

# LOS JÓVENES DURANTE EL FRENTE NACIONAL. ROCK Y POLÍTICA EN COLOMBIA EN LA DÉCADA DEL SESENTA<sup>1</sup>

## YOUTH DURING THE “FRENTE NACIONAL” (NATIONAL FRONT): ROCK AND POLITICS IN COLOMBIA IN THE 60S

## OS JOVENS DURANTE O FRENTE NACIONAL. ROCK E POLÍTICA NA COLÔMBIA NA DÉCADA DE SESSENTA

HERNANDO CEPEDA SÁNCHEZ<sup>2</sup>

Universidad del Rosario, Colombia

hernando.cepeda@gmail.com

Recibido: 03 de marzo de 2007

Aceptado: 20 de marzo de 2008

### *Resumen*

Este artículo pretende demostrar que los jóvenes productores de rock de la década del sesenta en Colombia tuvieron como orientación ideológica los principios sociales del progreso y la modernidad de los países centrales. Los modelos culturales que guiaron a esta juventud tenían como origen las sociedades industriales, y por éste motivo, los músicos colombianos se comprometieron con un proyecto transformador y revolucionario que perseguía la apropiación de la cultura anglo americana y el reconocimiento de la existencia de la juventud. De alguna manera, la coyuntura del Frente Nacional no iba en contravía del proyecto modernizador y no se observó ningún choque relevante entre las políticas culturales del gobierno y los productores de rock. En esta historia vemos cómo se entrecruzan los principios culturales, las identidades nacionales, los imaginarios juveniles y las condiciones económicas de los protagonistas de esta narración.

*Palabras clave:* música rock, culturas juveniles, resistencia cultural, instituciones, modernidad.

### *Abstract*

This article is aimed at demonstrating that the young people of the 60s in Colombia who dedicated themselves to producing rock music adopted as their ideological orientation the social principles of progress and modernity of the central countries. The cultural models that guided this youth movement originated in the industrialized societies, and therefore Colombian musicians committed themselves to a transforming and revolutionary project that pursued the appropriation of Anglo-American culture and the recognition of the existence of youth in general. In some ways, the circumstances of the Frente Nacional

<sup>1</sup> Este artículo es producto de la investigación realizada para la tesis de maestría en historia «Combates por el rock. Una historia socio - cultural de la juventud colombiana desde sus inicios. 1965 - 1995», presentada para optar por el título de Magister en Historia en la Pontificia Universidad Javeriana. Mayo 2007.

<sup>2</sup> Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, magister en historia de la Pontificia Universidad Javeriana, actualmente es profesor de la Universidad del Rosario y de la Universidad Cooperativa de Colombia.



**PERRO BÓXER DE CASA, 2008**  
Fotografía de Leonardo Montenegro Martínez

were not against the modernizing project and there was no observed relevant confrontation between the cultural politics of the government and the rock producers. In this history, we can see how cultural principles, national identities, youthful imaginaries and the economical conditions of the protagonists of this narration intertwine.

*Key words:* rock music, youth cultures, cultural resistance, institutions, modernity

### *Resumo*

Este artigo pretende demonstrar que os jovens produtores de rock na década de sessenta na Colômbia tiveram como orientação ideológica os princípios sociais do progresso e da modernidade dos países centrais. Os modelos culturais que orientaram esta juventude tinham sua origem nas sociedades industriais e, por essa razão, os músicos colombianos se engajaram em um projeto transformador e revolucionário que buscava a apropriação da cultura anglo-americana e o reconhecimento da existência da juventude. De certa forma, a conjuntura do Frente Nacional não ia à contramão do projeto modernizador e, portanto, não se observou nenhum choque relevante entre as políticas culturais do governo e os produtores de rock. Nesta história vemos como se entrecruzam os princípios culturais, as identidades nacionais, os imaginários juvenis e as condições econômicas dos protagonistas desta narração.

*Palavras chave:* música rock, culturas juvenis, resistência cultural, instituições, modernidade.

Las coincidencias históricas no siempre encuentran explicaciones racionales; simplemente, existen eventos y hechos históricos que concuerdan temporalmente con cambios estructurales de una sociedad determinada. Para el caso del rock en Colombia, existe una clara concomitancia entre el arribo del fenómeno cultural de la música anglo americana al país y el establecimiento del acuerdo frente-nacionalista, lo que no necesariamente significa que exista una relación recíproca entre ambos eventos. Sin embargo, las primeras vibraciones del rock empezaron a transmitirse cuando los gobernantes colombianos hablaban de política en Benidorm. Mientras Laureano Gómez y Lleras Camargo intentaban imponer un ordenamiento político para acabar con el desangramiento de los campos colombianos, Jimmy Reisback transmitía por medio de las ondas radiales de *Caracol* las primeras melodías de *rock and roll*, *rhythm and blues* y un poco del *twist* norteamericano. Incluso, uno de los mayores exponentes del *rock and roll* norteamericano y padre de los rockeros colombianos, Bill Haley, se presentaba con su agrupación *Bill Haley and the Dominoes* en un escenario improvisado para estos eventos, el teatro *Jorge Eliécer Gaitán*, que con algunas dificultades alcanzaba a cumplir con las demandas de la juventud nacional<sup>3</sup>. Coincidencia o no entre el establecimiento del Frente Nacional y la apropiación del rock por parte de los rockeros colombianos, los años que corren

<sup>3</sup> Entrevista con Álvaro Díaz. Músico de *The Young Beats*. 17 de febrero de 2006. Conversatorio sobre el rock en Colombia.

entre 1958 y 1974 fueron los que presenciaron la adopción y apropiación, por parte de un puñado de jóvenes, del fenómeno cultural más importante del siglo XX.

## Jóvenes colombianos que producen rock en los sesenta

El debate alrededor de la existencia de la juventud en un país como Colombia a lo largo de los sesenta es interesante; de hecho, la pregunta por la existencia de los jóvenes colombianos tiene gran relevancia porque la *juventud* como categoría sociológica, tiene unas implicaciones morales, sociales y económicas, que van más allá de las meras precisiones biológicas. Por tal razón, el primer factor relevante es que la juventud es un actor histórico, fundamental en el desarrollo de los acontecimientos que determinaron el rumbo de la segunda mitad del siglo XX, por lo menos para los países formados dentro de la cultura occidental. Con algunas intermitencias y retardos, es posible establecer una fecha común para el surgimiento de la juventud en general, sin hacer distinciones entre los distintos países, aunque sea necesario observar cómo se desarrollaron estos actores sociales en espacios específicos. En otras palabras, la juventud colombiana existió en los sesentas y actuó de una manera similar a como lo hicieron otros jóvenes en los países centrales, sólo que con imaginarios distintos.

