haya tenido mayor difusión, algo que las radios no hicieron por una simple “devoción incondicionada” “trocó el óleo” de mucha gente. El rock argentino se ganó la Tarjeta de Civilidad, volvió a la calle y capturó nuevas cabezas. Y el rock hoy es algo grande, que aglutina a mucha gente a tal punto que muchos políticos quisieran colgarse una guitarra eléctrica con tal de captar la atención de la juventud”.*<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> Roberto Pettinato. *Expreso Imaginario*. Enero de 1983. p. 41.

El rock nacional argentino no tiene una relación directamente proporcional al evento acontecido en 1982, aunque éste haya servido como una plataforma de apoyo para su mayor promoción; sin embargo, la importancia del género corresponde al primer momento de la historia del rock nacional argentino y no a toda su trayectoria. El rock nacional argentino sería aquel que conformaron las agrupaciones pioneras del movimiento juvenil, esmeradas en preservar su existencia y resistir las afrentas del régimen al consolidar un proyecto nacionalista. Las agrupaciones que nacieron después de este movimiento se sumaron a la categoría del rock argentino, pero con un proyecto distinto, independiente de la vocación nacionalista, que ingresó en la competencia internacional por forjar otras identidades, otros ritmos y otras culturas transnacionalizadas, pero alejadas del proyecto nacional de las agrupaciones existentes durante el periodo del proceso.<sup>395</sup> Esto demuestra que Las Malvinas y las leyes no fortalecieron el movimiento identitario, sino que lo extirpó, al permitir que una expresión artística, juvenil, nacional, fuera violentada por el mercado hasta convertirla en una cuestión comercial antes que identitaria.

*“La música rock, esa rebelión, muestra conformismo en la Argentina de 1984: El segundo semestre de 1982 fue un periodo clave para el rock local, no tanto por su desarrollo creativo como por la enorme difusión que tuvo a través de los medios masivos de comunicación. La causa de esa febril propagación de la música joven es bien recordada; el*

---

<sup>395</sup> Frente a la argumentación de Pablo Vila, que defiende justamente que de 1976 a 1983 se consolidaron las agrupaciones de rock nacional argentino, habría que agregar que estas no nacen en este periodo, aunque sí consiguen agrupar las identidades perdidas de los jóvenes argentinos. Sin embargo, habría que revisar con mayor cautela las afirmaciones sobre la preferencia del régimen para atacar a los jóvenes rockeros, porque los datos proveen una información distinta. De cualquier forma, es importante observar que el periodo de la junta, es un tiempo que se ajusta al fortalecimiento del movimiento juvenil en Argentina. Ver: Vila. “Música e identidad”, 229.

*conflicto armado con Gran Bretaña hizo que desaparecieran de los medios de difusión de nuestro país el material inglés y norteamericano”.*<sup>396</sup>

Durante el periodo de la junta se estrecharon lazos de identidad de los jóvenes que sintieron, cómo las persecuciones indiscriminadas y las amenazas contra los jóvenes, se veían representadas en el esfuerzo de los artistas locales, quienes a pesar de las advertencias crearon nuevos ritmos, siempre alrededor del rock. El movimiento juvenil estableció lazos sólidos, que alentaron la inclemente lucha de los artistas, pero que en realidad no desafiaban políticamente al régimen, sino que generaban un espacio alternativo y simbólico en el cual los intereses juveniles encontraban resonancia. La junta favoreció programas de radio (*Sonrisas, 9 PM* y *El tren Fantasma*), televisión (*P.P.M* y *Rock R.A*) y cine, (*B.A Rock* y *Prima Rock*) que promovieron comercialmente un bien cultural, perteneciente al núcleo de los jóvenes, aunque su promoción supusiera un cambio en la esencia artística.<sup>397</sup>

La aparición de nuevas agrupaciones y artistas, ajenos a la idea inicial del rock nacional, adaptó al movimiento para las nuevas exigencias comerciales, que consistían en la producción de un rock, sin el leitmotiv de resistir al gobierno, generar identidad o crear espacios para la juventud; el objetivo era ampliar la influencia del rock argentino. Las normas de los militares frente al impedimento de escuchar música en inglés o permitir el consumo de los grupos británicos, fracasó en un periodo ínfimamente corto, porque Argentina no quería alejarse de los países centrales y mucho menos perder las influencias

---

<sup>396</sup> *La Nación*. 1 de agosto de 1984. P. 1

<sup>397</sup> *Expreso Imaginario*. Enero 1983. p. 41.

culturales que otorgaban los cimientos de su música nacional. En menos de un año, aún dentro del periodo militar, visitaron al país *Eddy Van Helen*, *KISS*, se transmitió la película del muro de *Pink Floyd* y se informó al público local sobre el transcurrir de las bandas inglesas de amplia trayectoria como *Led Zeppelin*, *Emerson, Lake and Palmer* y por supuesto, las nuevas agrupaciones como *The Police*.

El impulso comercial del rock internacional colisionó severamente el desarrollo del rock nacional argentino; también afectó los intentos de los músicos colombianos por fortalecer la cultura juvenil nacional. Empero, en ambos países, la arremetida del mercado de productos juveniles, extendió ampliamente la gama de posibilidades, al punto de que el rock cobijó las expresiones distantes del folclor y los ritmos tropicales. La distinción entre lo moderno y lo tradicional desapareció en el caso argentino, debido a que la música juvenil la interpretaban artistas que habían sido jóvenes una década atrás, pero que naturalmente habían perdido la legitimidad de rebeldía y diferenciación con las nuevas generaciones.<sup>398</sup> De manera semejante a los primeros años del setenta, cuando los artistas juveniles exploraron criterios de distinción para obtener reconocimientos identitarios, los jóvenes del decenio del ochenta enfrentaban la generalización de la cultura, obstinada en promover productos masificados, de alto consumo, arrebatados del poder de las subculturas. En la marginalidad permanecían otras expresiones contraculturales, surgidas en condiciones sociales que demandaban la

---

<sup>398</sup> El sentido de lo moderno encuentra espacialidad en la antítesis con lo tradicional, fortalecido por los movimientos inductivos que provienen desde afuera y desde el centro. Lo moderno para los países latinoamericanos encuentra resonancia en la desmedida ovación de los sujetos que imponen una distinción clara entre lo tradicional, lo arcaico y lo premoderno, como productos naturales de la cultura de los países en desarrollo, mientras se evoca una concebida devoción hacia los aportes extranjeros, poseedores del significativo de la modernidad. Ver: Giménez. *Modernización e identidades sociales*, 155.

aparición de productos culturales generadores de identidad; en esta lógica nacieron el punk y el metal, como alternativas identitarias frente a la masificación de la música juvenil. Dentro de la gama de posibilidades, el rock del cono sur aceptaba tendencias relacionadas con la música rock, por ello, agrupaciones como *Los Violadores* o *Riff*, promotores del punk y el metal, se afianzaban como alternativas juveniles, distintas en primer lugar del rock nacional, aunque presentes en el discurso de la tradición nacional.

Las prácticas culturales se ampliaron a medida que el mercado hallaba puntos de expansión en Argentina y Colombia, aunque hasta 1983 se había esclarecido el tipo de consumo cultural para cada país. El rock argentino presentó dos productos culturales diferentes, porque al tiempo que se fortalecían los ritmos comerciales, con cantantes de reciente aparición, inspirados en un contexto social distinto a los artistas del rock nacional del decenio pasado, estos siempre estuvieron acompañados del significante de la tradición, representado claramente por los artistas legendarios, que se negaron a abandonar los escenarios, porque su vocación musical había adoptado responsabilidades sociales. A ellos se sumaban los músicos que habían compartido experiencias como integrantes de las agrupaciones de los músicos destacados, pero que permanecían en la sombra, como el caso de Fito Páez o Andrés Calamaro, entre muchos otros artistas, que debido a las oportunidades brindadas por el mercado, emprendieron proyectos como músicos solistas y directores de sus propias agrupaciones. Esta vertiente tradicionalista, porque seguía mirando cercanamente la labor de los músicos de la vanguardia del rock argentino, se alimentaba también con los reencuentros artísticos, empeñados en promocionar su música, pero con la imagen tradicional que recordaba los inicios del rock local.

Por otro lado, el mercado ofrecía el punk y el metal, que abstraídos de su esencia contracultural, también ingresaron en la lógica del consumo, aunque claramente de una forma disimulada en sus inicios. Pappo fue uno de los personajes más polémicos en los inicios del rock nacional argentino; participó de numerosos eventos, produjo varios álbumes con su agrupación *Pappo's blues* a comienzos del setenta, luego con otro proyecto efímero llamado *Aerobus*, para concluir a comienzos del ochenta con *Riff*; agrupación principalmente motivada por los sonidos estridentes de las tendencias del rock pesado de Inglaterra y Estados Unidos.<sup>399</sup> Al igual que Pappo y varios de los músicos argentinos y colombianos obsesionados con construir un movimiento juvenil, extinguido durante años por la crisis del mercado y por la carencia de prácticas culturales que esclarecieran la identidad grupal, surgieron músicos relacionados con las tendencias del punk, que habrían de allanar el profesionalismo del rock tradicional.

Antes de observar el desarrollo del punk, que llegó de la misma forma a Argentina y Colombia, aunque se incubó más pronto en Argentina, pero halló mejores espacios para su propagación en Medellín, habría que observar cómo el impulso del mercado se encontró refrenado en Colombia, porque los escasos grupos nacidos en esta coyuntura no alcanzaron a generar parámetros identitarios; tampoco consolidaron un mercado eficiente que les permitiera a los artistas sobrevivir de la música y permanecer en el recuerdo generacional del decenio del ochenta. Desde la misma lógica en que se leyó el rock nacional argentino,

---

<sup>399</sup> *Expreso Imaginario*. Enero de 1980. p. 47.

lo marginal en Colombia no se encuentra en el rock, porque en el país sí se hallaron negritudes e indígenas, inexistentes para la Argentina, pero claramente determinantes en el imaginario de los colombianos. Si la búsqueda de lo nacional radicó en fortalecer e integrar lo marginal, como parte de un proyecto cultural que enalteció los valores locales, como sustento determinante en la concepción de las identidades nacionales, el rock argentino encontró en sus cantantes locales, tales como Sandro, Leo Dan y Leonardo Favio, lo que los colombianos encontraron inicialmente en los artistas de música salsa, que con el tiempo se afianzaban en el gusto colombiano. Más adelante apareció otro ritmo más marginal que sopesaba los intereses nacionalistas: el vallenato.

Estas son dos historias diferentes, cargadas de motivos políticos, sociales y económicos, que permitieron el encumbramiento de los géneros tropicales como los favoritos del gusto colombiano, y que explican en gran medida porqué la música rock no adquirió los mismos significantes de lo juvenil que sí hallaba en otros países. Por momentos pareciera como si la ruralidad del país no quisiera distinguir ni favorecer la proliferación de corrientes artísticas lideradas por los sectores más jóvenes. La homogeneidad de la población colombiana se basaba en productos culturales que no discriminaban entre los gustos de las generaciones más recientes, asentadas en las urbes “modernas” y las ofertas para las poblaciones rurales. Los gustos y las prácticas culturales de los sectores rurales, campesinos, tradicionales, continuaban aferrados a promover un consumo diferente, incluso distante de la salsa, que por su origen urbano tampoco logró inmiscuirse en las prácticas locales rurales. Estos sectores se orientaron preferiblemente por las ofertas culturales de un mercado que hallaba

mejores regalías con los aires regionales, tropicales y de música carranga, que con la música comercial juvenil.

