



Rock Nacional Colombiano: Construcción e interpelación de una identidad narrativa.

Jhoan Alexander Bolívar Figueroa

Trabajo de Grado para optar al título de Antropólogo

Asesor:

Simón Puerta Domínguez

Doctor en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	(Bolívar, 2021)
Referencia	Bolívar, Alexander. (2018) <i>Rock Nacional Colombiano: Construcción e interpelación de una identidad narrativa</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: John Jairo Muñoz Lopera.

Jefe departamento: Sneider Rojas Mora.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

“Lo que hace que la música sea especial —especial para la identidad— es que define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así, la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras —el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones— y definir lugares; en clubes, escenarios y raves, mientras la escuchamos con auriculares, por la radio o en la sala de conciertos, sólo estamos donde la música nos lleva.”

Simon Frith¹

¹ Tomado de: Frith, Simon. (2003). Música e identidad. En: Cuestiones de identidad cultural. Hall, Stuart y Du Gay, Paul. (Compiladores). Pp. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

Tabla de contenido

Resumen.....	6
Abstract.....	7
1 Rock e Identidad	8
1.1 Introducción	8
1.2 Rock como medio	9
1.3 La cuestión nacional	16
1.4 Rock e Identidad	24
2 En busca de identidad.....	32
2.1 Inicios del rock en Colombia. Primeros pasos hacia una construcción identitaria.	32
2.2 En busca de identidad	38
2.3 Narrativa	51
3 Un nuevo discurso	62
3.1 Introducción	62
3.2 Cambio de discurso.....	62
3.3 Continúa la denuncia.....	73
3.4 Un mercado y una industria diferente.....	77
3.5 El papel de los festivales.....	83
4 Conclusiones	87
4.1 Construcción de identidad en el rock colombiano.....	87
4.2 Un nuevo discurso, una nueva narrativa, un nuevo mercado	90
5 Referencias.....	93
5.1 Discografía.....	97
5.2 Entrevistas.....	98
5.3 Filmografía.....	99

Tabla de imágenes

Imagen 1. “La Gran Feria”, Banda Nueva, 1973.	35
Imagen 2. “Rodrigo D No Futuro”, Banda Sonora, 1988.	41
Imagen 3. “El álbum de menor venta en la historia del disco”, Sociedad Anónima, 1989.	47
Imagen 4. “El Dorado”, Aterciopelados, 1995.	49
Imagen 5. “El Amarillista”, La Pestilencia, 1996.	53
Imagen 6. “No estamos solos”, Mojiganga, 2002.	71
Imagen 7. “Sagrado Corazón”, Doctor Krápula, 2008.	73
Imagen 8. “Muerte verdadera Muerte”, Masacre, 2001.	74

Resumen

En esta investigación se indaga sobre el rock nacional colombiano como un medio musical que ha tenido un papel importante en la construcción de identidad pues interpela tanto a quienes lo escuchan como a aquellos que lo interpretan. Para identificar cómo se ha dado este proceso en Colombia se tuvieron en cuenta, principalmente, las bandas más representativas – sus álbumes y canciones – desde finales de los ochenta y principios de los noventa, de Medellín y Bogotá. Esta investigación se realizó en el marco del método etnográfico, por lo cual, primero, se entrevistó a distintas personas como vocalistas y fundadores de algunas bandas, locutores, programadores y directores de emisoras y festivales musicales. También se realizaron entrevistas con historiadores y periodistas que han investigado el rock en Colombia. Por otro lado, se realizó observación participante en 4 festivales de rock en Bogotá, Medellín, y el Carmen de Viboral.

El rock se toma en este trabajo como un campo donde se interpelean algunas formas de identidad que se perciben en el imaginario colectivo. Se entiende también como un género que permite conocer y entender un proceso de construcción de nación que ayuda a conciliar ese conflicto identitario tan latinoamericano entre lo tradicional y lo moderno, enmarcado en distintas narrativas. Finalmente, se trabaja cómo con la llegada de las plataformas de reproducción se da un giro en la industria musical, llevando así a cambios en la manera que las personas interpelean con la música y, por ende, en los procesos identitarios.

Palabras clave: rock nacional, rock colombiano, identidad, narrativa, construcción de nación, identidad nacional.

Abstract

In this research, the Colombian national rock is investigated as a musical medium that has played an important role in the construction of identity because it challenges both those who listen to it and those who interpret it. In order to identify how this process has taken place in Colombia, the most representative bands - their albums and songs - from the late eighties and early nineties, from Medellín and Bogotá, were taken into account. This research was carried out within the framework of the ethnographic method, for which, first, different people were interviewed, such as vocalists and founders of some bands, hosts, programmers and directors of radio stations and music festivals. Interviews were also conducted with historians and journalists who have investigated rock music in Colombia. On the other hand, participant observation was carried out in 4 rock festivals in Bogotá, Medellín, and Carmen de Viboral.

Rock is taken in this work as a field where some forms of identity perceived in the collective imaginary are interpellated. It is also understood as a genre that allows to know and understand the process of the construction of a national identity that helps to reconcile that Latin American identity conflict between the traditional and the modern, framed in different narratives. Finally, I work on how with the arrival of streaming platforms a shift takes place in the music industry, thus leading to changes in the way people interpellate with music and, therefore, in the identity processes.

Keywords: National rock, Colombian rock, identity, narrative, national identity, nation construction.

1 Rock e Identidad

1.1 Introducción

El rock es un fenómeno musical con orígenes en Estados Unidos e Inglaterra, que llegó, en principio, a países como Argentina y México, para luego fortalecerse en el resto de Latinoamérica. En Colombia ha tenido distintas etapas a lo largo de los últimos setenta años y ha tenido características tanto sociales como musicales, a través de las cuales se ha llegado a comprender un proceso de construcción identitaria. Este género ha atravesado distintos tipos de análisis en los que ha sido relacionado con clases sociales o grupos juveniles, sin embargo, es un fenómeno mucho más complejo, que, en la actualidad, debido a los cambios en la industria musical provocados por la globalización y la llegada del internet, ha tenido un devenir en cómo las personas interpelean con él. En este orden de ideas, es la identidad, con sus distintos adjetivos, el concepto que ha servido para entender cómo las personas, a través de la música, construyen una narrativa (Frith, 2003) que les permite sentirse identificados en una modernidad saturada de oferta.

En este capítulo se trata de desglosar, en primer lugar, cómo se ha trabajado este género musical que ha conllevado, desde distintas disciplinas tales como la musicología y la sociología, debates sobre su originalidad, autenticidad e, incluso, su vigencia. Además, se intenta proponer cómo desde la antropología se puede seguir dando la discusión de lo que este género ha significado para las generaciones en una era digital que cambió por completo la forma de escuchar y vivir la música.

En segundo lugar, se trabajará cómo se ha construido la idea de comunidad y movimiento social alrededor de este género. Aquí se explicará también de qué manera el concepto de identidad está directa e intrínsecamente relacionado con la música, pues, como se desarrollará en el capítulo, la última es una de las herramientas que no solo los jóvenes, como se creía en los ochenta y noventa, sino que personas de distintas edades usan para conciliar su identidad.

1.2 Rock como medio

Al comenzar a pensar en lo que, metodológicamente, iba a implicar el desarrollo de este trabajo, una de las primeras dudas era sobre lo que la palabra *rock* significaba. Sin embargo, es importante decir que cuando se hable de este a lo largo de los capítulos, no se entrará a discutir los diferentes géneros que pueden ser incluidos allí, como el metal, el punk, incluso el reggae, con sus numerosos adjetivos, ni sus diferencias musicológicas, ya que el propósito es poner en discusión cómo se construye una narrativa de identidad a partir de la interpelación a este fenómeno social que es la música.

Con respecto a esta discusión sobre lo que es y no es un género, Franco Fabbri (1982) afirma que un género musical tiene diferentes significados para diferentes personas, y que, incluso si *denota* lo mismo, este *connota* diversas cosas. En otras palabras, cuando hablamos de un género musical, se debe tener en cuenta cómo las personas lo viven a diario de distintas maneras. Además, un género puede producir distintas interpretaciones en la sociedad que se relacionan equívocamente con éste. Muchas veces estas ideas suelen asociarse con la definición del género mismo.

A lo largo de los años, el rock fue considerado un género hecho para los jóvenes, el cual era asumido como forma de representación musical. Simon Frith (1978) dice que, para algunos críticos, era escuchado por adolescentes como forma de expresarse en comunidad; por otro lado, era oído como una contracultura, como la expresión de grupos jóvenes de vanguardia. Pero, afirma el sociólogo, la cultura joven no puede ser la base de la contracultura, ya que sus valores no se oponen a los de los adultos para los cuales los jóvenes son preparados. El rock también ha sido considerado por musicólogos como un objeto de estudio del cual se han analizado sus productos y se cree, incluso hoy en día por muchos críticos y músicos tanto en el mundo como en Colombia, que es un tipo de música culta e independiente; en otras palabras, que no es una música popular². No obstante, Frith nuevamente discute con estos argumentos al decir que

² En este caso para el presente trabajo de grado, al hablar de música popular se referirá a la música producida masiva y comercialmente para el consumo de distintas audiencias.

el rock (como un aspecto del pop) puede definirse en términos puramente sociológicos, simplemente haciendo referencia al proceso de producción y consumo: el rock es música producida comercialmente para consumo simultáneo en un mercado juvenil masivo [...] El rock es una música producida en masa que lleva una crítica de sus propios medios de producción; es una música de consumo masivo que construye su propia audiencia "auténtica" (1981: 11).³

Entonces, Frith (1981) prosigue a proponer algo que desarrollará a lo largo de sus textos no solo sobre el rock sino sobre la música y la identidad. El autor propone que el rock es una forma de música y que sus efectos culturales tienen causas musicales. Además, plantea que el rock, al ser un medio y no un fin musical, es el resultado de una combinación de elementos musicales que llevan, cada uno, su mensaje cultural. Ahora bien, ha habido discusiones sobre cómo diferenciar la buena música de la que suena mal, o es mal interpretada, ya sea con el jazz, el pop o el rock. Frith comienza a dar una idea de cómo las personas escuchan la música, pero, sobre todo, cómo distinguen la buena de la mala: ⁴

La respuesta a la música es, en gran medida, física. Curiosamente, uno de los efectos de la música es la experiencia indirecta de producirla, ya que los oyentes imitan los movimientos del guitarrista, el baterista o el cantante. Pero el placer del rock es una cuestión tanto cultural como física, y el significado de la música no es fijo (1981: 15).⁵

³ "Rock (as an aspect of pop) can be defined in purely sociological terms, by reference simply to the process of its production and consumption: rock is music produced commercially for simultaneous consumption by a mass youth market... Rock is a mass-produced music that carries a critique of its own means of production; it is a mass-consumed music that constructs its own "authentic" audience" (Traducción propia).

⁴ Sobre esto se profundizará en el siguiente aparte del presente capítulo al analizar la relación entre música e identidad.

⁵ "The response to the music is, to a large degree, physical. Interestingly, one of the effects of the music is the vicarious experience of producing it, as listeners mime the movements of the guitarist, the drummer, or the singer. But rock pleasure is a cultural as well as a physical matter, and the meaning of the music is not fixed".

El rock es, por lo tanto, considerado como una música popular. Sin embargo, hubo críticos que, basados en los estudios de cultura de masas, hacían distinciones entre lo que era pensado como buen rock de lo producido comercialmente. El primero era considerado como arte que se enmarcaba como una música que involucraba complejas estructuras simbólicas que se relacionaban directamente con la experiencia del artista, tal como Bob Dylan, de quien, cita Frith a Dave Harker, “tenías, literalmente, que cambiar el significado de sus canciones en términos de tu propia experiencia. Dylan no podía ser consumido porque tenías que producir estas canciones por ti mismo” (1981: 53).⁶ Por otro lado, los críticos del rock argumentaban que la música que es consumida y producida comercialmente no es buena música. En otras palabras, que sólo el rock es bueno cuando no es cultura de masas, cuando se considera como una forma de arte (Frith, 1981).

En este sentido, el autor encuentra un problema con lo que se ha argumentado sobre la música y el rock en general, ya que el uso real de la música popular por parte de algunos críticos es escasamente examinado. Plantea Frith que estos autores han asumido la pasividad de la música y se suponen valores que son estrictamente deducidos del género musical mismo (1981: 45), y concluye proponiendo, una vez más, que esta sea vista como música popular que interpela a sus escuchas, a los autores y a su contexto cultural.

Por otro lado, Lawrence Grossberg (1993) ha sido otro de los autores que ha estudiado cómo la música popular, especialmente el rock, depende de su relación con la cotidianidad, una relación que toma importancia en el contexto político que se esté viviendo. Es importante anotar cómo el rock, a través de las décadas, ha hecho parte, para mencionar un caso, de los acontecimientos políticos más importantes en los Estados Unidos. Por ejemplo, este, ya sea como música popular, como folk, o como música de autor, tuvo un papel significativo en las protestas contra la guerra de Vietnam. Otros ejemplos de cómo el rock ha interpelado con el contexto político en que está siendo producido se puede ver en Vila (1995), cuando afirma que, con el rock como movimiento social, se construyó una identidad juvenil durante la dictadura en Argentina. Un segundo caso pues ser el de Chile, donde González (2017) plantea que, con la dictadura que sufrió

⁶ “You had, literally, to make over the significance of his songs in terms of your own experience. Dylan couldn't be consumed because you had to produce these songs for yourself”.

Chile por casi dos décadas, se construyó una identidad a partir de la música popular desde el charango, el rock, la música andina, y el folk.⁷

Sin embargo, se debe aclarar también que el rock no solamente ha sido un género contestatario, con el que ha protestado contra las políticas represivas de los países donde ha sido importante social y musicalmente. Si bien ha sido importante en algunos casos como aquellos mencionados anteriormente, al igual que en Colombia, como se tratará en capítulos posteriores, afirma Grossberg (1993) que hay poca evidencia de que en el rock se haya rechazado completamente el dominio neoliberal de los años setenta en países como Inglaterra con Margaret Thatcher y en Estados Unidos con Ronald Reagan. De igual manera, afirma que no es claro que este género haya rechazado las suposiciones de ideologías como el racismo, el machismo y el clasismo. Como veremos más adelante, algunas personas entrevistadas para el propósito de este trabajo, que han trabajado con el rock en Colombia, afirman que aquí este género, si bien fue contestatario en los noventa, es paradójico que algunas bandas vivan bajo la sombra del estado e incluso apoyen un *establishment* político y ultraconservador.