Las delimitaciones necesarias para identificar a la población joven en un espacio determinado, como el caso colombiano, no tiene implicaciones biológicas más allá de las obvias. Joven puede ser entendido el sujeto que está alrededor de los 15 años de edad aproximadamente y que conserva éste estado por una década más. Sin embargo, es mucho más importante tener en cuenta las condiciones socio-económicas que le permiten a un sujeto entablar la lucha por el reconocimiento a su derecho de ser joven. En términos generales, los primeros procesos de apropiación del rock en Colombia estuvieron marcados por la necesidad de unos actores determinados, los rockeros, por establecer fronteras simbólicas entre ellos y el resto de su sociedad. El simple hecho de ofrecer una oposición abierta y simbólica a su sociedad, por medio del acogimiento de los parámetros culturales propios de otras sociedades, demuestra que este núcleo poblacional colombiano anteponeía en su lucha el deseo del reconocimiento de su juventud. Desde la óptica de Bourdieu se podrían interpretar estas acciones como el deseo de una parte de la sociedad colombiana por establecer fronteras culturales entre *ellos* – los jóvenes – y el resto de la sociedad colombiana. De alguna manera, el consumo cultural está directamente ligado con las condiciones económicas del sujeto que puede acceder a unos capitales culturales que lo distinguen de las prácticas consideradas como *vulgares* (Bourdieu, 1984:176).

Desde una perspectiva general, es preciso anteponer como condicionantes básicos para la apropiación del rock factores tales como la tecnología, los medios de comunicación e incluso, las libertades democráticas para acceder a determinados bienes culturales. La Colombia del Frente Nacional fue un territorio que contó con cada una de estas variables. Existían radio-estaciones que transmitían ritmos destinados para la población juvenil; se otorgaron espacios televisivos con apoyos

privados y estatales para la profusión del rock (García, 1998:32); y aunque con algunas dificultades de sonido e instrumentación, existían los medios para la producción del rock<sup>4</sup>. Sin embargo, la atracción por el género debió atravesar por un filtro que consistía en la respuesta positiva que la juventud colombiana podía ofrecer para la adaptación al rock internacional.

El segundo factor determinante en este proceso, fue la posibilidad para que el

<sup>4</sup> Existen una serie de mitos, que se pueden considerar urbanos, acerca de cómo los jóvenes accedieron a los instrumentos y a la grabación de sus canciones. Los principales testimonios hablan de una gran creatividad por parte de los músicos, que además de músicos cumplían una gran labor como técnicos de sonido. Sacaban los micrófonos de los teléfonos públicos y se los acondicionaban a las cuerdas de las guitarras para generar el sonido eléctrico. Las baterías eran el resultado de la conjunción de varios aditamentos de percusión que lograban ofrecer un sonido semejante a las baterías del rock. Álvaro Díaz. Entrevista personal, 07 de febrero de 2007.

reducido sector de jóvenes que gustaban del rock, contara con los requerimientos básicos para la producción del arte. El rock fue un fenómeno exclusivamente urbano que se desarrolló debido al interés de algunos jóvenes que contaban con los medios económicos para su profusión. Para cuantificar estos datos fueron tenidos en cuenta los precios de los instrumentos y el perfil social de algunos de los rockeros. La relación precio de un instrumento y el salario mínimo permite establecer el costo de inversión para acceder a un bien capital como éste. Además, fueron consultados

algunos artistas y en su gran mayoría coinciden en haber asistido a la universidad, hablar un idioma diferente del español y haber vivido en algunos de los barrios de elite de la capital.

Las principales agrupaciones de rock de los sesenta fueron *The Flippers*, *The Speakers*, *Los Yetis*, *Ampex*, *The Young Beats* y *The Time Machine*, todas ellas provenientes de Bogotá y Medellín, las ciudades más grandes del país. Con muchas dificultades un individuo con escasos medios económicos podía acercarse a la producción del rock por varias razones; la primera de ellas, relacionada directamente con el hecho de ser joven, fue la obtención de espacios y tiempos que le permitieran a un individuo invertir largas horas para practicar el rock. La segunda, y tal vez más determinante, fue la posibilidad de acceder a los medios de producción para la concepción del rock. Los instrumentos musicales básicos para interpretar la música juvenil eran demasiado costosos, lo que limitaba el acceso a las familias que contaran con medios económicos suficientes para comprar una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico o una batería, que a la postre determinaría que un miembro de su familia otorgara gran parte de su tiempo en una actividad probablemente no lucrativa, por lo menos para los primeros años de esta historia.

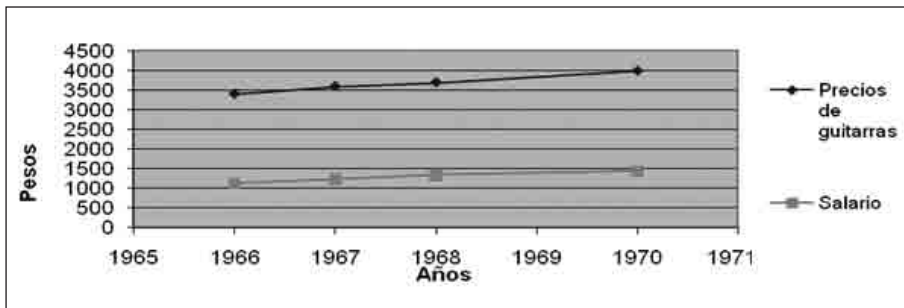


Fig.1 Valor de los instrumentos en la década del sesenta<sup>5</sup>

Existen varios motivos para pensar que el rock fue inicialmente un estilo estético propio de sectores reducidos de la población juvenil colombiana, aunque en algún momento, la fiebre por los ritmos comerciales del *Go Go* y la *Nueva Ola* hayan sido tan populares como cualquiera de las otras propuestas culturales en el país. Las principales discotecas destinadas de rock estaban ubicadas en Chapinero, un sector que para los años sesenta pertenecía a las elites capitalinas; entre las calles 59 y 62, entre carreras 9 y 10, se localizaron tres discotecas, todas ellas reservadas claramente a la profusión del rock, tanto el que se producía en Colombia como las interminables imitaciones de las canciones más populares a nivel internacional. El diario *El Tiempo* de 1966 registra constantemente los eventos que tienen lugar en las discotecas colombianas. *La Bomba*, *The Flippers Discoteque*, *Discoteque II Cavallino Blanco* y *Candonga a Go Go* son los espacios en donde se realizan los primeros conciertos de rock en Bogotá. Más adelante serán utilizados otros espacios como el *Teatro Popular* y el parque de Lijacá, pero inicialmente el desarrollo del rock dependió de las escasas discotecas bogotanas<sup>6</sup>. Estos espacios juveniles eran notoriamente excluyentes con respecto a los otros sectores sociales de la capital. Hay varios elementos que

<sup>5</sup> Esta gráfica está construida con base en los avisos clasificados del *Tiempo* de 1965 a 1971. Se buscaron los precios de los instrumentos musicales durante estos años con el objetivo de observar las condiciones del mercado de la música. Para deflactar estos precios se tomó como base los niveles de ingreso en Bogotá desde 1962 que se encuentran en el libro de Alfonso Torres (1993:57).

<sup>6</sup> *El Tiempo*, 02, 03, 04, de diciembre de 1966. Págs.19-20.

