

BOGOTÁ, EPICENTRO DEL
ROCK COLOMBIANO
ENTRE 1957 Y 1975
UNA MANIFESTACIÓN SOCIAL,
CULTURAL, NACIONAL Y JUVENIL

BOGOTÁ, EPICENTRO DEL
ROCK COLOMBIANO
ENTRE 1957 Y 1975
UNA MANIFESTACIÓN SOCIAL,
CULTURAL, NACIONAL Y JUVENIL

UMBERTO PÉREZ



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
Secretaría de
Cultura, Recreación
y Deporte



Bogotá sin indiferencia

- © Umberto Pérez
- © Alcaldía Mayor de Bogotá
- © Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Observatorio de Culturas

El contenido del texto es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

Diseño de cubierta y armada electrónica: Ángel David Reyes Durán
Coordinación editorial: M^a Bárbara Gómez Rincón
Impresión: D'Vinni S.A.

Impreso y hecho en Colombia

Primera edición: octubre de 2007

ISBN: 978-958-8321-20-2

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida, en ninguna forma o por ningún medio magnético, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el previo permiso escrito de los editores.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
-----------------------	----

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

CAPÍTULO I

LA CASA DEL SOL NACIENTE.

APARICIÓN Y DIFUSIÓN DEL ROCK EN COLOMBIA

Rock, cine, radio.....	27
A 1.020 revoluciones.....	30
Barras y rock alrededor del Teatro Colombia	32
Operación a gogó	36

CAPÍTULO II

ELLOS ESTÁN CAMBIANDO LOS TIEMPOS.

ASIMILACIÓN Y AFIANZAMIENTO

DEL ROCK EN EL PAÍS

Radio en platillos voladores	43
<i>Infierno a gogó</i>	45
“Llegaron los peluqueros”	55

CAPÍTULO III
PRONTO VIVIREMOS UN MUNDO MUCHO MEJOR.
BOGOTÁ COMO EJE DE CREACIÓN
DEL ROCK COLOMBIANO

La máquina del tiempo sincronizada.....	69
Chapinero ácido I.....	72
Chapinero ácido II	81
El rock sale de la ciudad.....	86
Rock en Medellín hecho en Bogotá.....	93

CAPÍTULO IV
GENE-SIS A-DIOS.
LETARGO Y DECLIVE DEL ROCK NACIONAL

“Ni chicha ni limoná”	101
“Campanas de libertad”	104
“Mundo de imágenes”	110
La despedida	115
CONCLUSIONES.....	121
ANEXO FOTOGRÁFICO	127
BIBLIOGRAFÍA.....	137

*A mis padres,
mis abuelos
y mi hermano.*

A Diana Consuelo.

A los jóvenes que cambiaron su vida y la mía con música.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la iluminadora ayuda de María Ana Vega. Tampoco sería realidad sin la inmensa colaboración de Tania Moreno, Álvaro Díaz, Félix Riaño y Mauricio Archila; con ellos estoy agradecido infinitamente. Mi familia, por su apoyo incondicional, también hace parte de este sueño cumplido. Benditas y benditos sean Claudia Orduz, Diana Gámez, María Clara Quirós, Ana María Amaya, Carolina Rondón, Manuel Guevara, Juan Camilo Biermann, Andrés Correa, Pala, Diego Tenjo y Jorge Téllez, quienes creyeron siempre en esta investigación, y cuyo aporte psíquico y físico es invaluable. Gracias también a Irma Esquivel, Laura Rey, Lorena Herrera, Paola Acero, Nathaly Pérez, Laura Gutiérrez, Lina González, Luis Eduardo Echeverri, Andrés Garay, Jerónimo Carranza, Daniel García, Ricardo Cabezas, Arturo Daza, Santiago Colmenares y a todas las personas que de una u otra manera colaboraron y estuvieron presentes en la realización de este proyecto.

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XX, tan convulsionada o más si se quiere que la primera, se encontró con un grupo social que la sociedad había mantenido en completa subordinación. La juventud irrumpió a mediados de los años cincuenta como un grupo independiente y dispuesto a expresar sus inquietudes y preocupaciones. Y no es que los jóvenes no existieran antes del siglo XX, tan sólo pasa que esa etapa de la vida era considerada un periodo intermedio en que la persona dejaba de ser niño para convertirse en adulto, era una fase preparatoria para la vida adulta. La juventud como grupo social emerge en la década de los años cincuenta como consecuencia de algunos cambios que se venían presentando en los países desarrollados, sobre todo en los Estados Unidos, que se encontraba en un periodo económico próspero. Entre estos cambios, dos florecen en el seno de las familias norteamericanas: una marcada confrontación entre los sexos y una profunda diferencia entre las distintas generaciones. Éstas son señales del auge de una cultura juvenil muy potente de la que brotaría la revolución cultural que transformaría al individuo del siglo XX.¹

El historiador británico Eric Hobsbawm encuentra en la cultura juvenil tres vertientes fundamentales que explican su éxito

¹ Hobsbawm, 1995: 325-326.

incontenible: la primera consiste en que la juventud deja de ser una fase intermedia y preparatoria para la vida y pasa a ser la fase culminante de la vida; la segunda radica en que dicha cultura juvenil se convierte en dominante en las “economías desarrolladas de mercado”, debido a que representa una masa concentrada de poder adquisitivo y a que las nuevas generaciones de adultos pertenecieron a una cultura juvenil; la tercera vertiente que señala Hobsbawm es la asombrosa internacionalización de la cultura juvenil dentro de las sociedades urbanas, algo que se refleja en fenómenos como el rock.²

El rock como elemento clave dentro de la cultura juvenil se originó en los Estados Unidos, pero se expandió por todo el hemisferio occidental, incluyendo a América Latina y, por supuesto, a Colombia, gracias a la radio. Casi paralelamente al desarrollo del rock en el mundo anglosajón, el rock en Colombia también echó a rodar desde finales de los años cincuenta; desde esa fecha hasta la actualidad ya suma casi cinco décadas la historia de rock en Colombia, una historia escondida pero imborrable, si se tiene en cuenta que es parte vital de la historia de la juventud de nuestro país y de la ciudad, una historia que no ha sido explorada.

La aparición y el desarrollo del rock en Colombia es el objeto central de este estudio, que dicho sea de paso, también pretende mostrar la historia de una parte de la juventud colombiana que durante las décadas de los años sesenta y setenta, conectada con lo que pasaba alrededor del mundo hizo del rock su instrumento más importante de expresión ideológica y artística. La investigación *Bogotá, epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*, procurará enton-

² *Ibid.*: 327-329.

ces desenmarañar lo hilos de un tema que hasta el momento no forma parte de la historiografía colombiana, resolviendo asuntos relacionados con la juventud, el arte y la sociedad colombianos.

Partiendo de considerar el rock como un fenómeno histórico, social, cultural y artístico, y la música como elemento estructurante de la personalidad y la identidad de la sociedad y la nacionalidad, se plantean los siguientes objetivos, con el fin de desarrollarlos.

En primera instancia, esta investigación busca descubrir cómo el Rock Colombiano³ penetra y se articula en el interior de la sociedad colombiana y, teniendo en cuenta su aparición, su difusión, su interpretación y creación, cómo se convierte en un fenómeno cultural y social a lo largo de su desarrollo. También busca entender el recorrido histórico del Rock Colombiano y su huella en la sociedad. En otras palabras, descubrir si el rock hecho en Colombia (ideado, compuesto y grabado por colombianos) se convirtió durante el periodo estudiado en un fenómeno o elemento de identificación nacional.

También se intentarán resolver dudas relacionadas con el rock y la juventud, entre otras, la influencia extranjera, la moda y la relación con el “establecimiento”. Así mismo, se busca entender cómo la juventud bogotana encontró en el rock un medio de expresión que la llevó a adoptar un modo de vida nuevo y desconocido por la sociedad tradicional.

Ahora bien, la elección del periodo 1957-1975 como referencia temporal de la investigación sencillamente se basa en que fue durante esos años que en Colombia el rock apareció, se difundió, se consolidó y posteriormente se diluyó, dejando señales de que se

³ Se considera que la denominación Rock Colombiano debe escribirse siempre con mayúsculas iniciales ya que se trata del nombre propio de una expresión musical viva que continuamente se desarrolla.

había convertido en un fenómeno juvenil nacional. Otro motivo es que se parte de la premisa de que éste es el primer periodo en que se nota un auge y posterior descenso del rock nacional; a lo largo de 40 años, este desplazamiento hacia arriba y hacia abajo es una dinámica característica del rock hecho en nuestro país. El periodo que abarca la investigación comprende desde las primeras emisiones radiales de canciones de música rock hasta el éxodo de músicos de rock a otros territorios espaciales y profesionales.

Por último se optó por Bogotá como marco territorial básicamente porque, por ser la capital del país, era la primera ciudad colombiana que a través de los medios informativos, en este caso la radio, recibía las noticias y los fenómenos que marcaban el curso del mundo; así mismo, en esos años Bogotá se convirtió en el foco donde se desarrollaban los nuevos movimientos artísticos, culturales, sociales y políticos.

Entonces, para una comprensión plena del tema de investigación, se tendrán en cuenta dos conceptos básicos que se interrelacionan y que serán explicados a continuación: la juventud —específicamente la cultura de los jóvenes— y el rock.

Simon Frith, en su libro *Sociología del rock*, enmarca claramente estos conceptos en los términos a que se refiere la presente investigación. La definición de *cultura de jóvenes* hecha por Frith señala de forma concisa el modo como debe ser entendida la juventud colombiana en el presente estudio: una cultura que en apariencia no tiene clase social, aunque se relacione con capas medias y altas, que es rebelde y que se opone a los valores tradicionales enmarcados y representados por los padres, que busca apartarse de un camino que lleva al conformismo.⁴

⁴ Frith, 1978: 27-28.

Sin embargo, la definición de *juventud* o de *cultura de jóvenes* ha creado problemas en la sociología, ya que la juventud puede ser interpretada de muchas formas. Pierre Bourdieu piensa que *juventud* es tan sólo una palabra que puede ser interpretada de diversas maneras, debido a múltiples variables que puede asumir como concepto; lo joven, según Bourdieu, no siempre está asociado a un rango de edad ni a un comportamiento específico.⁵

Pese a esto, y conectando con la definición de Frith, la Corporación Región, en su estudio encuentra que

[...] las marcas culturales traspasan la barrera de la clase social, de región y aun, cada día más, de la nación. Las culturas juveniles se pulsán por identidades que se asocian cada vez más a las estéticas, la sensibilidad y la espiritualidad que a la racionalidad. Las culturas juveniles son la diáspora más significativa de final de siglo.⁶

Para Mario Margulis, independientemente de las características que las culturas juveniles puedan presentar en un espacio y en un tiempo específicos, se convierten o no en vanguardias cargadas de cambios notorios en los códigos de la cultura y además integran naturalmente los cambios en las costumbres que han sido objeto de luchas por una generación que las precedió.⁷

En cuanto al concepto *rock*, Frith redondea su definición en dos aspectos: en primera instancia, el rock es un interesante y vivo fenómeno de comunicación de masas contemporáneo; y

⁵ Bourdieu, 1984: 163-173.

⁶ Urán, 2000: 13.

⁷ Margulis, 1996: 3.

en segundo lugar, es comunicación musical, y su ideología, en cuanto cultura de masas, se deriva no sólo de la organización de su producción y de las condiciones en que se consume, sino también de las intenciones artísticas de sus creadores y de la estética de sus formas ideales.⁸

Sin embargo, es una vez más Eric Hobsbawm quien de manera precisa define el rock; el historiador encuentra que éste

[...] se convirtió en el medio universal de expresar los deseos, los instintos, los sentimientos y las aspiraciones [...] la voz y el lenguaje de una “juventud” y “una cultura juvenil” conscientes de su propia identidad en las sociedades industriales modernas.⁹

Por otra parte, el mismo historiador británico enmarca las principales innovaciones del rock que influyeron profundamente en la música cuando parte de considerarlo como arte hecho por analfabetos musicales. La primera innovación es tecnológica y se refleja en el increíble avance de los instrumentos eléctricos en el campo de la interpretación; la segunda es la generación de un “gran sonido” a partir del concepto de grupo de rock; la última es el ritmo insistente y palpitante contenido en este tipo de música.¹⁰

Ahora bien, es necesario abordar el rock como un fenómeno social, cultural, artístico y nacional. Para esto me basaré en los artículos “Mitología, ritos y leyendas del rock” de Diego A. Manri-

⁸ Frith, 1978: 11-19.

⁹ Hobsbawm, 1998: 262.

¹⁰ *Ibid.*: 265-266.

que y “La insurrección juvenil”, de Jaime Gonzalo, aparecidos en la colección “La historia del rock”, del diario *El País* de España, en Colombia publicada en fascículos por el periódico *La Prensa* a mediados de los años noventa.

En primer lugar el rock es un fenómeno social en la medida en que, como comenta Manrique, se trata de una música internacional,

[...] señal de identidad de varias generaciones [...] que resulta un indicador del cambio social, por su capacidad para generar movimientos y marcar pautas de conducta.¹¹ [...] [Además,] en determinadas épocas y lugares (la América de Vietnam, el Reino Unido de Thatcher) el rock se ha hecho belicoso y agitador, anticipando o siguiendo los flujos de descontento juvenil.¹²

Más adelante este autor señala el carácter cultural que tiene el fenómeno del rock: “pero donde ha tenido incidencia es en el área de las costumbres: arrogancia, desafío y erotismo son algunos de sus componentes habituales”.¹³ En cuanto al carácter nacional (o global) del rock, dice:

[...] pero su infiltración en países alejados del sistema capitalista y en sociedades refractarias al *american way of life* (modo de vida americano) revela que posee valores intrínsecos que permiten que salte fronteras [...] es el folclor de la aldea global.¹⁴

¹¹ Manrique, 1993: 7.

¹² *Ibid.*: 8.

¹³ *Ibid.*: 9.

¹⁴ *Ibid.*: 8.

Sin embargo, y pese a las aclaraciones que hace Manrique, hay que enfatizar que el rock se ha convertido en un producto comercial para satisfacer las demandas del mercado juvenil y adolescente. Aun así, el autor es positivo y escribe:

[...] la historia del rock demuestra una y otra vez que los movimientos de renovación ocurren de abajo hacia arriba: las nuevas tendencias no se crean en salones de juntas, sino en la calle, entre minorías inquietas; posteriormente son asimiladas y comercializadas por los imperios discográficos.¹⁵

Al respecto Jaime Gonzalo se refiere a la aparición del rock como el primer síntoma de cultura estrictamente juvenil, que además de escandalizar al mundo adulto por su connotación sexual, generaba “la toma de conciencia de una capa social a la que hasta entonces se había vetado cualquier asomo de representatividad”.¹⁶ Sin embargo, también hace alusión al carácter comercial del rock, cuando se refiere a que el adolescente es reconocido en el momento en que se descubre su potencial como consumidor; allí el rock es el encargado de dicho descubrimiento, como también el de satisfacer a una clientela permanente.

Una vez conceptualizados los dos componentes básicos de la investigación, es necesario precisar un poco algunos pormenores, sobre todo los que se refieren al movimiento contracultural que se produjo hacia finales de los años sesenta en Bogotá y en el país. Me refiero al hippismo que, contrario a lo que se cree, fue más un movimiento contracultural que una subcultura generada dentro del rock.

¹⁵ *Ibid.*: 8.

¹⁶ Gonzalo, 1993: 16.

Pere-Oriol Costa explica que la diferencia básica entre el hippismo y las subculturas que aparecieron previa y posteriormente radica en que los hippies adoptaron un modo de vida global con una ideología tejida en su interior.¹⁷ Justamente esa apreciación del investigador español nace de entender que el desafío del rock, más allá de enfocarse en un aspecto lírico, arremetía directamente contra las normas sociales que se percibían como homogeneizantes y represivas en la sociedad tradicional de la que emanaba. Si bien el hippismo era apreciado intelectual y políticamente como un movimiento contemplativo por la ausencia de posturas, los desafíos asumidos por los hippies en su afán de expresarse propiciaron también su bloqueo y su caída como movimiento desde el seno de la sociedad tradicional de la que se alejaron. Los medios de comunicación se encargaron de divulgar el modo de vida de los hippies como una existencia cargada de antivalores sociales, algo que aumentó el rechazo del medio hacia ellos. Sin embargo, las culturas juveniles, de la mano del rock, son un factor clave para entender cómo la juventud colombiana de finales del siglo XX y comienzos del XXI busca subvertir la sociedad de forma cultural.¹⁸

Finalmente, y antes de pasar al desarrollo de la investigación, conviene decir que la historia oral ha sido la principal fuente del presente trabajo, ya que debido a los escasos antecedentes de investigación sobre el tema, se encuentran pocos trabajos al respecto. Además, como el periodo abarcado es reciente, se puede encontrar a los protagonistas de esta historia prestos a colaborar con sus testimonios. De igual forma, ha sido sumamente útil la

¹⁷ Costa, 1986: 66.

¹⁸ Martín Barbero, 2000a: 35.

lectura de algunos escritos publicados en la prensa por algunos de estos protagonistas, varios de ellos ya fallecidos. La consulta de prensa y de revistas contribuyó a enriquecer la investigación. Inicialmente consulté la revista semanal *Cromos*, que me remitió a los diarios nacionales, en especial *El Tiempo* y sus publicaciones culturales, como las *Lecturas Dominicales* y el *Magazín Dominical* de *El Espectador*. Aun así, hay que admitir que la búsqueda en estos medios no fue muy fructífera. La consulta de material discográfico también fue parte crucial de la investigación; algunas personas entrevistadas gentilmente dieron acceso a sus colecciones privadas, que guardan con cuidado. Dichos discos fueron útiles tanto en su calidad de registro sonoro como por el diseño gráfico de sus portadas. La audición me permitió comprender mucho mejor el fenómeno estudiado, porque me acercó al contexto y me dejó conocer el proceso del Rock Colombiano en términos musicales. También se trabajó sobre material fotográfico y audiovisual; este último consistió en grabaciones producidas por programadoras culturales para la televisión colombiana a finales de los años ochenta y en los años noventa. Estos programas son especialmente útiles porque dan a conocer el cambio en la indumentaria de la muchachada bogotana durante esos años, un factor clave para entender muchas de las reacciones suscitadas a partir de esto.

Como ya se mencionó, existen pocos trabajos sobre el tema que nos ocupa. La tesis *Historia del rock colombiano: memoria de un fenómeno cultural*, del comunicador Félix Riaño, es el trabajo más serio realizado hasta el momento, y recorre las vicisitudes del rock en Colombia desde finales de los años cincuenta hasta finales de la década de los ochenta, comparando la versión colombiana del rock con la anglosajona y la de algunos países hispanohablantes

como España, México y Argentina. El texto *Cuando el rock iza su bandera en Colombia*, del licenciado Carlos Reina, es una aproximación histórica al rock y a los imaginarios de la juventud nacional desde la música metal. Por su parte, el periodista Eduardo Arias ha escrito cuatro artículos sobre la historia del Rock Colombiano para las revistas *Gaceta*, *Zona de Obras* y el diario *La Prensa*, en los que hace un brevísimo repaso de las agrupaciones, los estilos y el proceso del rock en el país. Muy similares entre sí, en estos artículos Arias expone la teoría de que el Rock Colombiano atraviesa extensos periodos tanto de auge como de crisis. El músico español Salvador Domínguez, en su investigación *Bienvenido Mr. Rock*, hace un interesante recuento de los primeros grupos hispanoamericanos; al Rock Colombiano le dedica un pequeño apartado, en el que reseña rápidamente algunas de las primeras bandas nacionales.

Estos pocos trabajos permiten observar, sin embargo, que durante los años sesenta y setenta efectivamente el movimiento del rock nacional emergió con fuerza y tuvo un desarrollo propio que comprometió a un sector de la juventud colombiana y a diferentes sectores sociales como la política, la industria discográfica, los medios y la Iglesia, entre otros. No obstante, ninguno de estos trabajos involucra de manera decisiva a la cultura juvenil de la época con el entorno y el ambiente que la rodeaba en Bogotá, ciudad que por esos años empezaba a cambiar tanto física como socialmente.

Ahora bien, la presente investigación comprende cuatro capítulos en los que se exponen las diferentes transformaciones experimentadas por el Rock Colombiano. Cada uno lleva por título el nombre de una canción de rock nacional aparecida durante el periodo estudiado, y como subtítulo el contenido que delimita

cada apartado. Así, “*La casa del sol naciente*, aparición y difusión del Rock Colombiano”; “*Ellos están cambiando los tiempos*, afianzamiento y asimilación del rock en el país”; “*Pronto viviremos un mundo mucho mejor*, Bogotá como eje de creación del rock colombiano”; y “*Gene-sis a-Dios*, letargo y declive del rock nacional”, son los capítulos que integran este trabajo.

Por último, debo agradecer a las personas entrevistadas, ya que entendieron que para la elaboración de este trabajo requería de su ayuda, y algo más importante, vieron en este trabajo una oportunidad para dar a conocer la memoria de un momento histórico que, pese a que es poco conocido, transformó profundamente al país en sus tradiciones y pensamientos.

Capítulo I
*LA CASA DEL SOL NACIENTE*¹
Aparición y difusión del rock en Colombia

¹ Título del segundo álbum de la agrupación bogotana Los Speakers, grabado por Discos Bambuco en 1966.

De la misma forma que los colombianos se habían enterado de todas las vicisitudes de la Segunda Guerra Mundial, de lo que aconteció inmediatamente después del asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán y de las atrocidades cometidas durante el periodo de la Violencia, se enteraron de la existencia de un nuevo ritmo musical que escandalizaba a la sociedad norteamericana: el rock and roll.³ La radio fue el medio de comunicación por excelencia en Colombia hasta bien entrados los años sesenta. Era a través de ella que los colombianos, tanto en el campo como en la ciudad, se enteraban de lo que acontecía en el mundo entero.

Fue de esta forma que el rock hizo presencia en Colombia. La música emitida por la radio nacional iba desde el repertorio clásico hasta la música tropical, pasando por los boleros y las rancheras, y el rock encontró un pequeño espacio en la radio bogotana gracias al joven Jimmy Reisback, quien en 1957 inició las transmisiones de un programa de música moderna —como también se le llamó al rock en un principio—. Dicho programa se realizó bajo el formato de *disc-jockey* entre las once y las once y media de la noche, y allí se transmitían las canciones de rock más difundidas en los Estados Unidos. Reisback recién había llegado a Bogotá de estudiar en los Estados Unidos y bajo el brazo traía discos de Elvis Presley, Buddy Holly, Chuck Berry y Little Richard, entre otros; también lo guiaban una profunda inquietud e influencia generada por la

² Referencia al nombre de la revista especializada *Rock Cine Mundo*, editada en Bogotá a comienzos de la década de los setenta.

³ Por economía usaré la palabra *rock* de manera generalizada para referirme a las diversas formas que el rock and roll adoptó a lo largo de los años sesenta y setenta, entre ellas el pop, el surf, el twist y el beat.

música que se estaba gestando en aquel país.⁴ El programa que Reisback transmitía contaba inicialmente con algunos obstáculos; se emitía por Nuevo Mundo, una emisora principalmente noticiosa y enfocada a un público mayoritariamente adulto. Así, Reisback tenía que esperar a que todas las noticias fueran difundidas para luego transmitir su programa; además, su espacio inicialmente no gustó, ya que la audiencia adulta de Nuevo Mundo estaba acostumbrada a la música caribeña y mexicana, y el hecho de escuchar a Elvis Presley generaba cierto trastorno en ella. Aun así, para la dirección de Caracol resultaba innovador el nuevo formato, y más aún la música que en el programa se emitía, sobre todo dirigida a un público con el que aún no se contaba: los jóvenes.⁵

Como ya se mencionó, en Colombia el rock hizo su aparición gracias a la radio; sin embargo, el cine también colaboró en la difusión de esta nueva música. Películas como *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*), *Rebelde sin causa* (*Rebeld Without a Cause*) y *¡Salvaje!* (*The Wild One*), se presentaron en los cines de la ciudad entre 1955 y 1957. Estas películas, de marcado enfoque juvenil, impactaron directamente en las pupilas de los muchachos bogotanos de tal forma que el modo de vestir de los protagonistas y, aún más, su rol de retadores de todo lo establecido, se convirtieron en elementos del comportamiento de los jóvenes bogotanos. Además hay que tener en cuenta que la música que se escuchaba en esas películas era la misma que ellos oían en el programa de Jimmy Reisback. Entonces, cuando los muchachos sintonizaban sus radios con el programa de Reisback, se remitían también a las películas

⁴ Riaño, 1992. (El texto carece de paginación).