Pero, volviendo a lo que planteó Grossberg (1984) sobre el rock y su papel político, el autor argumenta que este no solo es caracterizado por su heterogeneidad estilística y musical, debido a que las personas que escuchan y viven el rock lo hacen de maneras distintas, a pesar de ser el mismo tipo de música. El rock ha tenido distintos prefijos y sufijos, como *punk*, *hard*, *soft*, y, en las últimas dos décadas, *indie*. Estos son solo algunos ejemplos de las tantas ramas que tiene este género, que se diferencian no solo en sus estilos musicales, letras, o formas de vestir sino, sobre todo, en los ochenta y noventa, en cómo las personas interactuaban y se identificaban.

Entonces, como el rock tiene tantas acepciones, afirma Grossberg que, además de la heterogeneidad que ha encontrado en este género, también ha visto cómo la afectividad es otra característica principal que le dan los seguidores. Dice este autor que

diferentes fanáticos parecen usar la música para propósitos muy diferentes y de maneras muy diferentes; tienen límites diferentes que definen no solo lo que

⁷ Sobre cómo se dio la construcción de identidad en Argentina y Chile a partir del rock, se ahondará más adelante en el capítulo presente.

escuchan sino lo que se incluye dentro de la categoría de rock and roll. [...] A veces, por ejemplo, el significado de letras particulares era significativo; otras veces y más comúnmente, la experiencia fue puramente afectiva (1984: 225).⁸

Cómo se mencionó anteriormente, más allá de esta afectividad, el rock ha sido una herramienta que los grupos de jóvenes, especialmente, y los movimientos sociales han usado como forma de responder ante situaciones donde se ve amenazada su integridad física y política. Como ocurría en las ciudades capitales de Colombia hace tres décadas, donde, en una sociedad sin futuro para los jóvenes, estos se veían constantemente amenazados y tentados por tomar el camino de la ilegalidad. Todo esto permitió que se dieran formas distintas de vivir esa marginalidad. El conflicto que se vivió en las ciudades permitió forjar una identidad en jóvenes que encontraron con el rock una forma de resistir y construir comunidad.⁹ Al respecto, Grossberg (1984) dirá que la identidad aparece cuando la conciencia política ya no es posible, aunque no lo hará como una manera de resistir directamente ante el contexto cultural dominante ni su negación, sino que incorpora y representa una dialéctica continua.

Argentina será uno de los primeros países donde se comenzará a hablar de rock como movimiento social, en los setenta y ochenta, lo que luego se daría en México, Brasil, y finalmente en Colombia a partir de la década de los noventa. Pablo Vila (1995) diría que este movimiento modificaría completamente la escena musical argentina y latinoamericana, pues jugó un papel vital en la construcción de identidad juvenil en los tiempos de la dictadura militar (1976-1983). Sin embargo, aclara que esta construcción no se dio linealmente, sino que adquirió distintos rasgos a lo largo de 25 años. El rock es una música que, desde sus inicios, los cuales no son claros, fue el resultado de una tensión entre distintos géneros como el folk, la música country y el blues. Esta misma tensión se dio entre el campo y la ciudad, la cual Simon Frith resume en que el primero simboliza “el pasado, la familia y la comunidad, la estabilidad y un sentido de lugar. Mientras que

⁸ “Different fans seem to use the music for very different purposes and in very different ways; they have different boundaries defining not only what they listen to but what is included within the category of rock and roll. [...] Sometimes, for example, the meaning of particular lyrics was significant; other times and more commonly, the experience was a purely affective one”.

⁹ La manera como esta relación se dio en Colombia en la década de los noventa se tratará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

la cultura de la ciudad se convirtió en cultura comercial – centralizada, homogeneizada, mediada por los medios de comunicación (1981: 27).¹⁰ Pero en Argentina, sigue Vila, lo que distingue al rock nacional argentino son los ingredientes con los que este se ha nutrido, tales como el blues, la música country, la trova cubana, el heavy metal, y la música folclórica argentina (1995: 234).

A partir de las fusiones y préstamos tanto culturales como musicales entre géneros, el rock ha sido uno de los que más discusiones ha generado frente a su originalidad y “llamada” autenticidad. Sin embargo, en América Latina esta discusión se ha trasladado, en parte, a las interpretaciones de la música folclórica por parte de artistas que han tocado y cantado rock tradicionalmente. ¿Qué pasa cuando una canción de tango o de trova es interpretada por un artista del rock? ¿Cuál es la diferencia, se pregunta Vila, entre una canción interpretada por Fito Páez, y la misma cantada por Mercedes Sosa? ¿Por qué los seguidores del rock nacional escuchan rock en las primeras versiones mencionadas y escuchan folclor en la segunda? (1995: 235).

En Colombia, el periodista Diego Londoño (2018) da algunos ejemplos de versiones de canciones que han sido originalmente grabadas en géneros diferentes al rock como balada pop, boleros y música campesina cubana, las cuales fueron interpretadas por artistas rockeros colombianos. El primer ejemplo es *Ruido*, una canción de Joaquín Sabina de 1994 que fue interpretada por la banda bogotana La Derecha en su álbum *Polvo eres* (2011). De igual manera, el grupo Aterciopelados en su último trabajo *Claroescuro* (2018) incluyó una versión de la canción *He venido a pedirte perdón* del cantante mexicano Juan Gabriel. Doctor Krápula, una de las bandas más reconocidas a nivel nacional en Colombia, grabó una versión en ska de la canción *Traicionera* en el año 2005 en su álbum *Bombea*, la cual Discos Fuentes había incluido en un LP del mismo nombre con la voz de Pastor López en 1978. Finalmente, entre otros tantos ejemplos, se puede hablar de la canción *Juanita Bonita*, del compositor colombiano Edmundo Arias, la cual ha sido interpretada, entre otras versiones, por la orquesta venezolana La Billo’s Caracas Boys en su álbum *Billo`73* (1973). Esta canción es interpretada por la banda de reggae Providencia de la ciudad de Medellín, la cual, es considerada como una de las más importantes bandas de este género en el país. Vale la pena aclarar que, si bien es una banda de reggae, hace parte de todo el movimiento del rock nacional.

¹⁰ “The country symbolizes the past, the family and the community, stability and a sense of place. As city culture became commercial culture - centralized, homogenized, mediated through the mass media”.

Siguiendo con la última idea, Providencia es un claro ejemplo de cómo distintos instrumentos y ritmos se entremezclan en un crisol de sonidos, en un país con tantos antecedentes y raíces musicales. El reggae y el ska han sido músicas que en Colombia comenzaron a ser tocadas masivamente en el interior de país hasta ya finales del siglo veinte, pues era en la Costa Atlántica y las islas como San Andrés, con grupos como *The Rebels*, donde se encontraban principalmente las bandas que interpretan estas músicas.

Ahora, Vila complejiza la discusión sobre a qué suena un género cuando plantea, citando a Frith, que constantemente hacemos asociaciones de géneros musicales con algún tipo de persona o manera de vivir. “Músicas de todo tipo están en un juego constante con imágenes, lugares, gentes, productos, estados de ánimo, etcétera. [...] Nosotros constantemente asociamos en forma inconsciente sonidos particulares con particulares sentimientos paisajes y tiempos” (1995: 236). Estas asociaciones son las que han permitido construir un imaginario frente a lo que las personas piensan de los que hacen parte del movimiento rockero. Sin embargo, Vila las pone en duda cuando se pregunta sobre qué pasa cuando León Gieco canta un tema de rock con charango y armónica. Chucky García, programador y curador artístico del festival Rock al Parque, que se realiza cada año en Bogotá, dice que la canción *Ay, qué dolor*, de la banda de rock bogotana La Derecha, no puede negarse que es principalmente salsa, igual que algunas canciones de la banda 1280 Almas. Otro ejemplo del que habla García ocurrió cuando Mano Negra vino a cerrar un Festival de Teatro a Bogotá:

Cuando Mano Negra aterriza, ellos tocaban salsa, cumbia, música peruana, de todo. Y uno era como, marica, eso es salsa, como así que esos manes tocan salsa. Creo que esos manes le ayudaron a perder la vergüenza a muchas bandas latinoamericanas y colombianas que luego dijeron pues sí, hagámosle (comunicación personal, 17 de mayo, 2019).

La discusión no está, entonces, en cómo se puede encasillar una canción o un artista en un género o el otro musicalmente, pues como se planteó en los ejemplos anteriores, las raíces musicales de los géneros no impiden que se interprete de una u otra forma. Estos grandes movimientos que se han dado en países como Chile, Argentina, y Colombia han creado sus propios códigos, donde se puede enmarcar una canción o un artista. En Colombia los géneros como la cumbia y la salsa han sido dos de los más importantes de los que la gente se ha apropiado y

adaptado de maneras diferentes para producir música, de la cual el Rock es uno de los mejores ejemplos. Como se ampliará en los siguientes capítulos, al ver cómo se comenzó a hablar de rock nacional en la década de los noventa en Colombia, las fusiones del rock con los géneros recién mencionados hicieron parte de la búsqueda de identidad y esa separación que se quiso hacer de lo que este implicaba en países como Argentina y Chile donde ya había un fuerte movimiento, tanto social como comercial. Para concluir, entonces, es pertinente citar lo que el director del Festival Altavoz, realizado en Medellín anualmente, Felipe Grajales, dijo sobre lo que significaba el rock, lo cual resume de una manera directa lo que Frith y Vila plantearon sobre este género en los párrafos anteriores:

Para muchos el rock es el metal únicamente o el punk, para otros el rock es una fusión, para otros es lo que tiene guitarra eléctrica, pero hay otros que lo hacen con guitarra acústica...Rock es lo que hacen los rockeros. Y si el que lo hace define que es Rock y el público Rock lo acepta pues es Rock (comunicación personal, 20 de mayo, 2018).

1.3 La cuestión nacional¹¹

El rock, como se ha mencionado a lo largo del capítulo, ha tenido diferentes movimientos que pueden ser llamados sociales, pero no solo han sido esto, sino que ellos mismos se han denominado movimientos nacionales. *Rock Nacional* son dos palabras que en América Latina se han usado constantemente, especialmente en Chile, Argentina, Brasil, y Colombia, lo cual ha provocado que se investigue sobre lo que llamar a un fenómeno *nacional* significa. Lo que usualmente ha provocado que estos movimientos surjan es un hecho sociopolítico que marque en gran manera a una sociedad. Pablo Vila, en sus primeros trabajos sobre el rock en Argentina, planteó que a partir de la represión que sufrieron los jóvenes por parte de la dictadura, estos usaron el género para construir una identidad contestataria. Sin embargo,

este tipo de marco teórico [...] suele desembocar en algún tipo de reduccionismo, ya sea de tipo económico o social [...] De esta forma, por

¹¹ Frase obtenida del texto *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (Hobwbawm, 1990: 17).

ejemplo, no pude dar respuesta de fenómenos tales como el apoyo a la dictadura militar de ciertos jóvenes a los que también les gustaba el rock nacional (Vila, 2001: 18).

Entonces, como se planteó en los objetivos de este proyecto, se va a tratar de desglosar y explicar qué es lo que las personas que hacen parte de este movimiento quieren significar cuando se refieren a un fenómeno nacional.

Benedict Anderson (1983) plantea que la nación es una comunidad política imaginada, ya que sus miembros nunca sabrán quiénes son la mayoría de sus connacionales, no los van a conocer, o escucharán de ellos. Anderson afirma que estas comunidades donde ya no existe el contacto cara a cara serán distinguidas por el estilo en que se imaginan: “También, la nación es concebida como limitada ya que tiene fronteras con otros países de los cuales se distingue en ciertas características” (1983: 6-7). En este caso, pensando en el rock colombiano, no se podría afirmar que estas fronteras son tan claras, al vivir en un mundo globalizado donde, gracias a plataformas como *Spotify*, el fácil acceso a la música de otros países del mundo ha hecho que la ciudadanía ya no se piense nacional, sino globalmente. Sin embargo, para seguir con Anderson, el país ha sufrido una violencia desde la mitad del siglo pasado que hace parte de lo que somos como nación. El autor dice que la nación es una comunidad ya que, a pesar de la explotación e inequidad, se concibe una camaradería cohesionadora (1983: 7).

A partir de lo que se va a empezar a escuchar en el rock de finales de los 80 en Colombia se puede plantear que, en esa búsqueda de identidad de los jóvenes de entonces, había un sentimiento de fraternidad con respecto a lo que la mayoría de las personas vivían en las ciudades del país. Existía – y podría afirmar que todavía lo es – una conexión entre las personas que escuchaban esta música y la hacían parte de su diario vivir. Además, había, y ha habido, un sentimiento de inclusión de las personas que ni siquiera escuchan o siguen el rock. Las personas que se han dedicado a producir música rock en Colombia, como se puede constatar con algunas personas entrevistadas para este trabajo, han tenido en cuenta esos problemas que afectan a la población colombiana como la situación precaria de la educación y la salud, los asesinatos y masacres cometidas en pueblos y ciudades del país, los problemas que han sufrido los jóvenes para tener acceso a oportunidades educativas y laborales, entre otros.

Anderson (1983: 25) plantea que las personas de estas comunidades pueden cruzarse en la calle sin conocerse, y aún así estar conectados, lo que, en el caso música, puede dar a entender una relación a partir de un devenir histórico como nación. El rock nacional del que hablan sus protagonistas no trata de establecer esta música como representativa del país, sino que quiere conectar tanto a las personas que lo siguen fielmente, como a aquellas que lo escuchan de vez en cuando o, incluso, algunos que no siguen el género, pero entienden la importancia de este al momento de entender quiénes somos como nación.