*“Los Carrangueros: Nueva 'onda' Colombiana: Dos guitarras, un tiple y una raspa junto con un íntimo conocimiento de nuestra gente, forman este nuevo fenómeno musical. Rápidamente las presentaciones en diversas emisoras bogotanas dedicadas a la difusión de este tipo de música tuvieron una popularidad realmente inusitada. Las presentaciones en vivo igualmente tuvieron una gran acogida. Como estas cosas generalmente no pasan inadvertidas, llegó a oídos de varios ejecutivos disqueros que los enruanados intérpretes de esta música rítmica del interior del país eran realmente populares. ¿Estamos frente al nacimiento de una nueva tendencia en la música, o simplemente es la novedad? Las opiniones de los entendidos están repartidas. Solo el tiempo dirá si después de tantos años una forma musical del interior del país puede convertirse en locura nacional”.*<sup>400</sup>

Naturalmente en Colombia se practicaban otros géneros musicales aparte de los aires folclóricos, sin embargo, durante casi dos decenios de contacto directo con los puntos neurálgicos de la producción cultural, Colombia seguía indeciso, dubitativo; las políticas culturales no favorecían productos culturales específicos, pero tampoco obstruían su ingreso. Los proyectos culturales que aún para 1982-83 estaban en manos de entidades privadas, establecían mercados de acuerdo a las necesidades individuales, que no correspondían forzosamente al interés de consumo cultural de los colombianos. Debido al notorio incremento del mercado de la música, Colombia parecía un lugar adecuado para promocionar artistas, por este motivo, durante los primeros años ochenta se observó un comportamiento constante por parte de las casas disqueras, de los productores y de los empresarios, antes que de los músicos, por ampliar el terreno para el consumo musical.

---

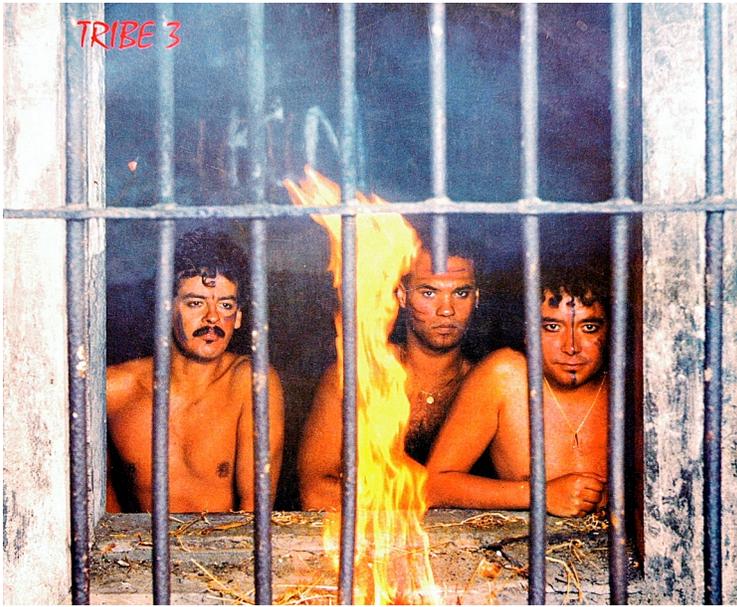
<sup>400</sup> *El Tiempo*. 2 de agosto de 1981. p. 7.

En los primeros años del ochenta visitaron a Colombia artistas de renombre internacional. En primer lugar se destaca la eficiente labor del empresario Osvaldo Papalco, protagonista central de los contratos firmados entre los artistas con las empresas culturales colombianas: Asartes, Colcultura e Intercultura. La coyuntura cultural ofrecía varios productos como el rock británico, ubicado en la vanguardia de la música juvenil, aunque también aparecían productos de la música pop, tales como Elton John y Joe Cocker. También hicieron presentaciones musicales Aretha Franklin, Susana Rinaldo y Billy Preston. Los ritmos latinos estuvieron a cargo de Carlos Santana y los principales soneros de la Fania All Stars: Rubén Blades, Willy Colón y Héctor Lavoe.<sup>401</sup> Las principales figuras de la música comercial internacional compartían escenarios con las agrupaciones de música salsa colombiana, los aportes del merengue dominicano y los nuevos compases de la agrupación más importante del vallenato colombiano de principios de los ochenta, *el Binomio de Oro*.<sup>402</sup> Estas eran las ofertas de la música más popular. Las tendencias musicales más artísticas que comerciales, también hicieron parte de las ofertas culturales. Las agrupaciones *Yaki Kandru* y *Los Amerindios* aún a mediados del ochenta ofrecían funciones destinadas a un público interesado en la erudición musical, antes que por sus características comerciales.

---

<sup>401</sup> “Colombia en la órbita de las grandes estrellas.” *El tiempo*. 20 de diciembre de 1981. p. 4.

<sup>402</sup> “Héctor Lavoe, Pete "el conde" Rodríguez, el Binomio de Oro y Alfredo de la Fe, quienes con sus conjuntos ofrecerán el gran espectáculo de Salsa y Vallenatos hoy a las 7 pm en el Coliseo Cubierto el Campín”. 18 de Marzo de 1983. p. 2.



42. TRIBE 3 1984. CARÁTULA DEL ÁLBUM.

Frente a estas posibilidades culturales se sumaba el rock. Sin embargo, los esfuerzos de los artistas y empresarios fueron insuficientes para mantener al país dentro de la modernidad, porque el rock no obtuvo en Colombia alta rotación comercial. Después de fallidos intentos por fortalecer la difusión de la música moderna en el país, con el apoyo de las cadenas televisivas y algunos espacios creados en la radio, aunados al impulso brindado por Manolo Bellón desde sus columnas sobre la música moderna en el diario *El Tiempo*, el rock se desvaneció de los espacios públicos y sociales auspiciados mínimamente, aunque con el consentimiento de las instituciones culturales.

Las agrupaciones nacidas a comienzos del ochenta en Bogotá y Medellín pronto desaparecieron, algunas después de grabar uno o dos sencillos, pero sin figurar en el imaginario de la tradición nacional. En 1984 se realizó el último gran esfuerzo para acercar las tendencias modernas a Colombia, por medio de la agrupación *Tribe 3*, que practicaba

fusiones de música tropical, reggae y rock. El propósito de este proyecto fue ofrecer una alternativa cultural distinta de los ritmos folclóricos y tropicales. Por supuesto, en Colombia también era importante la canción romántica, directa heredera de los artistas de la nueva ola, que cosecharon éxitos a lo largo de Latinoamérica, aunque no proyectaron un sentido de colectividad identificado con su música, seguramente por el carácter comercial que antecedía al producto.



43. RUBÉN BLADES Y LOS SEIS DEL SOLAR. EL TIEMPO AGOSTO 1984.

Latinoamérica experimentaba un sentimiento de unicidad por medio de los cantantes de música romántica, cuyas figuras más relevantes eran los españoles Dyango y Camilo Sesto, Pimpinela de Argentina, Juan Gabriel de México y el brasilero Roberto Carlos. Estos artistas de habla hispana – excepto Roberto Carlos -, competían de cerca en los listados de

popularidad, en los rankings de ventas de discos, con los músicos populares más importantes del primer lustro del ochenta: *Queen*, *Los Jackson Five*, *Cyndy Lauper* entre otros. No obstante, estos artistas se comprometieron con la parte comercial de la música y no con los aspectos estéticos. Sin embargo, en los primeros años del decenio se consolidaron otras ofertas culturales, como en Argentina el «rock nacional» y en Colombia la salsa. La música de Rubén Blades, Willy Colón, y Héctor Lavoe, sumaba adeptos; además artistas como Lavoe se presentaban asiduamente en Colombia en escenarios distritales o en establecimientos privados como el Bar Keops, al norte de la capital de la república.<sup>403</sup> De la misma forma, los nuevos valores musicales del vallenato, con la figura de Diomedes Díaz, consiguieron una representación sin precedentes en la historia nacional.



44. SALSA. EL EXPRESO IMAGINARIO. 1981

<sup>403</sup> Lavoe en Keops. *El tiempo*. 9 de Septiembre de 1983. p. 7.

A diferencia de lo que sucedió en Argentina, en donde ningún otro ritmo alcanzaba a legitimarse como lo hacía el rock nacional, en Colombia ingresaron la salsa y el vallenato, como valores artísticos que consolidaron parámetros identitarios. En primer lugar, la salsa encontró respuesta en las grandes ciudades colombianas, por la representación de los factores de juvenalidad pretendidos por los jóvenes colombianos. Si bien la salsa acompañaba a la música tropical, tendiente al baile, la fiesta y la algarabía, dentro de los significantes de esta música también tomaba gran importancia su origen urbano, que favorecía las pretensiones modernizantes de los seguidores de la salsa, quienes establecían distinciones entre la música folclórica – atrasada, premoderna, etc. – y las ofertas musicales de las grandes agrupaciones de la música salsa. Además, esta música había desplazado el favoritismo de la música pop y rock en varias ciudades estadounidenses, en donde se consolidaban como grandes artistas los soneros del guaguaco, el cha cha cha y la salsa en general. Aprovechada por el mercado cultural, la salsa hizo una serie de virajes desde Cuba hasta Nueva York, de donde irrumpió en una extensa travesía que habría de encontrar asidero en países como Colombia. El fenómeno se desarrolló allí, no como un ritmo marginado, folclórico y atrasado, sino con la capacidad de extender parámetros identitarios para que sus seguidores se sumaran a una misma colectividad, identificados unos a otros en desmedro de la otredad, constituida justamente por los sectores rurales y campesinos, pero también por los núcleos juveniles identificados con los ritmos extranjeros.

En Colombia su producción inicialmente tampoco fue muy notoria, con la excepción de *Fruko y sus tesos* y artistas como Nelson Pinedo; sin embargo, hubo mayor disposición al consumo que a la producción, por razones que no se pretenden discutir aquí, pero que se

aduce responden a los mismos condicionamientos que no permitieron el desarrollo del rock colombiano. La salsa al llegar al Caribe exploró algunos de los países septentrionales, pero se debilitó en su viaje hacia el sur; al llegar a Argentina no encontró resonancia, con la excepción del *Movimiento Rada*; músicos interesados en la fusión, con bases rítmicas originarias en el jazz y la salsa. El experimento fue infructuoso, en términos de popularidad, porque cuando se intentó llevar el ritmo tropical a los escenarios de la juventud argentina, no encontró la respuesta esperada.

*“Vinimos a Buenos Aires invitados para tocar en B.A. Rock. Estábamos seguros de que íbamos a “matar”, porque teníamos un estilo superpersonal y caliente. Pero el público argentino quería rock and roll y no nos entendió. Nos tiraron de todo”.*<sup>404</sup>

Las explicaciones más aceptadas frecuentemente recurren a determinismos raciales, sustentados en la existencia de ritmos para determinadas colectividades, sensibles a los caracteres de su raza para promover y consumir determinados géneros musicales.