<sup>7</sup> «Hoy domingo - Último día de la feria de Bogotá. Sensacionales noches a go go en la Bomba. La primera discoteca colombiana. *Los Speakers* y *Los Yetis*. Calle 60 No 9 - 71. Abierto de Miércoles a Domingo. Afiliados al Diners». *El Tiempo*. 04 diciembre de 1966. Pág. 20.

son interesantes en esta historia, que permiten comprender el comportamiento de la sociedad bogotana y en especial de la juventud capitalina. La publicidad de las discotecas demuestra que había una gran movilidad social, aunque igualmente restringida a los sectores sociales mejor favorecidos. Por supuesto, la otra juventud también debió desarrollar dinámicas de ocio nocturno aunque este sería parte de otro análisis histórico. Las discotecas atendían de miércoles a domingo, en general a partir de las ocho de la noche, a donde seguramente asistían los jóvenes bogotanos relacionados con la propuesta cultural del rock internacional<sup>7</sup>.

### **Alternativas de exclusión. El rock colombiano como filtro cultural.**

El proceso de adaptación al rock por parte de los jóvenes colombianos impuso ciertas limitantes de orden cultural y económico. Apropiarse de la música más popular de los países occidentales era ante todo un ejercicio de adaptación, que

<sup>8</sup> Los patrones de consumo estético son analizados por Bourdieu para demostrar que existe una relación directa entre el gusto de un individuo y su posición en la escala social. El consumo de arte, y en este caso, de la música, se comprende como una acción racional que pretende establecer unas fronteras entre los gustos por el folclor local y el gusto por el arte de los países desarrollados (Ver Bourdieu, 1984:226).

como tal, exigía que los sujetos que adoptaban el rock, tuvieran un capital cultural suficiente para disfrutar y promover el gusto por este género musical<sup>8</sup>. En este orden de ideas, no toda la juventud colombiana estaba llamada a conformar el núcleo de la comunidad de rockeros sino solamente aquellos con el capital cultural, el capital económico y la disposición estética necesaria para la adaptación.

La juventud productora de rock en Colombia invirtió grandes esfuerzos para acercarse a la onda cultural de los sesenta y por lo tanto, quiso hacer de ella un elemento propio de la comunidad de rockeros. En las mentes juveniles pervivía el deseo de distinguirse de los otros jóvenes colombianos, y posiblemente, latinoamericanos; mostraban desagrado hacia los ritmos regionales y expresaban un evidente desdén hacia las costumbres locales. Casi ninguno de los artistas del sesenta habla de esto explícitamente, aunque frases como: «un pueblo como estos se escandaliza al escuchar a Elvis» o «nos veían como un bicho raro» hacen parte del discurso de los rockeros de aquel entonces. Estas fuentes nos permiten seguir pensando que adoptar el rock tenía un propósito de distinción y de reconocimiento.

El escenario estaba compuesto por los jóvenes rockeros – con su idea de comunidad – y el resto de la sociedad colombiana. Por estas razones, el rock colombiano se caracterizó por tres variables principales que fueron: el uso del inglés y de muchos extranjerismos en las canciones; la utilización de espacios destinados exclusivamente para los rockeros y; la composición de narrativas alejadas de la problemática nacional. Los campesinos, el folclor nacional y en general, el costumbrismo premoderno de la sociedad colombiana, se convirtieron en los obstáculos para acercarse al progreso cultural que perseguían los rockeros colombianos en los sesenta. Esta juventud no discriminó al resto de los colombianos, aunque sí fueron excluyentes con respecto a su proyecto cultural. La identificación mantenía parámetros directamente vinculados con el fenómeno mundial, y por ello, era necesario poseer algún atributo, bien fuera cultural, como la música o el idioma, o quizá un pensamiento progresista que los acercara al proyecto modernizador de la juventud colombiana de los sesenta. La mejor manera de cuantificar estos datos es a partir de las imitaciones y copias que hacían los músicos colombianos. *Los Yetis* hicieron la adaptación del “Hanky Panky” de Tommy James, que fue número uno en las listas Billboard de 1966 por dos semanas; los *Flippers* hicieron algo parecido

con varios temas, pero claramente con la canción “Winchester Cathedral” de *The New Vaudeville Band*, que también ocupó el primero puesto de las listas por una semana. *Los Speakers*, posiblemente más osados trajeron en su repertorio el clásico del rock “Satisfaction” de los *Rolling Stones* que ocupó el número uno por más de un mes en las listas norteamericanas de 1965; y “The House of the Rising Sun” de *The Animals* 1964<sup>9</sup>.

Las agrupaciones colombianas del sesenta hicieron un uso desmedido del inglés debido a la necesidad de imitar a sus ídolos norteamericanos e ingleses, pero al mismo tiempo, por la pretensión de restringir su música a un público determinado. *The Flippers*, el grupo que mostró mayor orientación por las tendencias musicales norteamericanas, mantuvo

<sup>9</sup>Estos datos han sido tomados de la lista que publica la Billboard <http://www.billboard.com/bbcom/index.jsp> consultada el 10 de febrero de 2007 y contrastados con los registros sonoros – acetatos, cd’s – de los artistas colombianos nombrados.

un promedio de 51,5% de sus canciones vinculadas con elementos extranjeros. Las posibilidades eran componer la canción en inglés, o darles solamente el título en inglés; en ocasiones eran canciones instrumentales parecidas a las de los músicos británicos y norteamericanos, o, la traducción de las canciones más importantes de rock internacional a nivel mundial. Todos estos elementos demuestran que los jóvenes privilegiaban los ritmos anglo – americanos por la necesidad de generar identidades con los ídolos musicales, pero al mismo tiempo, para alejar a los individuos que no pertenecían al proyecto cultural del rock.

La música interpretada y creada en inglés se entiende como una de las alternativas de exclusión por parte de los jóvenes productores de rock; sin embargo, fue más evidente la tendencia a la marginalización de los otros jóvenes cuando se anunciaban los eventos musicales que tenían lugar en las discotecas. En varias ocasiones se observaron invitaciones del siguiente estilo “Grand Opening Friday December 2nd. We reserve the right of admission”,<sup>10</sup> que claramente perseguía sesgar la población invitada al evento. Además, se utilizaban otros mecanismos de exclusión como el requerimiento de la pertenencia a algún club o ser parte de una firma reconocida como «miembros de Diners».<sup>11</sup>

La época del Frente Nacional en Colombia presentó profundos contrastes en relación a las dinámicas juveniles. Arriba observábamos cómo el rock podía contener un componente de clase social y de distinción en el consumo cultural y la disposición estética; sin embargo, y aun teniendo en cuenta que el rock perteneció a los jóvenes mejor acomodados de las grandes capitales del país, no fue estrictamente clasista;

en algunas ocasiones hizo parte de eventos políticos promovidos por la oposición,

<sup>10</sup> *El Tiempo*. Diciembre de 1966. págs.18 – 21. Ponemos esta fecha para mostrar desde qué momento empezaron a aparecer las invitaciones a las fiestas juveniles. Sin embargo, como es de imaginarse, éste tipo de publicidad siguió promocionándose en las siguientes ediciones del diario colombiano.