Un ejemplo de concreto donde podemos ver esta conexión es el siguiente. Las personas que asisten a estos eventos no se conocen con la mayoría, pero existe un sentimiento de pertenencia intenso que difícilmente se lo puede brindar otra experiencia cultural. Pablo Vila, dialogando con Frith, afirma que la música “trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales [...] permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de cultura popular” (2001: 21). Por otro lado, Georg Simmel, en sus *Estudios sobre las formas de socialización*, en el capítulo sobre la digresión de la sociología de los sentidos, propuso que

oír es, en su esencia, algo supraindividual; todo lo que suena en un espacio han de oírlo cuantos se hallan en él [...] Compárese un público de museo con un público de concierto; la cualidad propia de la sensación auditiva, que se comunica unitaria y uniformemente a una muchedumbre — condición que no es meramente exterior y cuantitativa, sino que va ligada a su esencia más honda — funde al público de concierto en una unidad sociológica y comunidad de impresiones mucho más estrechas que las que se producen entre los visitantes de un museo (2014: 984-985).

En ese orden de ideas, un concierto, en este caso de rock, es aquella experiencia auditiva, a la que los miembros de una comunidad asisten que, de una u otra forma, conecta ese imaginario del que habla Anderson; personas que no se conocen, ni probablemente lo harán, están conectados. Sin embargo, vale la pena decir que la situación ha cambiado un poco, como lo mencioné anteriormente, con la llegada del internet y las plataformas para escuchar música. Entonces, lo que aquellos involucrados en el rock han tratado de hacer es, a partir del devenir histórico del país, representar a través de las canciones y los videos una comunidad con problemas sociopolíticos

comunes. El rock se ha convertido en un género desde el cual los ciudadanos han encontrado elementos discursivos para la construcción de una identidad nacional.

Un ejemplo que Anderson da sobre cómo se construye una comunidad imaginada, y que podemos usar de una gran manera para entender la música rock, es el periódico. El autor inglés ve este medio de comunicación masivo como un elemento que crea una extraordinaria ceremonia masiva, un consumo simultáneo imaginado (1983: 35). Explica que el significado de esta ceremonia es paradójico, ya que es una actividad realizada de manera privada y en silencio, sin embargo,

Cada comunicante es consciente de que la ceremonia que esta persona lleva a cabo está siendo replicada simultáneamente por otros miles (o millones) de cuya existencia esta persona confía, aún cuando no se tiene la más mínima noción de la identidad de estos otros [...] Al mismo tiempo, el lector de periódico, observando réplicas de su propio periódico siendo consumido en el metro, en la barbería, o en barrios residenciales, es continuamente confirmado que el mundo imaginado está visiblemente arraigado en su vida diaria. (Anderson, 1983: 35).¹²

Entonces, tomando la propuesta y el ejemplo de Anderson, se podría decir que con la música pasa algo similar, no con un periódico, pero sí con la forma como se ha consumido la música desde los ochenta cuando el walkman comenzó a ser usado masivamente. Además, los discos y sus carátulas juegan un papel fundamental en la construcción de ese mundo imaginado.

Por un lado, la industria musical tuvo un cambio revolucionario en la forma como se consumía la música con la llegada del walkman en 1979. La música era escuchada

¹² “Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion [...] At the same time, the newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbours is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life”.

tradicionalmente en tocadiscos, ya fueran personales o en rockolas en restaurantes y bares. En este sentido, se debía permanecer en algún lugar para poder oír a un artista. Sin embargo, cuando la gente tuvo la posibilidad de poder llevar la música a todas partes, siguiendo lo que Anderson planteó, se comenzó a crear esta extraordinaria ceremonia masiva en la cual todas las personas consumían privada y silenciosamente la música. El walkman, que usaba un casete como medio magnético, pasó a usar un disco compacto (CD), hasta que llegó la era digital. Hoy en día el walkman desapareció como medio masivo y fue reemplazado por el *iPod* y los propios celulares, donde la mayoría de la gente escucha música actualmente. Entonces, esta paradójica ceremonia se convirtió en la manera como se consume la música principalmente que, dialogando con Simmel (2014), se reconfirma y materializa en los conciertos a los que la gente acude.

Por otro lado, los discos y sus carátulas se convirtieron en aquel medio que, de algún modo, servían como herramienta para construir esa comunidad imaginada, por ejemplo, cuando se llevaban estampados en las camisetas al ir a la universidad o a un concierto.¹³

Finalmente, y coincidiendo con lo anteriormente citado de Simmel (2014), Anderson (1983) aportará algo más sobre cómo la música construye lo imaginado. El inglés plantea el ejemplo de los himnos nacionales, y cómo estos son una muestra de las comunidades imaginadas contemporáneas, ya que en el cantar hay una experiencia de simultaneidad. Sugiere que

No importa cuán banales sean las palabras y mediocres las melodías, en este canto hay una experiencia de simultaneidad. Precisamente en esos momentos, personas totalmente desconocidas pronuncian los mismos versos a la misma melodía [...] Si somos conscientes de que otros están cantando estas canciones precisamente cuando y como somos, no tenemos idea de quiénes pueden ser, o incluso dónde, fuera del alcance del oído, están cantando. Nada nos conecta a todos excepto el sonido imaginado (Anderson, 1983: 145).¹⁴

¹³ Sobre el papel de los discos en la construcción del imaginario se ahondará en el siguiente capítulo.

¹⁴ “No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody [...] If we are aware that others are singing these songs precisely when and as we are, we have no idea who they may be, or even where, out of earshot, they are singing. Nothing connects us all but imagined sound”.

En este orden de ideas, de alguna u otra forma, con la música, especialmente popular como lo es el rock, los conciertos son esa realización del imaginario comunitario cuando las personas cantan al mismo tiempo una canción. Como lo he mencionado anteriormente, esto ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas en Colombia, sin embargo, cuando en un festival como Rock al Parque o Altavoz, miles de personas están cantando al unísono la misma letra y siguiendo la misma melodía, se construye un sentimiento de identidad ya sea desde la nostalgia o desde la experiencia personal de vida la cual se puede entender dentro un entramado de historias, una narrativa.

Por lo tanto, concuerda con Simmel (2014) en que el oído es el sentido por excelencia que permite una conexión más estrecha que otras experiencias, como visitar un museo o leer un periódico. Ahora bien, si en las décadas de los ochenta y noventa se relacionó homológicamente lo que las personas escuchaban, a los conciertos que asistían y cómo se vestían, con su comportamiento, es pertinente poner en discusión cómo se construye esa conexión imaginada hoy en día.

Antes de esto es pertinente plantear cómo, dialogando con Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, en su texto *Naciones y Nacionalismo desde 1780* (1990)¹⁵, propone y debate la manera como se ha construido la idea de lo nacional y qué consecuencias conlleva este fenómeno. Hobsbawm plantea que, en primer lugar, la nación no debe considerarse como un entidad primaria ni invariable y que estas son

fenómenos duales contruidos esencialmente desde arriba, pero que no pueden entenderse a menos que también se analicen desde abajo, es decir, en términos de los supuestos, esperanzas, necesidades, anhelos e intereses de la gente común, que son no necesariamente nacional y aún menos nacionalista (1990: 10).¹⁶

Al analizar las naciones desde abajo, el autor plantea que estas tienen un problema y es que como estados o como un grupo de personas que aspiran a formar uno, difieren en tamaño,

¹⁵ *Nations and Nationalism since 1780* (1990)

¹⁶ "...dual phenomena constructed essentially from above, but which cannot be understood unless also analysed from below, that is in terms of the assumptions, hopes, needs, longings and interests of ordinary people, which are not necessarily national and still less nationalist".

naturaleza y escala de las comunidades reales que han conformado los humanos a lo largo de la historia. En este punto, Hobsbawm concuerda con Anderson (1983) en que las naciones modernas son comunidades imaginadas que pueden llenar el vacío que deja la desintegración de una de estas comunidades reales. Entonces, plantea que hay estados “proto-nacionales, los cuales, por un lado, son formas supralocales de identificación popular que van más allá de aquellas que circunscriben los espacios actuales donde la gente vive y, por otro, no tienen una relación necesariamente directa con la unidad territorial o política (1990: 46-47).

Se debe buscar, entonces, una manera de estudiar cómo las personas se identifican y agrupan hoy en día, pues eventualmente, la nación será un término problemático de conceptualizar y entender. Sin embargo, para el caso del rock colombiano, como latinoamericano, el adjetivo *nacional* sigue estando presente en todas las figuras discursivas de las personas que han trabajado y vivido con esto desde finales de los ochenta. Es imposible dejar de notar cómo desde las canciones, las arengas en los conciertos, y entrevistas en medios de comunicación, tanto los artistas como los que escuchan esta música, la mayor parte del tiempo se están refiriendo a Colombia como unidad política, estado-nación, que tiene una problemática específica, la cual ellos comprenden y cuestionan. Dos ejemplos son las canciones, por un lado, *Colombia Conexión* de la banda Aterciopelados, de su álbum *El Dorado* (1995):

Ay que orgulloso

Me siento de ser un buen...

Bañada por dos mares y el Orinoco

Café, café, café y petróleo

Ciudades amables, mujeres lindas

Te vas te vas y no la olvidas

Golfo de Urabá, Punta Gallinas

Valledupar, Aracataca

Tres cordilleras la atraviesan

Frío, calor, efervescencia

Terrenos fértiles, todos los climas

Te vas te vas y no la olvidas

Cruz de Boyacá, 20 de julio

Deporte nacional, orgullo patrio

Vivir en esta tierra es una maravilla

Gaitán, Galán, Rojas Pinilla

Bambuco, torbellino, cumbias, guabinas

Te vas te vas y no la olvidas

Los malos del cartel

Virgen del Carmen

Gringos, Go home!

Regina 11

Pobre Colombia irredenta

Desnuda fría y hambrienta

Y a diario tan descontenta

Con la crisis turbulenta

Pero el bien germina ya

Pero el bien germina ya

Pero el bien germina ya

¡Germina ya!

Por otro lado, está la canción *Mi nación / Como sea* de la banda Mojiganga, de su trabajo *Señalados* (2019):

¡Que linda es mi nación!

Tanta hipocresía y corrupción

Y nadie dice nunca la verdad

Nutre la miseria a la ambición

Prima la fortuna al ideal.

¡Que linda es mi nación!

Mi nación, Mi nación, Mi nación, Mi nación

Narco, delincuencia y subversión, (que linda)

Todo bajo el sello impunidad (mi nación)

Raptos, desempleo y extorsión (que linda)

Reinan el delito y la maldad (mi nación)

¡Que linda es mi nación!

Van a matarte seas rico o seas pobre

Van a juzgarte en la suprema corte

Vienen a ficharte los de la milicia

Viene a matarte la contraguerrilla

No puedes hablar, como sea van a matarte

No puedes pensar, como sea van a atacarte

Vienen pisando las fuerzas armadas

Va la SIJIN a llevarte a la cana

Vienen en la noche los de la patrulla

Dando disparos ¡matando hasta el putas!

Estas canciones, entre otras que se estudiarán en capítulos posteriores, apelan a un imaginario colectivo donde se usa la unidad política *nación* de una manera contestataria para expresar la situación que se ha vivido desde hace décadas hasta ahora. Desde luego, no se debe dejar a un lado el hecho de que personas que escuchen estas canciones lo hagan simplemente por placer y no sientan esa empatía que las canciones quieren provocar. Entonces, como lo plantea Hobsbawm (1990), es pertinente cuestionar cómo las personas se identifican y por qué siguen usando la *nación* para hacerlo, si ya este término no es apropiado para referirse a una comunidad.

Finalmente, Alejandro Grimson (2010) en su texto *Cultura e Identidad: dos nociones diferentes*, y a modo de conclusión de esta tercera parte del capítulo dedicado a interpretar cómo se da *lo nacional*, propone que la primera se refiere a las prácticas y significados sedimentados en el grupo social y, la segunda, es el sentido de pertenencia a un colectivo. De este modo, concuerda con Anderson en que una persona puede imaginarse simbólicamente más cercana de alguien que está al otro lado del mundo y, al mismo tiempo, sentirse alejado de su vecino. Así, las fronteras identitarias no coinciden con las establecidas políticamente ya que “dentro de un grupo social del cual todos sus miembros se sienten parte, no necesariamente hay homogeneidad cultural” (2010: 3).

1.4 Rock e Identidad

A lo largo de este capítulo se ha trabajado la manera en la que el rock ha sido abordado desde algunos autores que, principalmente, han propuesto que éste no sea estudiado como un fin musical, sino como un medio a través del cual se puede construir y apelar a una identidad. Adicionalmente, se planteó cómo se ha construido la idea de *lo nacional* como adjetivo para un género que tiene tan diferentes tipos de personas que lo siguen.

Para empezar, es importante decir que el rock no se plantea aquí como cien por ciento contestatario, popular o comercial, cerradamente. Sino que se tratará de develar lo que este género implica para las personas que lo escuchan y cómo se da la interpelación. Todo esto es paradójico y difícil de explicar pues el rock es una música producida masivamente que lleva una crítica de su propio medio de producción, construye su propia audiencia “auténtica” (Frith, 1981: 11). Además, como música popular, en el rock se deben tomar en cuenta distintos factores complejos y dinámicos, para tomar dos conceptos de Carvalho (1995), como el crecimiento de las ciudades en Colombia a causa del desplazamiento masivo y la entrada a la era del internet, la cual ya se ha mencionado en el texto.

El rock ha sido tratado en Argentina al mismo nivel que el tango, ambos como músicas nacionales, como una manera de buscar una interpretación e identidad en la sociedad de este país. Sin embargo, retomando a Alejandro Grimson (2001), el autor propone que estos no deben ser considerados como culturas nacionales, sino como *campos de interlocución* en los que algunas formas de identidad son legitimadas y otras invisibilizadas, al ser incorporadas implícitamente

como sentido común. Aquí el autor plantea que en estos campos las sociedades han creado una *caja de herramientas identitaria* donde cada actor se identifica dependiendo de la categoría. Estas están en constante disputa ya que cambian con el tiempo con respecto, por ejemplo, a las relaciones de poder:

Indígena, paraguayo, negro, pueden tener una carga negativa en los discursos y políticas hegemónicas. Los sectores dominantes pueden buscar asociarlas al desorden o el atraso, a la suciedad o la delincuencia. Si esas categorías constituyen herramientas de interlocución, entonces sectores subalternos buscarán instituir otros sentidos positivos. Así, toda lucha social es en una de sus dimensiones una disputa sobre los sentidos de las identificaciones en juego en el proceso (2001: 45).