*“Bien, como Colombia tiene mucha población negra y mulata a lo largo de sus costas, a esas ciudades llegó la noticia de la salsa primero que al interior... ¿Qué actitud toman los blancos con respecto a la salsa? Creen que es música de negros, música del diablo, pero no, no es así. Yo sé que soy de raza chévere (sic), blanco, pero me gusta ver los ojos y los dientes de una negra gozando cuando tocamos, la admiro”.*<sup>405</sup>

Ciertamente, los intentos por promover la música salsa en Argentina fueron infructuosos, porque el ritmo no salió de las academias de baile y de los consumos limitados, sin

---

<sup>404</sup> *Expreso Imaginario*. Octubre de 1980. p. 32.

<sup>405</sup> *Expreso Imaginario*. Septiembre de 1980. p. 15 – 16.

conseguir respaldo juvenil que lo pensara como otra alternativa para estrechar lazos de identidad.

Pareciera entonces que la modernidad fue el motivo constante de apelación por parte de agentes sociales, instituciones y artistas, porque los productos culturales, muchas veces sin importar los fundamentos estéticos se constituyeron en los baluartes de la modernidad. En este orden de ideas, la modernidad, entendida y equiparada en muchos casos con la búsqueda de la libertad, no fue un proyecto latinoamericano, ni argentino, ni colombiano; fue una tarea conjunta de un punto coyuntural que comprometió implícitamente a todos los agentes que entendieron como propia la responsabilidad de modernizarse. Pero lo moderno, dentro de lo conceptual y simbólico, cobijaba al rock, la salsa, y si se quiere, los ritmos contraculturales, que opuestos a la modernidad, también ingresaban al juego de poderes por legitimar su diferenciación vertida por el *reconocimiento*. Desde esta perspectiva, el aumento comercial del rock argentino y la emergencia de las identidades en Colombia, respondieron al fortalecimiento de la industria cultural a comienzos del ochenta, que presentó al público nuevos productos culturales que incrementaron el consumo.

La concreción de apoyos comerciales e institucionales para el renacimiento del rock nacional argentino en 1982, se sumó al apoyo comercial destinado a otros artistas argentinos. En este sentido, el ascenso en la producción de rock argentino, respondió a una tendencia general del comercio cultural, favorecido lógicamente en la Argentina por la disposición de las políticas culturales para su distribución. No obstante, se observa que el aumento sucedido en el decenio del ochenta respondió a una tendencia general de la música

juvenil, en contravención a la idea de que el rock argentino surgió después de las Malvinas. El movimiento juvenil que adquirió importancia desde comienzos del ochenta, también demandaba una altísima atención, por esta razón mientras en Argentina se llevaban a cabo los encuentros musicales como el B. A. Rock y el recordado recital de *La Falda*, en otros países también se organizaban conciertos multitudinarios, como el Festival Rock en Río, que aspiraba a congregar más de un millón de personas.<sup>406</sup> La tendencia ascendente de la música rock sucedió en varios países, aunque en Argentina coincidió con las necesidades de los núcleos juveniles que habían desarrollado una altísima afinidad con el ritmo.



45. VIRUS. LA NACIÓN DICIEMBRE 1981.

---

<sup>406</sup> “Rock en Río: se anuncia como el mayor recital "pop" desde el legendario festival de Woodstock”. *La Nación*. 1 de enero de 1985. p. 5.

La relación entre el mercado y las políticas culturales en Argentina, ocasionó un auge comercial inesperado para el rock nacional. Países como Colombia comenzaron un proceso de apropiación del rock argentino, que por idioma y motivación social, era más semejante que la música británica y norteamericana. La promoción del rock en Argentina motivó el nacimiento de más agrupaciones locales, que irrumpieron con una visión comercial favorable para su pronta internacionalización. Aunque los artistas tradicionales siguieron ocupando los lugares más destacados en la producción del rock nacional argentino, encabezados ahora por las presentaciones de los solistas Juan Carlos Baglietto, Roque Narvaja, Litto Nebia, Luis Alberto Spinetta y los trabajos individuales de Charly García, la tendencia comercial de la música juvenil inauguró espacios alternativos que integraron a los músicos más recientes. Si bien en 1980 – 81 habían nacido artistas como *Virus*, *Los Violadores* y *Zas*, tuvieron que esperar un tiempo considerable para que sus propuestas encontraran resonancia en la juventud local inicialmente, y más adelante, en los reductos juveniles en toda Latinoamérica, en donde consiguieron reproducirse masivamente.

La juventud colombiana encontró en el rock argentino un producto cultural que satisfizo dos requisitos importantes: en primer lugar era música compuesta y cantada en español; el segundo aspecto era la modernidad, porque aunque en Argentina el rock estaba expandido por un amplio núcleo de la sociedad, en Colombia significaba un recurso generacional que permitía hallar el reconocimiento a la juventud. Inicialmente fueron los artistas folclóricos y de rock – folk los que obtuvieron mayor acogida; en el decenio del ochenta se ampliaron las ofertas, enfocadas principalmente hacia los reductos juveniles. Los padres del rock argentino compartieron escenario durante el setenta y una parte del ochenta con los

representantes más conspicuos del folclor nacional. León Gieco, Piero, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, entre otros, participaban en los conciertos de rock nacional, fortaleciendo de esta forma el significante de *nacional* incluido en el nombre del género. Sin embargo, los problemas de definición e identidad generaron detractores; agentes sociales motivados por causas más artísticas que políticas, exploraron las corrientes de la música moderna, con el objetivo implícito de establecer limitantes claros entre la música nacional y la música juvenil. Por supuesto, los artistas nacidos en las lides del rock siguieron aupando el orgullo nacional, por su descomunal tarea de acrecentar la importancia del país allende de sus fronteras, sin importar que su música había soportado verdaderas transformaciones.



4613. SODA STEREO. 1984.

El rock nacional argentino significaba para las nuevas generaciones el recuerdo glorioso de un pasado de luchas, rebeldías e inconformismos, que ya no estaban en sus mentes;

significaba «imaginar» un tiempo en el cual no estuvieron presentes, aunque poseía una tradición cultural digna de ser recordada. Pero el rock nacional tradicional ya no complementaba la avidez de rebeldía generacional buscada en la música.<sup>407</sup> En este sentido, los artistas de las nuevas agrupaciones, con estilos de vestir distintos, mensajes líricos propios de su contexto y ritmos más modernos – en general porque la modernidad la seguían determinando los países centrales, lo que significaba que la imitación de su cultura era la asimilación de la modernidad – complementaron la carencia de identidad generacional ausente en el discurso del rock nacional.

Desde mediados del decenio del ochenta, varios artistas argentinos, motivados por la necesidad de promover un estilo moderno y juvenil, sólo alcanzado en los últimos años por las agrupaciones *Zas* y *Virus*, y en gran medida, la segunda generación de *Los Abuelos de la Nada*, hicieron música juvenil, apartada de las tendencias “anacrónicas” del rock nacional. El *Festival de Piramar*, fue uno de los primeros eventos en los que el rock de los jóvenes argentinos del ochenta, desestimó la habitual presencia de figuras tradicionales de esta música; al contrario, pareció que habían regresado los eventos juveniles, en donde no tomaban partida los sectores adultos. Por supuesto, se mantuvieron intactas las demostraciones de respeto hacia los pioneros de la música, pero la renovación era un objetivo propuesto desde comienzos del decenio, con las agrupaciones previamente

---

<sup>407</sup> Pablo Seman y Pablo Vila, “Rock chabón. The contemporary national rock of Argentina”. En: Aaron Clark. *From Tejano to Tango*, 71

nombradas y con las corrientes menos comerciales que nacieron de la mano de la segunda generación del rock argentino.<sup>408</sup>

La búsqueda de unicidad e identidad en los grandes centros urbanos, facilitó la proliferación de tendencias menos comerciales del rock, personificadas en los artistas del punk y de la música “metal”, que tuvieron sus primeros herederos en Argentina con *Los Violadores* y *Riff*. El rock nacional argentino se desplazó de la mano del metal y el punk, debido a la falta de conocimiento sobre los géneros, que por simple estética sonaban semejantes. Para 1985 – 86, se establecieron distinciones entre ambas corrientes; dentro de las tendencias comerciales del rock argentino apareció *Soda Stereo*, *Fito Páez*, *La Torre* y *Los Enanitos verdes*; a ellos se sumaban las agrupaciones de rock pesado, que desestimaron en principio las exigencias del mercado. En Colombia estos géneros jamás perdieron la marginalidad y pertenecieron a actores sociales identificados con minorías juveniles, mientras en Argentina obtuvo distintas connotaciones. Hasta los años ochenta el rock nacional argentino estaba conformado por los artistas tradicionales, distintos de los músicos juveniles surgidos alrededor de 1982. Para estos últimos había razones estéticas para suspender el consumo de rock nacional; principalmente la promoción de las corrientes musicales modernas.

Desde esta perspectiva, es interesante discutir la relación entre el fortalecimiento de la nacionalidad argentina durante la guerra de las Malvinas, y el carácter nacionalista del rock

---

<sup>408</sup> Augusto Di Marco, “Rock: Universo simbólico y fenómeno social”. 31- 76.

argentino, debilitado por los acuerdos estratégicos entre las instituciones gubernamentales y los jóvenes. Hablar de rock nacional no puede obviar que a finales del setenta y comienzos del ochenta era una expresión cultura extranjera, concomitante con la moda, el mercado y el comercio cultural, que adquirió caracteres nacionalistas durante un periodo ávido de propuestas musicales juveniles. Los músicos de mediados del setenta rebuscaron los orígenes del *gauchismo*, mediante las fusiones con el tango, las chacareras y las milongas, que vigorizaban un pasado imaginado de gestas heroicas realizadas por los próceres de la patria. Para 1980, la labor de los primeros artistas estaba culminada; el rock nacional argentino se había popularizado, ninguna agrupación de este país pensaba en realizar sus canciones en otro idioma distinto al español, las instituciones habían avalado e incentivado la nacionalidad del género y los artistas se identificaban claramente como baluartes de la patria. No obstante, las expectativas políticas y sociales de los artistas se habían transformado notoriamente a comienzos del decenio del ochenta, principalmente por la estrecha relación del género con las políticas culturales, aunque también por la relación cultural que suponía cambios estéticos.

La institucionalización del rock nacional argentino justificó las transformaciones musicales experimentadas por el género durante el primer lustro del decenio del ochenta. Los músicos tradicionales institucionalizaron la música rock como producto destinado a la entretención de la juventud argentina; estos sujetos entregaron bienes culturales y ubicaron el género en un imaginario nacional, que respaldaba las transformaciones musicales. En este sentido, la intervención de las nuevas agrupaciones juveniles argentinas estaba contemplada en el

panorama de posibilidades que fortalecerían la institución nacional, sin importar los rumbos estéticos por los cuales se orientaran los artistas juveniles.