⁵ *Ibid.*

y a sus nuevos héroes, como James Dean o Marlon Brando y a su nuevo estilo de vida de blue jeans, gomina y desafío.

Junto a Reisback aparecieron otros locutores y *disc-jockeys* dispuestos a promover el nuevo ritmo musical en la ciudad. Entre ellos surgió Carlos Pinzón como la figura principal, quien además de sentirse atraído por el rock trabajaba en un programa semanal de la emisora Nuevo Mundo llamado “Monitor”. A través de éste, Pinzón empezó a presentar y a promocionar discos y películas de cine, la más importante en ese momento *Al compás del reloj* (*Rock Around the Clock*). Este filme se estrenó en el teatro El Cid, en el centro de la ciudad, pero previamente se organizó toda una campaña de expectativa que incluía la rotación de la canción de Bill Haley and His Comets que tenía el mismo nombre de la película.

Tal fue el furor por el rock y la película que el día del estreno, el alboroto dentro del teatro fue incesante; este comportamiento no dejaría de presentarse en el futuro durante la proyección de películas de rock.⁶ Posteriormente a su estreno, se organizaron concursos de baile en los que los chicos debían bailar de manera similar y creativa el ritmo del rock con la música de la película y el vestuario, todo esto con el fin de que el filme permaneciera varias semanas en cartelera.⁷ La posterior proyección de la película en el resto del país aseguró de alguna manera la difusión del rock; para ello, las emisoras se valieron de promociones como la rifa de boletas, concursos de baile y fiestas, garantizando además el éxito taquillero esperado y el posicionamiento del programa “Monitor”.⁸

⁶ Moreno y Cortés, 1988: 8.

⁷ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

⁸ Riaño, 1992.

A 1.020 REVOLUCIONES

La radio y el cine fueron los medios clave para la aparición del rock en Bogotá y el resto del país. El éxito de las campañas de difusión propiciadas por Carlos Pinzón, lo llevaron a ocupar la subdirección de la emisora 1.020 que, tras un bajonazo en la sintonía, decidió mutar su programación de música costeña por música rock.⁹ Gracias a esto, 1.020 estableció un nuevo formato para programar música; Pinzón y Fernando Gómez Agudelo, director de la emisora, empezaron a rotar las canciones más populares de rock que se hacían en México y Argentina con algunos de los éxitos en inglés. Así sonaron, a través de la emisora 1.020, Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Holligans, Los Rebeldes del Rock y Los Black Jet, entre otros. La mayoría de la programación musical era en castellano y muy poco sonaba en inglés; sin embargo, las canciones en castellano eran *covers* o versiones traducidas de los éxitos anglosajones que de vez en cuando se transmitían en su versión original, sobre todo si se trataba de un *hit* o éxito indiscutible, por ejemplo, *Rock Around the clock*. El acceso a la música consistía en traer los discos mexicanos, argentinos o estadounidenses.

1.020 también se hizo famosa por establecer la fórmula de “los dos pegaditos”, que consistía en programar dos éxitos musicales continuos previa la intervención del locutor que los presentaba. Las canciones que se escuchaban en “los dos pegaditos” formaban parte de un paquete conocido como “los golpes musicales”, 100 canciones que sonaban diariamente en parejas, dedicadas exclusivamente al público juvenil; de esta forma, la emisora 1.020

⁹ *Ibid.*

se ubicó en el primer lugar de sintonía en Bogotá.¹⁰ Además, esta emisora juvenil revolucionó e impuso un nuevo estilo en la forma de hacer radio en Bogotá; los locutores adoptaron el formato *disc-jockey*, previamente aplicado por Reisback, que consistía en presentar de forma particular las canciones, añadiendo, además, datos de los grupos y de la vida de los cantantes, haciendo que los oyentes se sintieran atraídos por la radio, los artistas y la música. Debido al éxito de 1.020, Carlos Pinzón viajó a México con el fin de observar la forma como se hacía radio en ese país. Allí descubrió nuevas maneras para atraer y mantener a los oyentes, como introducir *jingles* promocionales y de identificación, además de otros mecanismos de producción, como concursos y campañas de expectativa, que marcaban la pauta en la radio del momento.

Igual que en México, en Argentina el nuevo ritmo se estaba imponiendo entre la juventud de forma insólita. Así, ya eran famosos artistas jóvenes como Palito Ortega, Rocky Pontoni, Billy Caffaro, Violeta Rivas y el grupo Los TNT. A este conjunto de muchachos que comenzaban a hacer rock and roll se los agrupó bajo el rótulo *nueva ola*, que no era otra cosa que un nuevo nombre para la música rock. En Colombia también sería reconocida la *nueva ola* entre los muchachos y muchachas que hacían rock y gustaban de él. Tanto en México como en Argentina, y posteriormente en Colombia, la *nueva ola* se caracterizó por que los cantantes copiaban y traducían las canciones de los ídolos juveniles o adolescentes (*teen-idol*) del norte del continente, como Paul Anka, Ricky Nelson, Frankie Avalon o Neil Sedaka. Aun así, las canciones originales fueron apareciendo, pero claramente enmarcadas dentro del concepto de *nueva ola*, que para entonces

¹⁰ Moreno y Cortés, 1988: 8-9.

abarcaba toda la música juvenil e invadía la programación radial. Del género de la *nueva ola*, y por supuesto del rock, derivó la balada hispanoamericana.¹¹

De lo anterior se puede apreciar que los jóvenes bogotanos (y en general los latinoamericanos) se sentían atraídos por la música que se encontraba distante de la que gustaba en el mundo adulto, como las rancheras y los boleros; por lo tanto, la *nueva ola* reunía canciones de marcado carácter juvenil que, aunque no necesariamente eran rock, bastaban para aglutinar al público adolescente y joven.¹²

BARRAS Y ROCK ALREDEDOR DEL TEATRO COLOMBIA

A finales de la década de los cincuenta, la juventud bogotana se disponía a recibir los primeros asomos de música rock hecha en el país. Dos sucesos fueron clave en este sentido: primero, el mano a mano musical entre dos bandas bogotanas y, segundo, la presentación en Bogotá de una de las figuras más representativas del mundo del rock.

A finales de 1959 dos de los primeros grupos colombianos de rock se enfrentaron musicalmente, en un mano a mano que se llevó a cabo en el Teatro Colombia (hoy conocido como Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán), ubicado en la carrera 7 con calle 22. Se trataba de Los Danger Twist y Los Dinámicos, que se caracterizaban porque entre sus instrumentos musicales incluían el acordeón, interpretado por Fernando Latorre.¹³ Este evento

¹¹ Entrevista a Gustavo Arenas, *Doctor Rock*, marzo de 2006.

¹² Entrevista a Félix Riaño, febrero de 2006.

¹³ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

tuvo repercusiones más profundas que las que un show musical puede tener. Allí, en el Teatro Colombia, no sólo se enfrentaban dos grupos; también, sin saberlo, dichos grupos estaban representando a los muchachos de diferentes sectores de la ciudad; ellos se agrupaban en barras o pandillas que se enfrentaban entre sí. Los Danger Twist eran el grupo representativo del sur de la ciudad y Los Dinámicos daban la cara por el sector de Chapinero.

Aquí es necesario hacer un paréntesis para hablar un poco del fenómeno del pandillismo en Bogotá. Como se mencionaba anteriormente, el comportamiento de los muchachos bogotanos que se sentían atraídos por el rock estuvo profundamente influido por películas norteamericanas como *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*) dirigida por Richard Brooks en 1955, que de manera realista retrataba la situación de las pandillas en los Estados Unidos. En Bogotá, antes de la llegada de tales películas ya existían las barras o pandillas. En el centro de la ciudad se localizaban la de la 23, la 21, la 18 y la 24, entre otras; en el norte las barras Veneno y Chessman, y en el sur la del Olaya, la de la avenida sexta, la Boa y la Cerebro. Así pues, la exposición de este tipo de películas calentó el ambiente entre las pandillas, ya que si bien existía descontento y una disputa de territorios, el hecho de encontrar una situación similar en otro lugar avaló el comportamiento de las barras que tendían a expresarse mediante la agresión y las peleas callejeras.¹⁴

El funcionamiento interno de las pandillas hacía que los chicos que pertenecían a ellas alcanzarán un estatus de reconocimiento dentro y fuera de dichos grupos, y también un nivel de identificación con su propia pandilla, posibilitando así la seguridad necesi-

¹⁴ *Ibid.*

ria entre los miembros para adoptar actitudes y comportamientos rebeldes y agresivos contra el mundo adulto que los condenaba. De esta forma, las barras o pandillas defendían “sus territorios”, por ellos mismos trazados, como también a las muchachas que eran pareja de alguno de los miembros de la barra. Si algún miembro de otra pandilla violaba los límites de ese territorio, se generaba un enfrentamiento callejero con chapas, bates, manoplas y de vez en cuando algún arma blanca.

Ahora bien, ¿qué tan involucradas se encontraban las pandillas con la delincuencia? Efectivamente no dejaban de causar molestia y miedo entre los ciudadanos, pero se debía más a su postura desafiante que a al hecho de que estuvieran implicadas en actos serios de delincuencia; y naturalmente, no faltaba el caso de uno que otro vándalo que se encubría como miembro de una pandilla. En realidad, quienes más temían por su seguridad eran las muchachas desprevénidas que eran acorraladas por los jóvenes de las barras y que hacían de sus colas de cabello un trofeo.¹⁵ Igual cabe anotar que efectivamente los jóvenes participaban en actos delictivos; sin embargo, no es muy seguro que hayan sido los integrantes de las barras que acá se refieren. Rodrigo Parra atribuye el incremento gradual de la participación de los jóvenes en delitos, desde los años cincuenta, a tres factores: el proceso modernizador reflejado en la urbanización, la falta de trabajo que tenía como secuelas el desempleo y el subempleo, y la deserción de los jóvenes de los establecimientos educativos.¹⁶

Por otra parte, los muchachos que ingresaban en una barra sencillamente lo hacían porque en ella encontraban un grupo o

¹⁵ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

¹⁶ Parra, 1985: 119-120.

“camada” con la que tenían afinidades de intereses, acordes con su edad y gustos. Entonces, del mismo modo que unos muchachos intentaban definir su identidad adhiriéndose a algún equipo deportivo o a alguna actividad lúdica, otros chicos bogotanos se unían con sus vecinos de barrio y encontraban en la calle el sitio ideal para pasar el rato.¹⁷ Los miembros de las pandillas tenían entre 13 y 18 años, aproximadamente, y se distinguían de las otras barras por los atuendos y accesorios que portaban, bien fuera algún escudo que se luciera en la chaqueta, el modo de llevar los jeans o incluso el peinado. Estas diferencias eran mostradas en su mayoría los domingos de matinales en el Teatro Colombia, en donde se congregaban cientos de jóvenes a ver sus películas favoritas.

Retornando a la escena musical roquera de Bogotá, el otro suceso que tuvo una importancia relevante ocurrió un año después del enfrentamiento musical entre Los Danger Twist y Los Dinámicos. El 7 de diciembre de 1960 se presentó en el Teatro Colombia uno de los músicos precursores del rock and roll, Bill Haley and His Comets. Ellos llenaron el teatro esa noche y la siguiente en el marco del inicio de las celebraciones navideñas en la ciudad. El grupo de música tropical Los Isleños intentó de alguna forma adaptarse a la música moderna para abrir el concierto del ídolo estadounidense, pero no lograron despertar el fervor de los chicos que abarrotaban el teatro para ver a uno de sus ídolos. La familia Di Agostino fue la encargada de traer a Haley al país. En 1960 el músico se encontraba viviendo y tocando en México, ya que el culmen de su carrera en los Estados Unidos había pasado. Por ello la venida de Haley a Colombia no resultó tan complica-

¹⁷ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

da; además la familia Di Agostino ya tenía cierta experiencia en la organización de espectáculos porque era propietaria de dos de los *grilles* (o bares) más reconocidos del momento: el Grill Colombia y el Grill Europa.

La presentación de Bill Haley and His Comets fue un catalizador para que los chicos bogotanos se agruparan y fundaran sus respectivos grupos de rock. El 7 y el 8 de diciembre de 1960 la semilla del Rock Colombiano quedó más que sembrada.

OPERACIÓN A GOGÓ¹⁸

Como se menciona arriba, a finales de la década de los años cincuenta ya existían en Bogotá algunos grupos de rock. De ellos Los Danger Twist y Los Dinámicos eran los más reconocidos, pero nombres como Los Strangers, Los Be Boops, Los Silver Thunders, Los Caminantes, Los Desconocidos, Los Rebeldes y Los Electrónicos empezaban a hacer carrera ensayando en la casa de alguno de los músicos. Valga anotar que para ese momento el público bogotano con que contaba el rock era aún muy reducido, e igual que las agrupaciones, estaba en periodo de germinación. Una muestra de ello es que resultaba difícil conseguir los instrumentos y equipos debido a que en el país no se fabricaban y su importación era muy costosa; los músicos se valían de sus agallas y conocimientos para fabricar sus precarios instrumentos. Por ejemplo, para hacer una guitarra eléctrica tomaban un micrófono que extraían de los teléfonos públicos y lo adaptaban a la guitarra acústica para amplificar su sonido. Este difícil periodo, de arduo trabajo, se extendería hasta bien entrada la década de los años sesenta.

¹⁸ Título del único disco del grupo bogotano Los Streaks, grabado por Discos Zeida.

Pese a esto, la historia encontró en Los Daro Boys al primer grupo de Rock Colombiano que grabó, en 1963, un álbum de larga duración: *Los Daro Boys en el Colón*. Este grupo estaba conformado por Germán Chavarriaga, Jorge Maldonado Gutiérrez, Luis López Tejera, José Rafael Restrepo, Mauricio Posada, Fernando Madrid y la cantante Amalia Acevedo. Ellos eran estudiantes de la Universidad Nacional y su equipo apenas constaba de sencillas guitarras acústicas y una batería incipiente. Pese a ello, lograron adoptar al formato acústico algunas de las versiones más conocidas del rock.¹⁹ Sin embargo, la música que los Daro Boys hacían no era exclusivamente rock: estos muchachos lograron abstraer la esencia de músicas como el bossa nova y el jazz para mezclarla con ritmos tradicionales de la región andina colombiana como el bambuco. De ahí que se hicieran llamar *músicos modernistas y evolucionistas*, ya que creían firmemente en la evolución de la música, igual que del resto de la artes.²⁰ Esta interesante mezcla despertó en Simón Daro, propietario de la casa disquera Discos Daro y empresario musical de origen judío, el interés suficiente para firmar con ellos un contrato de grabación por una serie de discos. Sin embargo, de ese contrato sólo quedó *Los Daro Boys en el Colón*, su único disco de larga duración, resultado de una presentación del grupo en el Teatro Colón de Bogotá. Valga aclarar que el nombre de la agrupación se debe a la casa disquera que los apadrinó.

Daro también firmó contrato con otras agrupaciones, como los Daro Jets, conformado por los hermanos Ferreira, pero igual que ocurrió con otros grupos de esa época, los contratos no se consolidaron o los proyectos no llegaron a ser lo suficientemente sólidos para ser grabados.

¹⁹ Riaño, 1992.

²⁰ *Cromos*, febrero de 1963.

Ahora bien, si los Daro Boys inspeccionaban en músicas como el jazz, el bossa nova, el bambuco y el rock, el resto de las agrupaciones bogotanas se concentraba específicamente en el sencillo ritmo del rock y en uno de los tantos derivados de éste, el twist. En general, los músicos de estos grupos se formaban de manera autodidacta en el campo del rock.

El compás de cuatro cuartos no tenía ninguna complicación para la ejecución de las guitarras, el contrabajo o la batería. Esta última sólo marcaba cada tiempo dentro del ritmo. El compás tiene cuatro tiempos, de los cuales dos son fuertes y dos débiles dispuestos intercaladamente; los débiles se marcaban con el bombo y los fuertes con el redoblante [y en el twist] el tiempo fuerte del compás de cuatro cuartos se marcaba con dos golpes de redoblante en la batería.²¹

Pero entre la recordada presentación de Los Dinámicos y Los Danger Twist y el disco de los Daro Boys, en Bogotá surgieron numerosos grupos. Ya se dijo que el centro de la ciudad fue un sector clave para el desarrollo de esta música, pero en el norte el sector de Chapinero también fue testigo del movimiento juvenil. En el centro el café El Cisne y en Chapinero el almacén A. Pamp eran los lugares de encuentro preferidos por los jóvenes. En El Cisne, que se ubicaba en la carrera 7 con calle 26, justo en donde hoy se encuentra el edificio de Colpatria, se reunían jóvenes intelectuales y músicos a compartir conocimientos y experiencias en tertulias que se extendían durante toda la tarde. “No era raro encontrar allí a figuras tan reconocidas de la literatura nacional

²¹ Riaño, 1992.

como el fundador del movimiento nadaísta Gonzalo Arango y a Eduardo Zalamea".²² En El Cisne, en 1962, nació la agrupación Los Rebeldes, conformada por Fredy y Hugo Núñez. Por su parte, en el almacén A. Pamp tuvieron lugar acontecimientos como la primera presentación en público de Los Dinámicos. Además del ya mencionado Fernando Latorre, en este grupo tocaban Alfredo Besoza, *Parrita* y un músico que se convertiría en protagonista indiscutido del Rock Colombiano de los años sesenta y setenta: Humberto Monroy.²³

Ahora bien, los grupos esperaban una oportunidad para darse a conocer ante una gran cantidad de gente. Así, las horas de ensayo daban sus frutos cuando algún interesado los contactaba para ofrecerles trabajo. Sin embargo, el momento más deseado por los músicos era aquel en que podían compartir el escenario con algún cantante extranjero. En 1961 la música moderna ya encontraba asidero e interés en varias estaciones de radio de la ciudad. Radio Chapinero y Radio Mundial, emisoras pequeñas, surgieron como alternativa a 1.020 de Caracol. Aun así, ésta contaba con gran popularidad entre los bogotanos, lo que impidió que Radio Chapinero y Radio Mundial se posicionaran. Pese a ello, en estas emisoras aparecieron personajes que serían fundamentales para el desarrollo del rock colombiano, entre ellos Marino Recio y en especial el promotor, empresario, locutor y músico Edgar Restrepo Caro.²⁴

Por otra parte, radio-estaciones con mayores posibilidades que las de Radio Chapinero se convertirían en competencia directa de

²² Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

²³ Entrevista a Jorge Latorre *Kcb*, febrero de 2006.

²⁴ Entrevista a Gustavo Arenas, *Doctor Rock*, marzo de 2006.

1.020. La Radio Nueva Granada, en un intento por medir fuerzas con 1.020, presentó al cantante Dino, de la *nueva ola* mexicana. Como respuesta, 1.020 trajo al argentino Rocky Pontoni, un cantante más reconocido entre los jóvenes bogotanos. Así mismo, para la inauguración del Teatro México, en 1962 la emisora 1.020 presentó en Bogotá al mexicano Fabricio y a dos de las bandas bogotanas más preparadas: Los Dinámicos y Los Rebeldes. Como era de esperarse, esta presentación motivó un enfrentamiento mayor entre las barras que se sentían representadas por estos grupos, ya que provenían de Chapinero y el centro, respectivamente

Hasta el momento la situación para el medio del rock en Bogotá es la siguiente: el rock es considerado un nuevo tipo de nueva música extranjera que gusta básicamente a un público juvenil que se identifica plenamente con su ritmo. Por otra parte, la radio bogotana tímidamente empieza a difundir esta nueva música de la mano de jóvenes y entusiastas locutores que poco a poco se convencen de que el rock puede movilizar a los muchachos a eventos y espectáculos en los que dicha música es el elemento principal. Así mismo, la influencia generada por el rock y por las películas juveniles norteamericanas en un sector de la juventud bogotana es impresionante debido a que certifican indirectamente la rebeldía con las que estos muchachos comulgan. Finalmente, en Bogotá este lento pero certero movimiento musical empieza a dejar ver que la inquietud por el rock es activa y no pasiva y que los chicos más arriesgados se atreven a montar las primeras e incipientes bandas de rock colombiano.

Capítulo II
ELLOS ESTÁN CAMBIANDO
*LOS TIEMPOS*¹
Afianzamiento y asimilación del rock en el país

¹ Título del único disco publicado por la agrupación bogotana Los Young Beats, grabado por Discos Bambuco en 1966.

RADIO EN PLATILLOS VOLADORES

Pese a que la situación en 1963 no era muy diferente para los muchachos roqueros de la ciudad, algunos sucesos dejan vislumbrar un momento definitivo para la historia del rock del país. El ya mentado locutor Carlos Pinzón dejó su puesto de trabajo en la emisora 1.020 para encargarse de la dirección de la 1.310 de Caracol. Como la primera emisora no era en su totalidad propiedad de Caracol sino una emisora afiliada, la empresa quiso trasladar toda la audiencia a una estación completamente propia.² De este modo la emisora 1.310 se convirtió en Radio 15, la estación de radio juvenil más exitosa de la ciudad durante la década de los años sesenta. La razón de su éxito rotundo fue sencilla: adoptó el formato de 1.020 e incrementó el interés por la música moderna. Además, la experiencia de “Monitor” y 1.020 dejó ver que esta música podía generar la audiencia suficiente para hacer de Radio 15 una emisora viable y rentable.

Pese a que Carlos Pinzón estructuró y desarrolló toda la idea de Radio 15, junto al publicista Jorge Sánchez Mallarino, tan sólo fue director de esta emisora por un año. El encargado de continuar con dicha tarea fue Alfonso Lizarazo, en compañía de Diego Fernando Londoño y Edgar Restrepo Caro.³ Durante el periodo en que dirigió Lizarazo se creó el primer sistema nacional de emisoras musicales de rock en Colombia: Radio 15 se estableció en Barranquilla, Bucaramanga, Cali y Medellín.⁴ La programación de Radio 15 acentuó su interés en lo que se conoció como *nueva*

² Riaño, 1992.

³ Ospina, s.f.: 4.

⁴ Riaño, 1992.

ola, es decir, la mayor parte del tiempo emitía versiones del rock angloamericano realizadas por cantantes y músicos hispanoamericanos, en especial argentinos, mexicanos y colombianos, aunque también se transmitían canciones originales de estos. Pero Radio 15 también se encontraba a la vanguardia del rock mundial; gracias a esta emisora se escuchó por primera vez en Colombia a impresionantes protagonistas de la historia del rock, como los Beach Boys, los Rolling Stones y los Beatles. De hecho, es recordada la forma como Jimmy Reisback anunció y promocionó, sin poner una sola canción, a los Beatles. Reisback comenzó a hablar del famoso cuarteto antes de que llegaran los discos promocionales, cuando las grabaciones de los Beatles ni siquiera se editaban en el país. Así se fue construyendo la imagen grandiosa del grupo inglés en el imaginario de los jóvenes de Bogotá. También artistas de gran reconocimiento en el mundo hispanohablante sonaron por primera vez en Radio 15, entre ellos Charles Aznavour y Joan Manuel Serrat, quienes apenas iniciaban su carrera.⁵

Radio 15 se convirtió en todo un suceso en la historia del rock y de la radio en Colombia. Esta emisora recurría a los corresponsales que Caracol tenía en los Estados Unidos y Europa para hacer llegar rápidamente los discos y las noticias del rock a la mesa de trabajo. Ésta era casi la única forma de conseguir dicha música, pues según las casas disqueras nacionales, en principio no prensaban este material porque sólo generaba pérdidas.⁶ Se puede decir entonces que la actitud de Radio 15 era de independencia y desafío frente a los sellos disqueros, entre otras cosas porque, a diferencia de las tradicionales estaciones de radio, la nueva emi-

⁵ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

⁶ Riaño, 1992.

sora no basaba su programación en las nuevas recomendaciones que hacían las casas disqueras a través de sus promotores, sino que los *disc-jockeys* decidían qué canciones pasar dependiendo del éxito que los temas tuvieran entre el público; la aceptación se medía mediante los reportes de sintonía en el programa “Los platillos voladores Radio 15”.⁷ En cuanto al estilo, Radio 15 también innovó en la forma de transmitir y presentar radio musical. Por una parte, no se transmitía en directo, sino que los programas eran pregrabados, y por otra, sólo se escuchaba algún tipo de locución cuando los *disc-jockeys* (o *lanza-discos*, como se les empezó a llamar), como Manolo Bellón, anunciaban una nueva canción.⁸ Los motivos mencionados hicieron que Radio 15 alcanzara una de las sintonías más altas de la ciudad, superando a estaciones con mayor potencia como Nueva Granada y Nuevo Mundo. Por su parte, Alfonso Lizarazo creó con esta emisora todo un sistema que giraba alrededor del rock y la nueva ola.