Con respecto a la manera cómo se dan los campos de interlocución y la caja de herramientas, Marcela Gleizer, en el mismo orden de ideas, propone que las personas se enfrentan constantemente a infinidad de posibilidades, pero, como no se dispone de tiempo infinito, se recurre a una selección entre los eventos posibles. La autora denomina esto *reducción de complejidad* (1997: 19). Así, al pensar en el rock, se esclarece un poco cómo se ha dado la escogencia por parte de un grupo de personas para seguir esta música y todo lo que implica – o implicaba para los jóvenes de finales de siglo quienes no tenían muchas opciones. Algunos jóvenes han usado el rock, al igual que otros géneros como el hip-hop, como un campo de interlocución entre las posibles elecciones que tenían para comunicarse con respecto a lo que sentían. El lenguaje usado a través de las canciones ya fuera directa o indirectamente, en las carátulas de los discos que estampan en las camisetas y las maneras de habitar el espacio.

En este sentido, Frith (2003) también plantea que la música no refleja o representa a la gente, en concordancia con Grimson (2001), y que los estudios musicales se han enfocado principalmente en encontrar la homología de la teoría de las subculturas como el punk y el metal.¹⁷ La música entonces, ha servido para crear, producir y construir experiencias musicales y estéticas que se perciben subjetiva y colectivamente. El rock en Colombia, en el sentido en que la música

¹⁷ A modo de ejemplo, Pablo Vila (2001), como lo mencioné anteriormente, admite que no tuvo en cuenta a aquellos jóvenes que apoyaban la dictadura y también seguían a las bandas de rock argentino.

actúa como campo de interlocución, es uno de los ejemplos en los que agrupaciones musicales han recurrido a la caja de herramientas disponible para crear trabajos discográficos como *El Dorado* de Aterciopelados el cual, siendo uno de los más importantes e influyentes discos en América Latina, usa cumbia, boleros, elementos del punk y baladas.¹⁸

Simon Frith propone dos maneras de abordar la identidad. En primer lugar, que esta es móvil, pues es un proceso mas no un objeto y, “que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música — de la composición musical y de la escucha musical — es verla como una experiencia de este yo *en construcción* (2003: 184). Además, concuerda con Benedict Anderson (1983) en que la identidad se da cuando se imagina el yo en una comunidad donde confluyen distintos tipos de fuerzas. El proceso identitario a través de la música ocurre cuando se percibe el yo en lo colectivo, ya que en esta experiencia se articulan tanto las relaciones grupales como las individuales (Frith, 2003: 186). En este orden de ideas, desde la música se crean y se producen identidades, insisto, en el marco de un campo de interlocución, que permite una forma de ver el mundo, de darle sentido (Frith, 2003), o en palabras de Gleizer (1997), de reducir la complejidad de posibilidades infinitas de actuar en la sociedad que se vive.

Una tesis con respecto al *yo móvil* que desarrolla Frith es que los grupos sociales se reconocen a sí mismo como tales por medio de una actividad cultural y, termina diciendo, que “hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (2003: 187). Aquí se entiende la música no como algo externo a los grupos, sino que está dentro de ellos. Sobre cómo se vive la música en comunidad, Darío Blanco (2010) propone que la cultura del baile popular pone a las personas como protagonistas, ya que les permite actuar sus maneras de ser y sus identidades, al igual que expresar sus maneras de ver el mundo. El autor plantea como ejemplo el fenómeno de los sonideros, en cuyos bailes las personas “logran expresarse, reunirse y resemantizar sus mundos de vida, así sea por un breve espacio ritual. Son los nuevos rituales de revitalización de los lazos sociales y reforzamiento de la comunidad, con una lógica festiva” (2010: 374). En este orden de ideas, gracias al rock colombiano se ha logrado consolidar una comunidad que vive la música a través de los conciertos, toques, festivales, intercambio de material

¹⁸ En el capítulo siguiente se desarrollará de una mejor manera el papel de este álbum y se trabajarán más ejemplos y maneras en las cuales se ha construido el rock colombiano.

discográfico y *parches* donde expresa su identidad, teniendo en cuenta la carga política y social que la ha estado atravesando.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando los mismos grupos y personas ven esta como la única forma de expresar las situaciones que viven a diario? La identidad se construye, en este sentido, en un doble juego donde se interpela el género con la persona que lo escucha, como es el caso colombiano en el cual el rock no solo ha servido para expresar, sino que ha construido y producido un imaginario colectivo en quienes lo siguen y lo viven.

Por el otro lado, al hablar del *yo imaginado* se refuerza la idea de la importancia de lo colectivo a partir de la música, lo cual ya se ha planteado desde Simmel (2014) y Anderson (1983), ya que existe una narrativa que da sentido a la identidad (Frith, 2003: 206). Esta identidad que se construye también a través de la experiencia, continua Frith “es un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos” (2003: 209). En este punto, el autor concuerda con lo que planteó Gleizer en sentido que, si a través de esta identidad las personas se definen a sí mismas, esto también es un proyecto de vida, pues más que uno sea definitivamente, es lo que aspira ser; “una construcción del propio individuo sobre sí mismo” (Gleizer, 1997). Desde la década de los ochenta especialmente, cuando el rock se convirtió en música popular consumida masivamente a través de los canales de televisión como *MTV*, en Estados Unidos y América Latina, cuando empezó a ser escuchada en las emisoras y en los *walkman* donde se podía llevar la música a cualquier parte, cuando las películas y los videos musicales construían un imaginario sobre lo que ser estrella del rock significaba, se comenzó a construir un ideal el cual algunos jóvenes de estos países soñaban con tener. Este ideal no solo era aquel donde el sexo y las drogas se idealizaban como estilo de vida, sino poder moverse entre fronteras en un espacio ilimitado (Frith, 2003).

Para el caso latinoamericano, algunas bandas grababan y popularizaban canciones en las que el ideal era poder tener un estilo de vida donde no se tuviera que trabajar sino dedicarse al rock y al placer de ser un *rockstar*. La canción que se ha convertido en una de las más influyentes desde la década de los noventa es *La Guitarra*, de la banda argentina Los Auténticos Decadentes en su álbum *Mi vida loca* (1995). Esta canción se convirtió en aquel ideal, retomando el estilo de vida *hippie* y un poco del *grunge* que se había vuelto popular a principios de la década, en especial bajo la figura de Kurt Cobain, con el cual las personas jóvenes se identificaron y, de alguna manera, sigue siendo un éxito entre las personas que siguen este género. Lo curioso, al hablar nuevamente

del papel del internet en la reconfiguración de la identidad, es que hoy en día esta grabación se convirtió en el ideal de quien sea que la escuche, sea el género que escuche.

Esto es lo que dice la canción:

Tuve un problema de difícil solución

En una época difícil de mi vida

Estaba entre la espada y la pared

Y aguantando la opinión de mi familia

Yo no quería una vida normal

No me gustaban los horarios de oficina

Mi espíritu rebelde se reía

Del dinero, del lujo y del confort

Y tuve una revelación

Ya sé que quiero en esta vida

Voy a seguir mi vocación

Será la música mi techo y mi comida

Porque yo

No quiero trabajar

No quiero ir a estudiar

No me quiero casar

Quiero tocar la guitarra todo el día

Y que la gente se enamore de mi voz

Porque yo

No quiero trabajar

No quiero ir a estudiar

No me quiero casar

Y en la cabeza tenía la voz de mi viejo

Que me sonaba como un rulo de tambor

Vos, mejor que te afeités

Mejor que madurés

Mejor que laborés

Ya me cansé de que me tomes la cerveza

Te voy a dar con la guitarra en la cabeza

Vos, mejor que te afeites

Mejor que madurés

Mejor que laborés

Ya me cansé de ser tu fuente de dinero

Voy a ponerte esa guitarra de sombrero

Así pues, concluye Frith que la música nos permite situarnos en relatos imaginativos y que la identidad se presenta como “una cuestión de ritual y describe nuestro lugar en un patrón dramatizado de relaciones [...]. Es identidad cultural: las pretensiones de diferencia individual dependen de la apreciación del público, la interpretación compartida y las reglas narrativas” (2003: 213).

Siguiendo con el ejemplo de Los Auténticos Decadentes, en Argentina el rock se ha desarrollado fuertemente a su vez que se ha dado una construcción identitaria particular. Tanto

Pablo Vila (1995) como Pablo Alabarcés (2008) argumentan que este género fue atravesado por la dictadura que ocurrió de 1976 a 1983 y que, si bien esta tuvo un papel en la construcción identitaria de los jóvenes en estos años, ha habido otro tipo de discusiones pre y pos-dictadura sobre el género. Antes de 1976 se debatía sobre lo que era y no era rock, sobre si el rock debía ser contestatario y apelar a lo *realmente* rockero, o si era válido componer canciones románticas o sobre la vida cotidiana (Vila, 1995). Sin embargo, con la llegada de la dictadura ya no tenía sentido seguir luchando por el rótulo de rockero y las bandas que antes parecían “pendejitos de clase media” (Vila, 1995: 253), ahora eran seguidas por jóvenes que se identificaban o no con el género. Ahora bien, después, al terminar la dictadura, estas peleas volverían con la nueva discusión a partir de las industrias culturales. Ahora se plantearía que algunas bandas “se estarían vendiendo” al mercado y volvería a la escena el tema de quiénes eran rockeros de verdad (Alabarcés, 2008). Aunque, retomando a Frith, Pablo Vila propone que por primera vez en Argentina hay un énfasis en el placer corporal que produce esta música, la cual no solo debe contestar la situación que está ocurriendo, esta puede perturbar y relajar al mismo tiempo, puede ser placer y diversión, no sólo rebeldía (1995: 265). Para concluir, en Argentina sigue habiendo un juicio ético a partir de algo estético y muchos todavía piensan que el rock no debe ser otra cosa que algo impugnador y contestatario, pero Alabarcés propone dudar de esta afirmación, ya que nadie puede ser realmente independiente en el mercado de la cultura (2008: 45) pues, como música popular, el rock está inmerso en una industria que apela a ser consumida masivamente.

En el caso chileno Juan Pablo González (2017) propone que la música popular, y escribir sobre ella, ayuda a reconstruir identidades desplazadas. Con respecto al rock, el autor plantea que este ha sido construido en encuentros y desencuentros en “un período histórico convulsionado y contrastante, que abarca un gobierno demócrata-cristiano (1964-1970), un gobierno socialista (1970-1973), y una prolongada dictadura militar (1973-1989)” (2017: 124). De manera parecida a los casos de Argentina y Colombia, en Chile al principio en los sesenta se trataba de imitar a bandas como *The Beatles* tanto en lo que vestían como en el estilo musical, pero con la producción masiva y los acontecimientos sociopolíticos, se comenzó a construir otro tipo de identidad a partir de este género. Argumenta González que el rock de los sesenta y setenta comenzó a jugar con lo contracultural y tenía un papel de resistencia ante el orden establecido, “los jóvenes comenzaron a forjar una estética y unas ganas” (2017: 148), aunque no todos se afiliaban con el movimiento rockero. Sin embargo, en Chile también se dio la discusión sobre lo que era y no era rock ya que,

para muchos, algunas bandas no tenían actitud Jimmy Hendrix¹⁹, por lo cual no les reconocían esta filiación, pero, dialogando con Frith, González concluye que, por un lado, para entender un género se deben poner en escena las prácticas sociales y las maneras en las que las personas lo viven. Por otro lado, esta vez dialogando con Vila, plantea que parte del rock en Chile permitió subvertir un orden estético y político a partir de identidades narrativas fragmentadas por la dictadura que luego se materializarían en sus propios cuerpos (2017: 318).

Finalmente, para concluir este capítulo con el fin de clarificar el marco en el que se van a desarrollar los siguientes capítulos sobre el rock en Colombia, y retomando a Pablo Vila y Simon Frith, es pertinente plantear cómo se construyen las narrativas identitarias y cómo interpelan con las actuaciones musicales, los géneros y las personas que las viven. Vila, citando a Ricoeur (1984), propone que la narrativa ha tenido un cambio importante en su significado pues ya no solo se refiere a la forma narrativa, esta

es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto en la consecución de metas y deseos (2001: 16).

Es decir, la narrativa es la mejor manera de entender cómo se han dado las relaciones de los seres humanos con su entorno y cómo estos han construido sus procesos de identidad. Nuevamente, concuerda con Frith en que la interpelación entre música e identidad se da no como interpretación o reflejo de la gente, sino como productora de la experiencia, ya que los individuos son transformados y construidos a través de estos procesos (2001: 20). Entonces, parar tomar el caso del rock, si lo tomamos y nos detenemos solamente en lo que este dice u homológicamente lo relacionamos con una clase social o un grupo etario, se cae en la simplificación de que este género solamente es contestatario y solo apela a la juventud. Es necesario analizar cómo este ha construido otro tipo de identidades a través de distintas narrativas.

¹⁹ Una de las homologías más comunes en la historia del rock es que las bandas deben lucir trajes acordes a lo que tocan, ya sea reggae, metal o punk. En otras palabras, en los países latinoamericanos se ha reducido el rock a una actitud en la que se debe tener el pelo largo, usar chaquetas de cuero, fumar, consumir drogas y alcohol.

Aquí, continúa Vila, es donde está el principal obstáculo a la hora de analizar las interpelaciones de un género, pues es difícil explicar por qué una es más exitosa que otra (2001: 26), o en el caso del rock, por qué intrínsecamente los mismos actores caen en cierto tipo de homologías contra las que ellos mismos luchan. Aquí entra a jugar un papel importante la narrativa para explicar cómo funcionan las interpelaciones y por qué algunas se dan más que otras, o simplemente no se dan. Narrar es mucho más que narrar pues es por medio de esto que se construye; se organizan historias con personajes y se atribuyen a un tiempo específico, son relatados en una trama. Entonces, para Vila “es la narrativa la identidad del personaje al construir el argumento de la historia” (2001: 37). Con esto se le da un sentido a los sucesos que han ocurrido en la vida de cada persona y esto le permite construir lo que es hoy en día. Todo esto se materializa, como se desarrollará en el capítulo siguiente, con la música ya que

Una específica práctica musical articula una particular, imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que la música se “ajusta” (por supuesto, tras un complicado proceso de negociación entre la interpelación musical y la línea argumental de sus narrativas) a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila, 2001: 39).