*Puro ritmo, puro baile. No parece haber sido otro el propósito que guió a Charly García en la concepción de su último espectáculo, sumamente estimulante para el cuerpo.... Para conseguir este propósito puede apelar al humor; también - ya fue dicho - a una estructura rítmica indeclinable. La renovadísima versión que ofreció en el Luna Park de su ya antológica "Canción para mi muerte" sería suficiente para comprender cuánta distancia media entre el intérprete de Sui Generis y este Charly García más próximo, pleno en vitalidad".*<sup>409</sup>

La laxitud cultural posterior al conflicto de las Malvinas, fue insuficiente para evitar las confrontaciones entre los seguidores del rock, los sectores más jóvenes de la sociedad argentina y los detractores de la música. Las nuevas propuestas cobijaban las influencias de la música reggae hasta las corrientes dominadas por la música disco que incitaban al baile, un concepto revalorado desde los inicios del rock argentino. Sin embargo, desde 1980 estaban presentes las nuevas propuestas musicales, con los artistas de *Virus* y *Zas*, quienes hallaron al representante más conspicuo en la agrupación *Soda Stereo*, que expandieron su música desde 1984. El punto de explosión de su carrera fue el Festival Pinamar, tan sólo meses después del lanzamiento de su primer álbum musical. El desafío simbólico de estos jóvenes era enorme, porque suponía invertir valores y principios tradicionales del rock argentino, que para esta altura se encontraba perfectamente institucionalizado y establecido como baluarte nacional; sin embargo, desde el punk y el metal, surgían puntillosas afrentas contra la institucionalización de la música juvenil. Aparte de las agrupaciones orientadas por el rock pesado internacional, también surgieron influencias de las fusiones con ritmos

---

<sup>409</sup> "Charly García, anfitrión de un "Piano Bar" destinado al baile: *La Nación*. 26 de mayo de 1985. p. 5

caribeños, que fueron malmiradas por el gusto de la gran mayoría de los argentinos.<sup>410</sup> Sin embargo, agrupaciones como *Sumo*, fueron reconocidos dentro de los sectores medieros, identificados con las propuestas musicales de esta agrupación.

En relación con la nación, el rock argentino atravesó por un proceso de institucionalización durante el conflicto anglo – argentino, que debilitaron los significantes de resistencia, aunque se fortalecieron los lazos nacionalistas. Además, las nuevas agrupaciones defendieron la neutralidad política y estética, al relegar los contactos con la música nacional argentina o los elementos característicos de ella. El rock del sur sirvió de plataforma para que Argentina influyera abiertamente en los gustos culturales de la juventud colombiana. Las relaciones culturales entre los artistas juveniles del cono sur con Colombia habían sido constantes, debido a los conciertos de los músicos de folclor o folk rock, pero fue posterior al nacimiento de *Soda Stereo* en 1983 que se estrecharon los contactos entre la cultura juvenil argentina y colombiana. La relación determinó que los colombianos ocuparan una posición de consumistas del “nuevo” rock en español. El alejamiento de los artistas argentinos de los compromisos políticos y nacionalistas con la música, le facilitó el acceso al gusto de los colombianos. La música juvenil argentina del ochenta llegó a Colombia con menos complejidad estética y destinada a una juventud ansiosa por acceder a ritmos juveniles. Sin embargo, las primeras reacciones de los puristas con respecto a la agrupación

---

<sup>410</sup> Riff o el golpe rítmico del "Heavy - Metal" El afiebrado pulso rítmico, una base firme para los chirriantes solos de guitarra, la oscura voz del guitarrista Papo al servicio de letras que muestran idéntica debilidad en lo conceptual como en su tratamiento formal. No fue mucho más lo que ofreció el grupo Riff durante su presentación en el estadio de Ferro Carril Oeste. Siempre vestidos con ropas de cuero negro, sus integrantes interpretaron sus temas más populares, a los que se sumaron sólo tres nuevas composiciones: "Entréga-te", "Regulador" y "A varios kilómetros por hora". *La Nación*. 22 de diciembre de 1983. P. 2

*Soda Stereo*, fue denigrar la producción con base en los motivos que deslegitimaban su apropiación del rock nacional argentino, por preferir las tendencias comerciales internacionales, lideradas como ha sucedido durante toda esta narración, por las agrupaciones anglo – americanas. Igualmente habría que ubicar en esta compleja estructura el impulso de la música juvenil, no del rock, pero sí de las tendencias comerciales semejantes a la nueva ola, la nueva canción o incluso la canción romántica, protagonizada por cantantes solistas españoles, que allanaron las mentes juveniles en Colombia, con respecto a una idea distinta sobre la música juvenil y moderna. La visita de las agrupaciones argentinas al país significaba acceder a ritmos frescos, novedosos y modernos, con la ventaja de estar grabados en su propio idioma.

*Pop iberoamericano. Así se titula este interesante trabajo discográfico que muestra cuánto ha evolucionado la música joven en nuestro continente y España. Sorprende si uno no está acostumbrado a pensar que en otras latitudes latinas se hacen cosas perfectamente competitivas. Uno tiende a pensar que Latinoamérica es Julio Iglesias, Raphael y Roberto Carlos y unos pocos más. Olvidamos que en otros países se produce música contemporánea con unas características muy interesantes, pues van desde la copia fiel de los sonidos gringos y europeos hasta la mezcla de éstos con ritmos más latinos, el reggae, o en el caso del colombiano Óscar Iván, una alegre percusión que juguetea con la canción. Pero realmente temas como los que presentan Ritchie (Brasileños, creo), Mecanos (españoles), nos muestran muy claro que en este sentido hay muchos países de nuestra misma condición que nos lleva años luz de ventaja. Entre otras cosas porque las técnicas de grabación y la producción en nuestro país no llegan aún a estas alturas. También queda esta inquietud; ¿en dónde anda nuestra música? ¿Dónde se ocultan los músicos que en Colombia tienen talento? Algunos hacen otras cosas, musicales a veces, otros se dedicarán a tocar en bares y otros, pues... Es como si nadie creyera que podemos producir música para competir por fuerza”.*<sup>411</sup>

---

<sup>411</sup> Música sobrada del 83. *El Tiempo*. 3 de febrero de 1984. p. 7

Con el advenimiento del rock en español, que coincidió con la promoción de las agrupaciones españolas y argentinas, se despertó a los jóvenes colombianos del letargo cultural en el que permanecían, quienes entusiasmados nuevamente con un producto comercial, carente de contenido social, ideológico o político, se sumaron al movimiento originado en el cono sur. De hecho, los españoles también fueron consumidores asiduos del rock producido por los argentinos, primeros en promocionar la música moderna en castellano, debido a que en España este concepto aún no se alcanzaba hasta comienzos del decenio del ochenta. En este sentido, los argentinos fueron posiblemente los promotores del movimiento que fue conocido como “el rock en español”, y que tuvo como sus principales exponentes en Colombia a agrupaciones como *Compañía y Limitada*, *Pasaporte* y *kronos*, pioneras del movimiento cultural juvenil del subcontinente.

La otra tendencia del rock menos comercial, que también obtuvo importantes representaciones en músicos argentinos, llegó a Colombia por el mismo periodo, aunque esta influencia provino directamente de Europa y Estados Unidos, sin atravesar por el filtro de Argentina o en su defecto México, donde se expresaba una altísima influencia de los ritmos musicales modernos inspirados en el rock en español. El epicentro de este fenómeno tuvo lugar en Medellín, debido a las condiciones materiales y sociales para incubar movimientos culturales de resistencia, relacionados con las problemáticas urbanas que afectaban directamente la ciudad: crecimiento urbano, aumento desmedido de la violencia civil, corrupción y problemáticas sociales que engloban un contexto complejo que nutrió los imaginarios juveniles. Desde 1981 habían aparecido agrupaciones locales, influenciadas por los sonidos industriales del rock pesado, representadas en los artistas de *Carbure* y

*Nash*, que debido a la falta de oportunidades comerciales y al limitado público nacional, fueron destinadas al desarraigo. Sin embargo, los años postreros determinaron la acogida del punk y el rock metal, en agrupaciones como *Darkness*, *Ira* y *Kraken*, estas dos últimas provenientes de la ciudad de Medellín.

Desde esta perspectiva, habría que tener en cuenta la división del movimiento cultural juvenil, asentado en dos propuestas contrapuestas debido a la tendencia comercial de la primera y las pretensiones de resistencia política de la segunda. Sin embargo, es importante destacar que la resistencia aparente del rock no se genera en las perspectivas de los géneros comerciales sino en los ritmos contraculturales, que son justamente aquellos inspirados en contravenir los alcances institucionales obtenidos por el rock en varias ciudades, como fueron Bogotá y Buenos Aires. En este sentido, la nueva tendencia avalada por el establecimiento, persiguió determinados contenidos narrativos, basados en los paisajes urbanos, experiencias personales y la temática del amor, que inspiró fuertemente las composiciones juveniles. Entre los principales cultores de esta tendencia se pueden encontrar a las agrupaciones *Soda Stereo*, *Zas*, *Los Enanitos Verdes* y cantantes argentinos como *Fito Páez* y *Alejandro Lerner*; mientras que en Colombia el movimiento estuvo dominado principalmente por los bogotanos que integraron *Compañía* y *Limitada*. Debido a la neutralidad política de la mayoría de agrupaciones de mediados del ochenta, la juventud persiguió otros estilos musicales que suplieron las demandas de resistencia. Los géneros contraculturales establecieron una ruptura tangencial dentro del núcleo juvenil, que asumió como referente principal de sus identidades grupales la música rock, como parte del sentido de pertenencia a las comunidades imaginadas, que proliferaban con mayor rapidez en el

mundo moderno, en donde la modernidad era el estado de conciencia histórico más codiciado.

### **Resumen.**

La presente investigación se concentra en el análisis del proceso de apropiación de la música moderna anglo americana - mejor conocida como música rock - en dos países latinoamericanos: Argentina y Colombia. Ambos espacios compartieron procesos de adaptación, adopción y apropiación semejantes, lo que justifica en primera medida la comparación. Argentina alrededor de mediados del decenio del sesenta fue testigo del surgimiento de agrupaciones musicales locales que emulaban perfectamente a los músicos modernos de Estados Unidos e Inglaterra. Por estos mismos años, los gobiernos locales y departamentales disponían a las ciudades con locaciones adecuadas para consumir los ritmos más modernos; nacían los bares, las discotecas y se creaba la idea de los recitales destinados a crecientes masas de jóvenes identificados con la música rock. En Colombia la historia fue muy semejante en sus inicios. Justamente a mediados del sesenta surgieron las agrupaciones pioneras del rock colombiano, con condiciones favorables para la proliferación de la música moderna.

El trabajo muestra a la música moderna como un producto cultural fácilmente asimilable, capaz de expandirse prontamente entre diferentes culturas y con la virtud de generar parámetros de identidad entre sus consumidores. En este sentido, se presenta una explícita adherencia a algunos postulados de la teoría de la cultura de masas, porque se comprende que el producto ofertado es dirigido a una cantidad indiscriminada de consumidores; sin embargo, la investigación refleja que fueron los jóvenes de clases medias y medias altas los

agentes sociales directamente interesados en promover el consumo y producción de la música rock. La población de estudio es la juventud que participa como agente activo en el proceso de apropiación. Por medio de esta reducción poblacional se segmentó el inmenso grupo de la población juvenil, porque se concentró el interés en agentes sociales con la capacidad económica y cultural para producir música rock. En Argentina y Colombia, la producción del rock impuso requerimientos materiales, como la capacidad del agente para acceder a bienes de consumo – guitarras, bajos y baterías – de elevado costo. Igualmente, el tiempo dedicado a la producción del rock suponía que el arte estaba reservado a individuos con ventajas económicas, generalmente ubicados en los estratos más altos de las respectivas sociedades.