INFIERNO A GOGÓ⁹

El rock en Bogotá crecía paso a paso, y lentamente los grupos de la ciudad eran presentados en las emisoras y participaban en programas juveniles apoyados por personas como Carlos Pinzón y Edgar Restrepo. Sin embargo, la carencia de material grabado por estos grupos, que cada día obtenían mayor reconocimiento gracias a los comentarios transmitidos “boca a boca”, no propiciaba

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Título del primer disco publicado por la agrupación bogotana Los Ámpex, grabado por Discos 15 en 1966.

el apoyo necesario que les permitiera consolidarse ante un posible y amplio público.

En 1964 Caracol logró traer a Colombia a la figura más importante del rock y de la *nueva ola* mexicana de entonces, Enrique Guzmán, reconocido por haber sido la figura más prominente del grupo los Teen Tops. Su carrera en solitario ya era exitosa gracias a su justa interpretación en español de éxitos de cantantes anglosajones como Paul Anka y Neil Sedaka, y gracias también a sus canciones originales y a numerosos papeles protagónicos en el cine juvenil mexicano. A diferencia de las presentaciones de artistas como Fabricio y Dino, que estuvieron precedidas de promoción exagerada por parte de las emisoras y los empresarios para posicionar a los cantantes y así asegurar la asistencia masiva a los shows, la presentación de Enrique Guzmán no necesitó de estos trucos comerciales, ya que su figura era tan reconocida como la de Elvis Presley.¹⁰ Dicha presentación, que se llevó a cabo en un pabellón de la Feria Exposición de Bogotá, propició un encuentro que posteriormente daría forma a uno de los grupos más importantes de la historia del rock colombiano: Los Speakers. Como la figura de Guzmán era tan importante, los empresarios decidieron que debían poner al menos a dos grupos nacionales de calidad suficiente como para hacer contrapeso a la presentación del mexicano; de esta forma, se decidieron por Los Dinámicos y Los Rebeldes. Sin embargo, surgió la idea de una posible unión de los dos como un supergrupo, idea que los empresarios respaldaron debido a la inexperiencia y precariedad de los equipos de ambas bandas; pero el antagonismo que mediaba entre las agrupaciones impidió

¹⁰ Riaño, 1992.

que esta idea prosperara.¹¹ Entonces, Los Rebeldes invitaron a Brando Ortiz, miembro de Los Danger Twist, mientras que Los Dinámicos se juntaron con otro grupo amigo, Los Electrónicos, en el que actuaban Luis y Edgar Dueñas, hijos del reconocido compositor y maestro de música colombiana Luis Dueñas Perilla. Los Dinámicos y Los Electrónicos, que habían trabado amistad en un concurso amateur organizado por Radio Cordillera, se juntaron esa noche para dar forma a Los Speakers; esta nueva banda se consolidaría y ganaría en sonido y puesta en escena con el ingreso del guitarrista y tecladista español Rodrigo García.¹² La calidad musical alcanzada por Los Speakers era superior a la mostrada en ese entonces por los demás grupos de la ciudad. La banda estaba conformada del siguiente modo: Humberto Monroy, bajo y voz; Rodrigo García, teclados y voz; Luis Dueñas, guitarra y voz; Oswaldo Hernández, guitarra y voz, y Fernando Latorre, batería.¹³ Con el nacimiento de Los Speakers y la música rock establecida en el medio radial con Radio 15, la posibilidad para que el rock en Colombia se consolidara estaba dada. Por consiguiente, la industria discográfica empezó a interesarse también por los nuevos grupos que iban apareciendo y por los que mostraban gran calidad musical. De esta manera, Sello Vergara, una casa disquera que editaba sobre todo música popular como rancheras y boleros, se interesó en Los Speakers y grabó su primer álbum, titulado escuetamente *The Speakers*. Posterior a la aparición pública y a la difusión radial de Los Speakers, nuevos grupos de indudable calidad musical se darían a conocer en la ciudad con el irrestricto apoyo de la radio, en especial de la emisora Radio 15.

¹¹ Entrevista a Jorge Latorre *Keb*, febrero de 2006.

¹² *Ibid.*

¹³ Domínguez, 2002: 438.

Así como esta estación radial tenía en Los Speakers a su grupo de base, Radio Cordillera, de la cadena Todelar, de la mano de Guillermo Hinestroza, decidió acoger a Los Rebeldes como su grupo anfitrión. Hinestroza tenía un programa radial en la mencionada emisora llamado “El club del clan”, que apoyaba a algunos grupos, y en especial a cantantes juveniles. Dicho programa era la adaptación bogotana del un proyecto que había convertido a la nueva ola en un fenómeno musical impactante en Costa Rica y Argentina. “El club del clan”, entonces, se encargó de tutelar sobre todo a muchachos y muchachas cantantes que hoy en día se pueden considerar como el lado suave, o pop, de la música moderna hecha en Colombia en los años sesenta. Personajes como Claudia de Colombia, Vicky, Mariluz, Emilse, Jairo Alonso, Hernando Casanova, Henry XV y Billy Pontoni iniciaron sus populares carreras musicales en “El club del clan”. Sin embargo, y pese a que ahora se recuerda al mencionado programa como el principal artífice del despegue de la música rock en Colombia, el proyecto impulsado por Carlos Pinzón es el real responsable de esto.

Antes de retirarse de Caracol, Pinzón dejó institucionalizado un programa llamado “El show de los frenéticos”, que se emitía diariamente y por el que pasaban los principales grupos y cantantes de rock de la ciudad. Allí se escuchaban los principales éxitos del rock y la *nueva ola*. Los sábados se hacía una emisión especial de diez de la mañana a una de la tarde con las presentaciones que los músicos hacían en público en el radioteatro de la emisora Nuevo Mundo, también de Caracol. Allí algunos cantantes y grupos reconocidos, y otros aficionados, cantaban y presentaban versiones de los éxitos radiales del momento. Este mismo formato sería desarrollado luego por “El club del clan” de Hinestroza.

Así como la radio, y en especial algunos “lanza-discos”, se encontraban comprometidos con la música de los jóvenes, entre 1964 y 1966 otros actores abonaron al desarrollo del Rock Colombiano fortaleciendo el camino que conducía a su consolidación. Por una parte aparecían nuevas agrupaciones, y por otro lado nuevos espacios se dedicaban a la difusión del rock en Bogotá. El surgimiento de nuevas bandas de rock en la ciudad y en países como México y Argentina, estuvo plenamente relacionada con el nacimiento de la banda de rock más popular de todos los tiempos, The Beatles. Así como en el ocaso de los años cincuenta la figura preponderante del rock había sido Elvis Presley, los albores de los sesenta tenían en ellos la piedra angular de esta música.

Y es que la aparición de los Beatles desencadenó en el mundo entero el surgimiento de cientos de grupos similares a ellos en todos los aspectos: su música, su peinado, su manera de vestir y su postura. Por otra parte, el cuarteto le dio al rock una nueva forma: si bien antes se formaban agrupaciones en su mayoría sólo instrumentales o que servían de soporte a un cantante, los Beatles le dieron licencia a la banda como tal. Ahora una agrupación era considerada una unidad, aunque cada elemento representaba algo específico, sobre todo en lo que tenía que ver con carismas y personalidades, pues había diferenciación. En Bogotá la campaña de expectativa de Jimmy Reisback propició que cuando la música de los Beatles sonó por primera vez en Bogotá, la ansiedad de los jóvenes por escucharla era tal que ya era un éxito garantizado. La imagen icónica de los Beatles en Bogotá, al igual que en el resto del mundo, se construyó rápidamente. Tras la difusión de su música, y con el arribo de ellos a Nueva York, en 1964, aparecieron en los diarios nacionales las primeras fotografías del cuarteto, lo que permitió que los chicos y chicas de la ciudad supieran cómo

eran físicamente sus ídolos, y que los diarios se refirieran al grupo como un “cuarteto cómico musical”, lo que generaba molestias en los jóvenes aficionados. Por último, la cadena televisiva bogotana TV9, Tele-Bogotá o más conocida como Teletigre, transmitía los fines de semana dos enlatados gringos de música moderna que presentaba a los mejores grupos británicos y algunos norteamericanos. Las emisiones de los shows “Tammy” y “Shinding” hicieron que los viernes y los sábados se convirtieran en los días más esperados por los jóvenes roqueros de Bogotá, ya que podían ver en movimiento a varios de sus grupos favoritos, entre ellos a los Beatles, lo que generaba una mayor afición.¹⁴ Por otro lado, la *beatlemania*, como se le llamó mundialmente al fenómeno que los Beatles causaron en la juventud, propició el despegue y la aparición de otras bandas británicas de excelente calidad: los Rolling Stones, los Kings, los Who, los Them, los Yarbids y los Animals, entre otros, que eran presentados en “Tammy” y “Shinding”. Así los jóvenes músicos bogotanos encontraban en estos grupos influencias y tendencias musicales diferentes para adoptar y adaptar a su propio show y repertorio.¹⁵

Pasando a un plano diferente, otro de los elementos que surgió entre 1964 y 1966, y que fortalecería el desarrollo del rock colombiano, fue la discoteca, que ejercería como espacio de difusión, acercamiento y sociabilidad. Con el auge arrollador de Los Speakers, que eran presentados en su momento como los Beatles colombianos, Edgar Restrepo Caro, reconocido “lanza-discos” y promotor discográfico, se hizo cargo del manejo de la banda. En su gestión acordó con la familia uruguaya D’Piagio, dueña del

¹⁴ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

¹⁵ Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

establecimiento La Gioconda, un pequeño *grill*, que la banda ensayara y tocara allí los fines de semana en las tardes.¹⁶ La Gioconda ubicada en el Pasaje del Libertador, en Chapinero, era considerada entonces la primera discoteca de la ciudad. Con ese nuevo espacio de difusión y concentración de muchachitos roqueros, el acercamiento entre éstos se hizo más visible. Ya no sólo tenían los matines del centro, sino que ahora podían ver a Los Speakers los fines de semana por las tardes. A estas reuniones juveniles se les empezó a llamar *cocacolas bailables*, ya que los chicos llenaban el lugar las tardes de los sábados y domingos para escuchar y bailar rock, en especial el que veían en directo. Pero como eran menores de edad y el consumo de alcohol les estaba prohibido, tomaban jugos y bebidas gaseosas como Coca-Cola; de allí que a estos muchachos también se les denominara *cocacolos*.¹⁷

El acercamiento entre jóvenes amantes del rock permitió que músicos aficionados crearan sus propias bandas; de la misma manera, el resultado exitoso de La Gioconda propiciaría la apertura de nuevas discotecas en la ciudad. El espacio para el rock en Bogotá se expandió durante esos años. La congregación de muchachos en La Gioconda no ocurría únicamente los fines de semana. Jóvenes con inquietudes musicales y una que otra fanática de algún miembro de Los Speakers llegaban al pasaje del Libertador a los ensayos de la banda para conversar de música y de paso entablar amistad entre sí. De esta manera nació la agrupación Los Pelos; Jorge Latorre, hermano de Fernando, baterista de Los Speakers, Carlos Piñeros y el cartagenero Miguel Durier se conocieron durante los ensayos de Los Speakers y después de hacerse amigos

¹⁶ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

¹⁷ Entrevista a Jackie Haikal, febrero de 2006.

crearon su propia agrupación, lo que les permitiría tocar los fines de semana como “teloneros” de la ya reconocida banda. Sin embargo, Los Pelos no tendrían larga vida, ya que las excelentes virtudes guitarrísticas de Durier lo llevarían a formar parte de otra de las bandas clave del periodo de gestación del rock colombiano: Los Flippers. Esta importante agrupación nació a partir de una banda previa conocida como Los Thunderbirds, compuesta por el ex baterista de Los Speakers, Edgar Dueñas, Carlos Martínez en el bajo, Orlando Betancur en la guitarra y Arturo Astudillo, quien actuaba como guitarrista y director de la banda; Miguel Durier y Guillermo Acevedo fueron enganchados tras la salida de Betancur y de Dueñas, quien regresó a los tambores de Los Speakers. Con esta alineación en 1966 grabaron su primer disco de larga duración, llamado *The Flippers Discotheque* para el sello Zeida Discos de Medellín, que los contrató para dos álbumes gracias a la gestión de su manejador, Edgar Restrepo Caro, el mismo encargado de Los Speakers. Valga anotar que tanto Los Speakers como Los Flippers realizaron viajes al exterior para comprar equipos de amplificación e instrumentos para mejorar su sonido y lograr un buen resultado en la grabación de sus respectivos discos. Los Speakers viajaron a Caracas y Los Flippers a Miami.¹⁸

Se puede apreciar que la dinámica del rock colombiano, durante el primer lustro de los años sesenta, integró de manera vital y progresiva varios componentes que en su mayoría se vincularon plenamente cuando encontraron en el rock un terreno apto para cosechar dividendos monetarios. En primer lugar se encontraron los músicos, en especial los grupos, que sentían pasión y tenían y vocación por su oficio y afición, y que además creyeron encon-

¹⁸ Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

trar en la música rock una profesión de la que podrían vivir. En segunda instancia está la radio, que se encargó de difundir su música, y aunque inicialmente hubo un interés generoso debido a la novedad, en el momento en que se descubrió que el rock tenía todas las características de un negocio productivo, fue aprovechado como una moda más y el interés original se perdió. En tercer lugar están los sellos discográficos que se encargaron de grabar el trabajo de los grupos, pero esta intención y este hecho nacieron particularmente de la posibilidad comercial que tenían estos grupos; es decir, si los promotores discográficos y cazatalentos no veían en un grupo posibilidades comerciales, no firmaban contrato con él. No ocurría así con los cantantes, que tenían mayor acogida entre un amplio público. Por último están las discotecas, que permitieron la interacción entre músicos y público, aunque también aquí medió un marcado interés de lucro, pues se generó una relación de recíproca conveniencia entre establecimientos y músicos, en que las discotecas ganaban dinero y las agrupaciones tenían donde tocar. Incluso se puede mencionar a un agente que interactuaba con todos estos elementos en favor de la expansión de los grupos: se trata del manejador o encargado de la banda. Esta dinámica se consolidó entre 1966 y 1967, hasta llevar el rock a todo el país de manera exitosa, pero también reveló su verdadero interés al finalizar ese periodo, cuando el Rock Colombiano propició una etapa que puede considerarse crítica en cuanto a exposición comercial se refiere.

Radio 15, con “El show de los frenéticos” de Carlos Pinzón y Alfonso Lizarazo, como ya se mencionó, presentó de manera exitosa y apoyó a muchos de los exponentes del rock colombiano, incluyendo grupos y cantantes solistas, y de esta manera pudo ampliar sus posibilidades comerciales hasta incluir todos los com-

ponentes que se relacionan arriba. Después del apoyo brindado a Los Speakers, Radio 15 encontró en Los Ámpex un grupo con amplias posibilidades musicales. Los Ámpex se derivaron de una banda previa conocida como Los Goldfingers, que contaba con músicos que habían pertenecido a Los Rebeldes. Los Ámpex estaban conformados por el caleño Óscar Lasprilla en la guitarra y la voz, Yamel Uribe en el bajo, Jaime Rodríguez en la guitarra y la voz, y Óscar Ceballos en la batería. Igual que ocurría con Los Speakers y Los Flippers, en su repertorio había canciones de grupos anglosajones y también canciones de la *nueva ola*. Aunque su producción no fue muy abundante, su naturalidad les permitió tener buena relación con el público.¹⁹ También los cantantes encontraron en Radio 15 y en su show un apoyo importante, en especial dos de ellos, casualmente oriundos de Cali: Harold Orozco, que se hizo famoso con sus canciones “Micky Mouse” y “Destino la ciudad”, y Óscar Golden, quien puso canciones como “Boca de chicle” y “Zapatos pom pom” en los primeros lugares de la radio juvenil. Los dos cantantes serían recordados como las cabezas visibles de la música de la *nueva ola* en Colombia.

Por otra parte, el logro obtenido por el programa era considerable, ya que si bien Radio 15 pertenecía a Caracol, era una estación que no contaba con un apoyo sustancial de las directivas de esta cadena radial, debido a que era considerada una emisora relativamente pequeña que pasaba música para jóvenes. La televisión también mostraba poco interés en la difusión de una música que recién empezaba a ser reconocida; el desinterés queda mejor explicado si se tiene en cuenta que la televisión apenas transmitía unas cuantas horas diarias. Sin embargo, poco después

¹⁹ Fiorilli, s.f.

aparecerían varios programas dedicados a los grupos juveniles de la ciudad.²⁰ Es importante anotar que pese a estos obstáculos, el ambiente que se proyectaba en torno al rock generaría en los años siguientes un cambio importante para la ciudad y en especial para la juventud bogotana. El rock y las actitudes que esta nueva música inspiraba en los jóvenes propiciaban que éstos cuestionaran los valores y las costumbres de una sociedad tradicional, acostumbrada a encontrar en el orden y el recato su forma de vida. Cosas tan escuetas y simples como que los muchachos varones se dejaran crecer el pelo, empezaran a usar ropa de colores y desearan dedicarse a la música rock, y que las chicas usaran minifalda, salieran sin permiso y encontraran en los mechudos a sus pretendientes, eran síntomas de lo anterior. Sin embargo, este tipo de cosas para la sociedad tradicional y acartonada de la época revestían gravedad.²¹ Es claro entonces que el rock estuvo plenamente vinculado a la actividad del despertar de la juventud bogotana.

“LLEGARON LOS PELUQUEROS”²²

Los jóvenes cocacolos, también llamados gogós, yeyés, o melenudos,²³ encontraron en discotecas como La Gioconda, en Chapinero, y lugares como El Cisne, en el centro, espacios de reunión y difusión de sus ideas y pensamientos culturales e incluso políticos. Pero el hecho de que fueran diferentes les generaría inconvenientes con el resto de la sociedad. Para 1966, los muchachos

²⁰ Riaño, 1992.

²¹ Entrevista a Gustavo Arenas, *Doctor Rocké*, marzo de 2006.

²² Título de una canción del grupo antioqueño Los Yetis, compuesta por el escritor nadaísta Gonzalo Arango.

²³ Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

aficionados al rock, que ya llevaban el pelo largo, se exponían a las agresiones de la gente del común, en especial de los señores. Por el solo hecho de tener el pelo largo y vestir diferente, los melenudos eran tildados de homosexuales y vagos. De la misma forma, cuando en las fiestas familiares estos chicos se animaban a bailar, bastaba que pusieran una sola pieza de música a gogó para que en seguida fueran víctimas del corrillo de los jóvenes que no eran roqueros y de los adultos, que amenazaban con cortarles el pelo. Como respuesta a las agotadoras agresiones, en una reunión en Chapinero algunos melenudos, entre ellos Genaro D'Angelo, más conocido como *Potocho*, y Gustavo Hincapié, con el objetivo de hacerse respetar por la gente común, de demostrar que los aficionados al rock tenían un pensamiento valioso y diferente, y de cambiar la concepción errada que la sociedad tenía de ellos, organizaron la “primera marcha de melenudos”. Esta movilización se realizó por la carrera 7, desde la calle 60 hasta la 22, es decir, desde Chapinero hasta el centro, y aunque a la marcha asistieron los melenudos, la situación no cambió mucho. Pese a esto, los jóvenes rockeros empezaron a ser reconocidos como parte de la ciudad, y en especial de la sociedad bogotana.²⁴

Retomando el plano musical, la actividad de los grupos entre 1966 y 1967 creció ampliamente. Por una parte, las agrupaciones entraron en un periodo estable, y aunque su conformación variaba, los músicos principales se mantenían. Por otra parte, el hecho de que las casas disqueras empezaran a interesarse en estos grupos propició una serie de grabaciones constantes, algo que tres años atrás era impensable. Igualmente, el número de discotecas se incrementó y las bandas se convirtieron en los grupos musicales de

²⁴ Entrevista a Gustavo Arenas, *Doctor Rock*, marzo de 2006.

planta de estos sitios, lo que propició la continuidad de su práctica musical, pues allí ensayaban. Todo esto hizo que los músicos de rock bogotanos se volvieran más profesionales y creativos, algo que se reflejó en su música, sus equipos y sus grabaciones. Cada día la música rock encontraba más oídos, y no sólo entre los jóvenes capitalinos, sino también entre los adultos y en provincia.

Como ya se mencionó, el álbum *Los Speakers*, grabado por el Sello Vargara, es considerado como el primer disco de Rock Colombiano propiamente dicho, es decir, grabado por una banda nacional. El long play contenía dos composiciones de los miembros del grupo: “Tendrás mi amor” de Humberto Monroy y un tema instrumental de Rodrigo García, además de varios temas de reconocidos grupos ingleses y estadounidenses. El interior del álbum mostraba a *Los Speakers* vestidos a lo *beatle* en la Estación de la Sabana, lo que les daba un aire londinense debido al humo de las locomotoras. Con esta foto los aficionados tenían la impresión de ver a un grupo inglés, gracias a su parecido.²⁵ Tanto impresionó este disco por su calidad musical y el entusiasmo que despertó, que Eduardo Calle, dueño de Discos Bambuco, les ofreció a *Los Speakers* un contrato por tres discos de larga duración. Por su parte, *Los Flippers* grabaron su segundo álbum para el sello Zeida Discos. En éste, Ferdie Fernández, que venía de los *Young Beats*, se hizo cargo de la voz y la guitarra, ya que Miguel Durier había abandonado el grupo para reclutarse en los *4 Crickets*, uno de los grupos mexicanos más profesionales que habían visitado Bogotá en esos años. El disco de *Los Flippers* se tituló *Psicodelicias*, lo que ya dejaba ver una nueva inclinación en el Rock Colombiano. En este álbum se encontraban temas de

²⁵ Nohra Rodríguez, 1989.

Astudillo, como “Flipprotesta”, y de Fernández como “La carta” y “Con su soledad”. Los Ámpex, por su lado, grabaron sus dos únicos discos con la casa Discos Fuentes, un sello acostumbrado a trabajar con artistas ligados a la música tropical; el primero de ellos se tituló, *Infierno a gogó*, y el segundo *The Ámpex*.

Sin embargo, la aparición de un nuevo grupo bogotano en 1966, que venía trabajando desde 1965, mostró que el rock en la ciudad estaba tomando rumbos más profundos. Los Young Beats nacieron durante un ensayo de Los Flippers al que confluieron un par de muchachos con inquietudes por el rock. Álvaro Díaz y el italiano Roberto Fiorilli encontraron afinidades en su gusto por grupos anglosajones no muy difundidos hasta el momento. Así, con Roberto en la batería e inicialmente Álvaro en la voz, junto a Miguel y Ernesto Suárez en el bajo y la guitarra, respectivamente, se presentaron en los programas a cargo de Alfonso Lizarazo, recibiendo muy buenas críticas de los aficionados y en especial de los músicos de otras bandas.²⁶ Eduardo Calle les ofreció a los Young Beats, por intermedio de su manejador Pedro Schambon, un contrato de grabación para su primer y único álbum, titulado *Ellos están cambiando los tiempos*, un disco de canciones ajenas que se encontraba distante del sonido “beatle” y mucho más cercano al sonido de los Rolling Stones, es decir, un sonido menos pulido y más cercano al sonido natural y “sucio” del blues. Para esta grabación Álvaro y Ernesto les cedieron el puesto a Ferdie Fernández y Fernando Córdoba.