En conclusión, las interpelaciones que se dan entre la música y la identidad dependen de contextos específicos en los cuales entra a jugar una negociación con la trama narrativa que los grupos sociales y las personas han creado a las que, además, le han dado un sentido. En esta negociación hay una historia, un presente, y unos ideales identitarios que permiten escoger dentro del gran número de posibilidades que la modernidad ofrece. Pablo Vila Y Simon Frith plantearon formas a través de las cuales se puede entender un proceso de construcción de identidad en la música, el cual, en los próximos capítulos será puesto en discusión con respecto a las interpelaciones y cómo este se da a partir de una narrativa.

2 En busca de identidad

2.1 Inicios del rock en Colombia. Primeros pasos hacia una construcción identitaria.

Las primeras bandas de rock en Colombia comenzaron a dar sus primeros pasos en la década de los 50, y durante las últimas 6 décadas han hecho parte fundamental de la historia de la música en el país. Además, han sido una pieza importante para entender lo que el país ha vivido en este tiempo. Este ha sido uno de los géneros de música masiva comercialmente que más influencia ha tenido en los escuchas. Este, desde luego, ha tenido sus momentos y etapas en las cuales ha sufrido altibajos como ocurrió en demás países latinoamericanos como Argentina, México y Chile.

Luego de la mitad del siglo XX en Latinoamérica, así como en Estados Unidos, los jóvenes comenzaban a seguir y a escuchar bandas de un género musical con el cual se sentían identificados, un género que les permitía escaparse y contestar, además de ofrecerles una autenticidad y libertad que eran difícilmente encontradas en otras músicas de la época.

La radio comenzó a tener una importancia fundamental en los medios de comunicación y uno de sus principales propósitos era poder “fortalecer la identidad nacional y promover el consumo de la cultura como parte integral de la formación de los ciudadanos” (Celnik, 2018: 27). Fue a través de la radio que este género empezó a ser popular en algunas ciudades del país, especialmente en Bogotá, por medio de un programa que era dirigido por Jimmy Raisbeck en 1957. Carlos Pinzón y Alfonso Lizarazo fueron otros *disc-jockeys* que promovieron esta música, no solo en emisoras y programas, sino conciertos y giras de bandas.

Al mismo tiempo, el cine era la otra manera en la cual el Rock se hacía presente en la vida de los jóvenes. Con la película *Al compás del reloj (Rock Around the Clock)* (1956) este género comenzó a calar de manera tan fuerte en los espectadores, que días después del estreno se organizarían bailes donde los jóvenes recrearían escenas de esta (Pérez, 2007). Años más tarde, alrededor de 1964, llegaría el furor de *The Beatles* al país. El go-go y el ye-ye hicieron parte de algunos grupos que luego serían quienes liderarían el movimiento Rock, tanto en la capital del país, con bandas como *Danger Twist*, *Los Caminantes* y *Los Speakers*, como en Medellín con *Los Yetis* (Arias, 1992). Sobre estos inicios el historiador Umberto Pérez dice que

“Los orígenes del rock colombiano son una suma de voluntades de gente muy terca por hacer lo que se les cantaba en el momento en que eran jóvenes. Eso, por un lado, un puñado de gente joven, de diferentes generaciones, en su debido momento queriendo intentar cambiar su propio mundo, su propia sociedad, sus círculos más pequeños y que eso redundara en un círculo más amplio, en un círculo social más amplio, con muy pocos conocimientos musicales que es lo que lo hace también emocionante. Con muchísimas ganas de hacerlo posible y con un completo desconocimiento de lo que había pasado en la generación anterior. Digamos, a grandes rasgos es eso, una suma de voluntades, que con el paso de los años, si lo miramos cronológicamente, desde que llega a través de la radio y el cine, con el paso de los años, los jóvenes músicos dejan de mirar al norte, digamos, y miran hacia adentro, dejan de mirar hacia afuera y empiezan a mirar hacia adentro, hacia el litoral, hacia las montañas, y entender que hay una música que a través de ella también se pueden contar cosas, desde la música misma que hacen, es decir, que hay unas músicas tradicionales que se pueden juntar con la electricidad y generar una música telúrica, una música que solo puede ser posible acá, esto es finales de los sesentas, comienzos de los setenta, porque esto vuelve a ocurrir veinte años más tarde, porque en los ochenta, el asunto es casi como en los sesenta” (Comunicación personal, 28 de junio, 2019).

La importancia de esta época radica, principalmente, en que fueron las primeras bases para lo que sería el rock en años siguientes en el país. Eran estas bandas las que, de una manera u otra, comenzarían a cimentar las bases de lo que hoy conocemos como rock colombiano. Es aquí también donde se comienza a ver lo recursivo, que luego va a ser una característica principal de este rock donde los integrantes de las bandas tienen que buscar, de distintas maneras, cómo salir adelante musicalmente. Decir que estas bandas solamente buscaban un parecido estético con bandas británicas es reducir lo que algunas querían mostrar. Hernando Cepeda habla de esta juventud como una productora rockera que “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” (2008: 331).

Ya para la siguiente década se daban giras nacionales de algunas bandas, y cada vez más surgían nuevos grupos tan importantes como *Los Flippers*, *Banda Nueva* y *Génesis*. Este último se convertiría en el más representativo del Rock Latino que llegaba al país, tomando el ejemplo de artistas como Carlos Santana, y fue uno de los que se atrevió a usar instrumentos del folclor colombiano en su música (Arias, 1992).

Aquí se comenzaría a pensar la idea de tener un rock colombiano que se diferenciara de los que sonaba en Estados Unidos o Inglaterra, así solo fuera en dos ciudades, Medellín y Bogotá, donde se transmitían los principales programas. Fue en esta época cuando se llevaron a cabo algunos festivales musicales que le fueron dando forma a lo que posteriormente se convertiría en un movimiento, no tan fuerte como querían algunos, pero algo se logró con la organización de estos eventos. La gente comenzó a asistir masivamente a lo que se quería, en principio, pensar como el *Woodstock* colombiano. El concierto de Ancón, celebrado en 1971, el cual Eduardo Arias llamó “sin lugar a duda el evento más importante de la historia del rock nacional” (1992: 20), puede ser considerado la primera piedra para que se pudiera empezar a hablar de un movimiento del cual hacían parte bandas y seguidores.

A lo largo de estas décadas son muchas bandas las que han tomado el camino de producir esta música y las carátulas de los álbumes han sido un aspecto vital para entender lo que los autores y músicos han querido expresar a lo largo de las décadas. Muchas de estas carátulas no han sido producidas de manera aislada o aleatorizada, sino que han tenido un significado que ha querido denunciar, representar, expresar, o celebrar aquello que pasaba en el momento de lanzar el disco. Hans Belting dice que “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (2007: 14), en ese sentido, se puede entender que las imágenes también producen y actúan como agentes de construcción identitaria. Aquí, podemos encontrar una conexión con lo propuesto por Anderson (1983) en que hay herramientas que las comunidades usan para imaginarse colectivamente, tales como el periódico. En este caso han sido las carátulas de algunos álbumes las protagonistas de conversaciones diarias e interpelaciones que los escuchas, los músicos, y los medios han producido desde los sesenta hasta hoy en día.



Imagen 1. “La Gran FERIA”, Banda Nueva, 1973.

El primer ejemplo de cómo la carátula de un disco llega a tener gran relevancia en el imaginario colectivo fue el trabajo *La Gran FERIA* (1973) de *Banda Nueva* (*Imagen 1*). Este fue el único disco que esta banda produciría y, con el pasar de las décadas, se convertiría en uno de los más importantes del rock en Colombia. Pablito Wilson (2013) dice que este trabajo fue el primer intento en hacer rock sinfónico en el país. Bandas de la época se inspiraban en *The Beatles*, no solo por sus letras o forma de producir música, sino por las carátulas de los discos, las cuales eran muy coloridas con una numerosa cantidad de personajes y referencias a objetos y figuras de conocimiento público o popular. En el caso de *La Gran FERIA*, un bus, una feria de pueblo con carpas de circo, y la bandera de Colombia en el nombre siendo ondeada por un avión. De este trabajo destacan dos canciones que describían lo que vivían los ciudadanos de Bogotá hace cincuenta años. La primera es *El blues del bus*:

*Cuando interrumpas las carreras,
Y pienses que te llevarán,
Tienes que hacerles muchas señas
Y de pronto hasta te empacarán,
como sardinas enlatadas
al montar en un bus de Bogotá.*

*Si les parece se detienen
Cuatro cuadras más allá,
Y si te subes sin monedas
Es probable hasta que te hagan bajar,
Y este es el principio
de montar en un bus en Bogotá.*

*A los codazos y empujones,
Llegas hasta más atrás,
Si no te matan a pisonos
Los olores de seguro lo harán,
Y cuida bien tu billetera al montar
En un bus en Bogotá.*

*Puedes gritar, puedes golpear,
Y si el chofer se siente en algo,
En el centro te bajarás.*

*Así, maltrecho y malgeniado,
Y 20 cuadras más allá,
Te toca irte caminando,
Por montar en un bus en Bogotá.*

*Así que oye mi consejo, y no lo tomes mal:
'Cómprate una bicicleta o aprende a
caminar',
Porque cualquier cosa es mejor
Que montar en un bus en Bogotá.*

Esta canción se constituye en uno de los primeros intentos en el rock colombiano por hacer un llamado a los ciudadanos sobre lo que apenas se estaba viviendo luego de que el tranvía desapareciera en la capital de la república. Quién pensaría que algo de lo que se habló hace cincuenta años todavía estaría pasando tal y como se describe en las letras; los malos olores dentro de los buses, el tumulto dentro de estos y la mala calidad en general de este medio de transporte. Algo que, también, se daría en casi todas las capitales del país pues muchas adaptarían el mismo sistema de transporte.

La segunda canción de este trabajo discográfico a resaltar es *Emiliano Pinilla*, la cual se convertiría en una de las más importantes en la historia del Rock en Colombia. Ricardo Durán escribe que “*Emiliano Pinilla* no es nadie en particular, se trata del colombiano promedio que no tiene problema en olvidar una masacre con facilidad y luego se indigna por cualquier tontería” (2019), al hablar de esta canción que menciona una masacre de indígenas que ocurrió en esta época. La letra dice:

*La gente que te mira te está detestando
Piensan que jamás les ganaras,
El día en que los pases serán diferentes
Ya no volverán a molestar
¡Óyeme ya!, Emiliano Pinilla*

*Mira que el tiempo se pasa y te quedas atrás.
Vuelve hacia acá Emiliano Pinilla
Mira la gente que corre y te quiere arrastra,
Si quieres entender lo que esta sucediendo
Debes de poder saber mentir*

*El juego de los blancos matando a los indios,
Mientras todo el mundo sigue así
¡Óyeme ya! ¡Emiliano Pinilla!*

*Mira la tierra que llora y la gente si va
¡Vuelve hacia acá! como buen colombiano,
Alza tu voz que de pronto hasta te haces oír.*

Al respecto de esta canción, Jaime Córdoba dice que

“Emiliano Pinilla es un colombiano común y corriente que oye algunas cosas, pero no oye otras. En esa época hubo una matanza de indígenas que salió en la prensa durante algunos días, pero al tercer día poco a poco el tema se fue olvidando. Pensamos que teníamos que contarle a la gente que estas cosas pasan y que no se pueden olvidar” (Celnik, 2018: 142).

Los medios de comunicación en Colombia han sido criticados en este género musical debido a que se la información ha sido manipulada muchas veces para favorecer a la hegemonía política y económica, de lo que también veremos algunos ejemplos más adelante. Sin embargo, el trabajo de *Banda Nueva* resalta, en parte, se estaba llamando al ciudadano a que no mirara a un lado y se hiciera consciente de lo que estaba ocurriendo en el país, uno donde La Violencia ya había acabado con la vida de miles de personas y el conflicto colombiano comenzaba a forjarse como lo conoceríamos en lo noventa y el nuevo milenio. Entonces, este fue uno de los primeros trabajos discográficos que comenzarían a ser parte del imaginario llamado *Rock Nacional* en Colombia, no solo por su carátula apelando a una feria de un pueblo a la que se asiste masivamente, sino por sus grabaciones que toman vigencia hoy en día, aunque no tan reconocidas por los nuevos escuchas.

Para finales de los 70 el rock ya no sería lo que fue en los quince años anteriores debido a que muchas bandas comenzaron a desintegrarse por muchas razones. Primero, la falta de apoyo de los medios de comunicación y de algunas emisoras que comenzaron a dedicarse a baladas o al Rock en inglés, la marginalización de los jóvenes y músicos a causa del excesivo consumo de drogas y su satanización por parte de la sociedad, y, finalmente, el cambio eventual de estilo de vida de los músicos, quienes comenzaron a conformar familias y a tener hijos, lo que los obligaba a conseguir trabajos como productores o pertenecer a grupos de música tropical (Pérez, 2007).

Hubo, sin embargo, intentos de algunos músicos por formar bandas, de las cuales *Génesis* fue la que quizás más éxito tuvo. Este grupo, liderado por Humberto Monroy, fue uno de los primeros en hacer fusiones con los sonidos andinos y caribeños (Bellon, 2018) los cuales tocaban con instrumentos tales como tambores y un timbal.

Los setenta fue la década en la que, como lo mencioné anteriormente, se comenzaría a hablar de rock nacional, primero, por los discursos en los que se comenzaba a apelar a los ciudadanos con respecto a su papel en una ciudad cambiante por lo que había significado el crecimiento acelerado de éstas. En algunos casos llamando a la resistencia, en otros intentando crear conciencia de algunas cosas que ocurrían en el país, de las cuales era difícil darse cuenta por medios de comunicación tradicionales.