<sup>11</sup> *El Tiempo*. Diciembre de 1966. págs. 20



aunque esto no signifique la demostración de una filiación política e ideológica de los jóvenes productores de rock. Quizá sea un error, e incluso se pueda convertir en un anacronismo el hecho de querer hallar una posición ideológica determinada para un grupo social recién engendrado. La juventud productora de rock hacía parte de diferentes eventos, tanto aquellos destinados para los jóvenes de las clases mejor favorecidas, como de las manifestaciones juveniles en oposición al gobierno. En 1968 se realizó el evento «Primera asamblea de la Juventud en rebelión» en la cual estuvo presente la agrupación *The Flippers*. Esta anécdota finaliza con un supuesto allanamiento al lugar donde se realizaba el concierto porque «el gobierno considera subversiva la música moderna y teme que las guitarras eléctricas se conviertan en ametralladoras»<sup>11</sup>. El único elemento perfectamente reconocible con respecto a las percepciones sociales y las problemáticas nacionales estaba relacionado con la idea de nación, la cual iba notoriamente en contravía del imaginario propuesto por las elites tradicionales del país, pero en concordancia con los gobiernos más progresistas del Frente Nacional.

El hecho de que el rock haya sido el producto de los jóvenes mejor favorecidos económicamente de la sociedad colombiana no significa necesariamente el rechazo hacia el compromiso social, aunque ante la visión de la teoría política sus acciones hayan correspondido más hacia la apoliticidad que al desafío explícito a las redes del poder local<sup>12</sup>. El proyecto del rock colombiano encontraba como

<sup>12</sup> *Voz Proletaria*. 3 de octubre de 1968, Pág 2.

<sup>13</sup> El debate alrededor de los conceptos de político y apolítico sigue abierto. En este documento se ha optado por pensar que lo apolítico tiene que ver con la posición que adoptan los jóvenes con respecto a su entorno social y las demandas que los orientan. Se podría hacer uso del término *sub político* para designar esas mismas acciones juveniles que persiguen cambios culturales, «por interpretaciones del mundo, por identidades colectivas, por hábitos y por calidades de vida» (Hitzler, 1997:152-171).

antagonistas a los sectores más retardatarios del país, e incluso, era excluyente frente a las generaciones e individuos que no tenían la voluntad de contribuir con el desarrollo. Por esta razón, el rock se mostró como un dique cultural que solo permitió el ingreso de quienes cumplieran con las condiciones mínimas para la adaptación al ritmo. El proyecto juvenil del rock tenía una orientación perfectamente clara con un compromiso social direccionado hacia el progreso de la nación, que en ocasiones

colisionó con los intereses nacionalistas de otros sectores sociales y con las pretensiones mercantiles de los empresarios, que sólo encontraron en el rock las bases para abrir un negocio demasiado lucrativo.

### **Paradojas del decenio del sesenta**

Como anotaba anteriormente, el decenio del sesenta en Colombia se caracterizó por las numerosas paradojas que finalmente determinaron los comportamientos juveniles de la actualidad. En primer lugar, para que el fenómeno del rock acogiera la mentalidad juvenil colombiana, fue necesario el impulso de los jóvenes que

contaron con los medios económicos para acceder a los instrumentos mínimos para la producción del rock. De hecho, este factor no es un apéndice del fenómeno cultural, sino un elemento central que permite explicar el imaginario de los rockeros colombianos. Se está hablando de que comprar una guitarra eléctrica para 1966 significaba que una familia dejara de gastar en las obligaciones mínimas por lo menos en tres meses. Ni siquiera se puede establecer el costo de los bajos eléctricos, las baterías y los amplificadores, que se presume a partir de los precios que comenzaron a aparecer unos años después, que costaban más del doble de lo que podía costar una guitarra<sup>14</sup>. De acuerdo con éste cálculo, solamente un 1% aproximadamente de la población bogotana podría acceder con medianas facilidades a un instrumento.

Lo paradójico de esta historia es que al rock se le exigieron compromisos políticos sin tener en cuenta la naturaleza de su existencia. Existe un sofisma producido por las alteraciones del tiempo que define al rock como un ritmo propenso a la revolución política, hecho que no encuentra soportes empíricos y mucho menos teóricos. Efectivamente el rock fue adoptado y adaptado a las condiciones sociales imperantes de cada nación, de allí que no se pueda generalizar el fenómeno como un conjunto entero; al contrario, es distinto lo que sucedió con el rock en Argentina (Vila, 1992:209 - 229) o México (Garay, 1996:10-16), que lo acontecido en Colombia durante los sesentas. Eran contextos completamente distintos los que alimentaban el imaginario y la mentalidad de los jóvenes, y también eran distintas las condiciones sociales y ambientales en donde se engendraban las mutaciones del rock.

<sup>14</sup>En 1966 se publicó en la revista cromos una entrevista para *The Speakers*. En esta es posible observar el perfil social de los rockeros colombianos del sesenta y también comprender porqué obtener un instrumento musical era tan complicado para esta década. El autor habla de un precio aproximado de 100.000 pesos colombianos para el total del valor de los instrumentos de toda la agrupación. Giraldo, «Un conjunto Ye - Ye de moda. *Los Speakers*». *Cromos*. Bogotá, septiembre 5 de 1966. Pág. 52-53.

Otra de las paradojas de éste periodo es la velocidad cómo aumentó el público con capacidad para comprar los instrumentos musicales. Algunos meses después del éxito adquirido por las agrupaciones colombianas del rock en los círculos más populares, hubo una mayor cantidad de jóvenes con posibilidades para la producción de éste género. El rock encontró apoyo por parte de los capitales públicos y privados, tanto en la televisión como en la radio, haciendo posible que una mayor parte de la juventud colombiana accediera a la producción del rock. Este cambio fue determinante para el decenio siguiente porque transformó la estética del género, tanto desde la narrativa como desde la parte formal de la música rock.

Los cambios producidos por la influencia del mercado fueron muy importantes. El primero de ellos fue la ampliación del comercio de los instrumentos, que tal vez para los cinco años iniciales no mostró cambios sustanciales, porque hasta ese momento se estaba *reconociendo* la existencia de la juventud colombiana. Esta transformación

supuso un aumento en la oferta de los instrumentos musicales y una consecuente reducción en sus precios que se comienza a notar con mayor fuerza desde 1973. La *Teisco* y la *Nívico*, que fueron las primeras guitarras eléctricas de los rockeros colombianos, abrieron espacios para la entrada de otras marcas como la guitarra *Fender* principalmente. El otro indicio que muestra que la juventud estaba adquiriendo ciertos privilegios como grupo social, o como actor histórico, fue el apoyo de las casas disqueras a los nuevos ritmos pertenecientes a los jóvenes colombianos.

La historia del apoyo comercial al rock colombiano es bastante extraña, aunque para el interés del periodo habría que decir que hubo un gran sustento de los comerciantes para la profusión del rock nacional. En alguna entrevista otorgada por uno de los protagonistas de esta historia se decía abiertamente que si Santana vendía dos mil copias, para un grupo nacional el hecho de que se hubieran elaborado quinientos acetatos era la demostración del respaldo del público<sup>15</sup>. Efectivamente había confianza en la calidad del rock colombiano y por esto, sellos disqueros como *Vergara*, *Orbe*, *Bambuco*, *Discos Fuentes*, *Codiscos* y *Codicias*, permitieron que el rock

<sup>15</sup> Álvaro Díaz. Conversatorio Rock en Colombia. Pontificia Universidad Javeriana. 17 de febrero de 2006.

nacional se expandiera comercialmente. Este apoyo se extinguió prontamente y la juventud de las siguientes generaciones tuvieron que concebir otras estrategias para continuar produciendo rock sin el apoyo de las casas disqueras. Al igual que la historia del rock en Estados Unidos, en Colombia los sellos independientes desempeñaron un rol muy significativo en la producción de nuevas propuestas musicales. Uno de los sellos que más luchó a finales de los sesenta por importar la música, pero también por promover artistas, fue *Zodiaco*. Encontramos que además de importar y reproducir artistas internacionales, esta casa disquera colombiana también grabó el sencillo Latinoamérica de la agrupación *Siglo Cero*.