En ese periodo también aparecieron las grabaciones de Los Streaks y Los Yetis de Medellín, los primeros con su álbum *Operación a gogó, una idea descabellada*, grabado por Disco Zeida, y

²⁶ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

los segundos con sus dos primeros álbumes editados por Discos Fuentes, que tenían por título el nombre del grupo. Pero el álbum de mayor resonancia y recordación de ese momento fue *La casa del sol naciente*, la segunda grabación de Los Speakers, que consiguió vender 15.000 copias, cantidad enorme incluso para nuestra época. Gracias a este éxito ganaron un disco de oro.²⁷ De la mano de las producciones discográficas y del surgimiento de múltiples grupos, que así no grabaran se presentaban en directo, el incremento del número de discotecas en la ciudad se hacía visible. Entre esos grupos estaban Los Beatnicks, Los 2+2 (integrados por Augusto Martelo, Christian Gómez, Nano Pombo, Willy Vergara y Diego Betancur, hijo del futuro presidente de la República) y Los Playboys, conformados por Chucho Merchán, Juango Fernández y Eduardo *Sardino* Acevedo, futuros integrantes de importantes bandas bogotanas de finales de los sesenta.

Además de La Gioconda aparecieron cerca de 50 discotecas por toda la ciudad, como Pampam, El Infierno, Las Mazmorras, El Elefante Blanco, Zeppelin y La Caverna —propiedad de *Potocho*—, entre las más populares. Dos se destacaban: El Diábolo y La Bomba. La primera se encontraba ubicada en la calle 55 con carrera 7 y era propiedad de Pedro Schambon, manejador de Los Young Beats, quien no dudó en contratar los servicios de dicha banda para que tocara en su discoteca todas las noches. Por su parte, La Bomba fue el resultado de la unión de cuatro personajes de los medios que en 1966 se asociaron para obtener dividendos de la *nueva ola* y el rock. Se trataba de Carlos Pinzón, Gloria Valencia de Castaño, Fernando Gómez Agudelo y el publicista Juan David Botero. Inicialmente se encontraba ubicada en la calle 80

²⁷ Reina, 2004: 36.

con carrera 7, justo sobre una bomba de gasolina; posteriormente se ubicaría de manera definitiva en una amplia bodega dentro de un parqueadero situado en la calle 60 con carrera 9.²⁸ La Bomba es recordada como el sitio de moda de la época, y el hecho de que sus propietarios fueran personas de la televisión y la publicidad facilitaba que sus amigos y colegas asistieran los fines de semana en la noche para bailar twist y escuchar a los grupos de música gogó. Esto de por sí era un aliciente para que los muchachos con la edad suficiente llenaran la bodega, que tenía capacidad para 800 personas; los menores de edad tenían su espacio los domingos en la mañana en los matinés que se organizaban para proyectar alguna película y presentar a las bandas.²⁹ Para la inauguración de La Bomba se trajeron dos de los grupos de rock más populares de México: los 4 Crickets, con los que luego partiría Miguel Durier, y los Moonlights. La Bomba dispuso desde entonces de un moderno equipo de amplificación y de luces. El escenario para las bandas era innovador, y consistía en un dispositivo giratorio que presentaba por cada lado a una banda diferente; así, cuando un grupo terminaba, el dispositivo giraba con la otra banda del otro lado ya en pleno show. Un encargado de la discoteca hacía girar manualmente dicho escenario.³⁰ La presentación de los grupos mexicanos, en especial de los 4 Crickets, durante la noche inaugural de La Bomba, demostró a los músicos nacionales cuán profesionales se podía ser con equipos similares a los que ellos tenían. Esa presentación marcó un hito, un nivel que serviría como modelo para los grupos locales. En La Bomba los muchachos

²⁸ Moreno, s.f.: 7.

²⁹ Moreno y Cortés, 2998: 9.

³⁰ Riaño, 1992.

y los adultos podían disfrutar de las canciones de Los Speakers, Los Flippers y Los Young Beats, entre otros.³¹

Las grandes discotecas se convirtieron entonces en espacios de reunión para los chicos aficionados al rock. Además era la zona perfecta para socializar entre ellos y relacionarse con personas del género opuesto. Por otra parte, las principales discotecas de la ciudad se ubicaban en Chapinero, lugar que poco a poco se fue convirtiendo en el territorio favorito de los jóvenes roqueros de la ciudad. Las discotecas demostraron a algunos empresarios que el rock podía movilizar a la juventud en grandes cantidades. Fue así como los publicistas de la firma Cicolac, que representaba en Colombia a la firma Nestlé y su producto Milo, decidieron promocionar dicho producto con una extensa gira de rock por todos los coliseos de las principales ciudades del país entre 1966 y 1967. Para un evento de tal magnitud, y teniendo en cuenta que se iban a realizar conciertos de música moderna en otros sitios del país, quizá más tradicionales que la capital, y que además se realizarían en espacios amplios, se designó a Alfonso Lizarazo como organizador. Este espectáculo itinerante se denominó “Gira Milo a gogó” y se puede considerar la primera gira de rock que tuvo Colombia. La gira promocional de Milo visitó en repetidas ocasiones las principales ciudades del país llenando casi completamente cada coliseo por donde pasaba. Así, las ciudades del occidente colombiano, del eje cafetero, del oriente y del norte del país recibieron con entusiasmo a Los Speakers, Los Ámpex, Harold, Óscar Golden y al ballet de Katy Chamorro, artistas vinculados a toda la gira.

³¹ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

La “Gira Milo a gogó” se inició en Bogotá en la plaza de toros La Santamaría. Para entrar al concierto los asistentes sencillamente tenían que presentar una etiqueta de la bebida achocolatada. Pese a que la gira se extendió exitosamente hasta finales de 1967, el concierto inaugural no fue nada grandioso, sino todo lo contrario. El show debía iniciarse en las horas de la tarde, pero la lluvia no lo permitió. Los equipos fueron tapados con plásticos y el riesgo de electrocución para los músicos era considerable. Cuando la lluvia mermó y parecía que el concierto comenzaría, la plaza de toros se quedó sin fluido eléctrico, lo que obligó a cancelar el concierto. El anuncio de tal decisión generó malestar y alboroto entre los asistentes, que de inmediato salieron a la carrera 7 a causar estragos, a romper vidrios y a asaltar a los carros, entre ellos un camión de gaseosas. Esa noche la policía arrestó a decenas de melencidos, incluyendo a los integrantes de la banda Los Flippers que se encontraban casualmente entre la turba. Su manejador, Edgar Restrepo, fue por ellos a la comisaría de policía.³²

La gira no sólo llenó coliseos a reventar sino que dejó anécdotas y ocasionó varios incidentes. En Medellín, por ejemplo, Los Speakers no pudieron ingresar al coliseo debido a la impresionante multitud que se abalanzaba sobre el carro que los transportaba. Los fanáticos, deseosos de tocar a los músicos, rompieron los vidrios del carro y trataron de volcarlo. Esto obligó a cancelar el concierto. Finalmente una guardia de seguridad transportó al grupo y a Óscar Golden hasta el hotel donde se alojaban, mientras los fanáticos apedreaban el Palacio del obispo y la Gobernación, convencidos de que la cancelación del evento respondía a determinaciones de las autoridades eclesiásticas y políticas que se

³² Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

oponían a éste. Los disturbios en todo caso obligaron a cancelar de inmediato el concierto en Manizales, donde la Arquidiócesis de Caldas se manifestó reprobando el rock y el estilo de vida que imponía en la juventud.³³

Finalmente la “Gira Milo a gogó” consiguió concretar cerca de 70 presentaciones. En ocasiones los grupos debieron actuar más de una vez en la misma plaza durante el mismo fin de semana, debido al interés mostrado por los habitantes de las diferentes poblaciones. Si bien el evento era considerado algo raro, la curiosidad movía al público a asistir a los conciertos para acompañar a los jóvenes y para involucrarse con la música y el entusiasmo generalizado.³⁴ Con la “Gira Milo a gogó” se comprobó que el público juvenil encontraba en el rock nuevas posibilidades y un tipo de actividades diferentes a las opciones tradicionales de estudio y trabajo. Todo lo que se gestaba en torno al rock brindaba a la juventud colombiana una alternativa de vida y la posibilidad de encontrar su papel en la sociedad.

Como ya se mencionó, las principales bandas de rock de la ciudad, junto con Los Yetis de Medellín, grabaron sus discos entre 1964 y 1967. La producción discográfica roquera de esa época en Colombia puede calcularse en cerca de 15 álbumes de larga duración; sin embargo, este número es superado en más del doble por los artistas de la *nueva ola*, en gran parte debido a que contaban con el pleno apoyo de las casas disqueras. Por ejemplo, la gente de “El club del clan” se encontraba vinculada a la cadena Todelar y tenía vínculos con la discográfica Sonolux, con la que grabaron artistas como Mariluz, Billy Pontoni, Vicky, Ángela y Consuelo y

³³ Riaño, 1992.

³⁴ Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

Jairo Alonso. Por su parte, Radio 15 expandió las posibilidades de difusión de sus artistas, ya que al no contar con el apoyo de una disquera debió crear su propio sello discográfico para grabar a sus cantantes de la *nueva ola* y el rock. El sello se llamó inicialmente Estudio 15, pero rápidamente se convirtió en Discos 15, a cargo, por supuesto, de Alfonso Lizarazo. Allí, además de Harold, Óscar Golden y Los Ámpex, grabaron Lyda Zamora, Alex González, Kenny Pacheco y Ernesto Satró.³⁵ Sonolux y Discos 15 proporcionaron durante esos años los discos de Rock Colombiano a los jóvenes aficionados. La otra opción era recurrir a los costosos discos importados, aunque los curiosos aficionados, entre ellos los músicos de las principales bandas, se valían de amigos que viajaban al exterior, como también de las azafatas de las aerolíneas, para encargar los discos de las bandas que le estaban dando un nuevo rumbo al rock en el mundo. Los aficionados se las arreglaban para comprar números viejos de revistas especializadas en rock y cine en las tiendas de los hoteles internacionales o para transar con los promotores de las casas discográficas con el objeto de conseguir las revistas y los discos promocionales.³⁶

En 1966 Radio 15, de la misma manera que había penetrado el mercado de discos, lo hizo con la televisión. El espacio en la televisión fue brindado por Acotv, el sindicato de trabajadores de Inravisión, a Lizarazo y sus artistas. “Juventud moderna”, nombre del programa televisivo, se transmitía en directo los sábados de cinco a seis de la tarde, y allí se presentaban, entre otros, Los Speakers, Los Flippers y Los Young Beats junto a Óscar Golden y Harold Orozco, quien oficiaba de director musical, y Los Ámpex

³⁵ Riaño, 1992.

³⁶ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

como banda acompañante de los cantantes, papel que ya habían desempeñado en la gira de Milo. Un año después, y ya bajo la producción plena de Caracol y no de Acotv, el programa pasó a llamarse “Estudio 15”. Una vez más Caracol, aprovechando los resultados de los experimentos con el rock, igual que había hecho con la radio, asumió la producción e inversión total del proyecto. Otros programas de música moderna irían apareciendo en la televisión nacional; “El club del clan” y “Tele-estrella” son los más recordados.³⁷

Entre 1967 y 1968 varias cosas acontecen en el panorama del rock nacional que serían definitivas para el futuro del movimiento juvenil que lo rodea. Además de la movilidad de músicos en el interior de las bandas, aparecen nuevos grupos influenciados por las nuevas tendencias del rock anglosajón y se refuerzan los artistas de la nueva ola. Es importante aclarar que para entonces la *nueva ola* ya se diferenciaba del rock. A ella pertenecían sobre todo los cantantes solistas y la gente de “El club del clan”, las canciones eran poco rebeldes o contestatarias, se encontraban alejadas de los ritmos acelerados del rock y se acomodaban más fácilmente a los oídos de los adultos. Sin embargo hay que anotar que si bien existía una diferencia musical entre la nueva ola y el rock, la hermandad juntaba a los músicos de las dos tendencias. Así, los músicos de rock repetidamente formaron parte de las sesiones de grabación de los artistas de la *nueva ola*.

El año 1967 marcaba ya nuevos rumbos para el rock en el mundo, y la situación de los jóvenes del planeta era bien diferente comparada con los albores de los sesenta. El rock, ritmo que los identificaba plenamente, evolucionó tanto musicalmente como

³⁷ Riaño, 1992.

en su parte lírica e ideológica. Si en un principio el rock and roll había despertado en la juventud la chispa de la independencia, en 1966 los grandes representantes del rock en el mundo ya marcaban pautas de creación y pensamiento, acompañando de paso a los movimientos juveniles que convulsionaban el planeta en esos años. Ese temblor transformador también sacudió a Colombia, y el rock contribuyó a cambiar aún más la cultura juvenil. El Rock Colombiano, con el apoyo de los medios, había dado señales de vida propia; por su parte, la industria se había visto beneficiada de la música moderna y de cuanto la rodeaba; de ahí que la hubiera convertido en una moda. Para el rock nacional, los años venideros, más que facilitarle estrechar lazos con el sistema, lo distanciarían de tal manera que su huella sería cubierta por una nube de polvo proporcionada por el sistema mismo. Sin embargo, los espacios ganados por los jóvenes a punta de sacrificio se expandirían de forma tan amplia y diversa que generarían repercusiones profundas en la juventud colombiana.

Capítulo III
*PRONTO VIVIREMOS UN MUNDO
MUCHO MEJOR*¹
Bogotá como eje de creación
del Rock Colombiano

¹ Título del tercer álbum de Los Flippers, grabado de manera independiente en 1972 por el sello Ovni.

LA MÁQUINA DEL TIEMPO SINCRONIZADA

Como se mencionó en el capítulo anterior, para 1967 algunas cosas habían empezado a cambiar en el panorama del Rock Colombiano. Las empresas y los medios de comunicación perdieron el interés en las nuevas bandas a medida que el género empezó a transformarse, a hacerse menos bailable y cada vez más complejo lírica y musicalmente, pues el componente mediático empezó a desvanecerse. Entonces, el rock dejó de ser una música de moda para asumir posturas propias de quienes realmente lo vivían, lo escuchaban y lo creaban. Los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de los setenta harían del Rock Colombiano un fenómeno puramente juvenil que encontraría en la capital del país el espacio ideal para su desarrollo.

El cambio que el rock sufre en el país es tan sólo una muestra de la influencia anglosajona sobre los músicos nacionales. Para 1966 artistas como los Beatles y los Rolling Stones habían cambiado de manera contundente su sonido y sus letras, y músicos de la talla de Bob Dylan habían convertido el rock en una herramienta para comunicar el inconformismo juvenil. No se trataba de un simple descontento adolescente y de rebeldía sin causa, sino de manifestar un inconformismo ideológico con los tiempos que se vivían y con las posturas violentas de los gobiernos de turno en las potencias mundiales. A ambos lados del océano aparecían nuevas bandas que hacían una música cada vez más compleja, con sonoridades amplísimas en cuanto a tiempos, ritmos y tonalidades, y había una exploración plena de las raíces del rock, de instrumentos y equipos de grabación. Hay que mencionar también que el uso de drogas alucinógenas infundió un entusiasmo diferente y un interés renovado en los músicos de rock, que en el caso colombiano, se

sintieron atraídos por los nuevos sonidos que marcaron un desafío y un camino para seguir.

Si bien es cierto que los dos grupos de Rock Colombiano más reconocidos en la primera mitad de los sesenta extienden su influencia casi hasta el final de la década, en el caso de Los Speakers, y hasta bien entrados los setenta, en el de Los Flippers, las otras bandas se desintegran para dar paso a nuevos grupos y proyectos. Los Young Beats, recordados como la agrupación más cercana a las raíces del rock y también a las nuevas tendencias, duran juntos cerca de un año y medio, pero debido a la pérdida de interés de algunos miembros y a la situación que empezaba a sufrir la música moderna en Colombia, la banda se disolvió. Sin embargo, el final de Los Young Beats dio paso al nacimiento de una nueva agrupación que contenía en sí los componentes de la música que se estaba generando en el Primer Mundo. The Time Machine fue el nombre de la banda que reunió a Roberto Fiorilli y Fernando Córdoba, ex integrantes de Los Young Beats, con Yamel Uribe y Óscar Lasprilla ex miembros de Los Ámpex. La presencia de The Time Machine es crucial para el fenómeno del rock colombiano, ya que ellos, en parte debido a la herencia dejada por Los Young Beats, fueron los primeros en presentar a los jóvenes roqueros las nuevas tendencias de esta música: grupos británicos como Cream o The Who y norteamericanos como The Jimi Hendrix Experience y Paul Butterfield Blues Band marcaban una pauta muy alta en la forma de hacer rock, y Time Machine supo asimilar y reproducir este nuevo sonido. El riesgo asumido por esta nueva banda hizo, entre otras cosas, que fueran admirados por los demás músicos del Rock Colombiano; como la agrupación se presentaba habitualmente en La Bomba, allí llegaban los músicos de los otros conjuntos a verlos tocar. Es decir, Time Machine no tocaba para

que la gente bailara los ritmos de la *nueva ola* sino que presentaba en directo las nuevas sonoridades, de forma tal que quienes los escuchaban eran los verdaderos y atentos aficionados al rock, entre ellos los músicos de los demás grupos. Así mismo, Time Machine empezó a presentarse en los pequeños teatros y casas de cultura de los diversos barrios de Bogotá, llevando de esta forma el rock a toda la ciudad y encontrando para él espacios diferentes a las discotecas.² Pese a que la vida de Time Machine fue corta, la agrupación alcanzó a dejar un disco. La casa Discos 15 les grabó *Blow Up*, un disco de mediana duración (EP) que contenía cuatro canciones y cuyo título era un guiño a la película de Michelangelo Antonioni. Entre las canciones, una era de Bob Dylan y otra de Jimi Hendrix. Debido a la falta de promoción, apoyo e interés de los medios y de cierta parte del público, es decir, el acostumbrado a la *nueva ola*, la banda se desintegró; quizá su repertorio poco bailable y comercial propició su fin. Sin embargo, marcó la pauta para muchas de las nuevas bandas bogotanas.

Por otra parte, el año 1967 significó para el mundo del rock y de la llamada contracultura³ un momento clave en la búsqueda de nuevos ideales. El Verano del Amor, como fue denominado el

² Fiorilli, s.f.

³ La contracultura manifestó abiertamente su oposición a los valores establecidos en la política y en la sociedad tradicional norteamericana y aglutinó a miles de personas que aspiraban a un cambio social representado en un conjunto de principios que buscaban la equidad y la justicia social. El movimiento contracultural tuvo influencia en muchas partes del mundo desde las que se propiciaron nuevas reivindicaciones y movilizaciones. La contracultura fue un movimiento en el que confluyeron ideas de tipo político y artístico, entendiendo este último elemento como el conector y difusor de los principios promulgados por la contracultura. Entonces, sucesos como la lucha racial, la liberación femenina, las manifestaciones estudiantiles de finales de los años sesenta, la protesta contra la guerra y las invasiones extranjeras, y la proliferación de la idea de la paz y el amor libre, hacen parte del movimiento contracultural que, además, encontró en el rock una herramienta de manifestación, difusión y conexión de dichas

nacimiento del hippismo, a mediados de 1967, en San Francisco y Londres, demostró al mundo entero que la juventud, y sobre todo la juventud ligada al rock, había llegado a su cima, desde donde asumía una posición tan política como contemplativa acompañada por el consumo masivo de drogas alucinógenas. Bogotá también sería alcanzada por los rayos del Verano del Amor y el poder de las flores.

CHAPINERO ÁCIDO I

El desarrollo del rock en Bogotá tuvo dos focos desde los que se generó todo el movimiento: el centro y Chapinero. Sin embargo, durante los últimos años de los sesenta y los primeros de los setenta, Chapinero se convirtió en el eje principal del Rock Colombiano. Si bien entre 1967 y 1968 las discotecas de música gogó desaparecieron o mutaron por completo —por ejemplo, La Bomba cambió de propietario y pasó a llamarse La Tropibomba, apuntándole a otro tipo de música y por supuesto a otro público—, el movimiento previo generado alrededor de estos negocios en Chapinero hizo de esta zona un lugar de encuentro de los llamados *melenudos*. Desde 1967 la afluencia de los roqueros a Chapinero se hizo cada vez más visible: se reunían en algún parque o plaza para pasar el rato, discutir sus asuntos y, lo más importante, divulgar sus ideas.

Las reuniones de estos jóvenes consistían en un principio en encontrarse para leer literatura escrita por ellos mismos, para presentar obras de teatro callejero, discutir los problemas que

ideas. Por su parte, la contracultura encontró en Colombia su máxima representación en el movimiento nadaísta y también en el rock.

surgían de su roce con la sociedad y anunciar las presentaciones de las bandas de rock. Todo esto era mostrado de forma conjunta dentro de una expresión estética que ensamblaba los elementos ya mencionados y que poco tenía de arte convencional. Además, por ser un espectáculo callejero involucraba espacios y elementos que de una u otra manera vinculaban a la vecindad, así fuera tan sólo ocupando el espacio público; tales manifestaciones eran conocidas en los países de Europa y en Estados Unidos como *happenings*. Los *happenings* bogotanos fueron asumidos con riesgo por sus organizadores, que muchas veces acababan en los calabozos de la Estación 57 de la policía. Libardo Cuervo, Sibius y Eduardo Zalamea visitaron esa Estación en febrero de 1967, después de recitar poesía, repartir volantes y encender fuego en unas canecas en algún parque de Chapinero, mientras un grupo de melencidos les prestaba atención. Este evento y otros similares propiciaron un *happening* más grande, en diciembre de 1967. Libardo, Sibius y Gonzalo Marín, con el propósito de ponerle un poco de color a la gris, aburrida y pacata Bogotá, esta vez decidieron diseñar y colgar una colorida corbata de tela y guadua de más de 20 metros de largo en un edificio de la ciudad como burla a la politiquería y la burocracia. Como ningún edificio se prestó para tal evento, decidieron alquilar una suite en el último piso del Hotel Tequendama, ubicado en el Centro Internacional de la ciudad. El 8 de diciembre, después de ingresar la dichosa corbata en varias maletas, de armarla en la suite 18-03, de asegurar totalmente las puertas de la suite y de esperar la salida del público de una corrida de toros en la plaza La Santamaría, Libardo colgó la corbata, y enseguida él salió colgado de una manila para acabar de desplegarla, y durante 45 minutos descendió por la fachada del edificio mientras los absortos espectadores discutían sobre el escandaloso

espectáculo que presenciaban. La policía logró detenerlo en el piso nueve, dejándole a Cuervo, además de la satisfacción por el logro conseguido, dos costillas rotas, ocho hematomas y la nariz sangrante. Después de esto, el vecindario bogotano recibiría más sorpresas auspiciadas por los melenudos de la ciudad.⁴

La calle 60 con carrera 9 sería el siguiente punto de encuentro de los roqueros bogotanos. El mismo Libardo Cuervo alquiló allí, en uno de los pasajes comerciales, un local a precio muy barato para instalar un almacén de ropa para melenudos. Ese pasaje, propiedad de un español, en principio estaba casi vacío, y por lo mismo necesitaba de publicidad. Poco a poco fue llenándose de almacenes de melenudos que los tomaban en arriendo a bajo costo. Entre 1968 y 1971 el pasaje de la 60, o de los hippies, como se lo conoció, fue el foco del rock colombiano.