“Entonces, cuando uno escucha a *Los Yetis*, sobretodo las canciones escritas por ellos, uno siente que hay una intención estética ideológica, y cuando uno lo conecta con los últimos dos discos de *Los Speakers*, y con el disco este de *Los Flippers* del 73, uno empieza a encontrar que sí hay, a pesar de las intermitencias, una intención política en los setenta. Es muy relevador lo que hacen *Génesis*, *Columna de Fuego* y *Banda Nueva*” (Umberto Pérez, comunicación personal, 28 de junio, 2019).

Segundo, se realizaron los primeros intentos por tomar ritmos e instrumentos que veían tocando desde la década pasada, aquel clásico rock n’ roll, para comenzar a producir música con sonoridades andinas y de la costa atlántica. Estas bandas tomaron “el legado musical y artístico de su región, de su linaje y, principalmente, de su tradición, pero también participaron de la onda cultural mundial, para dar como resultado una fusión entre la música regional y la moda cultural del rock” (Cepeda, 2008: 103). Esto se hará nuevamente en la década de los noventa, cuando grupos y bandas a partir de ese momento tomarán nuevamente ritmos tradicionales colombianos para crear una música con la cual se busca una originalidad y distinción ante los demás países.

2.2 En busca de identidad

La siguiente década comenzaría con una calma en términos musicales rockeros, pues no hubo grandes referentes de bandas como en las dos décadas pasadas. Hubo, a finales de los setenta,

una tropicalización musical en la cual algunos de los miembros de bandas que tocaban en bandas rockeras, decidieron, ya fuera por razones de mercado o porque allí encontraban un mejor futuro, empezar a tocar música tropical colombiana, o irse a grupos donde esta música se convertiría en su fuerte. Colombia pasaba por uno de sus peores momentos históricamente debido al auge del narcotráfico y la guerra que los carteles le habían declarado al estado. Este conflicto afectaba principalmente a las ciudades, Medellín y Bogotá, donde surgieron las principales bandas de las que algunas siguen vigentes. A pesar de que hubo bandas que se conocieron en el país como *Nash* y *Carbure*, la que se convertiría en el primer fenómeno a nivel nacional fue *Kraken*. Esta banda liderada por Elkin Ramírez es referenciada como una de las piedras angulares del rock que se ha tocado en Colombia en los últimos 30 años. Esto no solo ha sido a nivel nacional, sino internacional, *Kraken* ha sido reconocido como una de las bandas más importantes del América Latina. Elkin logró llegar a tener éxito cantando en español en un momento donde desde Londres y Nueva York el Punk llegaba como una manera de rebelarse contra el establecimiento, las injusticias, la pobreza, el hambre y la guerra. Las personas comenzaban a diferenciarse debido al color negro de sus ropas, la forma de llevar el cabello, y sus letras (Escobar y Torres, 2015).

Una de las características más importantes del rock en Colombia es que no ha tenido el apoyo masivo de los medios de comunicación, sin embargo, *Kraken* fue de los pocos que logró sonar en emisoras e incluso llegar a aparecer en el *Show de las Estrellas*. Metaleros de *jean* y tenis blancos que apelaban a la protesta con mensajes positivos, los cuales comenzaron a calar de manera fuerte en algunos jóvenes de las ciudades principales. Sebastián Mejía, guitarrista y vocalista de *Tr3s de Corazón* quien conoció a Elkin y trabajó con él en algunas ocasiones, dice que

“Elkin es la piedra donde se construyó todo. Porque Elkin, aunque no fue el primero, sí fue el dio un paso más allá de toda esa primera camada de rockeros, y el que se mantuvo firme. Porque a Elkin también le fue muy mal, en alguna época de su vida, pero ¿Qué lo sostuvo al final? Que era él con su música, con su mensaje, con su nombre, firme, 30 años haciendo Heavy Metal en Colombia, o sea, es una piedra, es la piedra donde se construyó todo” (Comunicación personal, 28 de mayo, 2019).

Kraken se convirtió en aquel referente identitario a finales de los ochenta de donde muchas personas comenzarían a ver una posibilidad de éxito, pues veían que sí era posible llegar a formar

una banda de rock con la que se pudiera expresar un sentir y aquellas ganas salir adelante como músicos. Ellos fueron uno de los primeros ejemplos de cómo en unas ciudades los garajes y terrazas se convirtieron en los ensayaderos principales donde las bandas empezaban a tocar. Esto, en primer lugar, ya que no había lugares apropiados técnicamente para hacerlo, pues los pocos que había eran costosos de alquilar. Por otro lado, la dificultad para conseguir la música hacía que se copiaran y se pasaran casetes con los álbumes de las bandas que las personas, en su mayoría jóvenes, seguían, entonces las fiestas en estos lugares propiciaban el intercambio y encuentros musicales.

La película *Rodrigo D. No Futuro* (1990), dirigida por Víctor Gaviria, es una obra que muestra de manera magistral cómo algunos jóvenes de la década de los ochenta en Medellín vivían su día a día, en una ciudad afectada por la violencia urbana. Esta cinta muestra “las relaciones de estos muchachos entre ellos y con sus familias, con su ciudad y con la institucionalidad – que es nula –, y que en la obra pasa por su rechazo a la escuela y la policía” (Puerta, 2015: 210). Rodrigo, el protagonista, busca en el punk una manera de sobrellevar la realidad en una ciudad donde, en 1989, uno de los años más violentos recientemente, algunos jóvenes de los barrios con más dificultades viven una narrativa que principalmente ofrece violencia. Sin embargo, el punk, como uno de los principales elementos de la película, es ese ambiente donde algunos jóvenes se relacionaban para construir su propia narrativa a pesar de las dificultades. Andrea Restrepo, analiza cómo por medio de este género se trató de contrarrestar y contestar a las tradiciones e instituciones, y al fenómeno violento de estos años. La autora afirma que éste “se convirtió en un medio regenerador de la conciencia humana, en una manera de interpelar al mundo, de auto-representarse y salir del anonimato social” (Restrepo, 2005: 27).

Otro elemento fundamental de esta película fue su banda sonora que se convirtió en una de las más representativas para los seguidores del punk. Vale la pena aclarar que, para muchas bandas, algunas de las cuales decidieron no participar en la banda sonora, esta película no mostró de la mejor manera lo que realmente pasaba pues según ellos esta asociaba el crimen con la música. De todas maneras, es innegable la importancia que este trabajo discográfico significó en los ochenta, por sus letras tan viscerales que hablaban de lo difícil que era ser un joven en estos barrios. Los toques en las terrazas de las casas donde solamente tenían una batería mostraban la dificultad que tenían para conseguir los instrumentos; en otras palabras, mostraban cómo un joven en búsqueda de su identidad subjetiva lograba en algunos momentos participar de ese colectivo.



Imagen 2. “Rodrigo D No Futuro”, Banda Sonora, 1988.

Bandas como *Mutantex*, *Peste*, y *P-Ne*, hicieron parte de este trabajo que saldría en un LP (*Imagen 2*), luego remasterizado en el 2007, cuya carátula de color negro tiene en el centro la imagen de la Virgen de La Candelaria, escudo oficial de la ciudad de Medellín, aunque la que está allí no es esta representación de la virgen sino la de un hombre joven con facciones similares a las de Rodrigo, el personaje principal de la película. Además, la ciudad, que tuvo su año más violento en 1989, año en el cual se estaba realizando la película, es representada como un infierno en el cual sus habitantes no tienen escapatoria, sin un futuro. Dos de las canciones principales en este álbum mostraron la angustia que significaba este sentimiento. La primera, *Dinero* de *Pestes*:

*Caminando por las calles sin saber a donde
voy
sin angustias ni problemas
libre del sistema estoy.*

*El sistema nos aliena y nos quiere consumir
con promesas, con dinero
y ambición nos llenarán*

*Dinero..... angustias
Dinero..... problemas
Dinero..... sistema*

*Nuestro dios es el dinero
y sin él el hambre está,
toca que antes te asesinen sin poderlo
disfrutar
lo deseas, lo acaricias y por él la vida das*

*el sistema lo ha creado
y tú lo conservarás*

*y mostrarle a todo el mundo cual es nuestra
realidad.*

*Soy producto del sistema que se quiere
rebelar*

La segunda es la que tomaría más revuelo y una de las que se recuerdan todavía de la película. La canción *Sin Reacción* de *Mutantex* es el ejemplo claro que una sociedad en la que, a pesar de no ser suficientes, las drogas son la salida para muchos.

*Como me calmo yo,
Todo rechazo.*

Ya no consigo ninguna reacción.

*Ya no consigo más satisfacción.
Ya ni con drogas, ni con alcohol,*

*Como me calmo yo,
Ya no consigo ninguna reacción.*

La narrativa que estos jóvenes comenzaban a construir a través de las canciones, los toques y los *parches* se hacía más evidente y más personas se identificaban con ella, algunos al margen de la violencia, otros actuando frente a esta y otros alienados con esta. Juan Carlos Sánchez plantea el *Punk Medallo* como un laboratorio donde se expresaron estos sentimientos.

“En el rock había una cantidad de personas que sí eran capaces de interpretar con canciones, digamos un poco traducir desde la música, un momento histórico de nuestros territorios. Lo hizo el *Punk Medallo*, es un gran laboratorio para entender desde el lenguaje de los jóvenes la manera de entender el presente de Medellín en los años ochenta. Hablar de la muerte, de la vida, de la economía, la película *Rodrigo D. No Futuro* es esa gran parte de una narrativa musical del pensamiento de los jóvenes de una ciudad” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

El *Punk Medallo* se convirtió en aquella escena que serviría como plataforma para contar lo que estas personas estaban sintiendo y, principalmente, como un espacio de encuentro donde construían relaciones que otros espacios ni lo favorecían ni lo permitían. Esa década se caracterizaría por un sonido estridente que producía rechazo en algunos sectores de sociedad que veía con malos ojos tanto la música como la estética que estas personas, jóvenes en su mayoría, producían. Diego Londoño plantea que lo que estaba pasando en la ciudad ayudó a construir ese ADN que tiene el rock en Medellín.

“El rock de Medellín tiene algo en el ADN que es identificable. Nosotros crecimos con el ruido del metal, del punk, quizá con la negligencia del punk y con ese sentimiento de ser paisa en Medellín en los ochenta con el fenómeno del narcotráfico, el sicariato, y bandas que hacían música porque en realidad les tocaba hacer música, porque lo sentían, porque explotó una bomba en su casa, necesitaban contar eso” (Diego Londoño, comunicación personal, 9 de abril, 2018).

Del ejemplo sobre cómo el punk en Medellín se convirtió en un campo donde se encontraban algunos jóvenes, en su mayoría, se puede comenzar a entender cómo era la identidad que se construía alrededor de este. Una de las primeras características que esta construcción tuvo en esta década fue la combatividad que las personas sentían como propias ante el asedio por parte del estado y de algunas instituciones. Sin embargo, esta identidad se construía por partes, a pesar de estar sufriendo las mismas adversidades. En otras palabras, era una época donde quienes escuchaban metal sentían que los que escuchaban punk, y viceversa, eran sus contrarios, que había una lucha con el fin de definir cuál género era mejor, por un lado. Por otro, existía, y podría decir que aún la hay, una homología (Frith, 2003) con respecto a estos géneros y se clasificaban en subculturas; los metaleros, los punkeros, los raperos, etc. Este discurso causó muchas veces peleas entre estas personas con este imaginario, inflado a veces por los medios de comunicación, y abucheos a bandas en conciertos. Tal como ocurrió en *La Batalla de las bandas* el 23 de marzo de 1985 en la plaza de toros *La Macarena* en Medellín. Este concierto tenía el objetivo de reunir a algunas bandas de punk, metal y hardcore en un mismo escenario, para producir un disco luego. Pero las cosas no salieron como se pensaba y el lugar se convirtió en, literalmente, un campo de batalla. Felipe Hincapié narra un momento de este festival:

“Excalibur, aunque era metal, pecaba por no ser del grupo ultra metal. Tal y como le pasó a Spol, fueron apedreados una vez se subieron al escenario, por lo que decidieron bajar sin dar todo su potencial. Una parte del escenario ya había sido reventado, lo que auguró que la presentación de Kraken, el verdadero “florero de Llorente”, sería una catástrofe. Sin embargo, antes del grupo de Elkin Ramírez se debía presentar Lasser, y antes de estos dos el turno era para el grupo más esperado por el público. No había terminado Excalibur y ya se oía el grito generalizado de “Parabellum, Parabellum” (2017).

A pesar de todo esto, había elementos que inconscientemente los unía. Como lo mencioné más arriba, la primera característica con la que las personas quienes seguían estas músicas se identificarían, y es la primera en la narrativa del rock en Colombia, es la combatividad. Santiago Arango dice que este rock es diverso, combativo, debido al contexto en el que estaba el país:

“Si vos revisás el contexto histórico, está atravesado por las guerrillas, el palacio de justicia, la desmovilización del M19, la muerte de Galán, el exterminio de la UP, en fin, una cantidad de cosas [...] creo que ese rasgo [combativo] se sigue manteniendo, era una respuesta a ese momento histórico con todas esas variables, los asesinatos, las divisiones de los partidos, etc. Era una forma de ese apabullamiento de los jóvenes en ese momento. Es un canal de expresión muy fuerte [...] si bien se hacía desde los 60 y 70, eran muy esporádicas. No había un movimiento muy fuerte, el acceso a la música era muy difícil [...] Fue una forma de combatir, una manera de responder a una sociedad que tenía pocas oportunidades para los jóvenes. [...] Ese rasgo combativo, si hablás con una gente, el rock colombiano es combativo por excelencia. Combativo entendido desde el contexto sociopolítico nuestro, o sea, combate para no dejarse aplastar por toda la maquinaria, por las balas, luego todo lo que pasó con el sicariato, los carteles de la droga, el paramilitarismo, la infiltración de dineros del narcotráfico en campanas presidenciales” (comunicación personal, 9 de abril del 2018).