La última de las paradojas que se encuentran en esta historia es la facilidad de adaptación de los rockeros colombianos a las necesidades de la juventud. Se había anotado anteriormente como el rock fue definitivamente excluyente e interpuso barreras económicas y sociales para limitar el público que se acercaba al rock. No obstante, éste género no fue lo que quisieron los jóvenes que lo producían sino lo que las variables comerciales le permitían. De ser un ritmo destinado para las elites colombianas, que tenía como escenarios favoritos los bares de Chapinero, pasó a ser un ritmo comercial que encontró cientos de adeptos con programas como el *Club del Clan* y *Milo a Go Go*. Sin embargo, el cambio más significativo fue la apropiación de los espacios públicos por parte de las agrupaciones del rock nacional. El parque de la sesenta y el de Toberin, además del *Teatro Popular*, se convirtieron en los lugares privilegiados por quienes comulgaban con las armonías de la música juvenil del rock. Desde este instante, el género adquirió significantes completamente distintos y lo paradójico es que tan sólo se está hablando de un periodo no mayor a cinco años.

### Reflexión social de los rockeros colombianos durante los sesenta.

Los escasos estudios sobre el rock colombiano han mostrado que el periodo de los sesentas estuvo marcado por la imitación que hacían los grupos colombianos de las agrupaciones más importantes a nivel mundial. En gran medida esto se pudo constatar a partir de la música que interpretaban y las canciones que reproducían; sin embargo, aun queda un porcentaje significativo de canciones que no estuvieron inscritas exclusivamente en esta tendencia esnobista. Si bien fue habitual que se realizaran copias de los temas más importantes del rock and roll norteamericano y de los primeros éxitos del rock británico, es preciso decir que también se hicieron adaptaciones del género a un contexto más propio de la juventud colombiana.

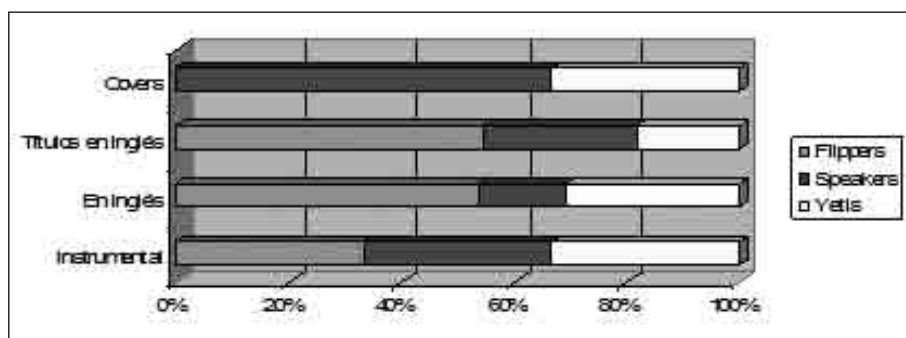


Fig.2 Porcentajes de los temas relacionados con la cultura de los países centrales<sup>16</sup>.

Evidentemente la proporción de temas correspondientes a la imitación es bastante alta al igual que las canciones que fueron escritas en otro idioma. La cuantificación de estos datos revela que más del 50 % de los temas de *The Flippers* fueron canciones con títulos o letras en inglés, o canciones instrumentales y *covers* idénticos al rock internacional. La proporción de estos datos para los *Speakers* fue de 27,4 % y para los *Yetis* de 42,9 %. Estos datos demuestran

<sup>16</sup> Para la construcción de esta tabla se tomaron 108 canciones producidas por las tres agrupaciones principales. Se analizaron sus títulos, sus contenidos y el idioma; las canciones que se interpretaban en inglés se intentaron localizar en las listas Billboard para poder establecer las relaciones culturales entre las agrupaciones nacionales y el fenómeno cultural internacional.

que la producción del rock colombiano se caracterizó en gran medida por la imitación de la música anglo americana, pero habría que tener en cuenta que la imitación es también una acción que soterradamente refiere una reflexión social, tal vez no en los términos habituales, pero igual imponiendo una serie de desafíos a su entorno histórico.

No es necesario redefinir el concepto de *reflexión social*, ni mucho menos asumir que cualquier acción de un individuo corresponde a una respuesta política, como se ha interpretado en otros análisis<sup>17</sup>. Aquí se manejan estas categorías

<sup>17</sup> Leonardo Montenegro presenta un balance muy interesante de lo que representa la politicidad para el Sujeto. Es decir, las posiciones sociales del sujeto están vinculadas a las relaciones políticas que inscriben en microfísicas del poder y en prácticas articularias que garantizan la dinámica social y política (Montenegro, 2004:111-143).

como tradicionalmente se ha hecho y por lo tanto, los jóvenes que produjeron rock en los sesentas eran notoriamente apolíticos, porque su resistencia no se orientaba exclusivamente contra el poder central y el gobierno. Este argumento, que evidencia un notorio distanciamiento hacia las problemáticas de orden local, indica que la juventud en realidad

sí pensaba a su sociedad; tal vez no dentro de la lógica nacionalista tradicional, pero sí con la firme intención de transformar el tradicionalismo premodernista colombiano. En este orden de ideas, las imitaciones y las copias fueron el símbolo de una reflexión inclemente sobre las posibilidades culturales que le brindaba la comunidad colombiana a la juventud local.

Para comenzar, qué más podría significar el rock aparte de la idea de progreso (Valenzuela, 1998a:38-42; 2002b:12-19). Sí, efectivamente el rock traía consigo una serie de imaginarios sociales que iban desde la rebeldía protagonizada por los jóvenes europeos y norteamericanos, hasta la significación del progreso cultural. Ante todo, fue éste último factor el principal incentivo para que los jóvenes colombianos desplegaran una lucha instrumentalizada desde la música, de tal suerte que importar el rock a Colombia fue más que un simple capricho juvenil; la reinterpretación y la imitación eran la puerta de acceso a la moda cultural. De esta manera se puede pensar que la juventud del sesenta estaba regida por comportamientos que respondían a la lógica del comercio, el mercado y las modas; pero aún en estos términos, es plausible que su acción individual y colectiva fuera el resultado de una ardua reflexión social.