Sin embargo, este proceso de consolidación de un espacio de y para los roqueros, en el cual ellos pudieran desarrollar su estilo de vida y formas de pensar, estuvo acompañado del consumo progresivo de sustancias alucinógenas. Si bien desde 1964 el consumo de marihuana era usual en algunos jóvenes avezados de la ciudad, el consumo de ésta y de nuevas drogas alucinógenas aumentó con la aparición de nueva música y nuevas ideas que venían desde los Estados Unidos e Inglaterra, donde se estaba viviendo el Verano del Amor. A partir de ese momento, la conexión de la juventud bogotana con lo que pasaba en el mundo juvenil anglosajón sería permanente e independiente; los medios de comunicación, la publicidad y las empresas ya no estaban interesados en apoyar un movimiento que se encontraba lejos de las buenas costumbres y que promovía ideas que desafiaban a la sociedad tradicional.

⁴ Cortés, 1992.

Tan sólo las compañías discográficas y la radio, aunque muy limitadamente, permanecerían vinculadas a la cultura juvenil. De esta forma aparecieron en Colombia las primeras noticias de los *happenings* que realizan los jóvenes holandeses, ingleses y norteamericanos, y también se conocieron las primeras noticias sobre las nuevas drogas psicodélicas, de los escritores *Beat* y de las enseñanzas de Timothy Leary, un profesor expulsado de Harvard que experimentaba con el uso de sustancias químicas, en especial el LSD (dietilamida del ácido lisérgico).

Manuel Vicente Peña, más recordado como Manuel V (Manuel Quinto), hijo del millonario Manuel Peña, heredero de la fortuna de Pepe Sierra, llegó en 1967 a Bogotá tras estudiar en Princeton (Nueva Jersey). Las principales enseñanzas que trajo fueron lo que aprendió por su cuenta a partir del interés por el rock. Manuel V conoció en persona a Timothy Leary y de primera mano presenció todo el movimiento alrededor de las sustancias psicodélicas. También se empapó del movimiento musical psicodélico que germinaba en San Francisco y de toda la movida juvenil que precedió al Verano del Amor, que reventó con la aparición del octavo álbum de los Beatles, *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* (*La banda del sargento Pimienta y sus corazones solitarios*) y el *flower power*, o poder de las flores. Estas ideas encontraron asiento en el pasaje de los melencidos en Bogotá, donde la movida juvenil estaba alzando vuelo propio.

La aparición de este disco fue crucial para el rock anglosajón y colombiano. La forma como el disco se realizó, el avance impresionante de los estudios de grabación y las nuevas tecnologías, el claro uso de las drogas en el proceso creativo, desde la música hasta la presentación del disco, hizo que muchos músicos se entregaran a esta nueva forma de hacer rock. A partir de entonces

el rock y la cultura juvenil no fueron lo mismo: el sonido y las imágenes se llenaron de colores y las bandas adoptarían esta nueva influencia.

En el pasaje de la 60 el Verano del Amor se veía reflejado en los almacenes instalados por los melenudos. El primero de ellos, Las Madres del Revólver, propiedad de Libardo Cuervo, era una tienda de ropa “de corte hippie, camisas con cuello oreja de perro estampadas con flores y colores brillantes, pantalones de bota campana y ropa de seda y terciopelo”,⁵ de la marca Coma Mierda y no me Olvide.⁶ Otros almacenes importantes que irían apareciendo en el pasaje serían Thánatos Afiches, en donde Tania Moreno y su equipo diseñaban afiches multicolores y de bandas de rock que vendían en cantidades enormes a dos pesos; Vampiro Editorial, que vendía revistas especializadas en rock y poesía; Escarabajo Dorado, que le hacía la competencia a Thánatos; Safari Mental, especializado en vender cachivaches de segunda mano como ropa interior y cepillos de dientes; la discoteca Pampinato del teatrero Jorge Cano; y Discos Zodiaco, un importante almacén de música que además promovía y organizaba conciertos y difundía la música que aún pasaba la radio bogotana. Este último almacén fue fundado en 1968 por viejos adalides del rock nacional de ese entonces: Álvaro Díaz, Edgar Restrepo y los últimos miembros de Los Speakers, Humberto Monroy y Roberto Fiorilli. También se recuerdan almacenes como Comité de la Desesperación, Cannabis y Canasta de Besos; algunos de éstos eran sencillamente panaderías, cafeterías y tiendas comunes, pero administradas por melenudos.⁷

⁵ Moreno y Cortés, 1998: 10.

⁶ Fito Solarte, en el documental de Martínez y Duarte, 1997.

⁷ Entrevistas a Tania Moreno y Álvaro Díaz, febrero y marzo de 2006, respectivamente.

También en 1967 empezó a circular el primer periódico *underground* o alternativo hecho por hippies: *Olvidate Periódico Total*. Era una publicación ideada y dirigida por Manuel V. Fue un periódico claramente crítico de la política y la moral, que contenía, además de las experiencias vividas por Manuel en Estados Unidos, poesía, críticas y mensajes sobre lo que ocurría en la calle 60. “Tan pluralista que en el segundo número tenía desde poemas de hippies pobres del sur, pasando por extractos de novelas de Óscar Collazos, poemas de Nicanor Parra, casos de comisaría por amor de colaboradores del periódico, hasta el primer manifiesto del EPL”, recordaba Manuel V en 1989.⁸ *Olvidate* llegó a vender 10.000 ejemplares en tan sólo 15 días, a un peso por ejemplar, y era promovido por los mismos hippies que colaboraban y que andaban por la 60.

En 1968 los melencidos ya eran denominados *hippies*, nombre impuesto a la fuerza por los medios de comunicación, que incesantemente los comparaban con los chicos anglosajones. Chapinero se había convertido en un sector multicolor lleno de muchachos y muchachas que usaban ropa hippie y accesorios genuinos como manillas, cinturones, aretes y collares fabricados con semillas, piedras de colores y chaquiras; también empezaban a difundirse ideas que provenían de la cultura oriental y de religiones como el budismo. Así empezó a ser corriente encontrar muchachos leyendo el *Bhagavad-Gita*, jóvenes que empezaban a practicar yoga y a expandir su conciencia a través de la marihuana o el LSD, droga que empezaron a traer algunos melencidos prestantes que viajaban a los Estados Unidos. Como por entonces esta droga no era muy

⁸ Guerrero, 1989.

conocida, entraba al país fácilmente impregnada en cartones o plásticos de discos.⁹

El movimiento contracultural alrededor de Chapinero era tal que el pasaje de la 60 reunía a hippies de diferentes sectores sociales e ideologías diferentes, unidos en función de la hermandad; por otra parte, si bien los muchachos comulgaban con el hippismo porque se abría a ellos como una nueva forma de pensamiento, también lo hacían porque se presentaba como una alternativa propia que los abrazaba, cosa que no encontraban en lo que ofrecían los partidos políticos tradicionales ni en el comunismo. Estos partidos no respetaban ni entendían su forma de vida ni su postura, sino que los veían como un puñado de vagos, degenerados y drogadictos, los partidos tradicionales, y como drogadictos y alienados por imperialismo yanqui, los comunistas. Tan sólo en la figura del sacerdote Camilo Torres Restrepo y en la revolución y el cambio social fundado en el amor, encontraban un personaje y unas ideas cercanas a lo que ellos creían, pues el religioso reunía en su discurso y su accionar el desencanto social que vivía Colombia en pleno Frente Nacional. De allí la simpatía que podían sentir por el ELN.¹⁰ Así conectados con el resto de jóvenes del mundo occidental,

[...] hippies ricos y hippies pobres comenzaron a compartir un deseo un tanto difícil de llevar a cabo, pero no por ello menos loable y digno [...] cambiar el mundo. Y la mejor manera de intentarlo era decirle *no* a la sociedad: responder a un exceso de odio con un exceso de amor.¹¹

⁹ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

¹⁰ Fito Solarte, en Martínez y Duarte, 1997.

¹¹ Arias, 1992: 16.

Aterrizando nuevamente en el plano musical, y con posterioridad a la huella dejada por Time Machine, empezaron a aparecer algunos grupos que se atrevían a tocar canciones de rock psicodélico. Sin embargo, aún eran Los Speakers, y en menor medida Los Flippers, quienes proponían y señalaban la dirección que seguía el rock en la ciudad. Los Flippers, como ya se mencionó en el capítulo anterior, grabaron en 1967, con Ferdie Fernández en voz y guitarra, su disco *Psicodelicias*, apuntando un poco en la nueva dirección; no obstante, las canciones aún mantenían ese sonido ligado al *beat* y al gogó. Por su parte, Los Speakers se habían recompuesto, y ahora junto a Rodrigo García y Humberto Monroy se encontraban dos de los músicos de Time Machine: Roberto Fiorilli y Óscar Lasprilla. Los cuatro grabaron el cuarto disco del grupo, el tercero para el sello Bambuco. Por primera vez un disco de esta banda estaba completamente compuesto por temas propios: cada uno de los músicos compuso tres temas para el álbum. La promoción del mismo los llevó hasta Ecuador en una gira de presentación del disco. Sin embargo, el álbum, a pesar de que tenía el valor de contar con canciones originales de contenido lírico profundo, no generó gran interés en muchos de los antiguos seguidores de la banda. Finalmente, Óscar Lasprilla decidió irse del país a probar suerte en Europa, alternativa que ya había sido tomada por otros músicos, como Yamel Uribe de los Ámpex y Guillermo Acevedo de Los Flippers. Los tres músicos restantes decidieron en 1968 grabar un quinto larga duración, sólo que esta vez no se trataba únicamente de grabar unas canciones, pues la idea era hacer una especie de álbum conceptual del tipo *Sgt. Pepper* de los Beatles, es decir, que tuviera un concepto gráfico desafiante, que llevara adjunto un libro de fotos con comentarios de escritores y dibujos de pintores. En otras palabras, una obra

de arte. La propuesta del disco resultaba muy cara y riesgosa para Discos Bambuco, que ya estaba prevenido con el rock debido al último álbum del grupo; ningún otro sello disquero se interesó por la grabación, así que el conjunto debió ir de puerta en puerta presentando el proyecto a personas que pudieran interesarse en él.

De esta forma Manuel Drezner, propietario de los Estudios Ingesón, ubicados en la carrera 7 con calle 22, los más avanzados de Latinoamérica por esos años, les ofreció su estudio durante las noches y las madrugadas con la condición de que el nombre de su empresa apareciera en el título del disco. De ahí que el nombre del álbum más revolucionario del Rock Colombiano hasta ese momento terminara siendo *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*.

El álbum cuenta con 12 temas, aportados por los mismos miembros de la banda, de a cuatro por cabeza, y su estilo oscila entre el pop y la experimentación. El avanzado estudio en el que grabaron les permitió aprovechar al máximo los equipos. En cuanto a las letras, son mucho más contestatarias que las de los discos anteriores: “Oda a la gente mediocre”, “Si la guerra es buen negocio, invierte”, “A tus hijos” y “Salmo siglo XX, era de la destrucción”, son temas que le cantan a la sociedad bogotana de finales de los años sesenta y también son una crítica a las atrocidades cometidas por Estados Unidos en Vietnam. El disco contó con la colaboración de los artistas Ricardo Cortázar, quien dibujó la tapa, Augusto Rendón y Carlos Granada, este último primer premio del Salón Nacional de Pintura de 1967; Danilo Vitalini se encargó del trabajo fotográfico, Luigi Sandri del montaje gráfico, y Manuel Drezner, igual que Darío Ruiz, aportaron escritos. Como detalle curioso, el disco al abrirse dejaba al descubierto unos chicles miniatura de colores que al desprenderse dejaban

leer lo siguiente: “para experiencias extrasensoriales, tráguese sin masticar”; se cree que muchos jóvenes ingenuos tuvieron alucinaciones por un simple chicle. Por último, el sentido del olfato también fue considerado: el disco fue rociado con esencia de rosas antes de ser empacado.¹²

Es claro que el interés de Los Speakers fue producir una creación nunca antes realizada por ningún otro grupo en el mundo, y lo consiguieron. La importancia de este disco fue tal que se ha convertido en algo más que en un incunable para los amantes y especialistas del rock de todo el mundo, quienes lo consideran un disco adelantado a su tiempo y espacio. Sin embargo, en 1968 el disco no fue entendido: de las primeras 1.000 copias apenas se vendieron 800, así que dieron para cubrir escasamente los gastos de producción, ya que el disco fue producido de manera independiente bajo el sello Kris, inventado por el mismo grupo, como también fue independiente la distribución, pese a tener difusión en los medios de comunicación. Indiscutiblemente este agridulce suceso marcó la partida de Rodrigo García de vuelta a su España natal y la disolución definitiva de Los Speakers, el grupo más importante de la primera época del rock nacional.

CHAPINERO ÁCIDO II

El fin de Los Speakers puede ser considerado como un hecho previsible en la historia del Rock Colombiano, ya que, pese a lo que significó *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*, un puñado de nuevas bandas con sonidos diferentes estaban emergiendo dentro del movimiento cultural que se generaba

¹² Fiorilli, s.f.

alrededor de la calle 60 y del que Monroy y Fiorilli eran protagonistas fundamentales. En 1969, durante un lapso de reposo, estos dos músicos se asociaron con Edgar Restrepo, el ya mencionado promotor que para entonces usaba sandalias y se dejaba el pelo largo, y con Álvaro Díaz, el primer líder de los Young Beats, que se encauzaba nuevamente hacia el mundo del rock, sólo que esta vez como gestor de proyectos. La sociedad buscaba crear un sello disquero propio que no dependiera de nadie ajeno a ella, y una tienda de discos en el pasaje de la 60. Así nació Discos Zodíaco, el primer intento en la historia del Rock Colombiano por producir música independiente.

También en ese año, y gracias al trabajo que los melenudos venían realizando desde la calle 60, consistente en establecer contactos con los medios, se transmitieron cerca de 15 programas de rock, casi todos por el cuarteto conformado por Díaz, Restrepo, Fiorilli, Monroy, y también por un joven que empezaba su carrera en la radio, Gustavo Arenas, quien en los años ochenta se conocería popularmente como el *Doctor Rock*. La Radio Latina, órgano de difusión de la Anapo, transmitió durante un mes un programa dedicado exclusivamente a la promoción del último disco de Los Speakers. Terminada dicha campaña se empezó a transmitir “Aquí desde la madre Tierra”, un programa dedicado al rock del mundo y a lo que acontecía en el pasaje de la 60. Entre otros programas de estos muchachos cabe citar “Señor disco”, “Rock adulto” y “El huevo musical”; con ellos queda demostrado que era prioridad y parte de su vida la divulgación del rock entre la juventud.¹³

A tal punto corría el rock por las venas de estos chicos, que decidieron presentar en Colombia oficialmente la música de Jimi

¹³ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

Hendrix, guitarrista norteamericano de color con capacidades increíbles, considerado entonces como uno de los adalides de la música psicodélica. Decidieron “inventarse” un disco de Hendrix hecho con temas compilados por ellos mismos, para venderlo en Bogotá. Autorizados por un pacto con Discos Phillips, la casa representante de Hendrix en Colombia, los muchachos de Zodiaco reunieron las mejores canciones del gran guitarrista —según su criterio— y armaron el álbum *Jimi Hendrix Smash Hits*. El trato, además, contemplaba que Zodiaco anunciaría y vendería anticipadamente 500 copias del disco valiéndose de promoción por la radio, y Phillips se comprometía a no vender, antes de cumplida dicha condición, otras copias a los otros almacenes de discos. El álbum fue promocionado y vendidas en su totalidad las 500 copias pactadas. Pero debido a la presión ejercida por las demás tiendas de discos y a la excelente acogida que tuvo el larga duración, Discos Phillips distribuyó el disco en todos los almacenes, incumpliendo el pacto que tenía con Zodiaco. Nuevos intentos se procuraron con músicos de la talla de Hendrix, pero con esa antología Zodiaco demostró a las tiendas de discos más poderosas que el mercado para el consumo de rock existía en la ciudad. Phillips finalmente se olvidó de las exclusividades para Zodiaco y comenzó a distribuir libremente grabaciones de rock, de modo que la gente ya no tenía que entrar al pasaje de la 60 para adquirirlos, pues podía comprarlos en las tiendas comerciales. Este hecho marcó la retirada de Díaz y Fiorilli del negocio de la venta de discos.

Las bandas locales, igual que la radio y los discos de rock, se movían por la ciudad. De la mano de las experiencias psicodélicas generadas por las dogas aparecieron nuevas agrupaciones. Las influencias del rock psicodélico o ácido se dejaban percibir

tanto en su música como en sus nombres. Entre las bandas más recordadas están: Glass Onion, integrada por Miguel Durier, Manuel Galindo, Enrique *Gordo* Matiz y Guillermo *Marciano* Guzmán —proveniente de Los Scarecrows—; La Gran Sociedad del Estado, conformada por Arcesio Murillo, Germán Isaza, Carlos Osorio y Fernando Montalvo; Terrón de Sueños, compuesta por Fabio Gómez, César Almonacid, Carlos Martínez y Lisandro Zapata; Fuente de Soda, integrada por Augusto Martelo —ex 2+2—, Álvaro Galvis, Christian Gómez y *Fercho* Reyes; Caja de Pandora, conformada por Filippo de Agostino, Germán Antón, Edgar Tejero, Camilo Ferrans, René y Micky Rodríguez; Aeda, de la que formaban parte Mario García, Carlos Isaza, Miguel García y Jorge Álvarez. Otras bandas de la época son Limón y Medio, Galaxia, Teipus, Café Amargo, Los Yoguis y Los Apóstoles del Morbo. Como se nota, los nombres son cada vez más extraños, al igual que la música que tocaban en directo en pequeños teatros del centro y Chapinero. Desafortunadamente, ninguna de estas bandas dejó material grabado, en parte debido a un factor ya mencionado, el desinterés de las disqueras por el rock, y en parte porque su música era demasiado experimental.

Sin embargo, de esos años quedó la grabación de un grupo bogotano de música ácida o psicodélica. Después del trabajo radial y de la promoción de discos, Humberto Monroy y Roberto Fiorilli, los últimos Speakers, se embarcaron en un nuevo proyecto más ligado al momento que se vivía en Chapinero a partir de las experiencias derivadas del consumo de drogas. Siglo Cero debutó el 31 de mayo de 1969 en el Teatro La Comedia (hoy Teatro Libre), en Chapinero; junto a Fiorilli y a *Humo*, como era apodado Monroy, participaron Ferdie Fernández y Fernando Córdoba. El concierto fue organizado por Álvaro Díaz y Edgar Restrepo y se llamó

“Concierto de rock ácido progresivo”. Además de la presentación de los grupos, ese día Sibius leyó su poesía ante el auditorio, que colmaba la sala, iniciando con la famosa frase que Timothy Leary usaba al comenzar sus conferencias sobre la experimentación con el ácido: “Turn in, turn on, rap out”; aunque Sibius la pronunció en castellano: “Enciéndanse, sintonícense y sepárense”.¹⁴ El poeta Sibius era amigo de los primeros melenudos, y se dio a conocer con tal nombre desde que un marino borracho en Buenaventura lo señalara y le dijera: “Tú te llamas Sibius, de esa estrella vienes y para allá te vas”.¹⁵

Retornando al “Concierto de rock ácido progresivo”, tuvo tal éxito y generó tanta euforia que los roqueros y hippies asistentes decidieron celebrarlo en el Parque Julio Flórez ubicado en la calle 60 con carrera 7, al lado del pasaje arrendado por los hippies, lugar esporádico de reunión. Sin embargo, la celebración se extendería, ya que los hippies hicieron de ese parque abandonado un lugar colorido, podado y arreglado; a partir de entonces, ellos hicieron del “Parque de las Flores” o “Parque de los Hippies”, como se le empezó a denominar, su lugar de encuentro, donde se manifestaban con obras de teatro, conciertos o *happenings*. Así, poco a poco los hippies fueron decorando el sitio a su antojo, llevando plantas florecidas que tenían en sus casas y pintando la fuente con óleos. La actividad del parque era complementada con la actividad comercial del pasaje.¹⁶

Sin embargo, y pese a que los hippies arreglaron el parque, éste en últimas se convirtió en un sector agitado. Empezaron a

¹⁴ Riaño, 1992.

¹⁵ Juan Manuel Lugo en el documental de Hernando Vélez, 1991.

¹⁶ Entrevistas a Tania Moreno y Gustavo Arenas, febrero y marzo de 2006, respectivamente.

llegar curiosos con el propósito de “ver hippies” y comenzaron a aparecer los primeros distribuidores de drogas alucinógenas, así como algunos delincuentes. No era raro que uno que otro despistado llegara a fumar marihuana y a “sentirse hippie de fin de semana”, ya que en esos días era cuando el parque aglutinaba la mayor cantidad de gente. Pero lo que más molestia causó en los hippies fue la incesante presencia de la policía, que en repetidas ocasiones violentó a las personas que allí se encontraban; acciones policivas como la detención de todo el que estuviera en el parque se presentaron en más de una ocasión. La fuerza pública incluso irrumpió en el pasaje de la 60, un sitio de propiedad privada, para hacer batidas, golpear y encarcelar hippies. Los atropellos policiales hicieron del parque un lugar menos tranquilo y presionaron para que los curiosos aparecieran menos y los hippies se refugiaran de nuevo en el pasaje o buscaran otros espacios. Aún así, la actividad en dicho lugar duró algo más de un año, y la cercanía del pasaje permitió que el parque fuera su extensión, aunque ya no de forma tan abierta y tranquila, como cuando ocurrió su toma.

EL ROCK SALE DE LA CIUDAD

Los exitosos resultados del concierto realizado en el teatro La Comedia demostraron que se podían realizar conciertos de rock a mediana escala. Si bien las pocas discotecas que aún quedaban se llenaban de gente ansiosa de escuchar a las bandas, ninguna tenía la capacidad de la desaparecida Bomba, que podía albergar a 800 personas. Lo ocurrido en La Comedia permitía pensar que se podían ofrecer más conciertos de ese tipo, y aun más grandes; de hecho, los conciertos que se alcanzaron a realizar en el parque de los hippies tuvieron lleno total.

Por otra parte, los festivales de rock organizados en Estados Unidos e Inglaterra generaban inquietud y curiosidad entre los roqueros nacionales, que pensaban en la posibilidad de realizarlos acá. Festivales como el de Monterrey y el de la isla de Wight, pero en especial el de Woodstock (que duró tres días y se llevó a cabo en agosto de 1969 en Bethel, pueblo cercano a Nueva York, donde se presentaron algunos de los principales músicos del rock mundial, y al cual asistió casi medio millón de hippies), marcaron una huella importante en la historia del rock y la contracultura. Dichos eventos dieron pie para que en Colombia se intentaran algunos similares. El primero fue El Festival de la Vida, y se llevó a cabo el 27 de junio de 1970 en el Parque Nacional, en Bogotá. Este certamen, totalmente gratuito, fue organizado por Humberto Monroy y Edgar Restrepo, y estuvo patrocinado por Tania Moreno. A él asistieron cerca de 10.000 personas convocadas mediante una campaña promocional basada en volantes que contenían escuetamente la palabra *rock*.¹⁷ El concierto contó con la participación de Aeda, Terrón de Sueños, La Caja de Pandora y Siglo Cero como anfitriones, que ahora alineaban a Manuel Galindo y Jaime Rodríguez —en reemplazo de Ferdie— y a Fernando Córdoba, e incluía la participación del saxofonista Mario René, Edgar Restrepo como percusionista y la actriz y flautista Margalida Castro. Para grabar la presentación de la banda se trasladó el estudio móvil de Ingesón, ya que la idea era prensar un disco a partir de la grabación en directo de Siglo Cero. Sin embargo, dicha grabación no fue óptima, así que se rescató lo mejor del registro y se combinó con la grabación de la banda en estudio. De esta mezcla nació *Siglo Cero Latinoamérica*, el único disco de la banda, que además

¹⁷ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

contó con la producción de Discos Zodíaco. El álbum tan sólo contenía dos temas, cada uno de unos 15 minutos, que ocupaban cada cara del disco; los temas consistían en largas improvisaciones en las que se alternaban los instrumentos solistas; a cada tema del disco se le llamó “viaje uno” y “viaje dos”.¹⁸

El segundo concierto al aire libre se consagró como El Festival de la Amistad, y fue organizado también por la gente de Zodíaco. Se llevó a cabo el 2 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Media Torta, y contó con la intervención de muchas otras bandas, entre ellas La Gran Sociedad del Estado, Terrón de Sueños, La Banda del Marciano y el dueto Ana y Jaime.