Algunos miembros de bandas eran perseguidos por la policía, y eso no solo lo cuentan en sus letras para que lo conozcamos, sino que es algo que se vive todavía al asistir a los conciertos

y festivales. Si bien la policía es más flexible gracias a un cambio en el discurso político, todavía existe en el imaginario esa idea de que los todos los rockeros son gente que consume drogas y licor, y son tratados como “desadaptados”. Felipe Grajales habla de un ejemplo de esta combatividad y la expresión de esta en las letras de las canciones, en la medida que el rock se convirtió en

“una forma de contarle al mundo lo que un pelado de acá de Castilla como Danger, que son de esta zona, ellos tienen una canción que habla de esa desazón que sentían los jóvenes que los cogía la policía, la escribieron, después él cuenta la historia, porque a uno de ellos lo cogió la policía y lo motiló así a la fuerza. Entonces el rock representaba esa manera de contar y de zafarse de muchas cosas porque el rock también criticaba al sistema, pero también empezó a criticar a los combos, a los mafiosos, a toda esa forma de vida” (comunicación personal, 20 de mayo, 2018).

Por otro lado, la recursividad se convertía en otra característica con la que estas personas construirían su narrativa. Los instrumentos eran difíciles de conseguir, solo se podía acceder a ellos, al principio, si un familiar los mandaba desde otra parte del mundo, o si se hacía un esfuerzo económico fuerte. También, había lugares donde con baterías e instrumentos hechizos, los grupos se turnaban para ensayar. De igual manera, para grabar, era costoso contratar un lugar donde los grupos pudieran grabar algunas canciones. Esto todavía es difícil, pero si se quiere hacer en un estudio de grabación, debido a que, gracias al acceso masivo a la tecnología, las bandas pueden grabar en un cuarto o sala de sus casas.²⁰

A pesar de estos momentos difíciles, al final de la década de los ochenta ya se oían bandas de Rock en español de Argentina, España, Chile o México, y Colombia no iba a ser la excepción. Bandas como Kraken, Estados Alterados, IRA, y La Pestilencia comenzaban a sonar en los diales de algunas emisoras juveniles, y al principio de los 90's bandas como Los Aterciopelados, La Derecha, y 1280 Almas eran apadrinados por compañías multinacionales y esto les daría un renombre internacional. Este fue el momento en el que se comenzó a hablar de un Rock Nacional,

²⁰ Sobre esto se ahondará en el capítulo siguiente.

liderado por bandas que venían desde abajo, sin mucho dinero ni patrocinio, y también por bandas que pasaban videos por el popular canal internacional norteamericano MTV (Música Televisión) las cuales estaban a la altura de Soda Stereo, Los Prisioneros y Fito Páez.

El historiador e investigador musical, especialmente sobre el rock, Felipe Arias, propone, al respecto, una idea que explica como el rock se ha vuelto algo colombiano, retóricamente hablando, como lo afirma él, y propone la siguiente explicación:

“El rock es colombiano”, no que hay un colombiano, sino una idea mía de que el rock es colombiano. A medida en que se puede permitirse asumirlo como un vehículo de expresiones concretas de la cultura colombiana, ya sea porque se están acogiendo unos instrumentos, unos ritmos propios de una tradición musical colombiana, ya sea porque otros plantean la posibilidad de hablar en sus letras de temas que aluden a la realidad colombiana, o ya sea por la misma experiencia histórico de las bandas, independientemente de lo que canten o independientemente de cómo lo interpreten. El hecho de luchar, persistir contra las limitaciones del mercado, muchas veces la indiferencia de los públicos masivos, la estigmatización de sectores concretos de la vida social y política del país. Todas esas son experiencias también que son propias de esa relación que hay entre unos intérpretes, unos productores de música rock, y un contexto decididamente colombiano, no es que eso no se haya dado en épocas anteriores, se da desde los años sesenta, se dio desde los años sesenta, pero en los noventas yo creo que podemos ver que se da con mucha más fuerza en todas las manifestaciones, en todas las tendencias de lo que identificaríamos como rock, esa conciencia de *colombianizad* tanto en la gloria como en el desastre de lo que significaba hacer rock en nuestro país” (comunicación personal, 20 de mayo, 2019).



Imagen 3. “El álbum de menor venta en la historia del disco”, Sociedad Anónima, 1989.

Ya se había mencionado anteriormente la expresión “rock nacional” en países como Argentina y en Colombia se comenzaba a tener la idea de buscar un sonido que fuera propio. Sin embargo, esto no sólo significaba un sonido sino una estética y un mercado propio. Los primeros pasos para este adjetivo se dieron con el sencillo “*La Causa Nacional*”. La banda *Sociedad Anónima* lanzaba en Bogotá su trabajo llamado “*El álbum de menor venta en la historia del disco*” (*Imagen 3*) en 1989 en el cual, como lo hizo *Banda Nueva*, el protagonista de la carátula era un grupo de personas quienes no son reconocibles nacionalmente. Sin embargo, la banda hace honor a su nombre al poner en la carátula las caricaturas de ocho personas, principalmente, entre campesinos, sacerdotes, hombres, mujeres, y una persona con un arma la cual a decir por su sombrero representa a una persona alzada en armas, no a un soldado. La situación violenta del país, como lo mencioné con *Rodrigo D. No Futuro*, estaba afectando tanto a los del campo como a los de la ciudad y con canciones como “*La Causa Nacional*” se denunciaba la represión vivida por los jóvenes:

La Causa Nacional

Profunda conmoción causó en el país,

*la nueva suspensión de libertad condicional,
a todo a quien hallaren con algo en su nariz,*

*será considerado todo un criminal.
Justifican su actuación con una causa
Nacional,
es una causa Nacional.
Tremenda confusión causó en el país,
una nueva veda a quien lave la moneda,
comentan que quien lava y negocia en*

*cadena,
tendrá como castigo una larga condena.
Al fin y al cabo, será su problema,
una pesada cadena.
¡Toma precaución, amigo antisocial,
no te dejes ver, cuida tu identidad!...*

Desde los ochenta, como lo mencioné más arriba, había bandas que ya le apuntaban a esto, como Kraken, pero serían *Aterciopelados* los que se convertirían en un referente identitario para muchos rockeros que comenzaron a hacer música hace treinta años. Una banda que comenzó en el barrio Restrepo de Bogotá y produjo un álbum que se convirtió en una piedra angular para el rock, no solo colombiano, sino latinoamericano. *El Dorado* (1995) (*Imagen 4*) es el trabajo discográfico más importante en el rock colombiano. Con él se puede dar a entender un buen ejemplo de cómo una imagen puede tener tanto significado casi como para representar a una gran comunidad imaginada, como lo diría Benedict Anderson (1993), en la cual las personas no se conocen la una a la otra, pero se identifican y se sienten representados con algo que muchos jóvenes en las ciudades vivían en la mitad de la década de los 90, pero con más reconocimiento hoy en día. La carátula, si bien no tiene la representación explícita que podían tener los anteriores, es la imagen de un marco altamente decorado, el cual se ve en iglesias con imágenes de santos o representaciones de Jesús y la Virgen María. Pero en la imagen del centro se puede ver a Andrea Echeverri y a Héctor Buitrago, miembros principales de la banda, imitando figuras de adoración. Lo que esta imagen representa hoy en día, es un largo y arduo trabajo de cientos de bandas en Colombia que, como ellos, han salido adelante con un género que no ha tenido el apoyo suficiente. Este álbum, al igual que con los que seguirían este estilo, representaron un estilo musical que rompe con las sonoridades argentinas y angloparlantes. Juan Carlos Sánchez dice que en este trabajo se logra

“identificar una estética y una sonoridad de la música nacional. Para mi es un referente muy importante de estudio ese álbum, *El Dorado* (1995), para entender sobretodo desde la parte lírica, la propuesta lírico-musical, un sabor, un sabor en la música colombiana. Ese álbum es fundamental para entender muchas cosas” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).



Imagen 4. “El Dorado”, Aterciopelados, 1995.

Ellos no fueron los primeros en, por ejemplo, incluir música colombiana en sus canciones, pues ya *Génesis* lo había hecho, sin embargo, en ese sentido de lograr producir una identidad masiva, una nacional, fue el trabajo de *Aterciopelados* el que lo logró. Esto, vale la pena aclarar, no solo fue hacia los que escuchaban rock o lo producían, este trabajo llegó a otras personas que antes no habían tenido una mayor experiencia con este género musical. Aunque tenían el respaldo de una disquera detrás, lo que, pudo haber ayudado a su masificación, es innegable la influencia que está banda ha tenido en los colombianos, especialmente en los músicos.

Es importante también porque logran, de cierta manera, plasmar aquella diversidad e hibridez de la Colombia de los ochenta y noventa. Esta hibridez entendida como García Canclini (1990) la propone entre lo tradicional y lo moderno. “Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo”

(1990: 23). Con respecto a esto, Chucky García afirma que esta banda le ayudó, al menos, a reconciliarse con su identidad:

“nosotros somos eso, un tigre, una calcomanía de un tigre pegada en el vidrio trasero de un bus cebolleta que está contaminando y adentro llevan una emisora de mariachis a todo volumen porque así eran los 90, uno se subía a un bus cebollero, un bus sucio y aparte el bus cebollero era ese vehículo que integraba el deseo de la modernidad con la herencia agrícola. Era como ese país queriendo ser moderno y la Caracas que la habían inaugurado, esto iba a ser el modelo de la movilidad y el futuro, y al mismo tiempo el tema agrícola. Y la gente subida en los cebolleros con bultos de papa, y los buses sucios, como la tierra, la gente con la tierra en las uñas todavía y uno ahí en la mitad. [...] Somos todo esto, y *Aterciopelados* era esa conciliación de esas dos cosas” (comunicación personal, 17 de mayo, 2019).

De igual manera, Mario Muñoz, vocalista de *Doctor Krápula* añade que

“Los *Atercios* entendieron claramente en su momento que ser bogotano era muy chévere, y que ser colombiano era muy chévere, y que la estética colombiana popular era chévere. Y digamos, ese *kitsch* y esa cosa de los adornos de las busetas y las calcomanías de las busetas, es decir, los *stickers*, y esa cultura popular, los *Aterciopelados* supieron abanderarla y agarrarla en la estética del rock” (comunicación personal, 21 de mayo, 2019).

El rock, entonces, ayudó a conciliar aquellas características de la cotidianidad con las que las personas no se sentían a gusto relacionado a lo que pasaba en el país. Es este tipo de música el que ha ayudado a conciliar una narrativa de la ciudad que uno vive a diario. Los parques, las calles, los buses, las noticias, la violencia. Ha ayudado, también, a que algunas personas contaran lo que pasaba a su alrededor, lo cual en los noventa fue, para algunos, más crudo que la década anterior.

“Hablar de las desapariciones, hablar de la violencia intrafamiliar, lo que pasa es que en ese momento ni siquiera se llamaba así. Yo a veces pienso y digo:

¿quién mató a la gomela? Puta, eso en ese momento ni se llamaba *Me too* ni violencia de género ni nada de eso, pero ya lo tenían en la letra” (Chucky García, comunicación personal, 17 de mayo, 2019).

Aquí está la letra de la canción a la que se refiere el programador de Rock al Parque:

La Gomela

Una noche oscura,

20 primaveras,

Estudios secundarios,

Bien acicalada

Quién mató, quién mató,

Quién mató, la gomela.

Hallaron su cuerpo desnudo en

Las afueras,

40 puñaladas, torturada,

Con su body rosa,

Mechi colorada,

Look muy sportivo,

Mami luces linda.

Una nena alegre,

Ay flor de la vida,

Nena te segaron,

Con alevosía.

Fueron violadores, no, no, no,

Fueron depravados, no, no, no,

Fueron violadores, no, no, no,

Fueron depravados, no, no, no.

2.3 Narrativa

El rock en Colombia no se convirtió, entonces, en una mera interpretación de la realidad de algunas personas. Se convirtió en aquella forma de construir una identidad en un país que lucha entre lo moderno y lo tradicional. El rock, de alguna manera, ha servido como medio para que muchas personas encuentren su lugar en una narrativa, que, si bien no se es consciente de ella muchas veces, en este caso específico fue una de las maneras de conciliar lo que estaba pasando. Esta construcción se ha dado en distintos sentidos. En primer lugar, se podría decir que se dio en términos de ubicación. La identidad, si bien es móvil, te ayuda a ubicarte en un contexto cultural

específico. Para el caso de Bogotá, Cali, y Medellín, fueron tres ciudades afectadas en gran manera por la guerra entre el Estado y los narcotraficantes, por un lado, y el desplazamiento masivo causado por el conflicto en las zonas rurales, por otro. Estos dos factores son sólo dos ejemplos de cómo la realidad inspiró a los músicos y compositores para crear los trabajos discográficos mencionados en este trabajo.

El rock ha ayudado, en primer lugar, a situarse geográficamente, como lo mencionaba Chucky García en la anterior sección de este capítulo con respecto a Bogotá. En este orden de ideas, Santiago Arango propone que el rock te da un lugar en el mundo.

El rock te permite asumirte como individuo y saber cuál es tu postura frente al mundo y cual es tu manera de obrar. Ahí el rock es identidad 100%. El rock nos dio un lugar en la tierra, en Medellín y ese lugar nos permitió reconocernos como individuos que además se integran a un colectivo, a un parche que tiene unas necesidades y posturas, sociales y éticas (comunicación personal, 9 de abril del 2018).

Esas necesidades y posturas son precisamente aquellas herramientas con las que una persona comienza a construir su identidad. Para el caso de algunos jóvenes colombianos de los noventa, era claro que no querían pertenecer al ejército y tenían una postura radical frente a esto. Otra banda que en los años 90 llegaría a ser de gran importancia, al igual que *Aterciopelados* sería *La Pestilencia*. Esta banda de punk formada en el año 1986 ha llegado a ser una de las más influyentes del Rock en Colombia y en América Latina. Su álbum (Imagen 5) *El Amarillista* (1996) es uno de los más importantes en los noventa ya que tocaría temas que atravesaban al país en la mitad de una de las décadas más sangrientas. Canciones como “*Desplazados*”, “*Desaparecidos*”, “*Colonia USA*”, “*Soldado mutilado*”, entre otras, contarían y denunciarían lo que algunos medios de comunicación ocultaban. En la carátula del disco se ve una imagen de tres personas viendo televisión. La imagen parece haber sido sacada de un comercial americano en el cual todo es alegría, pero en la pantalla lo que se ve es el torso desnudo y mutilado, de una mujer.