A partir del conocimiento acumulado por la experiencia histórica y la comparación entre las sociedades industriales y la colombiana, la juventud productora de rock del sesenta comenzó a juzgar su entorno social por el supuesto estancamiento cultural. Obvio, mientras los países del primer mundo exportaban grandes contingentes de artistas de música pop y rock, en Colombia predominaban los aires de *Lucho Bermúdez*, *La Negra Grande de Colombia*, *Garzón y Collazos*, *la Billos Caracas Boys*, *Los Hispanos*, *Los Graduados*, entre otros símbolos de la música nacional y de sus vecinos latinoamericanos. La persistencia de estos elementos en el imaginario juvenil reforzaba la idea de que el país estaba en la periferia, alejado del principal movimiento cultural de los sesentas que estaba ligado a la idea de progreso.

Parte de la reflexión social de estos muchachos consistió en revisar el legado cultural de las generaciones inmediatamente anteriores. El enfrentamiento entre la ovacionada modernidad de los países desarrollados, en contra del

tradicionalismo colombiano, deparaba que los gustos, las expresiones y las normas de comportamiento social impartidas por los adultos de aquel entonces, fueran sometidos a un estricto control por parte de la juventud colombiana:

En el tren que se va hoy se aleja de mi algo grande de verdad que no se distinguir. Fue mi vida una revelación, algo más que una ilusión en el tren que se va. Es muy pronto, ya no sé que decir, sólo se que se va, que se aleja de mi. Hoy pensé que sería el fin pero pronto sabré si en verdad es así. Muchas cosas que me hacen decir con el tiempo sabré si es mejor así. Con el tiempo sabré si es mejor así<sup>18</sup>.

El rock era la manera más explícita de desafiar el hermetismo de los colombianos,

<sup>18</sup> *The Speakers*. «El tren que se va» *The Speakers*. Bambuco, Colombia. 1967.

aun cuando el género musical no tenía como objetivo principal instrumentalizar la lucha política. La reflexión social fue la constante

histórica que permitió que una parte de la juventud colombiana adoptara y adaptara los acordes de la música extranjera a sus contextos individuales; por tal motivo, es preciso mostrar que los jóvenes productores de rock del sesenta sí cuestionaban el comportamiento de su sociedad, sin que esto los llevara a protestar contra el sistema. De hecho, las pocas canciones que asumieron un rol político explícito, lo hicieron más con la finalidad de apoyar los esfuerzos modernizadores del Estado y claramente en contra de los campesinos migrantes, que por causa de la violencia, arribaban a las ciudades más importantes del país en busca de mejores oportunidades

Usted es detestable, que anda por ahí, capturado en complejos y listo a criticar. Me obliga a pensar que es retrasado mental. O que estorba el moderno son conformista provincial. No grite sin saber, no venda sin sentir, debiera conocer antes de maldecir. Decretos dónde están que prohíban libertad, Ocúpese de usted antes que de todos los demás<sup>19</sup>.

Que el rock colombiano hubiera desestimado la reflexión social de izquierda

<sup>19</sup> *The Flippers*. Flipprotesta. Psychodelicayas. 1967.

simplemente denota una acción natural racional de la juventud productora del género. El problema en realidad es más de anacronismo,

puesto que la historia les exige a los jóvenes del decenio del sesenta un compromiso político inconsecuente con su realidad social. Esta juventud sí tuvo muy presente el resto de su sociedad y por tal motivo se instalan en la vanguardia del pensamiento progresista. Al contrario de lo que podríamos imaginar, su compromiso social fue muy alto, pero ligado con la ideología de la modernidad y en oposición del pueblo. Hacer un juzgamiento de esta actitud es precisamente lo que conduce a análisis erróneos y a desconocer el lugar de producción del rock colombiano, que necesariamente tiene un origen en la juventud de las clases con mayor capital en

el país. Además, el rock en ninguno de los casos particulares nació como ritmo de protesta, simplemente se fue convirtiendo en un aliado de la lucha revolucionaria después de la década del setenta, pero en sus inicios fue un género musical que estuvo más pendiente de proporcionar alegría a otros jóvenes que también querían escapar del caos social de la posguerra (Beck, 2002:119).

Esto último es muy importante dado que las únicas ocasiones en que rockeros colombianos se expresaron abiertamente desde una posición política firme, fue para protestar en contra de la Guerra en Vietnam. Indiscutiblemente, el conflicto en Asia concentraba el interés del mundo entero, pero paradójicamente los colombianos estaban afrontando una guerra interna que por alguna razón no afectaba el imaginario juvenil local. Desde la década del cincuenta, la conocida Violencia pasó a ser parte de los hogares colombianos, presentando índices más altos de conflictividad a partir de 1964 con la conformación de las guerrillas comunistas colombianas. Sin embargo, la problemática interna aparentemente fue menos importante para los colombianos productores de rock que la guerra en Vietnam.

Siento no verte más nunca baby, vino la bomba va a estallar, toma un helado por mi baby, siempre mi cuerpo dormirá, tomaré mas alcohol, te veré en el Vietnam, pelearé por ti no más, y seré yo quien va a estallar. Quiero que te vayas porque va a sonar, vibran mis odios pronto sonará el vals.<sup>20</sup>

La fijación sobre los eventos internacionales es un dato muy importante, puesto que reafirma la idea de que en el imaginario juvenil de los rockeros colombianos aparecían primero los factores que afectaban a las juventudes de los países desarrollados, antes que la reflexión sobre los acontecimientos que tenían lugar en el territorio colombiano. No obstante, estas actitudes esnobistas tenían una correlación directa con el imaginario juvenil del rock colombiano, el cual en ningún momento quiso comprometerse con los asuntos referentes a la administración del poder, ni en los vericuetos de la política local; simplemente establecía demostraciones de resistencia social ante dos enemigos claramente determinados: el primero de ellos, el legado cultural heredado de las generaciones precedentes; el otro motivo, la sensación de ser la periferia de la cultura mundial.

### **Comunidades imaginadas de la juventud colombiana**

¿Se podría pensar entonces que los jóvenes productores de rock no tuvieron en mente un imaginario de nación? Por supuesto que sí pensaban en el ideal nacional, sólo que los modelos o los tipos ideales desde los que tomaban el imaginario de comunidad, estaban siendo vistos desde afuera.

Mi nena baila el hanky panky (10) Cuando la vi caminar ayer yo la llamé y ella me miró, era tan linda que yo me turbé, ella me dijo ven te voy a hablar y yo le dije no, ven a bailar.<sup>21</sup>

En otras palabras, una de las mayores preocupaciones de la juventud del sesenta fue precisamente la conformación de la comunidad nacional, sin que esto significara la adopción de un discurso chauvinista acorde con la idea de nación de otros sectores de la población colombiana. De hecho, el discurso nacionalista del rock colombiano fue ambiguo, en tanto que rechazó la identidad que el gobierno central y la historia le propusieron, pero al mismo tiempo, respaldó el proyecto nacionalista de las élites colombianas de antaño. No compartían el folclor de los andes centrales, ni las costumbres de estas regiones como un elemento de orgullo nacional, pero estaban de acuerdo en que la cultura era directamente proporcional al desarrollo urbano de las grandes ciudades.