Con la intención de promover a los grupos bogotanos por toda la ciudad, en 1970 Edgar Restrepo, Álvaro Díaz y Humberto Caballero, hombre vinculado al cine, a los espectáculos y con habilidades para los negocios, organizaron Colinox Unidos, una empresa dedicada a los espectáculos de rock. Contactaron a Fanny Mickey para proponerle que los grupos se presentaran cada lunes en el Teatro Popular de Bogotá. El resultado fueron casi dos años de conciertos, hasta finales de 1971. Cada lunes en la noche se presentaban los grupos bogotanos, en lo que se conoció como “Lunes de TPB”, ciclo inaugurado hacia mediados de mayo por Columna de Fuego, el nuevo grupo de Roberto Fiorilli, ya sin Humberto Monroy, pero en compañía de Jaime Rodríguez y el bajista Marco Giraldo.¹⁹

De Columna de Fuego se puede decir que fue el primer grupo de rock que en Colombia mezcló creativamente los elementos básicos de la música rock con elementos del folclor nacional, más

¹⁸ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

¹⁹ *Ibid.*

específicamente con la música del Caribe y del Pacífico, lo que produjo una mixtura o fusión muy interesante que sería aprovechada por músicos colombianos 20 y 30 años después. “La Joricamba”, un tema tradicional de los mineros del Chocó, se convirtió en un himno para los melenudos, que cantaban a todo pulmón y alzando el puño mientras Columna lo interpretaba. En su primera fase Columna de Fuego grabó un sencillo para Polydor Records, en el que aparece “La Joricamba” y el tema de Fiorilli “Kristal 5/4”.²⁰

Colinox Unidos aprovechó el auge de los conciertos al aire libre y, después de un show organizado por Gustavo Arenas y Gustavo Hincapié en un terreno amplio en Lijacá, entre el 31 de enero y el 2 de febrero de 1971, continuó presentando grupos hasta mayo de ese año, cuando se decidió organizar el Festival de Ancón. En Lijacá se llevaron a cabo dos festivales de rock de varios días: el Festival de la Primavera —los días 19, 20 y 21 de marzo—, y a los pocos días su segunda parte. Los conciertos en el auditorio al aire libre de Lijacá se realizaron cada 15 días y el precio de la entrada era de siete pesos. Hay que anotar que los elementos de infraestructura para el auditorio eran conseguidos por los mismos melenudos: la tarima fue construida por Arenas e Hincapié, entre otros, y los equipos para los conciertos se los agenciaron los muchachos de Colinox Unidos.²¹ El trabajo de esta empresa de espectáculos puede ser considerado un mecenazgo en favor de los grupos, ya que los dividendos que la empresa generaba no eran los esperados. Sin embargo, el amor al arte, y en especial al rock, era el motor para la incansable tarea de sus directores. Hay que resaltar que también recorrieron los pequeños

²⁰ Fiorilli, s.f.

²¹ Entrevista a Álvaro Díaz, marzo de 2006.

teatros de los barrios populares de Bogotá presentando películas y grupos en directo. Entre los muchos eventos que organizó la empresa Colinox Unidos se encuentran dos partidos de fútbol entre los melenudos de la 60 y las estrellas de la televisión; estos cotejos fueron partidos preliminares a un encuentro de la Copa Libertadores de América y a un partido del Campeonato Nacional. A los dos partidos asistió un grupo grande de hippies que, debido a la curiosidad de la gente, se convirtieron en una parte más del espectáculo.²²

Colinox Unidos también se dedicó a la comunicación. En 1971 Díaz, Caballero y Armando Plata Camacho publicaron la revista *Rock Cine-Mundo*, que traía reportajes y las últimas noticias del rock y del séptimo arte. Cada tres meses la gente compraba la revista que incluía un afiche gigante, todo por sólo 10 pesos. Sin embargo, y pese a la circulación certificada de 20.000 ejemplares por cada edición, la revista se cerró a los pocos números debido, una vez más, a la falta de apoyo de los anunciantes.²³

A la par que se organizaban los mencionados conciertos por toda la ciudad, la forma de vida de algunos melenudos había empezado a cambiar, pues estaban profundizando en la idea de una vida libre, llena de amor y paz. Así como el Verano del Amor había sembrado en los individuos la semilla de la liberación del mundo material y de la experimentación con drogas alucinógenas, la aparición de las primeras comunas hippies en San Francisco planteaba a los hippies de Bogotá la posibilidad de iniciar una vida ascética y rural en comunidad. Claro está que el hecho de que los conciertos al aire libre y el contacto con la naturaleza fueran posibles ahon-

²² *Ibid.*

²³ Plata, 2006: 237-238.

dó más en algunos hippies la idea de irse al campo a formar una comuna. La posibilidad de vivir en una pequeña sociedad libre, comunitaria e inclusiva, lejos de represiones, taras y un mundo totalizador comenzó a germinar entre los hippies bogotanos y de todo el país, que empezaron a abandonar sus casas para fundar nuevos “hogares” en torno a principios básicos como la libertad, la paz y el amor. Lijacá, al tiempo que sirvió para la realización de conciertos, también funcionó como la primera comuna hippie colombiana. Dos casas albergaron a los primeros hippies que decidieron abandonar la ciudad. Por un lado los chicos de La Gran Sociedad del Estado tenían allí sus equipos y ensayaban todo el día motivados por el permanente consumo de alucinógenos y vivían en una casa en comuna abierta, a la que llegaban los músicos de las bandas que se presentaban los fines de semana en el auditorio. Por otro lado, Tania Moreno y Humberto Monroy, entre otros amigos que ocuparon la otra casa, vivían como una comuna cerrada, es decir, a ella sólo podían ingresar quienes fueran admitidos. La partida de Monroy hacia el campo marcó el final de Siglo Cero y la purga para la gestación de Génesis, un grupo que marcaría profundamente el rock nacional de los años setenta. A partir de entonces fueron apareciendo comunas en los pueblos aledaños a Bogotá y en sitios ligados a las culturas precolombinas del país, como San Agustín y Taganga, y también en algunos parajes como el río La Miel, en donde crecían unos alucinógenos criollos: los hongos. La vida en comuna estuvo muy ligada al alto consumo de sustancias psicodélicas. Si bien una variedad de drogas químicas ácidas se conocía desde la década de los sesenta, con los conciertos al aire libre y las comunas su consumo creció entre los hippies.

Las drogas frecuentadas por los hippies colombianos durante esos años eran de diversa índole: la marihuana se conocía

desde los albores de los sesenta, y personajes famosos como los nadaístas y el bolerista Daniel Santos, entre otros, hacían apología de la hierba. Ya en el pasaje de la 60 se conocían el LSD y diferentes drogas derivadas de sustancias como la metacualona y el mezcal, entre otros. Las pastillas se empezaron a consumir en forma progresiva; las *pepas*, como eran llamadas, eran de dos tipos: estaban las *ups* o estimulantes, como las bifetas, y estaban las *downs* o depresivas, como el mequelón, el mándrax y el qualude. Los ácidos iban acompañados de un componente filosófico ligado a la cultura oriental que había penetrado en la corriente hippie en todo sentido, desde la ropa hasta las ideas. La conexión del espíritu con los astros, la conciencia universal y el respeto por los elementos de la naturaleza eran principios adoptados por los hippies, que intentaban cumplirlos de forma rápida mediante el consumo de mezcalina sintética y de derivados de la dietilamida del ácido lisérgico, o LSD. Entre la variedad de drogas se encontraban el *window pain*, el *purple haze*, el *drop*, el *sugar*, el *sunshine* y el *orange*.²⁴ Los hongos alucinógenos crecían entre el estiércol del ganado cebú y criollo. La fácil recolección facilitó su consumo entre los hippies, y surgieron múltiples interpretaciones sobre los hongos, entre ellas su forma de ovni, la sacralización de las vacas, la conexión con la naturaleza y, por supuesto, las alucinaciones que producían. El efecto generado se hizo famoso y su consumo se popularizó de tal forma que las comunas proliferaron en La Miel, Taganga y San Agustín, hasta donde llegaban “cantones” internacionales de hippies europeos, norteamericanos (incluyendo indígenas) y latinoamericanos.²⁵

²⁴ “La acidez de los sesenta”, 1996.

²⁵ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

Ahora bien, así como las drogas profundizaron el espíritu liberador de las comunas, también causaron graves daños en muchos de los chicos, que vieron afectada su salud mental por su mal uso. La respuesta a este problema fue la aparición de clínicas de reposo como Monserrate, que recibían indiscriminadamente a muchachos para “experimentar” con ellos como antes ellos mismos lo habían hecho con las drogas. Prácticas brutales como los choques eléctricos y tratamientos farmacéuticos con pastillas e inyecciones terminaron de atrofiar a muchos de los melencólicos que habían terminado reclusos allí por sus familias.²⁶ Por esos años algunos de los hippies más reconocidos fueron víctimas de la psiquiatría. Así, Manuel V, Libardo Cuervo y Fernando Córdoba se vieron enfrentados al infierno de las clínicas. Otros hippies se perdieron en el mundo de la drogadicción y la mendicidad.

ROCK EN MEDELLÍN HECHO EN BOGOTÁ

Un aparte especial merece el concierto que se realizó entre el 18 y el 20 de junio de 1971 en el municipio de La Estrella, en las afueras de Medellín, conocido como el Festival de Ancón. Gonzalo Caro, o *Carolo*, como lo llamaban en el ambiente hippie de Medellín, llegó a Bogotá con la idea de buscar colaboradores que le ayudaran a presentar un concierto de rock similar a los que se presentaban los fines de semana en Lijacá, pero para realizarlo en las afueras de Medellín. La suerte acompañó al paisa, que en el pasaje de la 60 se contactó con Gustavo Arenas para indagar sobre quién podría ayudarlo. Arenas lo presentó con Humberto Caballero,

²⁶ “La acidez de los sesenta”, 1996.

representante de Colinox Unidos, quien se prestó a echarle una mano para realizar el concierto de Medellín.²⁷

De ahí en adelante la organización del evento se haría desde Bogotá, mientras Carolo conseguía los terrenos adecuados y los permisos gubernamentales. Toda la experiencia acumulada en los conciertos del Parque Nacional, pasando por los del TPB y Lijacá, fue fundamental para la organización del espectáculo de Medellín. Por otra parte, la intención de Carolo era que en el Festival de Ancón participaran las bandas bogotanas, debido a que Medellín no contaba con un número significativo de grupos como para concretar un concierto. A medida que el concierto se organizaba, Caballero y su equipo notaron que un espectáculo de tan sólo una tarde lejos de Bogotá demandaba mucho esfuerzo y dinero, y que por lo mismo no era viable. De ahí que le propusieran a Carolo realizar un festival hippie de rock de tres días, al estilo del Festival de la Primavera, pero sobre todo de Woodstock, para que durante tres días los melenudos convivieran en el lugar al ritmo del rock. Como Carolo ya había conseguido un terreno con capacidad para millares de personas, se embarcaron en la ardua tarea de un gran festival de rock colombiano. Los melenudos bogotanos, que ya tenían experiencia suficiente, empezaron a promover el festival. Antes que nada debía anunciarse como un evento nunca antes realizado. Manuel V, que contaba con la experiencia de su periódico *Olvidate* (y quien además era reconocido como presidente de los hippies, debido a la conversación que tuvo durante una hora con el presidente de la República Carlos Lleras Restrepo en un encuentro casual en el que le recitó un monólogo acerca de cómo pensaban lo hippies), tuvo la idea de promover el festival a través

²⁷ Entrevista a Gustavo Arenas, *Doctor Rock*, marzo de 2006.

de los medios de comunicación. Entonces se anunció a la prensa escrita, y a los demás medios, el grandioso evento de Medellín; simultáneamente, mientras se organizaba, se fueron difundiendo notas y comunicados de prensa que magnificaban el festival. De esta forma, cualquier noticia sobre el asunto repicaba inmediatamente en los medios nacionales y luego en los internacionales.²⁸

El Festival de Ancón fue tomando forma lentamente. El alcalde de Medellín, el joven conservador Álvaro Villegas, firmó los permisos necesarios para que se pudiera realizar. Por otra parte, las bandas bogotanas, sin dudar, confirmaron su presentación, y la promoción del evento en otras ciudades consiguió organizar a los hippies del resto del país para que viajaran a Medellín. Todo lo que se había dicho del concierto a la prensa se fue cumpliendo. Hacia Medellín partieron “delegaciones” de todo el país en buses, a pie o como pudieran. De las que partieron del interior, algunas pararon en La Miel para “purificarse” con hongos y llegar “limpios” al concierto. Álvaro Díaz y Edgar Restrepo, dos de los organizadores, acompañados por Ferdie y Mario García, partieron desde Bogotá en un camión con los equipos. Por su parte, la mayoría de bandas viajaron juntas en buses contratados.

Con una semana de antelación empezaron a llegar hippies a Medellín, algo que provocó escándalo en una ciudad tan tradicional y católica. Los paisas se asombraron con tantos muchachitos melenudos y con tantas niñas ataviadas con ropas diferentes. Las “delegaciones”, que llevaban apenas lo de la entrada, se instalaban en las plazas públicas, en donde dormían, fumaban y hacían sus reuniones. En los diarios nacionales se empezó a hablar de cómo estaría dispuesto todo para el evento y a informar, desde una

²⁸ Arias, 1989b.

semana antes, cómo Medellín recibía a sus ilustres visitantes. Se dijo que el festival iba a ser filmado por la MGM, que a la ciudad ya habían llegado hippies de Perú y de Ecuador, y se publicaba el itinerario del evento.

Los afiches lo promocionaban así: “Festival de Ancón. Busque con nosotros el camino de la felicidad en los días 18 y 19 de junio. Dos días de paz, música y amor con los grupos triunfadores de Lijacá, TPB, Televisión y todos los escenarios de Suramérica”. El lema del evento rezaba: “Es cuestión de fe y nos uniremos todos en la música”, y a esto se añadía una recomendación impresa en la boleta, que tenía un costo de 13,20 pesos: “todo lo que usted ingiere en su cuerpo es responsabilidad suya. Mida su capacidad mental”.²⁹

En síntesis, el Festival de Ancón se celebró entre el viernes 18 y el domingo 20 de junio de 1971. El evento contó con el apoyo total del alcalde de Medellín, Álvaro Villegas, quien lo inauguró junto con su familia el viernes a la 1:00 p.m. Las jornadas iniciaron a esa hora y cerraron a las 8:00 p.m. con una sesión de improvisación en la que participaron todos los músicos, y una gran “fogata del amor”.³⁰ En la programación distribuida figuraban sobre todo los grupos bogotanos, entre ellos, Los Flippers, Columna de Fuego, Terrón de Sueños, La Gran Sociedad del Estado con su recordada canción “La G-latina”; La Planta, con Miguel Durier, Chucho Merchán y Augusto Martelo, Hope participó con Martelo, Aeda, Ferdie, Cortázar y Miguel; otros grupos fueron Free Stone de Medellín, Hidra de Cali y La Banda del Marciano, una de las más prometedoras del momento, que reunía en su formación, desde

²⁹ Nohra Rodríguez, 1989.

³⁰ Entrevista a Miguel Durier, febrero de 2006.

los conciertos de Lijacá, a Guillermo *Marciano* Guzmán, Eduardo *Sardino* Acevedo y Hernando *Ernie Beat* Becerra. Se calcula que juntando los tres días del festival el número de asistentes al evento rondó las 300.000 personas, entre hippies que entraban y salían más los curiosos que llegaban a mirar a los hippies. Se ha dicho que asistieron entre 30.000 y 300.000 personas, pero nadie sabe con precisión cuánta gente fue.

Alrededor del Festival de Ancón ocurrieron varios sucesos relacionados con la sociedad paisa de esos años. En primera instancia hay que mencionar que el alcalde Álvaro Villegas tuvo que renunciar poco tiempo después debido a la presión que sobre él ejerció la Iglesia y elite antioqueñas. Villegas alegó que así como se garantizaba un festival de tango, de la misma manera se debía garantizar uno de rock. Por otro lado, monseñor Tulio Botero Salazar dirigió la protesta y la condena del festival por parte de la ciudadanía antioqueña que pensaba que el evento atentaba contra las buenas costumbres y la moral católica. Por su parte, el jefe regional del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), Óscar Alonso Villegas, determinó expulsar de la ciudad a los hippies el 21 de junio de 1971, para lo cual les dio un plazo de 48 horas. Como si no fuera suficiente, algunos terratenientes con su cohorte llegaron al sitio del festival montando sus bestias con el propósito de pisotear a los asistentes. Así mismo, se comenta que los comunistas de la ciudad acusaron a Carolo de ser aliado de la CIA, mientras otros llenaban varios camiones de prostitutas del sector de Guayaquil para entrarlas al concierto, para luego señalar que los hippies eran degenerados. También es sabido que unos brujos de Envigado exorcizaron previamente el suelo de La Estrella para protegerlo de la avalancha de los “degenerados” que

estaban por invadirla.³¹ Por otra parte, aparecieron algunos defensores del hippismo que lo asociaban con formas primitivas del cristianismo por su interés en propagar el amor como idea universal. Fue así como se armó un debate alrededor del festival que lo único que hizo fue darle mayor trascendencia.

Los resultados finales del Festival de Ancón fueron exitosos, pues se le demostró al país que muchos jóvenes encontraban en el arte, en la música y en el hippismo una alternativa de vida posible y que los sueños de libertad se podían cumplir. Ancón condensó y manifestó a través del rock y la contracultura que existía un movimiento juvenil y cultural que se manifestaba abiertamente. El hecho de que el festival se realizara sin ningún apoyo de la empresa privada demostró de cuánto eran capaces los jóvenes si se proponían sacar adelante algo que les interesaba.

El término del año 1971 marcó el final de los conciertos del TPB, la banda Ratas Urbanas, liderada por Edgar Restrepo y Álvaro Díaz, despidió un escenario que durante casi dos años había acogido a las bandas de rock nacional. Así se cerraba otra etapa del Rock Colombiano. La independencia fue la característica que representó por entonces a los jóvenes y al movimiento juvenil encauzado por ellos mismos.

³¹ Doctor Rock, 1996.

Capítulo IV
*GENE-SIS A-DIOS*¹
Letargo y declive del Rock Nacional

¹ Título del primer álbum de la agrupación Génesis, grabado en 1972 de manera independiente.

“NI CHICHA NI LIMONÁ”²

La experiencia dejada por Ancón permitió que el país viviera conciertos similares sobre todo en el Valle del Cauca, en poblaciones como Pedregal y Yumbo, o en el Cauca, en Silvia. Con todo, ninguno sería tan significativo como el de Ancón. Este festival puede considerarse como el pico o cresta de la ola del Rock Colombiano. Curiosamente, después de Ancón el movimiento del rock en Colombia entró en crisis, como si el festival en vez de haberlo fortalecido lo hubiese doblegado. Sin embargo, después de Ancón hay elementos de un valor importantísimo para el rock nacional.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la nueva banda de Roberto Fiorilli tenía como objetivo fusionar el folclor de las costas colombianas con el rock. De esta forma se daba inicio en Colombia al folk-rock, uno de los subgéneros más importantes de esta música. Si bien el folk-rock había iniciado en los Estados Unidos en manos de Bob Dylan, en los albores de los sesenta, tan sólo en 1971 La Columna de Fuego imponía esta tendencia en el rock colombiano.

El folk-rock es entendido como el rescate, desde el rock, de los ritmos tradicionales; en Estados Unidos Dylan se apropió de la música de los trabajadores urbanos que años atrás había sido entonada por cantautores como Woody Guthrie o Peter Seeger. Básicamente se trataba de canciones que reivindicaban los derechos de los trabajadores y propugnaban también por un mundo más justo. A este nuevo tipo de canción se le conoció como can-

² Título de una canción compuesta por el cantautor chileno Víctor Jara e interpretada por Ana y Jaime.

ción social o de protesta y pronto fue asimilado en el resto del hemisferio occidental.

En Colombia la música protesta tuvo sus inicios a mediados de la década de los años sesenta, y gracias al apoyo del equipo de trabajo de Radio 15 rápidamente sus representantes consiguieron el reconocimiento por su labor. Así como en sus inicios el folk estuvo ligado en Estados Unidos a la generación Beat en la literatura, en Colombia la música protesta contó con el apoyo del nadaísmo, un movimiento literario encaminado a romper las estructuras mentales, sociales y religiosas tan tradicionales en Colombia, recurriendo a una sensibilización artística provocadora. Para ese momento, la sensación de desasosiego generada en el mundo por los movimientos de los derechos civiles y en Estados Unidos en contra de la guerra de Vietnam, y luego por los movimientos estudiantiles de París, Praga y México en 1968, identificaba a muchos jóvenes del mundo.

Al mismo tiempo, los nadaístas ya habían causado escozor en la sociedad tradicional colombiana, y como hermanos mayores, cedían su rol a la juventud del momento que tenía en la música su mejor manera de manifestarse. Así el rock contó con la bendición de Gonzalo Arango, fundador del nadaísmo:

El divorcio entre música y poesía se rompió al fin con el advenimiento arrollador de la generación “gogó” destinada a unir sus ritmos a nuestras voces de protesta, a fusionarse en una totalidad de fines con el movimiento precursor que la había hecho posible [...] El gogó no sólo es una revolución artística en la música, sino también en la vida y en la moral, donde irradia su poderosa influencia. Su acción transforma el comportamiento humano y social, destruyendo y creando valores, modificando

las modas, las costumbres, los sentimientos, el sexo. En una palabra: la realidad.³

De esta manera, y conectada con lo que pasaba en el mundo, la juventud colombiana, incluyendo a los melenudos, simpatizaba con los movimientos guerrilleros latinoamericanos representados por las figuras del padre Camilo Torres y el *Che* Guevara. Fue así como el nadaísmo asimiló las posibilidades de la nueva música y se puso a su servicio.⁴

Pablus Gallinazo, también llamado *El Comandante*, Eliana *La Internacional Nadaísta*, Lukas, Angelita, Norman y Darío, y Ana y Jaime, fueron los principales representantes de la canción social en Colombia por esos años y contaron con el apoyo de los medios, que difundieron abiertamente su música publicándoles discos y embarcándolos en giras. El hecho de que este grupo de músicos fuera promocionado, al igual que los gogós, por sistemas como Radio 15, propició una hermandad similar a la que los roqueros tenían con los “nuevaoleros”. Además, algunos se encontraban muy vinculados al rock: de hecho, Norman y Darío fueron parte integral de Los Yetis; así mismo, su estilo se acercaba mucho al del dueto de folk-rock Simon & Garfunkel, de Nueva York. Por su parte, el sonido de Ana y Jaime era depurado y melódico, cercano al de grupos como The Mamas & The Papas o The Carpenters.⁵ Ahora bien, el éxito comercial provocó que los músicos de la canción protesta vinculados a la industria discográfica fueran absorbidos tan rápido por el sistema que los que no lo hicieron

³ Arango, Gonzalo, 1967.

⁴ Riaño, 1992.

⁵ *Ibid.*

cayeron en el olvido. Es decir, pese a las posturas políticas reflejadas en las canciones, los representantes de la canción social no se convirtieron en vehículo de ideas ni de sentimientos, como sí ocurrió con otros músicos latinoamericanos que sufrieron el peso de los regímenes militares, como Víctor Jara, asesinado en Chile, o León Gieco, exiliado de la Argentina debido al mensaje de sus canciones y a la movilización que éstas generaban en el pueblo. A diferencia de la música protesta, el rock colombiano, que desde el principio se opuso a lo establecido, no permitió que el mismo establecimiento lo absorbiera sino, todo lo contrario, cada vez se fue alejando más del sistema, hasta el punto de casi aislarse, como se vio reflejado en las comunas.