Desde 1966 surgieron las primeras canciones originales de las agrupaciones nacionales; en Argentina se resaltaron los trabajos de *Los Gatos*, *Los Beatniks*, *La Joven Guardia* y *Los Abuelos de la Nada*, cada uno con importantes aportes en el nivel narrativo y musical. En Colombia se conformaron *Los Speakers*, *Los Flippers* y *Los Yetis*, interesados en promocionar la música internacional, pero también comprometidos con la producción original de sus canciones. La hipótesis central es que estas canciones concentraron importantes reflexiones sociales, por lo cual, se buscó una metodología consistente en la desestructuración de las canciones para hallar los lugares de producción de la fuente. Sin embargo, como base metodológica, también fueron incorporados los métodos cuantitativos basados en el paradigma de la historia serial. Las fuentes recogidas en los diarios locales, tales como la publicidad de los eventos, las entrevistas de los artistas y la venta de los discos e instrumentos, fueron leídas desde una perspectiva principalmente serial, para hallar

los comportamientos anuales en el índice de ascenso y descenso en la promoción de la música moderna.

La primera intuición es que el éxito comercial de la música moderna, desembocada en el género del rock, fue favorecida notoriamente por las políticas culturales en ambos países. Las relaciones comerciales y el predominio cultural de los Estados Unidos en el subcontinente americano propiciaban un mayor consumo de la cultura norteamericana, antes que las ofertas locales o de otros países diferentes. La música moderna llegaba a Argentina y Colombia a través de las ondas radiales y televisivas, con el consecuente desplazamiento de otras corrientes culturales denominadas generalmente folclor. En ambos países, antes de los años sesenta, proliferaban ritmos regionales; sin embargo, la modernidad perseguía la construcción de la identidad nacional, razón por la cual se buscaron ritmos musicales que sostuvieran los sentimientos patrios. Entre ambos países afloraron diferencias históricas, evidenciadas en el proceso de adopción de la música rock. Las experiencias nacionalistas en la Argentina posterior al decenio del 30 anunciaban que la nacionalidad habría de fundarse con cada una de las nuevas experiencias culturales, y así sucedió con la música rock. Por otro lado, Colombia, que desde los primeros años de la reproducción sonora había sido un alto consumista de productos culturales provenientes de México y Argentina, asimiló la música rock sin el mismo compromiso nacionalista.

La investigación asume que la construcción del imaginario nacional fue un desafío para los artistas en los países previamente nombrados. Aunque alejados de las esperas del poder, los artistas sabían el significado del rock en la formación cultural de los ciudadanos. A pesar de que la música moderna llegó a través de canales públicos, tales como la radio, la prensa y la

televisión, y no se manifestaba inicialmente una censura abierta contra el ritmo, fueron varios los agentes sociales interpuestos en el recorrido de la música. Inicialmente floreció la oposición de los sectores retardatarios, quienes manifestaban desagrado con las nuevas tendencias culturales, debido a razones éticas y morales que intuían cambios negativos en el comportamiento de los ciudadanos. Por otro lado, discursos antiimperialistas aludieron a la música rock; los sectores en oposición interpretaron que el consumo de los ritmos anglo americanos estaban involucrados con tentativas políticas por dominar culturalmente el subcontinente americano. El conflicto generado entre los jóvenes, las fuerzas del orden y las generaciones adultas, no impidió que la música rock se desplazara en el ámbito de la legalidad, encontrando en ocasiones acciones directas contra los consumidores, pero en general, los primeros años de apropiación demuestran que el tránsito se realizó en términos pacíficos.

El ingreso masivo de la música rock plantea interrogantes sobre la relación de Argentina y Colombia con un producto cultural creado en otras condiciones sociales. Por este motivo, un apartado de la monografía recaba los aspectos teóricos de la globalización de la cultura y las teorías de la dependencia tan en boga a comienzos de los años setenta. Justamente, se observa la relación cultural de consumo y producción de la música rock, por fuera de un contexto político, habitualmente alejado de la realidad histórica. Después de discutir sobre los factores de dependencia y globalización cultural, surge una conclusión alentadora, porque se descubre que el proceso de apropiación de la música rock se alejaba de estas dos variables; por el contrario, subyacía el aspecto de la modernidad como el incentivo para adueñarse de las expresiones culturales anglo americanas. Por este motivo surgieron

diferentes ideas de nación, pensadas en la construcción de un proyecto de comunidad que asumiera al rock como su símbolo identitario.

Durante los primeros años fueron imitadas las principales agrupaciones internacionales; posteriormente aparecieron propuestas basadas en un estilo musical que involucraba los imaginarios nacionales de los artistas. En realidad, la investigación alcanza un punto muy importante en este aspecto, porque las canciones, los diarios y las fotografías cuentan que estos jóvenes rompieron radicalmente la posición pasiva de consumo, con el objetivo de participar activamente en la creación de ideas sociales. Desde comienzos de 1968 los músicos en Argentina y Colombia reflexionaron alrededor del valor de la nación; naturalmente, no pensaron en el proyecto nacional burgués creado en el siglo XIX, sino imaginaron diversas y múltiples naciones. Aunque la investigación no se sumerge en la discusión teórica sobre el concepto de nación; observa cómo los jóvenes artistas modernos construyeron ese imaginario.

La nación es una invención basada en fundamentos culturales. En esos términos, la construcción del imaginario nacional fue una preocupación directa de los artistas, por su vocación para promover valores artísticos y tradicionales. En este aspecto fueron relevantes los proyectos nacionalistas argentinos de la primera mitad del siglo XX. Los regímenes militares y los gobiernos populistas en la Argentina consolidaron un profundo sentimiento de nación, extraño muchas veces para el caso colombiano, que aún en la segunda mitad del siglo XX permanecía ensimismado en aspectos regionales. El proceso de apropiación mostró en este aspecto grandes diferencias, porque los artistas argentinos encontraron sus

orígenes culturales, en el proyecto burgués instaurado por los gobiernos militares y avalados más adelante por los regímenes populistas.

A finales del decenio del sesenta y comienzos del setenta surgió un segundo estadio de creación artística inspirado precisamente en aspectos nacionalistas. En ambos casos era difícil definir los valores tradicionales que habrían de ser tenidos en cuenta en el proyecto artístico; para los artistas juveniles argentinos apareció con mucho ímpetu el tango, un género relacionado con las clases bajas a finales del siglo XIX, pero transformado en música nacional en la primera mitad del siglo XX. También surgieron las chacareras y las milongas, aunque ninguna alcanzó los grados de adhesión y simpatía al que accedió el tango. Las agrupaciones conformadas en este segundo momento histórico comprendieron la importancia de revalorizar y refundar la tradición histórica, razón por lo cual apelaron a las fusiones musicales, con el objeto de mantener una métrica musical moderna, acompañada de compases y melodías extraídas del tango. En términos narrativos, los artistas argentinos se interesaron por corrientes existencialistas y de realismo mágico, comúnmente utilizadas en Latinoamérica a raíz del éxito alcanzado por los maestros de la literatura del subcontinente. Sin embargo, aparecieron con notoria importancia voces que demandaban un compromiso nacional. Agrupaciones como *Arco Iris*, *Manal* y *Almendra* incorporaron en su repertorio temáticas relacionadas con la raza, el credo y los valores culturales de la nación. Para ellos fue un reto atravesar las barreras de lo instituido, porque sus orígenes nacionales estaban limitados a un pasado construido por las burguesías decimonónicas, encargadas de exterminar el pasado indígena en la nación.

En Colombia el segundo estadio de la música moderna se destacó por la presencia de las siguientes agrupaciones: *La Columna de Fuego*, *Malanga*, *La Banda Nueva* y *Génesis*. Sus propuestas contribuyeron al debate existencialista propio de los artistas de música rock, aunque el aporte más significativo fue la búsqueda emprendida alrededor de los orígenes nacionales. Las marcadas diferencias regionales en Colombia, la existencia de múltiples poderes locales, sumados a un estado nacional débil y desarticulado, fueron los factores que impidieron la consolidación de un imaginario nacional que cobijara las necesidades identitarias de la población en general. Las agrupaciones de música moderna colombianas también sufrieron las consecuencias de carecer de un estado centralizado con legitimidad nacional; en este sentido afloraron diversos imaginarios nacionales basados en los aspectos regionales, principalmente enfocados en la región Andina y la Costa Atlántica. Las agrupaciones previamente nombradas adquirieron instrumentos propios del folclor de estas regiones, aprendieron las métricas de la cumbia y la música andina, y transformaron sus indumentarias hasta alcanzar un punto de identidad que combinara la música moderna con los ritmos del folclor local.

Más allá de rescatar los orígenes nacionales, los artistas juveniles en Argentina y Colombia manifestaron una constante preocupación por su momento histórico, aunque muchas veces sus reflexiones establecieron un discurso implícito que se asociaba con su falta de interés por los asuntos sociales. En el caso argentino, el rock siguió su desarrollo a pesar de las fuertes medidas de los gobiernos autoritarios. Constantes redadas en los recitales convertían a los espectáculos de música juvenil en un laboratorio social en el que se enfrentaban militares contra la población civil. Sin embargo la música moderna generaba fascinación en

el cono sur al punto de nombrar el género “rock nacional argentino”. Esta nueva denominación adquirió mayor significado durante el proceso militar que tuvo lugar desde 1976 hasta 1983. Surgieron numerosas denuncias sobre abusos sociales, desapariciones, secuestros y asesinatos a manos del estado. Fue un periodo donde el temor invadió a la sociedad argentina al grado de que muchos artistas, atemorizados por la severidad del gobierno militar, optaron por autocensurarse, limitando la producción de la música moderna en el país. No obstante, habría que aclarar que la investigación destaca que las restricciones sociales se orientaron con mayor exactitud hacia los sectores sindicales y los grupos de izquierda, antes que a los artistas de rock nacional argentino. De cualquier manera, las denuncias sobre la censura eran constantes, aunque las agrupaciones locales siguieron haciendo presentaciones multitudinarias, grabando nuevas producciones y en general, continuaron activamente su vida artística.

El caso comparado con Colombia permite generar varias hipótesis sobre el comportamiento de las agrupaciones argentinas durante el régimen militar, debido a la paulatina extinción de la música moderna en condiciones democráticas. El cuarto capítulo analiza dos casos disímiles por naturaleza: en Argentina las agrupaciones tradicionales fomentaban el rock nacional, mientras en Colombia las propuestas musicales disminuyeron hasta desaparecer del gusto local. La idea que obtiene mayor relevancia defiende que el rock nacional argentino se alimentó justamente de la necesidad de resistir simbólicamente al gobierno militar. Además, el rock en Argentina no encontraba ritmos que desafiaran su legitimidad como gestor de identidades, como sí sucedió en Colombia con el ingreso de la música salsa, proveniente directamente de Nueva York, aunque con métricas antillanas, de mayor

acogida en el país. El final de los años setenta se destacó por una segunda oleada de productos generados por la industria cultural, debido a la gran crisis que sufrió la música moderna internacional en 1977. Ritmos como la salsa y la música disco fueron probados en ambos países con el objeto de abrir nuevos mercados. La música salsa desplazó el interés de la sociedad colombiana por el rock, lo cual explica su inminente desaparición a finales del setenta, mientras que esta música no generó ningún tipo de vinculación en Argentina.