<sup>21</sup>Esta es una de las muchas canciones que moldearon la identidad de los jóvenes colombianos. Eran temas musicales orientados al goce juvenil y al hedonismo, pero que generaban pautas identitarias con otras comunidades de jóvenes. *Los Yetis. "Hanky Panky" El rock and roll de los Yetis, 1966.*

Aquí nuevamente se puede observar que hay dos posibles lecturas de la historia de la década del sesenta. Una primera que dignifica el esfuerzo de los campesinos migrantes que se desplazaron a las grandes ciudades, lo cual se antoja como una lectura idónea del proceso social colombiano. Sin embargo, se pueden establecer otras percepciones del significado de estos continuos desplazamientos hacia las urbes colombianas. Para los jóvenes rockeros, el campesinado estaba asociado simbólicamente al pre-modernismo colombiano y por lo tanto, en contravención de sus aspiraciones nacionalistas. Desde que se comenzaron a gestar las invasiones campesinas a territorios propiamente urbanos, aparecieron reacciones provenientes de los sectores principalmente afectados. En este orden de ideas y teniendo como precedente los elementos que caracterizaron a la juventud productora de rock colombiano, era palpable la consolidación de los migrantes campesinos como actores que generaban una verdadera oposición juvenil.

La agrupación bogotana The Flippers fue quizá la que mejor esbozó estas ideas. De alguna manera, ellos estaban siendo testigos de la toma de su ciudad a manos de «provincianos», «retrasados mentales». Todo aquello que les producía temor estaba cada vez más cerca; la provincia, el campo y la premodernidad, se avecinaban con bastante peligrosidad a los únicos espacios que habían acogido el progreso industrial. Por eso, su deber era defender su ciudad y el imaginario de desarrollo que abrigaba a sus habitantes. Para ser justos con sus expresiones, es preciso decir que el problema no eran los campesinos, sino la acción de desplazamiento a las ciudades; de igual manera, la resistencia no estaba orientada hacia los colombianos, sino hacia la idea de país que se pretendía construir. Por esto veíamos atrás que la juventud productora de rock comulgaba en algunos aspectos con las propuestas progresistas y desarrollistas del



gobierno del Frente Nacional, sin importar los descuidos sociales que caracterizaron a estos gobiernos. Pero hay que tener presente que el ideal juvenil, o si se quiere, el imaginario de los jóvenes colombianos estaba obnubilado por una sociedad industrial y de consumo que les permitió a los jóvenes de otros países acceder a beneficios ajenos a la mayoría de la juventud colombiana.

Pero no todo el rock colombiano del sesenta mantuvo la misma entonación política. Aunque la idea de progreso fue el elemento más común entre los jóvenes productores de rock del sesenta, se pudieron hallar distintos planteamientos con respecto a la idea de nación y sobre quiénes la conformaban. El sentimiento nacionalista al ser una construcción histórica, dependió en gran medida de las circunstancias que rodeaban a los actores sociales; por ello, tanto *The Flippers*, *The Speakers* y *Los Yetis*, hicieron lecturas distintas de la pertenencia a la comunidad colombiana. En general se puede demostrar que las agrupaciones colombianas compartieron la imitación como un rasgo característico de la identidad, pero también es posible encontrar diferencias políticas frente a la realidad nacional. La visión de *The Flippers* en temas como la *Flipprotesta*, fue objetada por los *Yetis*, quienes leían el presente desde una perspectiva menos romántica. Para estos jóvenes antioqueños, pensar la nación significó un esfuerzo por criticar las estructuras políticas internas del país. Por supuesto que soñaban con la idealizada sociedad industrial y desarrollada de occidente, pero también antepusieron la nación real con el objetivo de establecer una incipiente, pero al mismo tiempo, naciente protesta contra las condiciones del establecimiento.

La patria está en peligro el decoro de la patria está en peligro. Yo no tengo patria, yo no tengo nada. La patria se desangra, mi capitán, que bello él, torrente rojo. Nos fue tan mal en su manifiesto, fuera la poesía, viva el terror. El nadaísmo es el vil armada de la revolución. Tengo dos violines para la turbación, del orden público los estudiantes tiran piedras, alumnos son de Cicerón.<sup>22</sup>

### **Las bases del rock político colombiano. Cambios de contenido y de forma**

Para la segunda mitad del decenio del sesenta el rock político ya existía en los países más desarrollados. Es importante tener en cuenta que había una distancia enorme entre lo que fueron las primeras demostraciones del rock and roll norteamericano, las tonadas románticas escritas por los británicos y las canciones de protesta elaboradas por los creadores del *folk rock*. En Colombia fueron relevantes las dos últimas tendencias que se mantuvieron gracias a los aportes de *The Speakers* y *The Flippers*, pero el rock político encontró sus mejores representantes en la agrupación de *Los Yetis*. Desde la parte estética, es decir, desde

<sup>22</sup> Los Yetis. «Llegaron los Peluqueros». *El rock and roll de los Yetis*. 1968

la composición musical se conservaron los parámetros de instrumentación, de tiempo y de medida del rock clásico, pero desde la parte discursiva se comenzaron a notar cambios importantes que respondieron a la necesidad de apropiarse definitivamente del género musical del rock.

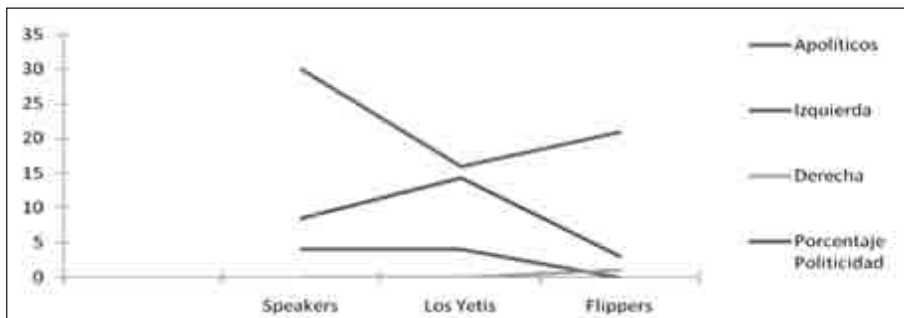


Fig. 3 Politicidad en los sesentas<sup>23</sup>

El rasgo más generalizado de todos los grupos fue evidentemente el romanticismo.

<sup>23</sup>Las 108 canciones de las agrupaciones de rock colombianas del sesenta se analizaron a partir de las tres variables más evidentes: derecha, izquierda o apolíticas. Se estableció un porcentaje de politicidad que resulta de la suma de las canciones con contenido narrativo menos las canciones que se orientan por una tendencia política. En este orden de ideas, y a manera de ejemplo, si tomamos 35 canciones de los Speakers y las contrastamos con las 5 canciones que mostraron tendencias de izquierda nos da un resultado de 14,3%.

Frente a esto nada se pudo hacer, dado que los modelos artísticos que persiguieron los jóvenes rockeros estaban claramente inscritos en esta tendencia. Sin embargo, *Los Yetis* intentaron transformar la corriente de apoliticidad que distinguía a la juventud colombiana, incorporando elementos de la realidad nacional para hacer de la música un canal ideológico. La principal diferencia entre las otras dos agrupaciones y *Los Yetis* fue posiblemente la cercanía que tuvieron los antioqueños con el movimiento intelectual

del nadaísmo. De alguna manera, las corrientes del apoliticismo y el nadaísmo compartieron la displancia hacia los problemas cotidianos, pero implícitamente atentaron contra el establecimiento del orden impuesto por las distintas instituciones. De esta manera, *Los Yetis*, más que *The Speakers*, quienes en algún momento también hicieron unos pequeños aportes a la crítica política desde el rock, comenzaron a generar narrativas que rompían con los esquemas románticos del rock colombiano, para pasar a escribir canciones con un contenido político y social mucho más explícito.