“CAMPANAS DE LIBERTAD”⁶

Después de la experiencia vivida en la comuna de Lijacá, un grupo de hippies decidió marchar a Usme para formar una nueva comuna; se trataba nada menos que de Humberto Monroy, una de las figuras clave del mundo del Rock Colombiano, el poeta Sibius, el pintor Jaime Rendón y Tania Moreno, la dueña de Thánatos Afiches, de la 60. Sibius se estaba alojando en el Monasterio de Santa María con los monjes benedictinos y las Siervas de Cristo, e invitó a sus amigos que tenían cada vez más deseos de desprenderse del mundo material, o por lo menos de alejarse de él, a que se fueran a vivir allí. Animados por la noticia se fueron a vivir a Usme, en donde compartían una casita sin luz y apenas dos colchones. La convivencia resultó una experiencia “reveladora”,

⁶ Título de una canción del grupo bogotano Los Speakers, que aparece en su segundo disco.

vista desde el prisma del consumo de la marihuana. Primero que todo aprendieron a trabajar la tierra; la vida saludable a punta de leche y miel les proporcionaba energía para dedicar parte del día a su faceta espiritual, a tal punto que tanto monjas como monjes no creían que un grupo de jovencitos fuera tan desprendido. Allí conocieron a los sacerdotes Javier Darío Restrepo y a Joe Broderick —ambos habían hecho parte del movimiento Golconda—, quienes también quedaron absortos al conocer la forma de vida de estos hippies.⁷

Sin embargo, y después de una determinación radical un poco crítica si se quiere, que consistía por un lado en no producir ni crear absolutamente nada debido a que la obra de Dios es perfecta y cualquier cosa novedosa no la va a superar, y por otro en la decisión de vivir con lo básico —que incluía, además de vivir en el campo, tocar música en los buses—, Monroy, Sibius y Rendón decidieron volver a componer. El ejercicio consistía en empezar a armar canciones en las noches antes de dormir. Tan sólo tenían elementos percusivos como cucharitas, cajas de fósforos y una guitarra acústica. Pero también contaban con la experiencia de haber recorrido gran parte del país caminando. Esta actividad les permitió acercarse más a los ritmos tradicionales del centro del país y de las costas colombianas, así que el interés en un principio fue hacer este tipo de música, pero ligándola al rock. De esta forma nació el grupo experimental Gene, que llegó a grabar un sencillo, aunque no tuvo mucho impacto.⁸ Gene fue el primer paso para la conformación de Génesis, el grupo que consolidó la propuesta impulsada por Columna de Fuego de mezclar los aires tradicionales de Colombia con el rock.

⁷ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

⁸ *Ibid.*

A propósito de Columna, después de ser considerada la propuesta musical más interesante de 1972, el trío, que ya había mutado, se convirtió en una banda que incluía vientos y órgano. Su cercanía a Esteban Cabeza, reconocido musicólogo y representante de Leonor González Mina, *la Negra Grande de Colombia*, los llevó a profundizar en los ritmos del Pacífico y el Caribe y a grabar un disco de cuatro canciones con el sello Sonolux. Posteriormente se embarcarían en una gira que incluiría países de Europa Oriental como la Unión Soviética y Alemania Democrática. La gira culminó en 1974 en España, en donde grabaron un álbum para el sello RCA titulado *Desde España para Colombia, La Columna de Fuego*. Tras intentos fallidos de establecerse en España, la banda se disolvió. Algunos músicos regresaron a Colombia y otros se quedaron en Europa, entre ellos Roberto Fiorilli, el mejor baterista que tuvo el Rock Colombiano durante ese periodo, quien regresó a su Italia natal.

Retomando el tema de Génesis, Humberto Monroy, entusiasmado por su nuevo grupo de folk-rock, contactó a su amigo de toda la vida Edgar Restrepo Caro para invitarlo a participar en el proyecto, pero esta vez no para que los manejara ni los promocionara, sino para que formara parte de la banda como músico principal, encargándose de los teclados y la percusión. Desde 1972 Génesis representó el género folk-rock integrando el rock con elementos de la cultura y la música tradicional. Su recorrido por el país les permitió rescatar instrumentos del folclor nacional que estaban cayendo en el olvido: tambores, cununos, bongoes, sonajeros, cucharitas, flautas, quenás y zampoñas se integraron con los sonidos eléctricos para dar como resultado una música que haría de Génesis un fenómeno popular impresionante.⁹

⁹ Nohra Rodríguez, 1989.

En 1972 el grupo grabó su primer álbum, titulado *Gene-sis A-dios*, con Discos Bambuco; para ese disco recibieron ayuda de muchos amigos, entre ellos de Roberto Fiorilli, quien aportó dos temas; el disco despertó el interés no sólo de los hippies, sino también del público bogotano en general, y particularmente de una casa disquera, Codiscos, que tenía su sede en Medellín. Este sello los contrató por dos discos de larga duración. Para su segundo *long play*, grabado en 1974, la banda ya estaba establecida: Humberto Monroy en la guitarra, la armónica y la voz; Edgar Restrepo en el piano y la percusión; Juan Fernando Echavarría en la flauta; Guillermo *Marciano* Guzmán en el bajo; Miguel Muñoz en la guitarra; Tania Moreno en el guasá; Sibius era el autor de las letras, y Humberto y Jaime Rendón se ocuparon del diseño gráfico del álbum. La canción promocional del disco fue “Quiero amarte”, un pasillo que empezó a rotar 15 veces al día en Radio Tequendama, una de las emisoras de rock de los años setenta. El impacto de la canción hizo que las otras radios empezaran a pasar el tema, que rápidamente se convirtió en todo un éxito; otro tema consiguió igual popularidad: “Don Simón”, una canción que hacía referencia a los músicos tradicionales de Buenaventura que fabricaban sus propios instrumentos, como los cununos y las marimbas de chonta que Monroy había conocido en sus recorridos por Colombia. Sin embargo, fue el tema “Cómo decirte cuánto te amo” la canción que los pondría en la cima de las listas musicales del país. Esta canción era una versión en castellano de “How Can I Tell You” del cantautor británico Cat Stevens, que había sido adaptada por Humberto; este mismo disco también incluye una versión de la “Cumbia cienaguera”.

Las canciones de Génesis, además de ser musicalmente ricas, tenían un componente lírico que ligaba a la música de la urbe con

el campo colombiano y exponía con preocupación la situación crítica de los menos favorecidos y excluidos, como las etnias minoritarias y los trabajadores del país; una de sus letras dice: “Toma tu mochila amigo, toma tu mochila ya, toma tu mochila pronto que me voy de la ciudad”. He aquí otro ejemplo de lo expuesto: “Sueñas, quieres, dices” de Humberto Monroy, que reza:

¿Cómo quieres que no sientan odio
los que están viviendo en los hoyos?
Diles que pa' qué la guerra
a los que no tienen tierra,
llévalos flores y meditación
a los que se están muriendo de inanición,
trata de hacer entrar en la moda
a los hijos de la explotación.
¿Dime cómo se puede amar
al que manda fusilar
a los que quieren protestar?
Abre el telón de tu cerebro
y date cuenta que no es fácil...

Con tres canciones sonando en la radio, Génesis, asesorado por su manejador Armando Plata, decidió estrenar su disco en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Inusitadamente presentó tres shows consecutivos correspondientes a matinal, vespertina y noche. Para tal evento se llevó a cabo un despliegue publicitario impresionante con entrevistas en emisoras como Radio Visión y Radio Tequendama, la prensa prestó su apoyo mediante avisos, volantes y afiches desplegados por toda la ciudad, y la televisión contribuyó haciendo publicidad en el programa “Tú y la música”, dedicado

al rock y a cargo del mismo Plata. El 24 de agosto de 1974, desde las horas de la mañana la juventud bogotana se acercó al teatro a comprar la boletería, que costaba entre 20 y 40 pesos. Las filas se volvieron enormes y rápidamente la taquilla se agotó. Más de 6.000 personas llenaron el teatro ese día, imponiendo una marca nunca antes vista en el país; 5.000 personas se quedaron por fuera de un espectáculo de rock estupendo.¹⁰ Los conciertos en el Jorge Eliécer Gaitán fueron el inicio de la gira nacional que emprendió Génesis entre 1974 y 1975; coliseos, teatros y plazas de toros de las principales ciudades recibirían con lleno total a la banda que puede ser considerada como el último aliento del Rock Colombiano de la década de los setenta.

En 1975 Génesis sacó su álbum *Yakta mama*, que contaba con canciones como “Sebastián”, “Canta negro” y “Alegre pescador” del maestro José Barros. Esta vez la banda incluía además a Betty Vargas en las flautas y los coros y a Mario Sarasty en reemplazo de *Marciano* Guzmán, y Miguel Muñoz en el bajo y la guitarra. Sin embargo, disputas internas generaron el letargo y la posterior disolución de la banda. Humberto Monroy, guiado por su estoicismo psicodélico, quiso dirigir el grupo hacia una música totalmente acústica y “blanca”, mientras que a Restrepo le interesaba más la parte eléctrica. El carácter de Monroy propició por consiguiente la salida de Restrepo y de Tania Moreno, y la posterior desintegración del grupo.¹¹

¹⁰ Plata, 2006: 297-303.

¹¹ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

“MUNDO DE IMÁGENES”¹²

Después del Festival de Ancón, y mientras Génesis florecía, muchas cosas pasaban en el ámbito del Rock Colombiano. Pese a que espacios como el TPB y Lijacá se cerraron, los músicos encontraron otros lugares donde presentarse, como el teatro Almirante o la discoteca Zeppelin. Sin embargo, el movimiento que giraba en torno al rock empezaba a debilitarse. La calle 60 y el pasaje de los hippies cada vez eran menos visitados por los melenudos, ya que muchos se fueron de la ciudad a las comunas y los dueños de los almacenes los fueron cerrando debido a que ya nadie compraba y en cambio la policía molestaba constantemente. Un fenómeno importante también fue responsable del desplome de la 60: el “establecimiento” lentamente había absorbido muchos de los elementos de la contracultura, entre ellos el vestuario y parte de la música, convirtiendo el movimiento contestatario en una simple moda que generaba buenos dividendos económicos. Esto explica por qué muchos hippies verdaderos se retiraron a las comunas para resguardarse del sistema y su aparato represivo y mantenerse alejados de un fenómeno que se masificaba. Así, muchos jóvenes que por su forma de vestir pasaban por hippies le restaban credibilidad y profundidad al movimiento contracultural, pero la verdad es que los principios básicos del hippismo no eran asumidos por estos jóvenes que, obedientes al “establecimiento”, bloqueaban el despliegue del hippismo, es decir, se oponían a vivir de espaldas a un sistema contaminado.¹³

¹² Título de una canción de La Banda Nueva que aparece en su disco *La gran feria*, grabado por Discos Bambuco en 1974.

¹³ Riaño, 1992.

Sin embargo, algunos jóvenes querían continuar la experiencia de la 60 y fundar un barrio hippie, es decir, una comuna en la ciudad, como años atrás se había hecho en San Francisco, California, con los barrios hippies en Haight Ashbury. Juan Escobar, Benjamín Villegas y Charlie Mendieta, promotores de la idea, encontraron en un callejón del barrio La Perseverancia, ubicado detrás del hotel Hilton, en la calle 32, el espacio propicio para su proyecto. De esta forma nació “La Calle”, que inicialmente pareció prosperar con el establecimiento de almacenes y boutiques hippies que tenían en la discoteca El Templo su punto céntrico. Debido al asedio de los curiosos, el callejón fue cerrado para permitir exclusivamente la entrada de los hippies. A los pocos meses de estrenado el lugar que sirvió para la difusión del arte, fue cerrado debido a serios problemas de orden público relacionados con delincuencia común.¹⁴ Pese a los fallidos intentos de algunos jóvenes hippies por conservar sus espacios de expresión, sus propios excesos y los de la policía fueron cerrándolos en Bogotá.

Curiosamente fue en esos años, es decir, entre 1973 y 1975, que en la capital se presentaron en conciertos multitudinarios varios artistas internacionales, importantes en el desarrollo del rock. El primero de ellos fue James Brown, una de las piezas angulares del sonido soul; junto con él hizo su debut Génesis. También arribaron a Bogotá Carlos Santana, el legendario guitarrista que actuó en la capital colombiana en compañía de la banda bogotana Contrabando; Ravi Shankar, el principal músico y difusor de la música de la India; y los grupos británicos Christie y The Musicians, así como los antillanos Sugar Ice Tea, los representantes del blues-rock Canned Heat, los venezolanos Elizabeth y el cantante

¹⁴ *Cromos*, abril-junio de 1972.

de pop Tom Jones. Así mismo, durante ese periodo aparecieron y desaparecieron nuevas bandas en la escena bogotana, señal del desencanto y del momento complicado que vivían los músicos de rock en un país que les había cerrado casi todas sus puertas, no dejándoles otra opción que vincularse al mundo laboral.

Sin embargo, algunos músicos se resistieron a dejar morir el rock en Colombia y convencidos de su misión y su amor por la música continuaron la ardua labor. Entre estas bandas encontramos a Transportes Pesados de Colombia, liderada por Álvaro Díaz y Edgar Restrepo, previo su paso a Génesis, que organizaron un concierto benéfico a favor de la gente afectada por el terremoto de Nicaragua de 1972. Malanga es otro de los grupos importantes que surgieron por esos años. Esta banda contó con cinco de los músicos de rock más importantes de ese momento en el país: el guitarrista Alexei Restrepo, el bajista Augusto Martelo, el guitarrista Chucho Merchán, el percusionista Carlos Álvarez y el baterista Álvaro Galvis. Estos chicos habían pasado previamente por grupos como 2+2, Los Playboys, La Planta, Los Flippers y Fuente de Soda, pero fue con Malanga que encontraron un sonido propio, muy vinculado al ritmo latino que propagó Carlos Santana a finales de los años sesenta. El grupo se presentó en escenarios como La Comedia y el TPB, y en varias ciudades del país, como Cúcuta y Barranquilla. La buena acogida que tuvo Malanga propició la grabación de su único disco sencillo, con el sello Monserrat, que incluyó las canciones “Nievécita” y “Sonata # 7 a la revolución”. Pese a este sencillo y a sus múltiples conciertos, la banda no contó con el apoyo real de los medios y se acabó a comienzos de 1974.¹⁵ Contrabando, otro de los proyectos del equipo Díaz-Restrepo en

¹⁵ Domínguez, 2002: 441-443.

compañía de Mario García y los estadounidenses Stanley Smith y Fingers Mahoney, logró editar un disco con cuatro canciones con el sello Polydor. Los temas fusionaban el rock con el sonido del Caribe colombiano; entre ellos figura la reconocida canción “La múcura”.

En cuanto a la grabación de discos de larga duración, además de los de Génesis, los eternos Flippers grabaron su disco *Pronto viviremos un mundo mucho mejor*. Para este álbum una vez más la agrupación contó con su líder Arturo Astudillo en las guitarras, pero en su conformación presentaba novedades: tenía como vocalista y en la batería a uno de los mejores cantantes del país, Carlos Cardona, quien podía alcanzar registros altos con la voz. Esta característica facultó a Los Flippers para realizar un disco más arriesgado y cercano al soul, con inclusión de vientos; el bajo en esta etapa fue interpretado por Fabio Gómez. En 1975 grabaron tan sólo dos sencillos, el primero compuesto por “Atardecer” y “A las 3 en la estación”, y el segundo por “Dedos” y “Hombre común”. No sería sino hasta 1982 que Astudillo, conservando el nombre de Los Flippers, editara un nuevo álbum.

Otro de los discos que apareció en esos años, más precisamente en 1974, fue *La gran feria*, de La Banda Nueva, bajo el sello Discos Bambuco. Esta joven agrupación bogotana estaba conformada por el baterista Jaime Córdoba, el pianista Orlando Betancur, el guitarrista Juan Carrillo y el bajista Gustavo Cáceres. Pese a que el grupo tuvo corta vida, contó con la fortuna de dejar un álbum grabado, y no se trata de un disco cualquiera. Dicho trabajo tiene un sonido influido por las bandas anglosajonas de lo que se conoció como rock sinfónico, como Yes, Pink Floyd y Genesis (homónima y contemporánea de la agrupación colombiana). La Banda Nueva daría a conocer las canciones de su disco

en la gira que realizó por varias ciudades del país acompañando al grupo Christie. De la misma manera que el disco *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*, su álbum *La gran feria* es considerado un trabajo artístico superlativo, la mejor producción del Rock Colombiano. Las canciones mezclan muy bien elementos del rock con la música contemporánea de Béla Bartók, el virtuosismo instrumental y la orquestación. Al igual que Los Speakers, experimentaron con las posibilidades que brindaba el estudio de grabación. La Banda Nueva contó con el tiempo suficiente y la disponibilidad del estudio para explorar; casualmente el estudio en el que grabaron fue el mismo donde se prensó el famoso álbum de Los Speakers: Ingesón. Por otra parte, canciones como “Emiliano Pinilla”, “Al que madruga le da sueño”, “El blues del bus” y “Mundo de imágenes” profundizan líricamente en la cotidianidad de la ciudad. El largo tiempo tomado por el grupo durante el proceso de grabación y producción del álbum elevó los costos del mismo, pero generó un trabajo excelente. *La gran feria* resultó un disco prolijo y compacto desde su presentación hasta sus canciones.¹⁶

Surgieron otras bandas, como Mr. Merlín, Albatros, La Banda sin Nombre y Arcoiris, entre las más recordadas, pero no alcanzaron a grabar ni a editar su material, con excepción de Cascabel, del que hacía parte el guitarrista Julio Bovea, agrupación que grabó dos sencillos en 1976. El máximo logro de estas bandas fue presentarse en los escasos festivales o conciertos al aire libre que se realizaron después de 1972, entre ellos el de La Calera, y la celebración del aniversario de Ancón en la plaza de toros Santamaría, que causó la indignación de los aficionados a la tauromaquia. Pero

¹⁶ Programa radial “La gran feria 30 años”, 2003.

el más recordado es Rock de Sol a Sol, organizado por Armando Plata en Melgar en 1974. El concierto de Melgar se realizó en una ladera rodeada por el río Sumapaz; la idea original era que el concierto se llevara a cabo entre las 7:00 a.m. y las 7:00 p.m.; sin embargo, fueron muchos los problemas que se presentaron ese sábado 30 de noviembre. Por una parte, la boleta de entrada era económica, valía 20 pesos, lo que ocasionó que la víspera del concierto Melgar se llenara de roqueros; y por otra, el día del show el lugar recibió a más de 2.000 personas prestas a escuchar rock todo el día. Finalmente la zona demostró ser pequeña y peligrosa. Además de los insoportables 40 grados de temperatura, que causó insolación en varios asistentes, mucha gente intentó colarse atravesando el río a nado, lo que ocasionó una tragedia inesperada: al final del día se contaban tres muertos y un desaparecido, aparte de los insolados. Estos hechos causaron desolación y tristeza en el mundo del rock nacional.¹⁷

LA DESPEDIDA

A finales del primer lustro de la década de los setenta, el Rock Colombiano tan sólo parecía un rumor de lo ocurrido durante más de 15 años. Las bandas conocidas fueron desapareciendo por múltiples razones. El absoluto desinterés y la falta de un apoyo comprometido por parte de los medios son en parte los responsables del desencanto producido en los músicos y hombres de rock. Pero además, el indiscriminado consumo de drogas fue imponiéndole al rock una imagen negativa entre la sociedad. Esto y la influencia del rock duro hicieron que muchas de las bandas se

¹⁷ Plata, 2006: 305-309.

inclinaran hacia un sonido pesado y denso, que optaran por cantar en inglés, que dejaran de lado la armonía y la melodía como eje creativo; todo esto incidió para que los medios no los tomaran en cuenta. La mayoría de bandas recibió esta influencia —de cantar en inglés y tocar rock pesado—, y la adoptaron como una opción de manera gustosa. Su elección los marginó en el mundo de la música nacional y perjudicó de paso a los pocos grupos que aún se animaban a explorar en las raíces y a cantar en castellano, ya que todos eran juzgados por igual.

Otro aspecto importante que afectó gravemente al fenómeno del rock nacional fue que los medios que en principio les tendieron la mano fueron desapareciendo. Así como las discotecas fueron cambiaron de estilo, dándole la espalda el rock, igual sucedió con la radio: Radio 15, que terminó dedicándose completamente a la nueva ola y a la balada, logró extender su vida y su sistema hasta 1973. Aun así, surgieron otras emisoras que combinaban el rock extranjero en inglés con las baladas en castellano; las más escuchadas fueron Radio Tequendama, Radio Fantasía y Radio Visión, que ocupó el dial de Radio 15. Ahora bien, si se tienen en cuenta todos los proyectos emprendidos por los roqueros mismos, como los impulsados por Colinox Unidos, que, entre otros, incluían radio, prensa, promoción, conciertos y discos, es decir, todos los componentes que el rock necesita para existir, es comprensible que el desencanto y la apatía mencionados se agudizaran debido a que dichos proyectos se terminaron por falta de apoyo. Esto generó en los impulsores del Rock Colombiano una absoluta falta de fe en el mismo.

En relación con lo anterior, diferentes situaciones llevaron a los músicos a tomar determinaciones que acabaron por distanciarlos del rock nacional. Algunos decidieron hacer maletas

y emigrar hacia Europa y Estados Unidos, siguiendo el ejemplo de Guillermo Acevedo, Yamel Uribe y Óscar Lasprilla, que en España se enrolaron en dos exitosas bandas: Los Brincos y Los Pekenikes; la decisión de partir en su momento también la habían tomado Rodrigo García y Roberto Fiorilli, quienes regresaron a sus países de origen. En los setenta, ante la evidencia de que el rock no tenía un futuro claro en el país, fueron muchos más los que se fueron que los que se quedaron. Fue el caso de Miguel Durier, que marcó el camino, y también de Hernando Becerra, Guillermo Guzmán, Carlos Álvarez, Augusto Martelo, Álvaro Galvis y Chucho Merchán, quien inició una carrera exitosa como músico de sesión para afamados músicos de rock, como David Gilmour, guitarrista de Pink Floyd. Estados Unidos y Europa fueron los destinos preferidos.

Por otro lado, muchos de los músicos que se quedaron —aunque también algunos de los que se fueron— ya no eran unos jovencitos aficionados al rock. Es más, a través de su vivencia con el rock fueron cultivando relaciones que les trajeron hijos y familias que mantener, y el rock en ese momento no les brindaba la posibilidad de hacerlo, así que tuvieron que dedicarse a trabajar como músicos de estudio, o integrarse a orquestas tropicales y bandas de soporte, cuando no optar por crear música publicitaria. Otra posibilidad era dedicarse por completo a oficios diferentes a la música y al rock. Así, muchos se vieron obligados a cortarse el pelo y muchas veces a dejar sus guitarras para responder con sus compromisos familiares. Terminaron, pues, ingresando al sistema al que por tanto tiempo se habían opuesto y del cual habían conseguido sustraerse hasta entonces.¹⁸

¹⁸ Entrevista a Tania Moreno, febrero de 2006.

Cabe anotar que la nueva música, además de no dejar registros grabados, tampoco encontró una nueva generación en la que asentarse. Los pocos músicos jóvenes se habían colado a fuerza de pulso y talento entre los viejos roqueros, y al final también decidieron irse o cambiar de trabajo. De esta forma no hubo quien los reemplazara de manera inmediata. Además, tampoco el público se renovó. La nueva generación de jóvenes encontró otra música con la que identificarse. El último aspecto que debe tenerse en cuenta para entender por qué el Rock Colombiano declinó es la eclosión de dos géneros musicales distintos pero que tenían como fin común el baile. La salsa y la música disco invadieron las discotecas del país, contagiando a la juventud de música diferente a la tropical y al rock, aunque, valga aclarar, estos nuevos géneros derivaron de estos últimos. Por otra parte, tal como había pasado con el rock, la música que ahora acaparaba el interés de la juventud también tenía en las drogas un elemento satélite, sólo que esta vez no se trataba de drogas alucinógenas, sino de estimulantes a los que se acudía con el propósito de prolongar la capacidad y la resistencia corporal para bailar durante más tiempo. Este efecto se conseguía con pastillas y cocaína.