En términos generales la investigación muestra un movimiento lineal del rock que tuvo un origen semejante en ambos países. Desde finales del decenio del sesenta factores políticos y culturales internos generaron una escisión en la semejanza, por lo cual ambas naciones emprendieron caminos independientes, incluso alejados del dominio de la industria cultural. Para mediados del setenta se encuentran dos historias diferentes, porque el rock en Argentina accedió a un grado de legitimidad que no alcanzó el género en ningún otro país, mientras que Colombia estableció parámetros identitarios con la música salsa, de mayor afinidad con los comportamientos raciales de los colombianos. El resultado de esta divergencia es que en Argentina se fundó un movimiento cultural identificado con la música rock. Por otra parte, primó en Colombia la confusión estética en los últimos años del setenta y los primeros años ochenta; en los eventos musicales eran congregados distintos géneros sin tener en cuenta diferencias artísticas. Se buscaba por medio de la heterogeneidad cultural acceder a un mayor grado de homogeneidad y cohesión social que legitimara una idea nacional basada en las diferencias culturales internas.

La comparación se justifica porque en 1986 ambas historias volvieron a encontrarse. La pérdida de legitimidad de la dictadura militar en la Argentina presionó a los mandatarios a

reivindicar la soberanía sobre las Islas Malvinas, que conllevaron al conflicto bélico con Inglaterra en 1982. El resultado del acontecimiento en términos culturales fue el furor nacionalista, que repercutió notoriamente en los artistas juveniles, motivados en la defensa de su modernidad, basaba en el derecho a la soberanía y la autonomía nacional. Los artistas argentinos produjeron más música local y se crearon nuevas agrupaciones consideradas como la vanguardia cultural latinoamericana. Para los jóvenes colombianos en general, las corrientes musicales provenientes del cono sur abrieron posibilidades de identidad; la homogeneidad cultural a la que había accedido el país se resquebrajó por el ingreso de las agrupaciones argentinas, las cuales resignificaban el sentido de la juventud. Un novedoso referente cultural sedujo a los jóvenes colombianos porque encontraron en Argentina al modelo de comunidad imaginada. Nuevas agrupaciones nacieron en Colombia a lo largo de la segunda mitad del decenio del ochenta que emulaban al rock nacional argentino; además se imitaron hábitos, expresiones y modas provenientes del cono sur. Un inesperado proceso de argentinización experimentó Colombia, que determinó el comportamiento de la juventud local desde mediados del decenio del ochenta.

## **FUENTES.**

Centro de documentación musical – Biblioteca Nacional. Bogotá, Colombia.

SADAYC. (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música). Buenos Aires, Argentina.

Diario *El Espectador*. Bogotá, Colombia. 1966 – 1971.

Diario *El tiempo*. Bogotá, Colombia. 1966 – 1986

Diario *La Nación*. Buenos Aires, Argentina. 1966 – 1986.

Diario *Voz Proletaria*. Bogotá, Colombia. 1966 – 1969

Expreso Imaginario. Buenos Aires, Argentina. 1976 – 1983.

Revista *Cromos*. Bogotá, Colombia. 1960 – 1970.

Revista *Flash*. Bogotá, Colombia. 1968 – 1971

Revista *la Nación*. Buenos Aires. Argentina. 1980 – 1981.

Revista *Mordisco*. Buenos Aires, Argentina. 1976 – 1983.

Revista *Pelo*. Buenos Aires, Argentina. 1977 – 1986.

Revista *Primera Plana*. Buenos Aires, Argentina. 1967 – 1973

Revista *Punto de Partida*. Bogotá, Colombia. 1982.

## Álbumes musicales:

Colombia:

The Speakers. *The Speakers*. 1965

Los Flippers. *Los Flippers a go – go*. 1965.

The Speakers. *La casa del sol naciente*. 1966.

Los Yetis. *Catorce impactos juveniles*. 1966.

Los Yetis. *Los Yetis*. 1966.

Los Flippers. *Flippers Discoteque*. 1966.

The Speakers. *The Speakers*. 1967.

Los Yetis. *Colombia a go – go*. 1967.

Los Yetis. *Los Yetis Volumen II*. 1967.

Los Yetis. *Olvidate*. 1967.

Los Ampex. *Los Ampex*. 1967.

Los Yetis. *Mi primer juguete*. 1968.

Los Flippers. *Sicodelicias. Codicias*. 1968.

Siglo 0. *Latinoamérica*. 1970.

La Columna de Fuego. *La Columna de Fuego*. 1970.

Los Flippers. *Pronto viviremos un mundo mejor*. 1971.

Génesis. *Génesis*. 1973.

Malanga. *Sonata No 7 a la revolución*. 1973.

La Banda Nueva. *La Gran Feria..* 1973.

Contrabando. *Contrabando*. 1974.

Génesis. *Yakta Mama*. 1975.

Cascabel. *La Rumba del Batey*. 1976.

Cascabel. *En el bus*. 1977.

Traphico. *Traphico*. 1980.

Los Flippers. *Llegarás*. 1982.

Nash. *Weep in Silence*. 1982.

Ship. *Born*. 1982.

Carbure. *Carbure*. 1983.

Tribu Tres. *Tribu Tres*. 1983

Compañía Ilimitada. *Siloe*. 1985.

## **Argentina.**

La Joven Guardia. *El extraño del pelo largo*. 1968.

Los Gatos. *Viento dile a la lluvia*. 1968

Los Gatos. *Seremos amigos*. 1968.

Almendra. *Almendra*. 1969.

Arco Iris. *Lo veo en tus ojos*. 1969.

Arco Iris. *Arco Iris*. 1969.

Arco Iris. *Blues de Dana*. 1970.

Miguel Abuelo. *Miguel Abuelo*. 1970.

Almendra. *Almendra II*. 1970.

Manal. *Manal*. 1970

Moris. *30 minutos de vida*. 1970

Pedro y Pablo. *La marcha de la bronca*. 1970.

Vox Dei. *Caliente*. 1970.

La Joven Guardia. *La extraña de botas rosas*. 1971.

Alma y vida. *Alma y vida*. 1971.

Alma y vida. *Alma y vida II*. 1971.

Pappo's blues. *Pappo's blues*. 1971

Pedro y Pablo. *Yo vivo en la ciudad*. 1971

La Barra de Chocolate. *Alza la voz*. 1971.

Alma y Vida. *Alma y vida vol II*. 1972.

Spinetta. *Desatormentádonos*. 1972.

Spinettalandia y sus amigos. *Spinettalandia y sus amigos*. 1972.

Aquelarre. *Aquelarre*. 1972.

Aquelarre. *Violencia en el Parque*. 1972.

Arco Iris. *Sudamérica o el regreso de la Aurora*. 1972

Arco Iris. *Tiempo de resurrección*. 1972

Litto Nebia. *Despertemos en América*. 1972.

Litto Nebia. *Huinca Despiértanos*. 1972

Pappo's Blues. *Pappo's Blues Vol II*. 1972.

Gabriela. *Gabriela*. 1972.

Color Humano. *Color humano*. 1972

Charly García. *Vida*. 1972

Alma y Vida. *Del Gemido de un Gorrión*. 1973

Spinetta. *Artaud*. 1973.

Spinetta. *Pescado II*. 1973.

Arco Iris. *Inti – Raymi*. 1973.

Litto Nebia. *Muerte en la Catedral*. 1973.

Moris. *Ciudad de Guitarras Callejeras*. 1973.

Pappo's blues. *Pappo's blues Volumen 3*. 1973.

Raúl Porchetto. *Cristo Rock*. 1973.

Sui Géneris. *Confesiones de invierno*. 1973.

Vivencia. *Mi cuarto*. 1973.

Leon Gieco. *Leon Gieco*. 1973.

Alma y Vida. *Alma y vida IV*. 1974.

Arco Iris. *Agitor Lucens V*. 1974.

Invisible. *Invisible*. 1974.

Pappo's Blues. *Pappo's Blues IV*. 1974.

Pappo's Blues. *Pappo's Blues Vol V. Triangulo*. 1974.

Carola. *Damas Negras*. 1974.

Leon Gieco. *Banda de Caballos cansados*. 1974.

Invisible. *Durazno Sangrando*. 1975.

Pappo's Blues. *Pappo's Blues Vol VI*. 1975.

Pastoral. *En el hospicio*. 1975.

La máquina de hacer pájaros. *La máquina de hacer pájaros*. 1976.

Invisible. *El jardín de los presentes*. 1976.

Pescado Rabioso. *Lo mejor de pescado Rabioso*. 1976.

Alas. *Alas*. 1976.

León Gieco. *Siete años*. 1976.

Polifemo. *Polifemo*. 1976.

La máquina de hacer pájaros. *Películas*. 1977.

Arco Iris. *Los elementales*. 1977.

León Gieco. *El Fantasma de Canterville*. 1977.

Serú Girán. *Serú Girán*. 1978.

Pappo's blues. *Pappo's blues vol VII*. 1978.

León Gieco. *Cuarto LP*. 1978.

Serú Girán. *La grasa de las capitales*. 1979.

Almendra. *El valle interior*. 1980.

Almendra. *Almendra en Obras*. 1980.

Serú Girán. *Bicicleta*. 1980.

León Gieco. *Siete Años*. 1980.

Litto Nebia. *1981*. 1981.

Serú Girán. *Peperina*. 1981.

Virus. *Wadu Wadu*. 1981.

Riff. *Ruedas de Metal*. 1981.

Riff. *Macadam*. 3,2,1. 1981

León Gieco. *Pensar en nada*. 1981.

Los Abuelos de la Nada. *Los Abuelos de la Nada*. 1982.

Juan Carlos Baglietto. *Tiempos difíciles*. 1982.

Serú Girán. *No llores por mí Argentina*. 1982.

Riff. *Contenidos*. 1982.

Alejandro del Prado. *Los locos de Buenos Aires*. 1982.

Los Helicópteros. *Música pep*. 1982.

Charly García. *Yendo de la cama al living*. 1982.

Los Abuelos de la Nada. *Vasos y Besos*. 1983.

Oveja Negra. *Ando Rodando*. 1983.

V8. *Luchando por el metal*. 1983.

Los Twist. *La dicha en movimiento*. 1983.

Alejandro Lerner. *Todo a pulmón*. 1983.

Virus. *Agujero interior*. 1983

Charly García. *Clicks Modernos*. 1983

La Torre. *Viaje a la libertad*. 1983.

Los Twist. *La dicha en movimiento*. 1983.

Los Violadores. *Los Violadores*. 1983.

Zas. *Huevos*. 1983.

Los Abuelos de la Nada. *Himno de mi corazón*. 1984.

G.I.T. *G.I.T.* 1984.

Charly García. *12 años*. 1984

Los Twist. *Cachetazo al vicio*. 1984.

Soda Stereo. *Soda Stereo*. 1984.

Sueter. *Lluvia de Gallinas*. 1984.

Los Abuelos de la Nada. *Los Abuelos en la Ópera*. 1985.

Viudas e Hijas de Roque en Roll. *Vale Cuatro*. 1985.

Sumo. *Divididos por la felicidad*. 1985.

Zas. *Rocas Vivas*. 1985

Fito Paez. *Giros*. 1985.

Redonditos de Ricota. *Gulp*. 1985

Sumo. *Divididos por la felicidad*. 1985.