Vamos a correr, para desafiarlos, pueden alcanzarnos y verán que nunca podrán. No lo lograrán, no lo lograrán, no lo lograrán.

<sup>24</sup> *Los Yetis*. *Alcáncenos si pueden*. Olvidate, 1967.

Comencemos ya con esta carrera, traten de alcanzarnos y verán que nunca podrán. No lo lograrán.<sup>24</sup>

El resultado político más significativo para la juventud del sesenta fue inicialmente el reconocimiento de su existencia como los jóvenes colombianos. De por sí, obtener el reconocimiento ya era un logro mayor para las aspiraciones de la colectividad juvenil, sin embargo, su objetivo político era más ambicioso, lo que incentivó a estos muchachos a desplegar una lucha simbólica contra las estrategias del poder político nacional. Desde la izquierda o desde la derecha, vale la pena destacar el comportamiento de los jóvenes productores de rock, quienes asumieron con propiedad la responsabilidad social de su música sin importar las afinidades ideológicas de sus protagonistas. El rock pudo convertirse en la música apolítica por naturaleza, debido a los modelos culturales impartidos por los jóvenes de otros países; sin embargo, la realidad social del contexto colombiano implicó un compromiso político mayor que denudó en algunos temas dirigidos a las redes del poder local.

La esencia del rock fue ajena a los vericuetos del poder y así fue recibida en Colombia. No obstante este argumento, en Colombia se elaboraron temas musicales con matices políticos. Por un lado estaba el aporte de izquierda que proveyeron los *Yetis* en implicación directa con el movimiento intelectual del nadaísmo. Esta corriente de pensamiento alcanzó a permear las ideologías juveniles de algunos rockeros, quienes empezaron a compartir las emociones de la juventud local de Medellín, dejando de lado sus ventajas económicas y asumiendo un compromiso político explícito.

A ratos pienso que voy a volar y me... y no puedo gritar. Hey baby, no puedo gritar. Por qué será que no puedo gritar. Me siento loco me quiero matar, soy loco y pienso que voy a volar. Hey baby.<sup>25</sup>

Por otro lado, aparecieron las propuestas de derecha que manifestaron satisfacción con el status quo colombiano del sesenta. Esta relación encuentra fundamentación a partir de la ubicación socio – económica de los artistas de rock del decenio y de su contexto local. En el caso de *The Flippers*, sus demandas sociales correspondían al temor de ver su proyecto truncado por la permanencia de los actores sociales (padres, campesinos, indígenas) que iban en contravención de sus expectativas sociales.

<sup>25</sup> Los Yetis. «Me siento loco». *Olvidate*. Discos Fuentes, Colombia, 1967.

En general se podría afirmar que la juventud productora de rock del sesenta observó al resto de la sociedad colombiana desde una perspectiva modernista, con una clara orientación por el progreso y el desarrollo de los países centrales, pero en contravención al atraso cultural e industrial colombiano. En este aspecto se encuentra el primer argumento que defiende que el rock colombiano del sesenta sí tenía en cuenta las variantes sociales, aunque estas no correspondieran estrictamente al caso nacional. La imitación que se hizo de la música europea y norteamericana se explica desde la sensación de periferia que tenían los jóvenes rockeros colombianos. Sin embargo, todo el esfuerzo de la juventud colombiana por atraer, adoptar y

adaptar el rock a la sociedad colombiana, se presta como el argumento más sólido que demuestra que los actores sociales juveniles se preocuparon desmedidamente por su entorno histórico, e invirtieron su presumible condición social en la empresa pensada para el desarrollo cultural de la nación colombiana.

## Referencias

- Aguilar, Ángel Miguel, Andrés de Garay y José Hernández. 1993. *Simpatía por el rock. Industria, cultura y sociedad*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Arias, Eduardo. 1992. «“Surfin” chapinero. Historia incompleta, cachaca, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia». en *Revista Gaceta Cultural*, No 13:16-17.
- Beck, Ulrich (comp). 1997. *Hijos de la libertad*. México, FCE.
- Bourdieu Pierre. 1984. *Distinction. A social Critique of the judgement of taste*. Cambridge, Harvard University Press.
- De Garay Sánchez, Andrés. 1993. *El rock también es cultura*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Garay Sánchez, Andrés. 1996. «El rock como conformador de identidades juveniles». En *Nómadas*. 4:10-16.
- Eyerman, Ron y Andrew Jamison. 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twenty century*. Cambridge, Cambridge University Press.
- García Palencia, Paola Andrea. 1998. *Jóvenes y medios: discursos en interacción. Rock, radio e industria musical como hacedores de cultura*. Tesis de Grado no publicada. Bogotá, Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación social.
- Giraldo, Jorge. 1993. «El rock y los trabajadores». En *Los trabajadores y la cultura. (Identidad, cotidianidad, barrios y ciudad, fútbol y música)*. Mauricio Archila Neira (ed.). 97-102. Bogotá, Ensayos laborales.
- Hitzler Roland. 1997. «El ciudadano imprevisible. Acerca de algunas consecuencias de la emancipación de los súbditos». En *Hijos de la libertad*. Ulrich Beck (comp). 152- 171. México, FCE.
- Marín, Martha y Germán Muñoz. 2002. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Universidad Central DIUC, Siglo del hombre.
- Montenegro Martínez, Leonardo. 2004. «Culturas juveniles y redes generizadas. Hacia una nueva perspectiva analítica sobre la contemporaneidad juvenil en Colombia». *Tabula Rasa*. 2:111-143.
- Torres, Alfonso. 1993. *La ciudad en la sombra. Barrios y luchas populares en Bogotá. 1950– 1977*. Bogotá, CINEP.

Urán, Omar. 1996. *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín, Ministerio de Educación Nacional.

Valenzuela, José Manuel. 1998. "Identidades Juveniles" en *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios y nuevas sensibilidades*. Humberto Cubides, María Cristina Laverdey Carlos Eduardo Valderrama. 38-44. Bogotá, DIUC/Universidad Central.

Valenzuela José Manuel. 2002. «De los pachuchos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera México-Estados Unidos». En *Movimientos juveniles en América Latina. Pachuchos, Malandros, Punketas*. Carles Feixa, Fidel Molina, y Carles Alsinet (eds). 12-19. Barcelona, Editorial Ariel.

Vila, Pablo. 1992. "Rock Nacional and dictatorship in Argentina". En *Rocking the boat, Mass music and mass movements*. Garofalo Reebee. 209-229. Cambridge, South End Press.

Vila, Pablo. 2002. «Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales». En *Cuadernos de Nación. Música en transición*. Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini. 15-44. Bogotá, Ministerio de Cultura.

Wade, Peter. 1997. *Gente Negra Nación mestiza. Dinámica de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá, Universidad de Antioquia/ICANH/Siglo del Hombre/Uniandes.

Wade, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago, The University of Chicago Press.