Mientras esto pasaba a finales de los años setenta y principios de los ochenta, el rock se convertía en un fenómeno completamente marginal en el ámbito nacional, aunque aún encontraba modos de subsistir. Uno de ellos, quizá el más importante, consistía en la difusión y el tráfico de música extranjera mediante la venta de discos importados en las casetas informales de la calle 19 con carrera 7. De este modo, e intercambiando grabaciones caseras, se difunde el rock de afuera entre las nuevas generaciones de roqueros de la ciudad. Los viajes al exterior son también una forma de conocer y traer nueva música; las grabaciones caseras se

encargan de que la música nueva se difunda de mano en mano de manera subterránea; de esta forma se conocen en Bogotá algunos músicos del rock argentino, como Charly García, Luis Alberto Spinetta y Raúl Porchetto.¹⁹

Finalmente, en la nueva generación de jóvenes roqueros nace una vez más la inquietud de vivir y hacer rock en Colombia. Mucha agua ha corrido por el río del rock anglosajón, cosas que resultan atractivas para los jóvenes de ciudades cada vez más agrestes como Medellín y Bogotá; el punk y el metal son nuevas formas de rock que, por supuesto, expresan nuevas formas de vida, de pensamiento y de interpretar el mundo, formas que se ajustan sin ningún problema a la juventud colombiana de los años ochenta. Así que parte de esta juventud se anima a juntarse para reproducir y crear los sonidos que escuchan en sus grabaciones caseras y en los discos que llegan a sus manos. Así, lentamente, sin darse cuenta, empiezan a trenzar los hilos de otra etapa del Rock Colombiano, que llega hasta nuestros días. Sin saberlo, ellos empiezan a hacer algo parecido a lo que hicieron otros jóvenes arriesgados 20 años atrás. Pero esa nueva etapa ya es otra historia.

¹⁹ Entrevista a Eduardo Arias, enero de 2006.

CONCLUSIONES

Con este trabajo se ha querido mostrar cómo las vicisitudes de la segunda mitad del siglo XX desataron fenómenos culturales que penetraron y se desarrollaron en diferentes lugares, adaptándose a las necesidades y a las características propias de esos sitios, generando elementos genuinos que aportarían a su desarrollo interno. Esos fenómenos culturales terminarían teniendo incidencias sociales en el ámbito nacional. Uno de esos fenómenos es el rock, música originaria de los Estados Unidos que gracias a las nuevas tecnologías se propagó por el planeta. Hasta las regiones más apartadas lo adoptaron y tras vivir un proceso interno lo convirtieron en algo propio. Tal cosa también ocurrió en Colombia.

También se ha querido mostrar cómo el rock es un fenómeno que concierne específicamente a la juventud de la segunda mitad del siglo XX, que encontró en esta música una herramienta para reforzar la marcada ruptura generacional causada por los horrores acontecidos durante la primera mitad de dicho siglo y para salir del letargo político que siguió a esos años, con el fin de trazar una línea divisoria que señala el inicio de un nuevo camino en la historia de la humanidad. Estas premisas permiten entender por qué el rock caló tan bien en Colombia, que pocos años atrás había vivido un periodo violento, cruel y agitado, ocasionado por disputas por el poder entre los dos partidos políticos tradicionales. A dicho periodo siguió un panorama político desolador impuesto por los mismos partidos, interesados en mantener el *statu quo* mediante el Frente Nacional.

La juventud colombiana de los años sesenta y setenta tenía pocas posibilidades de acción diferentes a participar políticamente

en las pugnas mencionadas o a caer en la indiferencia ante una situación que no ofrecía salidas a los problemas que la aquejaban ni oportunidades para su desarrollo. Sin embargo, si los jóvenes optaban por la participación política, pronto encontraban que los actores políticos que representaban a los partidos políticos tradicionales, incluso a los de izquierda, no tenían programas claros en favor de la juventud, así que los campos de acción y de participación se limitaban a respaldar en las taldas electorales a unos candidatos que más allá de lo que pudieran decir en sus discursos proselitistas, en realidad no los representaban. Esto explica por qué la identificación y la participación política de los jóvenes durante esos años es reducida.¹ Rodrigo Parra señala que el vacío que existe en torno al concepto y el papel de la juventud en Colombia se debe a que el proceso modernizador y urbano que se fue consolidando durante esos años generó fenómenos como las migraciones. Con ellas se dio la expansión del sistema educativo, que a su vez propició la brecha generacional entre los jóvenes y los adultos, reflejada en la imposibilidad de los mayores de socializar con los menores y en la movilidad social de los jóvenes. A esto se suma el agotamiento del modelo modernizador, que facilitó la marginación de los jóvenes debido en parte a la situación laboral deprimente que vivían y que se reflejaba en la estratificación y la devaluación del trabajo.²

Ante la ausencia de futuro, la juventud colombiana vio en el rock una alternativa de vida desde la cual podía construir y manifestar tanto ideas políticas como artísticas, pero sobre todo un espacio que le permitía interactuar con sus pares. Es así como el

¹ Parra, 1985: 97-111.

² *Ibid.*

Rock Colombiano se desarrolla a partir de las necesidades de la juventud de identificarse, y se extiende hasta la construcción de un mundo propio pero no ajeno a la sociedad colombiana, que pese a haberle dado la espalda, recibió en contraprestación aportes que contribuirían a transformarla.

La presente investigación encontró tres etapas en el desarrollo del rock nacional. La primera va desde 1957 hasta 1966; la segunda cubre los años comprendidos entre 1967 y 1971, y la tercera se extiende desde 1972 hasta 1975.

La primera etapa se caracteriza por la aparición y la difusión del rock como una música novedosa y atractiva para un sector de la juventud. En este periodo, de manera progresiva, elementos diversos como la radio, el cine, la industria discográfica y los *grilles* empujan el rock hasta convertirlo en un fenómeno de moda, aunque posteriormente le retiran el apoyo, cuando éste, de la mano de los jóvenes, adquiere rasgos propios y característicos como la independencia, un sonido arriesgado e intereses artísticos particulares. La segunda etapa es quizá la más importante, ya que en ella el movimiento juvenil ligado al rock se reconoce a sí mismo y aprovecha todo el andamiaje dejado por los medios durante la etapa anterior. En este periodo el rock es asumido por la juventud como un modo de vida y expresa una visión y unas aspiraciones propias, conscientes y diferentes de las impuestas por la sociedad adulta y tradicional del país. El rock funciona entonces como un instrumento de pensamiento, y a través de él los jóvenes bogotanos empiezan a expresar sus ideales de vida y dan a conocer el modelo de sociedad en el que querrían vivir. Lo anterior en parte se ve reflejado en el hippismo. El deseo de los jóvenes de llevar a cabo plenamente sus ideales los motiva a establecer una sociedad paralela y antagónica a aquella en la cual viven y a la que rechazan. Los

jóvenes de las comunas hippies, trabajando la tierra, fabricando artesanías y recorriendo el país a pie logran mezclar su ideología con elementos de la cultura ancestral. Paralelamente, los festivales de rock al aire libre muestran la potencialidad y la capacidad organizacional y de movilización del hippismo. La última etapa marca extrañamente el descenso del Rock Colombiano, al menos en lo que concierne al período del que se ocupa este estudio. Los factores que convergieron para que el fenómeno del rock nacional pasara de ser reconocido y masivo a convertirse en un movimiento marginal se pueden sintetizar en que el rock nacional vio cerrados los pocos espacios que le quedaban abiertos y que las personas que lo protegían e impulsaban, porque creían en él, le restaron su apoyo. Quienes cultivaban este tipo de música se vieron enfrentados a situaciones adversas, aunque esto no les impidió seguir trabajando por el rock nacional. Después de haber visto su sueño cumplido, difícilmente podían renunciar a él.

Entre 1957 y 1975 el Rock Colombiano tuvo su epicentro y eje de desarrollo en Bogotá. En esta ciudad el rock se convirtió en un elemento de reunión y de interacción social entre los jóvenes, algo que no había conseguido ningún agente diferente a la escuela. Dicha interacción juvenil se fortaleció con el hippismo, que pese a que puede ser considerada la etapa más contemplativa del rock nacional, trazó una línea de cambio impresionante en la sociedad colombiana, cuya influencia se extiende hasta nuestros días. El hecho de que gran parte de la sociedad dirija hoy su mirada a formas alternativas de vida tiene en el hippismo su más claro antecedente. Los movimientos ecologistas son tan sólo un ejemplo de cómo la sociedad tradicional absorbió elementos importantes de esta corriente.

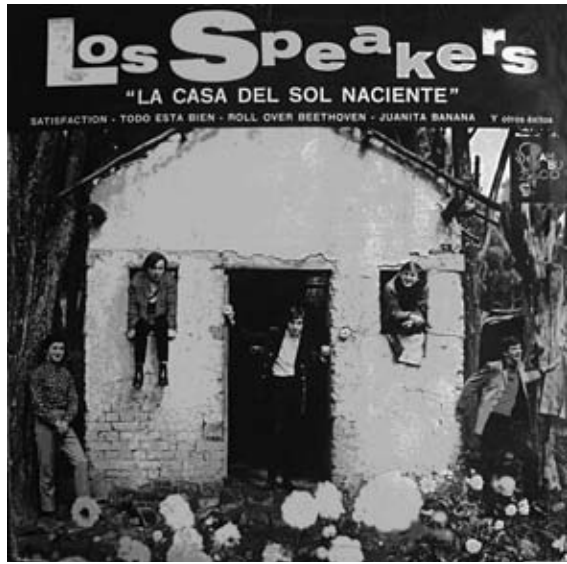
El Rock Colombiano también fue una manifestación cultural. Baste mencionar que fue una herramienta que impulsó y acompa-

ñó muchas formas de expresión de la juventud. A partir del rock la juventud colombiana exteriorizó sus inquietudes de muchas formas, reflejadas especialmente en la música y en las artes. Por último, el Rock Colombiano del periodo que abarca el presente estudio puede ser considerado una manifestación nacional en la medida en que muchos jóvenes en algún momento se sintieron llamados a formar parte de un movimiento con el que se identificaron plenamente; festivales de amplia convocatoria, como los realizados en el Parque Nacional, demuestran que gran parte de la juventud colombiana encontraba en el rock su forma de vida. Pero, dejando a un lado la congregación, es en la creación en donde el elemento nacional resalta, en parte porque el hippismo colombiano encontró en aspectos de la cultura nacional valores propios que decidió amoldar a su estilo de vida, en parte porque, en lo que respecta a la creación musical, los roqueros colombianos se dieron a la búsqueda y al rescate de ritmos nacionales que estaban cayendo en el olvido, ritmos que fueron nuevamente encauzados gracias a las creaciones de los grupos de rock nacional.

Finalmente esta investigación, tomando el recorrido histórico del Rock Colombiano como tema de estudio, buscó darle voz a un fenómeno que en nuestro medio tiende a caer en el olvido. Sobre todo, hacerle justicia a un grupo de jóvenes que con el rock creó un espacio diferente, inclusivo y pluralista, que procuraba hacer un país colorido y tolerante. Este trabajo rinde un homenaje a ese grupo de jóvenes que sin saberlo hace casi 50 años sembraron el camino para que ocurriera un cambio mental. Los jóvenes colombianos de las siguientes generaciones han ido cosechando los frutos de esa semilla y se han apoyado en la iniciativa original de sus antecesores para elaborar múltiples expresiones y manifestaciones sociales, culturales y artísticas.

ANEXO FOTOGRÁFICO

Tapa del álbum *La Casa del Sol Naciente* de Los Speakers, 1966



Tapa del álbum *Discotheque* de Los Flippers, 1966



Tapa del álbum
*Los Tiempos Están
 Cambiando* de Los
 Young Beats, 1966



Presentación
 televisiva de Los
 Young Beats en el
 Canal Siete, 1965

Tapa del álbum
*Colección Infierno
a Go-Go* de Los
Ámpex, 1966



Tapa del álbum
Blow Up de The
Time Machine,
1967



Tapa del álbum
*Los Speakers en el
Maravilloso Mundo
de Ingesón, 1968*



Tania Moreno y
Gustavo Arenas (Dr.
Rock) a la entrada de
Thanatos Afiches en
el pasaje comercial
de la calle 60, 1969

Tapa del álbum
Latinoamérica de
Siglo Cero, 1969



Tapa del disco
sencillo *La Columna*
de Fuego, 1972



Gloria Valencia de Castaño entrevista a Edgar Restrepo y Álvaro Díaz en el Festival de Ancón en Medellín, 1971

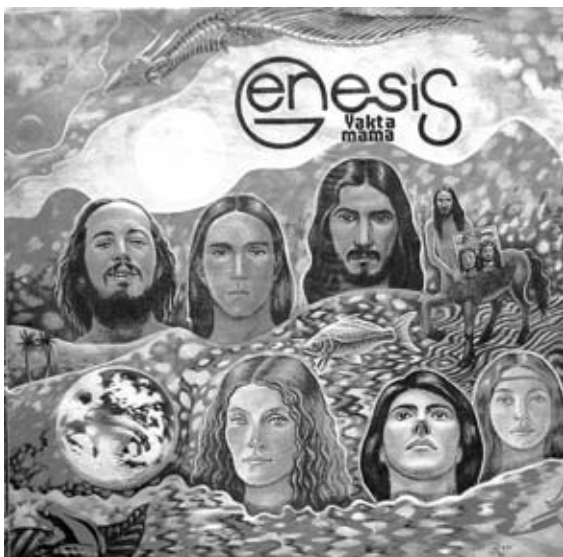


Tapa del álbum
*Pronto Viviremos un
Mundo Mucho Mejor*
de Los Flippers,
1972

Tapa del álbum
La Gran Feria de
La Banda Nueva,
1974



Tapa del disco
sencillo *Malanga*,
1974



Tapa del álbum
Yanta Mama de
Génesis, 1975

Génesis en concierto en 1974 en el Teatro Colombia,
hoy Teatro Jorge Eliécer Gaitán



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Conferencias

Mario Galeano (2006), “Foro rock colombiano, años 64-74”, Pontificia Universidad Javeriana, febrero.

Documentales

Martínez, Alberto y Roberto Duarte (dir.) (1997), *Tertulias: los últimos soñadores*, Audiovisuales.

Rodríguez, Nohra (dir.) (1989), *Historia en tiempos de rock: la fuerza de la historia*, serie de 4 capítulos, Cenpro TV.

Talero, María Elvira (dir.) (1993), *En los criollos 60's*, Audiovisuales.

Vélez, Hernando (dir.) (1991), *Paz y amor*, Universidad Nacional de Colombia.

Escritas

Cromos, 1963-1975.

La Prensa, 1989, 1992, 1996.

El Tiempo.

Iconográficas y audiovisuales

- Columna de Fuego (1972), *La Columna de Fuego*, Polydor.
— (1974), *De España para Colombia...*, RCA.
Génesis (1972), *Gene-sis a-Dios*, Átomo.
— (1974), *Génesis*, Codiscos.
— (1975), *Yakta mama*, Codiscos.
La Banda Nueva (1974), *La gran feria*, Discos Bambuco.
Los Ámpex (1966), *Infierno a gogó*, Discos 15.
— (1967), *The Ámpex*, Discos Fuentes.
Los Flippers (1966), *Discotheque*, Zeida.
— (1967), *Psicodelicias*, Zeida.
— (1972), *Pronto viviremos un mundo mucho mejor*, Ovni.
Los Speakers (1965), *The Speakers*, Vergara.
— (1966), *La casa del sol naciente*, Discos Bambuco.
— (1967), *Tornillos, tuercas y alicates*, Discos Bambuco.
— (1968a), *Los Speakers*, Discos Bambuco.
— (1968b), *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*,
Kris.
Los Yetis (1966), *Los Yetis*, vol. 1, Discos Fuentes.
— (1967), *Los Yetis*, vol. 2, Discos Fuentes.
— (1968), *Olvídате*, Discos Fuentes.
Los Young Beats (1966), *Ellos están cambiando los tiempos*, Discos
Bambuco.
Malanga (1974), *Nievecita / Sonata # 7 a la revolución*, Monserrat.
Siglo Cero (1970), *Latinoamérica*, Zodíaco Discos.
Time Machine (1967), *Blow Up*, Discos 15.

Orales

Entrevistas a músicos, hippies, promotores del rock en Bogotá y periodistas. Con excepción de la entrevista a Roberto Fiorilli, todas fueron realizadas por el autor:

Arenas, Gustavo, *Doctor Rock* (2006), organizador de conciertos, marzo.

Arias, Eduardo (2006), periodista y experto en rock, enero.

Díaz, Álvaro (2006), cantante de Los Young Beats y socio de la empresa Colinox Unidos, marzo.

Durier, Miguel (2006), guitarrista de bandas como Los Flippers, Glass Onion y La Planta, febrero.

Fiorilli, Roberto (2006), baterista de grupos como Los Young Beats, Time Machine, Los Speakers, Siglo Cero y Columna de Fuego (entrevista realizada por Humberto Luna).

Haikal, Jackie (2006), azafata y presidenta del Club de Fans de Los Flippers, febrero.

Latorre, Jorge *Kcb* (2006), baterista de grupos como Los Pelos y Terrón de Sueños, febrero.

Linares, Fernando (2006), hippie y trabajador del almacén de ropa hippie Las Madres del Revólver, febrero.

Moreno, Tania (2006), músico y propietaria de Thánatos Afiches, febrero.

Ospina, Andrés (2006), periodista y experto en el tema, febrero.

Plata Camacho, Armando (2006), locutor, manager de grupos y empresario de conciertos, abril.

Riaño, Félix (2006), periodista y experto en rock, febrero.

<<http://digilander.libero.it/rockcolombia>>

Programas radiales

“La gran feria 30 años” (2003), en “La silla eléctrica”, Radiodifusora Nacional de Colombia, 99.1.

“Historia del rock colombiano” (2005), en “La silla eléctrica”, Radiodifusora Nacional de Colombia, 99.1.

FUENTES SECUNDARIAS

Escritas

“La acidez de los sesenta” (1996), en *La Prensa*, agosto.

“Rock e identidad” (2002), en *Gaceta*, No. 47, Bogotá, Ministerio de Cultura, mayo-diciembre.

Abad, Luis Ángel (2002), *Rock contra cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Arana, Federico (1988), *Roqueros y folcloroides*, México, Grupo Editorial Planeta.

Arango, Gonzalo (1967), “Qué diablos es el gogó”, en revista *Cromos*, agosto.

Archila, Mauricio (2003), *Idas y venidas, vueltas y revueltas: la protesta social en Colombia, 1958-1990*, Bogotá, ICAHN/CINEP.

Arias, Eduardo (1989a), “Woodstock: palabras al aire”, en *La Prensa*, agosto.

- (1989b), “Rock en los tiempos del ruido”, en *La Prensa*, agosto, 1989.
- (1992), “Surfin’ Chapinero: historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia”, en *Gaceta*, No. 13, Colcultura, Bogotá, mayo-julio.
- (2000), “El rock colombiano: el proceso de surgir y caer varias veces”, en *Gaceta*, No. 47, Bogotá, mayo-diciembre.
- (2003), “Cuatro picos de euforia, breve historia del Rock Colombiano”, en *Zona de Obras*, No. 33, Zaragoza.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Sociología y cultura*, Ciudad de México, Grijalbo.
- Carandell, José María (1973), *La protesta juvenil*, Barcelona, Salvat.
- Corporación Región (ED) (2000), *Umbrales: cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*, Medellín, Corporación Región.
- Cortés, Fernando (1992), “Era un país en blanco y negro”, en *La Prensa*, Bogotá.
- Costa, Pere-Oriol, José Pérez Tornero y Fabio Tropea (1986), *Tribus urbanas*, Barcelona, Paidós.
- Cubides, Humberto, María Cristina Laverde Toscano y Carlos Eduardo Valderrama (eds.) (1998), *Viviendo a toda: jóvenes, territorios y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Universidad Central.
- Díaz, Álvaro (1996), “Yo estuve en ancón”, en *La Prensa*.
- Doctor Rock (1996), “Rock-eros made in Colombia”, en *La Prensa*, junio.
- Domínguez, Salvador (2002), *Bienvenido Mr. Rock*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
- Fiorilli, Roberto (s.f.), “Los Ámpex”, en <<http://digilander.libero.it/rockcolombia>>
- Frith, Simon (1978), *Sociología del rock*, Madrid, Ediciones Jucar.

- García Canclini, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo.
- García Jiménez, Álvaro (1988), “El Rock Colombiano: la sesenta”, en revista *Cromos*.
- García Peña, Daniel (1989), “Protesta y política: los movimientos antiguerra en Estados Unidos, 1965-1975”, en *Historia Crítica*, No. 1, Revista del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes, Bogotá, enero-junio.
- Gonzalo, Jaime (1993), “La insurrección juvenil”, en *La historia del rock*, No. 1, Madrid, diario *El País*.
- Guerrero, Viviana (1989), “¿De qué se escandalizan, si Kennedy era así?”, en *La Prensa*, Bogotá.
- Hobsbawm, Eric (1995), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- (1998), *Gente poco corriente*, Barcelona, Crítica.
- Kalmanovitz Krauter, Salomón (1989), “Problemas del rock nacional”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, No. 302, 22 de enero.
- Manrique, Diego A. (1993), “Mitología, ritos y leyendas del ‘rock’”, en *La historia del rock*, No. 1, Madrid, diario *El País*.
- Margulis (1996), Mario, *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Martín Barbero, Jesús (2000a), “Cambios culturales, desafíos y juventud”, en *Umbrales, cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*, Medellín, Corporación Región.
- (2000b), “Las industrias culturales”, en “Industrias culturales”, *Cuadernos de Trabajo*, No. 22, Bogotá, CES.
- Martín Barbero, Jesús y Fabio López de la Roche (1998), *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Moreno, David (s.f.), “Rock y política de izquierda en Bogotá”, en <www.estudiocaos.com/molodoi64/>

- Moreno, Tania y Fernando Cortés (1998), “Época de gogó, cocacolas y nueva ola”, en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, 10 de abril.
- Muggiati, Roberto, Rock (1974), *El grito y el mito*, México, Siglo XXI Editores.
- Narval, Joe (2002), *La huella de los años sesenta*, Bogotá, s.e.
- Ospina, Andrés (s.f.), “Radio juvenil y rock en Bogotá, 1963-2004: ¿una historia fragmentada?”, en <www.lasillaelectrica.com>
- Parra Sandoval, Rodrigo (1985), *Ausencia de futuro: la juventud colombiana*, Bogotá, Plaza & Janés.
- Pecaut, Daniel (1989), *Crónica de dos décadas de política colombiana: 1968-1988*, Bogotá, Siglo XXI Editores.
- Peña, Manuel Vicente (1996), “Cuando el rock no era mamerto”, en *La Prensa*, Bogotá.
- Perea Escobar, Ángel (1990), “El sonido de la urbe”, en *Gaceta*, No. 5, Colcultura, Bogotá, enero-febrero.
- Plata Camacho, Armando (2006), *Ser alguien*, Bogotá, AP Productions Inc.
- Puig, Luis y Jenaro Talens (ed.) (1999), *Las culturas del rock*, Madrid, Pre-Textos.
- Reina Rodríguez, Carlos (2004), *Cuando el rock iza su bandera en Colombia*, Bogotá.
- Restrepo, Jorge (2002), *La generación rota: contracultura y revolución de posguerra*, Bogotá, Editorial Planeta.
- Riaño, Félix (1992), *Historia del Rock Colombiano: memoria de un fenómeno cultural*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social.
- Rodríguez, Félix (ed.) (2002), *Comunicación y cultura juvenil*, Barcelona, Ariel.

- Solano, Andrés Felipe (2003), “A mi manera”, en *Soho*, No. 43, 11 de octubre.
- Stuessy, Joe (1990), *Rock and Roll: Its History and Stylistic Development*, New Jersey, Prentice Hall.
- Urán, Omar (coord.) (1997), *Medellín en vivo, la historia del rock: una aproximación histórica y visual a la escena de la ciudad desde los años sesenta hasta nuestros días*, Medellín, Ministerio de Educación Nacional, Corporación Región, IPC.
- (ed.) (2000), *Umbrales. Cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*, Medellín, Corporación Regio.