Riff. *Riff VII*. 1985.

Soda Stereo. *Nada personal*. 1985.

León Gieco. *De Ushuaia a la Quiaca Vol 1*. 1985.

Los enanitos verdes. *Contrarreloj*. 1986.

Metrópolis. *Viaje al más acá*. 1986.

Los encargados. *Silencio*. 1986.

Soda Stereo. *Signos*. 1986.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abalos, Ezequiel. *Pequeñas anécdotas del rock de acá: los primeros 10 años*. Buenos Aires: el autor, 2004.
- Abalos, Ezequiel. *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*. Buenos Aires: el autor, 2009.
- Adorno, TH. W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Ediciones Akal, 2009. (1963).
- Adorno, Barthes, Benjamin, Marcuse, Kristeva, McLuhan, Panofsky. *Teoría de la cultura de masa*. Rio de Janeiro: Editora Saga. 1969.
- Aguilar Ángel Miguel, Garay Andrés de, Hernández José. *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Alabarces, Pablo. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.
- Arango, Luz Gabriela. *Jóvenes en la Universidad. Género, clase e identidad profesional*. Bogotá: Siglo del Hombre editores; Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Arias, Eduardo. "Surfin' chapinero. Historia incompleta, cachaca, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia". En: Revista *Gaceta Cultural*. Bogotá: No 13, May- Jun., 1992. 14 - 19

- Arteaga Castro, Maritza. “De los jipitecas a los punketas. Rock y Juventud mexicana desde 1968.” en: Feixa Carles, Molina Fidel y Alsinet Carles (eds). *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, Malandros, Punketas.* Barcelona, Editorial Ariel. 2002. 35 – 64.
- Avella, Andrés. *Ritos en Pogotá. La danza guerrera.* Tesis de Antropología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2004.
- Aziz, Alberto. *Cultura de masas, medios de difusión y culturas subalternas.* México: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Año/Vol. 1 Núm. 001. Universidad de Colima, 1986. 25 – 41.
- Azzi, Maria Susana. “The Tango, Peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and ‘50s”. In: Aaron Clark, Walter. (ed) *From tejano to tango.* New York, Routledge. 2002
- Barbero, Jesús Martín. “Globalización comunicacional y descentramiento cultural” En. Bayardo, Rubens y Mónica Lacarrieu. *Globalización e identidad cultural.* Buenos Aires, Ediciones Cicus. 1998
- Barbero, Jesús Marín. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad.* Pittsburg, Serie Nuevo Siglo. 2001.
- Barbero, Jesús Martín; Ochoa Gautier, Ana María. Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. *En publicación: Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización.* Daniel Mato. CLACSO. 2001. ISBN: 950-9231-62-2.

- Barón, Luis Fernando “El rap no es el baile de los que sobran” *Cien días: vistos por Cinep*. Bogotá: Vol. 6 No. 24 / Oct.-Dic. 1993.
- Baud, Michiel. *El padre de la novia. Jorge Zorreguieta, la sociedad argentina y el régimen militar*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- Beck, Ulrich (Comp.). *Hijos de la libertad*. México: FCE. 2002. Primera edición en alemán. (1997).
- Bell, Daniel. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monteavila editores. 1992.
- Bell, Daniel. *The cultural contradictions of the capitalism*. Primera edición. 1976. New York: Basic Books. 1996.
- Beltrán, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1989.
- Benedetti, Sebastián, Martín Graziano. *Estación imposible. Contracultura y periodismo en los '70: La historia del Expreso Imaginario*. Buenos aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor. 2007.
- Berger L. Peter y Samuel Huntington. *Globalizaciones múltiples. La diversidad cultural en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ed Paidós. 2002.
- Biset Emmanuel. “Racionalidad, modernidad y posestructuralismo“. En: Ortiz, G. Juárez (Ed). *Pensar desde la emergencia: nuestras formas de vida: racionalidad social y modernidad en América Latina*. Córdoba: Universidad católica de Córdoba. 2005.

- Bourdieu, Pierre. “El espacio social y la génesis de las clases”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1989, III (007):[fecha de consulta: 15 de julio de 2008] Disponible en:  
<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31630703>>  
ISSN 1405-2210. 27 – 55.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A social Critique of the judgement of taste*. Originally published in 1979 by Les Editiosn de Minuit, Paris: Copyright by the president and fellows of Harvard College and Routledge & Kegan Paul Ltd. 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 2000.
- Bourdieu, Pierre. *The field of Cultural production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press. 1993.
- Brünner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile, FLACSO: 1988
- Burke ,Peter. *What is cultural history?* Cambridge: Cambridge Polity press. 2004.
- Bustos Castro, Paula “El recital; los militantes del Bardo” en: Margulis Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos. 1997. Primera edición, 1994 Espasa Calpe.
- Cantilo, Miguel. *Chau Loco. Los hippies en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Carvalho, José Murilo. *A formação das almas. O imaginário da república no Brasil*. Sao Paulo: Comanhia das Letras. 1990.

- Castells, Manuel. *La era de la información. La sociedad en red*. Madrid: Alianza editorial. 1997
- Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. *Medios y Nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.
- Caviglia, Mariana. *Vivir a Oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*. Buenos Aires: Alfaguara. 2006.
- Cepeda, Hernando. “El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta”. *Revista Memoria y Sociedad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009. 95 - 106
- Cepeda, Hernando. “Entre los orígenes del rock Argentino y Colombiano. Bases para una historia comparada”. *FIAR. Forum for interamerican Research Washington: Vol 2, No 2. (Aug-09)*.
- Cepeda, Hernando. “Industria, política y movimientos culturales: una lectura desde el fenómeno comercial del rock y el pop” En: *Revista Estudios culturales Colima: Universidad de Colima*, 2009. 85 - 104
- Cepeda, Hernando. “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y Política en Colombia en la década del sesenta”. *Revista Tábula Rasa*. Bogotá: Colegio Mayor de Cundinamarca, No 9, 2008. 313 - 333
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Ed manantial. 1996.

- Chirom, Daniel. *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar. 1983.
- CINEP “Rock: Hoy y siempre”. *Cien días: vistos por Cinep*. Bogotá: Vol. 6 No. 23 / Jul.-Sep. 1993.
- Clark, Aaron, Walter. *From Tejano to Tango*. London: Routledge. 2002.
- Colombia. Ministerio de Cultura. *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Ministerio de Cultura, Equipo Central de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello. Bogotá: Convenio, Andrés Bello, 2003.
- Cubides, Humberto, Laverde María Cristina y Valderrama Carlos Eduardo. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios y nuevas sensibilidades*. Bogotá: DIUC, 1998.
- Garay, Andrés de. “El rock como conformador de identidades juveniles”. En *Nómadas*. No 4. Bogotá: 1996- Pág. 10 – 16.
- Puente, Eduardo de la y Darío Quintana. *Rock. Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*. Buenos Aires: El Juglar, 1988.
- Detienne, Marcel. *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*. Barcelona: Ediciones península. 2001.
- Díaz, Claudio F. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino. (1965-1985)* Unquillo: Narvaja Editor, 2005.
- Domingues, José Mauricio. *La modernidad contemporánea en América Latina*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2009.
- Douglas, Mary. *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza Editorial. 1996.
- Douglas, North. *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. México: Fondo de Cultura Económica. 1990.

- Epstein, Jonathon (Ed). *Adolescents and their music. If it's too loud, You're too old.* New York & London, Garland Publishing, Inc: 1994.
- Eyerman, Ron y Jamison Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twenty century.* Cambridge: Cambridge University press. 1998.
- Fagundes Haussen, Doris. “Samba, Tango y cultura en tiempos del nacionalismo”. *Revista Signo y Pensamiento.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. No 27, 1995. 33 – 42.
- Fagundes Haussen, Doris. *Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón.* Porto Alegre: EDIPUCRS. 2001.
- Falcon, Francisco. *História Cultural. Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura.* Rio de Janeiro: Campus. 2002.
- Fanjul, Adrian. “Acúmulos e Vazios Sobre o Rock Argentino”. En: *Latin America Music Review,* Volumen 29, Number 2, Fall/Winter 2008. University of Texas Press. 121 - 144
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2002.
- Foucault, Michel. *La historia de la locura.* Barcelona: Alianza Editorial. 1964.
- Fraschini, Alfredo E. *Tango, tradición y modernidad: hacia una poética del tango.* Buenos Aires: Editoras del Calderón. 2008.
- Frith Simon, Will Straw y John Street. *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización.* Barcelona: Ediciones Robinbook. 2006.

- Frith Simon, Will Straw, John Street (ed), *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University press. 2001
- Frith Simon. *World music, politics and social change*. Manchester, International Association for the study of Popular Music: 1989.
- Fuenmayor, María Sabrina. “Nació varón... Rock y machismo en concierto”. En: *Cien días*. Bogotá: Vol 8 No 33 (abril – Junio), 1996.
- Garay, Sánchez Adrián de. *El rock también es cultura*. México: Universidad iberoamericana, 1993. 24 - 25
- Garay, Adrián de. Prolegómenos al estudio de la cultura rock. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* [en línea] 1989, II (006): [fecha de consulta: 15 de julio de 2008] Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31620605>  
ISSN 1405-2210. 117 - 135
- García Canclini, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa. 2006.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 1990.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002.
- García Palencia, Paola Andrea. *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.

- Garofalo, Reebee (ed.). *Rocking the Boat. Mass Music & Mass Movements*. Cambridge, South end press: 2002.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: de Península. 1994.
- Giménez, Gilberto y Ricardo Pozas H. *Modernización e identidades sociales*. México: D.F. Universidad Autónoma de México, 1994.
- Giraldo, Jorge. “El rock y los trabajadores”. En: Archila Neira Mauricio. *Los trabajadores y la cultura. (Identidad, cotidianidad, barrios y ciudad, fútbol y música)*. Bogotá: Ensayos laborales, 1993. 96 - 104
- Gobello, José, Marcelo H. Oliveri. *Tanguetes y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: ediciones el Corregidor, 2001.
- Gociol, Judith. *Cine y Dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires, Capital intelectual: 2006.
- González Guzmán, Daniel. “Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento roquero ecuatoriano”. *En publicación: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, Ecuador. Enero. 2004 1390-1249*.
- Gotta, Ricardo. *Fuimos Campeones. La Dictadura, el Mundial 78 y el misterio del 6 a 0 a Perú*. Buenos Aires: Edhasa. 2008.
- Grieco y Bavio Alfredo. *Cómo fueron los sesenta*. Buenos Aires: Fin de siglo, 1995

- Grinberg, Miguel. *La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)* Buenos Aires: Editorial Convergencia: 1977.
- Grossberg, Lawrence. "The political Status of Youth and Youth Culture". En: Epstein Jonathon (Ed). *Adolescents and their music. If it's too loud, You're too old.* New York & London: Garland Publishing, Inc. 1994.
- Guevara, Rigoberto. *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano.* New York, Peter Lang Publishing. 2009
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad.* Buenos Aires: Katzeditores. 1985.
- Haupt, Heinz-Gerhard y Jürgen Kocka (Hg). *Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung.* Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1996.
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence. *La invención de la tradición.* Barcelona: Editorial Crítica. 2002.
- Hodgkinson, Paul and Wolfgang Deicke. *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and tribes.* New York: Routledge. 2007.
- Holston, Mark. "Rock and roll en español" *Americas* 55 No 6 N/D 2003.
- Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia.* Buenos Aires: Biblos. 2006.
- Ibarra, Pedro. *Los movimientos Sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural.* Madrid: Editorial Trotta. S.A. 1998.

- Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 1998.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*. Buenos Aires: Manantial. 2002.
- Jochen, Dreher, Silvana K. Figueroa, Alejandra Navarro, Ruth Sautu y Hans – Georg Soeffner. *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*. Buenos Aires: Lumiere. 2007.
- Kaelble, Hartmut. *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/Main; New York: Campus Verlag. 1999.
- Lacarrieu, Mónica. “Ciudades al borde de un ataque de nervios. Las ciudades de fin del siglo y la perspectiva antropológica”. En: Rabey, Mario y Omar Jerez (ed). *Procesos de Urbanización en la Argentina: la mirada antropológica*. Jujuy: Editorial Universidad de Jujuy, 2000.
- Lalinde, Ana María. “Radios juveniles: o cómo construir una forma de ser joven” en: *Revista Signo y Pensamiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Volumen XIII, No 25, segundo semestre, 1994. 7 - 18
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. 1996.
- Luna, Felix. *Perón y su tiempo. I. La Argentina era una fiesta. 1946 – 1949*. Buenos Aires: Ed Suramericana. 1984. Octava edición. 2000.
- Lunardelli, Laura. *Alternatividad, divino Tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: editorial Biblos, 2002.

- Marafioti, Roberto (Editor). *Culturas nómades. Juventud, culturas masivas y educación*. Buenos Aires: Ed Biblos. 1996.
- Marchini, Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad; de la utopía a la persecución y las listas negras en la Argentina 1960 – 1983*. Buenos Aires: Catálogos. 2008.
- Margulis, Mario. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997. Primera edición, 1994 Espasa Calpe.
- Margulis, Mario. *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Editorial Biblos. 1996.
- Marín, Martha y Muñoz German. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Universidad Central DIUC. Siglo del hombre. 2002.
- Marzullo, Osvaldo y Pancho Muñoz. *El rock en la Argentina. Su historia y sus protagonistas*. Buenos Aires: Ed Galerna, 1986.
- Mason, Alfredo. *Sindicalismo y dictadura: una historia poco contada. (1976 – 1983)*. Buenos Aires, Biblos. 2007.
- Mastrini, Guillermo. (ed.) *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920 – 2004)*. Buenos Aires: La Crujía. 2005.
- Mauleón, Rebeca. *Salsa guide Book. For piano and ensemble*. California: Sher Music. 1993.
- Medina, Gabriel. (ed.) *Juventud, territorios de identidad y tecnologías*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2009.

- Merayo, Arturo (coordinador) *La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva*. Sevilla: Comunicación social, ediciones y publicaciones. 2007.
- Ministerio de Cultura. *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Ministerio de Cultura, Equipo Central de Economía y Cultura del Convenio Andrés Bello. Bogotá: Convenio, Andrés Bello. 2003.
- Montenegro, Martínez Leonardo. “Culturas juveniles y redes generizadas. Hacia una nueva perspectiva analítica sobre la contemporaneidad juvenil en Colombia” En. Montenegro, Leonardo (Ed) *Tabula Rasa*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. 2004. 111- 143
- Morandini, Norma. “La oscuridad como marca”. En: Quiroga Hugo y César Teach. *Argentina 1976 – 2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2006.
- Moreno, Darío. *Rock y política de izquierda en Bogotá. El pasaje de los hippies*. <http://www.estudiocaos.com/molodoi64/hippies.htm> 02/04/03
- Múnera, Leopoldo y Nathaly Rodríguez. *Fragmentos de lo público – político. Colombia Siglo XIX*. Bogotá: La Carreta. 2009.
- Muñoz, Catalina. *To colombianize Colombia: Cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930 – 1946*. Phd Dissertation, University of Pennsylvania: 2009.
- Novaro, Marcos, Vicente Palermo. *Historia Argentina, La dictadura militar. 1976 - 1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós. 2003.

- Ochoa, Ana María y Alejandra Cragolini. *Cuadernos de Nación. Música en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.
- Ochoa, Ana María. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*. Bogotá: Ensayo crítico. 2003
- Oliveri, Marcelo. *Éramos tan hippies. Otra historia del rock argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Ortiz G, Juárez (ed). *Pensar desde la emergencia: nuestras formas de vida: racionalidad social y modernidad en América Latina*. Córdoba: Universidad católica de Córdoba, 2005.
- Ojalora Montenegro, Sergio. “Rock, alternativa de participación juvenil. El mundo invisible de los hijos del 60”. En: *Lecturas dominicales*. Mayo 30 1999. 6-7
- Pacini Deborah, Héctor Fernández y Eric Zolov. *Rockin’ Las Americas. The global politics of rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. (2004)
- Pardo, Rafael. (comp.) *El siglo pasado. Colombia: Economía, política y sociedad*. Bogotá: CEREC – Colpatria. 2001
- Pérez, Umberto. *Bogotá, epicentro del rock colombiano, 1957 – 1975*. Bogotá: Observatorio de culturas juveniles, 2007.
- Perilla Rico, Fernando. *El mercado de rock bogotano*. Bogotá: Universidad Javeriana. Facultad de ciencias económicas administrativas. 2003.

- Plesh, Melanie y Gerardo V. Huseby. “La música Argentina en el siglo XX.” En: Nueva *Historia Argentina. Arte, política y sociedad*. Buenos Aires: Editorial suramericana, 1999.
- Puig, Luis y Jenaro Talens (eds.). *Las culturas del rock*. Madrid: Pre-Textos. 1999.
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Emece, 2002.
- Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007.
- Pujol, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Quiroga, Hugo y César Tcach. *Argentina 1976 – 2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2006.
- Ramírez, Liliana. “La fatiga del metal”. En: *Directo Bogotá: Vol 1, No 4*, (oct – dic 2003). 7
- Rapoport, Mario y María Seoane. *Buenos Aires. Historia de una ciudad*. Buenos Aires, Ed Planeta. 2007.
- Reguillo, Cruz Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: editorial Norma, 2000.
- Reina Rodríguez, Carlos. *El rock iza su bandera en Colombia: Aproximaciones a los imaginarios a través de 40 años de rock*. Bogotá, Carlos Arturo Reina Rodríguez, 2004.

- Restrepo, Andrea. *El punk como expresión de la juventud en el contexto marginal de Medellín años ochenta*. Bogotá: Tesis de Grado de Historia, Universidad Javeriana, 2003.
- Rey, Germán. (Comp.) *Compendio de políticas culturales*. Bogotá, Ministerio de Cultura: 2009.
- Riaño Alcalá, Pilar. “Vida cotidiana y culturas juveniles en Bogotá”. En: *Controversia*, Bogotá: No. 166 / Dic. 1991.
- Riechmann, Jorge y Fernández Francisco. *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós. 1994.
- Rinke, Stefan. *Begegnungen mit dem Yankee. Nordamerikarisierung und Sociokultureller Wandel in Chile (1898 – 1990)*. Köln, Böhlau Verlag GmbH & Cie: 2004.
- Romero, Armando. *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1988.
- 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.
- Rosset, Clément. *Lo real. Tratado de la idiotez*. Madrid: Ediciones Pretextos. 2004.
- Rozitchner, Alejandro. *Escuchá que tema. La filosofía del rock nacional*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/ Ariel. 1994.

- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1999.
- Sarlo, Beatriz. Conflitos e Representações culturais. En: *Novos Estudos* no. 75. CEBRAP, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, Rio de Janeiro: Brasil. Julho. 2006.
- Schrönder, Gerhart y Helga Breuninger. *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- Scott, James. *Weapons of the weak. Everyday form of resistance*. Connecticut: Yale University Press. 1985.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. México: Ediciones Era. 2000.
- Seman, Pablo y Pablo Vila. "Rock chabón. The contemporary national rock of Argentina". En: Aaron Clark. *From Tejano to Tango*. New York: Routledge, 2002.
- Seman, Pablo. *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla, 2006.
- Serrano, José Fernando. "Abismarse en el suelo del propio cuarto. Observaciones sobre el consumo de rock entre jóvenes urbanos" En: *Nómadas*. Bogotá, No 4 – 1996.
- Solomon, Robert. *Phenomenology and existentialism*. Copyright 1972, 1980 by Robert Solomon.
- Standish, Russell. *Theory of Nothing*. Copyright© Russell Standish. 2006

- Stokes, Martin. (Ed). *Ethnicity, Identity and music. The musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers. 1994.
- Storm Roberts, John. *The latin tinge. The impact of Latin American Music on the United States*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Talens Jenaro, Romera José, Tordera Antonio, Hernández Vicente. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Tarrow, Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Editorial. 1997.
- Tilly, Charles. *Citizenship, Identity and social history*. Cambridge, Press syndicate of the Cambridge University. 1996.
- Timothy, Wilson. *Rocking the regime: The role of Argentine Rock Music in a changing socio – political context. (1970 – 85)* Dissertation, Phd in Spanish, Italian & Portuguese. Urbana Illinois. 2006.
- Torres, Emilia. “Golfos, hippies, skinheads, fiesteros, alternativos y algo más: reflexiones en torno a los estudios sobre culturas juveniles (réplica). En: Medina Gabriel (ed.). *Juventud, territorios de identidad y tecnologías*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2009.
- Toscano, Guillermo y Jorge Warley. *El rock argentino en cien canciones*. Buenos Aires: Colihue, 2003.
- Touraine, Alain y Khosrokhavar Farhad. *A la búsqueda de sí mismo. Diálogo sobre el sujeto*. Barcelona: Paidós Ibérica. 2002

- Touraine, Alain. *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- Ulanovsky Carlos, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman. *Días de Radio. 1960 – 1995*. Buenos Aires, ed Emece. 1996 .
- Urán, Omar. *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Ministerio de Educación Nacional. 1996.
- Vansina, Jan. *Oral tradition as a history*. University of Wisconsin Press. 1985.
- Vila, Pablo. *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales*. En: Ochoa Ana María, Alejandra Cragolini. *Cuadernos de Nación. Música en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2002.
- Vila, Pablo. *Rock nacional and dictatorship in Argentina*: En: Garofalo Revé. *Rocking the boat, Mass music and mass movements*. Cambridge: South End press. 1992.
- Vilches, Patricia. De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2 (Autumn - Winter, 2004).
- Wade, Peter. “Music and formation of black identity in Colombia” Report of Race and Identity. Vol. XXXV, No 6, May/Jun 2002.
- Wade, Peter. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago, The University of Chicago press, 2000.

- Ward, Thomas. *La resistencia cultural. La nación en el ensayo de las Américas*. Perú: Universidad Ricardo Palma. 2004.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1992. Primera edición 1987.
- Wortman, Ana. “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. En: Mato, Daniel. (Comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/CLACSO. 2001.
- Wortman, Ana. *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. 1ra Edición – Buenos Aires: La crujia, 2003.
- Yudice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa. 2002.
- Zajda Joseph, Holger Daun y Lawrence J. Dahan (ed.) *Nation – Building, Identity and Citizenship Education. Cross cultural perspectives*. ©2009. Springer Science + Bussines Media. B.V.