El país estaba sufriendo masacres cada año perpetradas por los paramilitares y las guerrillas, y estaban siendo desaparecidas personas en pueblos y ciudades. Los casos de secuestro estaban en alza y el miedo en todo el territorio colombiano era tenebroso. Belting (2007) afirma que las imágenes significan que percibimos el mundo como colectivo, no como individuos, lo cual

nos supedita a una forma determinada por una época, y a partir de esta carátula se puede entender una época una en la cual el Rock era uno de los pocos géneros musicales preocupados por denunciar y expresar esta situación. Quizás, junto con el hip-hop y el rap, era la única manera que tenían muchos jóvenes de hacerlo.

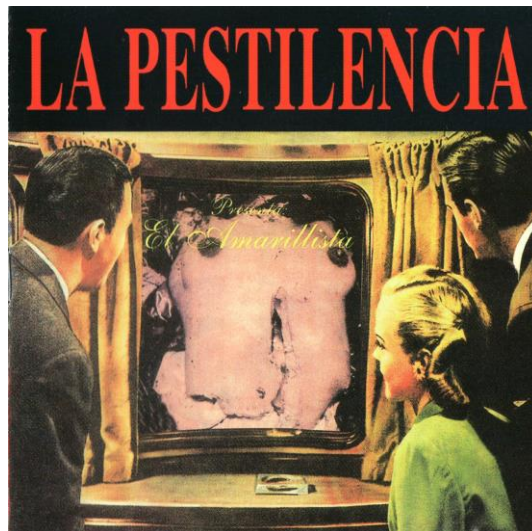


Imagen 5. "El Amarillista", La Peste, 1996.

Desde el punk, el punk-rock y el ska-core se pueden encontrar ejemplos de canciones que aún hoy siguen teniendo vigencia, pues el antimilitarismo ha sido una de las posiciones claras que los seguidores del rock han defendido. Un ejemplo es la canción *Soldado mutilado* de *La Peste*, del disco mencionado:

*Por las medallas de tu país soldado mutilado
Has sido condecorado
Sin un brazo estas deformado
Bendición te da la nación
Se sienten orgullosos de ti
Que luchas por tu país, estúpido servil
Amor te quieren infundir
Amor por un fusil listos para morir*

*En nuestro país hay el 89% de oportunidades
para morir
Aquí hay 1000 decretos para defender los
derechos del hombre
En otras partes podrían ser unos pocos
¿En dónde se violan más estos derechos?
Retroceder es vivir, enfrentarse es morir
Por las medallas de tu país, soldado
mutilado.*

Años más tarde, la banda de Medellín *Mojiganga* produciría un álbum llamado *Estúpidas Guerras* (1997) con canciones insignias como *Desplazado*, *Asamblea General de los Estudiantes*, y *Ser-vicio Militar*. Esta última se ha convertido en una de las canciones himno que todavía es de las más coreadas en los conciertos de esta banda, a los cuales he asistido por muchos años.

Ser-vicio Militar

Buenos días señor doctor

Hoy tengo la barriga llena de alcohol

Ayer estuve tomando vino

Porque no me quiero ir

A prestar el servicio

Y si quiere le puedo entregar

Una buena suma de dinero

Olvidarse de hacerme un chequeo

Y sacarme inhábil del sorteo.

No queremos ser-vicio militar

No prestamos ser-vicio militar

No queremos ser-vicio militar

No prestamos ser-vicio militar

Buenos días, señor abogado

Hoy vengo a usted y a pagar sus honorarios

Ayer estuve tomando vino

Porque no me quiero ir

A prestar el servicio

Y si usted decide aceptar una buena

suma de dinero se podría llegar a un acuerdo

y sacarme de el maldito sorteo.

No queremos ser-vicio militar

No prestamos ser-vicio militar

No queremos ser-vicio militar

No prestamos ser-vicio militar

Estas canciones han ayudado a encontrar una posición frente a lo que una persona, ya sea joven o no, seguidora del rock o no, podría sentir frente al servicio militar obligatorio que existe en Colombia. “El rock fue el que me habló del anti-militarismo, no los medios tradicionales que hablaban de otra cosa, del anti-taurismo también fue el rock el que me habló de eso. De la legalización, fue el rock primero” (Felipe Grajales, comunicación personal, 20 de mayo, 2018). En su tesis sobre cómo el rock ayuda a formar una opinión antitaurina, Grajales (2015) afirma que los rockeros han sido de los principales opositores a la tauromaquia, esto ocurrió poco a poco por la influencia de la música, revistas y por las experiencias personales con sus mascotas, y que poco

a poco se fue creando un discurso anti hegemónico contra las élites taurinas en Medellín, el cual abogaba por una armonía entre los animales, los seres humanos y la naturaleza.

Siguiendo con como ayuda a configurar una identidad, es importante como no solo se hablaba del conflicto sino de lo cotidiano que se vivía en la ciudad. Para el caso de Medellín, *Bajo Tierra* es el ejemplo de una banda que, sin tener que referirse directamente al tema, aunque sí lo hicieron en algunas canciones, plasmó en su disco *Lavandería Real* (1997) una visión de ciudad, en una manera similar a cómo *Aterciopelados* o *1280 Almas* lo haría en Bogotá. Este disco es para algunas personas entrevistadas para este trabajo uno de los más importantes en esa construcción de identidad al lado de *El Dorado*. Juan Carlos Sánchez dice que

“ese álbum logra de manera muy similar a lo que hace *El Dorado* con *Aterciopelados*, logra también traducirnos una visión muy bella de la ciudad, no necesariamente ligada [a la violencia], a pesar de que *Bajo Tierra* lo hace en los momentos más duros de la guerra, *Bajo Tierra* no se sentó simplemente a la crítica social, sino que también entendió y miró la ciudad y la narró. Es un álbum que sabe, que huele, no sé, que te da una impresión muy bella de lo que significaba la ciudad” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

Es un disco en el que se apela no solamente a los rockeros, pues la comunidad no son solo los que escuchan o siguen el rock, el discurso es para todos los ciudadanos, hablando de lo que viven las personas. Por otro lado, Umberto Pérez dice que, si bien es difícil establecer una identidad nacional, el disco sí te ubica en un lugar y tiempo específico. “Cuando pongo *Lavandería Real* yo siento que pertenezco a un lugar y a una época que ni siquiera se pueden aterrizar, pertenece como a otras esferas” (Comunicación personal, 28 de junio, 2019).

Este disco, de una u otra manera sirvió como productor de identidad en los noventa y en la siguiente década. Pero en especial lo hizo una canción la cual, si bien no apela a algún tema específico como los mencionados anteriormente tales como el conflicto, el servicio militar o la vida de ciudad, sirvió como referente a algunos jóvenes de una generación que crecieron en los noventa y dos mil. Recuerdo que cuando estaba en el colegio intentando aprender guitarra de unos compañeros del curso, *El Pobre* fue la primera canción que aprendí a tocar en este instrumento. No sabía lo que realmente significaba, es decir, la dimensión de esta canción y por qué era una que

todos mis compañeros sabían. Así, esta canción ha permanecido a lo largo de los años como un referente de los rockeros en Medellín. La letra dice:

<i>Ella maldijo mi nombre</i>	<i>Vos sos lo que me ahoga</i>
<i>Por ser un amante, un amante pobre</i>	<i>Yo no quiero rueda, yo no quiero más alcohol</i>
<i>Ella maldijo mi nombre por ser un perro más duro que un roble</i>	<i>Salvame, vos sos mi última opción</i>
<i>Ay, pero yo no quiero trago</i>	<i>Tanta mona me envenena</i>
<i>Yo no quiero más droga</i>	<i>Tanta mona es mi condena</i>
<i>Yo te quiero mujer</i>	<i>Tanta mona me envenena</i>
<i>Vos sos lo que me ahoga</i>	<i>Tanta mona es mi condena</i>
<i>Yo no quiero rueda, yo no quiero más alcohol</i>	<i>Y pobre yo</i>
<i>Salvame²¹, vos sos mi última opción</i>	<i>me quedo acá, bailando sin poder parar</i>
	<i>Pobre yo no puedo llorar y eso me duele mucho más</i>
<i>Dicen que siempre consigo dinero</i>	
<i>Pa' drogas alcohol y pa'l putiadero</i>	<i>Tanta mona me envenena</i>
<i>Y sé que siempre me lleva la fiesta semanas enteras y no me suelta</i>	<i>Tanta mona es mi condena</i>
<i>Ay, pero yo no quiero trago</i>	<i>Y tanta mona me envenena</i>
<i>Yo no quiero más droga</i>	<i>Tanta mona es mi condena</i>
<i>Yo te quiero mujer</i>	

Esta fue una de las canciones que comenzó lo que significaba el cambio en una línea lírica de canciones que venían siendo producidas en el país, a partir de la cual se inspirarían otros grupos.²²

En esa búsqueda de identidad narrativa tampoco se puede dejar a un lado el sonido que se buscó desde algunas corrientes. Como lo mencioné arriba, ya *Génesis* había hecho unos intentos de realizar rock con instrumentos andinos en sus canciones. Sin embargo, sería en los noventa,

²¹ Este “salvame” sin tilde en la primera sílaba, por el voseo en la canción.

²² Sobre qué pasó para la siguiente década, se hablará en el capítulo siguiente.

hasta la fecha, cuando algunas bandas comenzarían a explorar con sonidos andinos y caribeños en sus repertorios, y se convertiría en algo masivo, de consumo no solo de quienes seguían el rock, sino de muchas personas que habían sentido cierto rechazo hacia esta palabra y todo lo que significaba. Como se ha dicho en este trabajo, *Aterciopelados* fue una de las bandas principales en hacerlo y que esto fuera aceptado masivamente. Chucky García dice que

“Ellos [*aterciopelados*] a la final eran un *pastiche*, un collage de muchas cosas, incluso su misma estética no hablaba de rock, sino que hablaba de lo popular, más de la composición, incluso más campesina colombiana en conflicto con eso moderno. Entonces yo creo que por eso los *Aterciopelados* tocaban carrilera, punk, y usaban grabaciones de emisoras en A.M. También ahí en esa misma colada uno metía todo lo que era el metal” (comunicación personal, 17 de mayo, 2019).

Era la misma época en la que bandas como *La Derecha*, una de las bandas más reconocidas del rock en Colombia, sacaba una canción, que, si una persona que no conoce a la banda, la escucha, pensaría que es de un grupo de salsa. De igual manera *Ekhymosis* introduciría un sólo de salsa en el medio de su canción *De madrugada*, del disco *Amor bilingüe* (1995). Estos son simplemente ejemplos de aquellos experimentos musicales que comenzaron a darle identidad al rock que se producía en Medellín y Bogotá, principalmente.

Esto ha causado controversia entre los que siguen el rock, pues para algunos, este género debe ser tocado al estilo *Rolling Stones*, pero es algo que se da, también, por ejemplo, en la salsa. Para algunos, la salsa verdadera era aquella de hace cuarenta o treinta años, no la llamada “romántica” que se toca principalmente a partir de los noventa. En fin, en el rock, se da la misma discusión. Para muchas personas el rock debe ser eléctrico con letras que apelen a una respuesta ante las injusticias que se cometen a diario, pero a otros los reconcilia; ha habido una estrecha relación entre la salsa y el rock en Colombia. No obstante, no se puede decir que sólo porque bandas de rock incluyan estas músicas e instrumentos caribeños en sus canciones ya los rockeros comenzarán a sintonizar emisoras de salsa. Como lo mencioné, hay una estrecha relación en la apelación de esa salsa de los años setenta y ochenta que al rockero de los noventa y dos mil le atrae poderosamente, gracias a los discursos que ambos géneros ofrecen. Algunas personas entrevistadas para este trabajo aseguran también que Carlos Vives fue una de las personas que también tuvo

mucho que ver con la consolidación de ese rock en Colombia. Desde luego, si uno le pregunta a cualquier persona en un festival como *Rock al Parque* si este cantante es importante para el rock, la respuesta será negativa. Umberto Pérez habla de una transformación del sonido que se da en esta década, y como esto ayuda en la construcción de una identidad nacional:

“El sonido se transforma, ya puede que no desde lo lírico, pero sí desde el sonido, es decir, ese llamado a mirar nuestro sonido es el trabajo de Vives, *La Provincia*, *Bloque de Búsqueda* en torno a reivindicar a los viejos juglares, a los viejos maestros. Eso sin duda aporta en esa construcción de identidad, ya no solo del rock, sino de una identidad de la cultura popular nuestra, muchas veces olvidada por la gente joven, o desconocida, en ese caso sí. Entonces cuando se cantan canciones que cantaban el Joe Arroyo, de Leandro Díaz, y luego más adelante lo que hace el grupo *Bahía* o *Herencia de Timbiquí* con músicas del Pacífico, o gente mucho más joven que ahora reivindica a la música de la montaña, la carranga, la música guasca, eso es un aporte; cómo la juventud se involucra desde el sonido que consideren más interior a reivindicar otros sonidos y otra gente, tal vez no desde la electricidad. Tal vez lo que uno puede entender como rock en el sentido más básico de la palabra, tal vez no” (Comunicación personal, 28 de junio, 2019).

En este sentido, una vez más se puede hablar del rock en Colombia, no desde la electricidad del sonido sino desde la variedad musical que se le ha impregnado a lo largo de estas décadas. Esto puede obedecer a lógicas del mercado e intereses de bandas y productores por querer llegarle a un público específico, pero logró conciliar, en palabras de Chucky García, una identidad que se debatía entre lo tradicional y lo moderno.

De esta narrativa no se puede dejar a un lado la relación que las bandas tenían con las ciudades y como estos grupos apelaban a los ciudadanos en distintos términos; no solo desde el conflicto urbano sino desde el amor y odio que se puede sentir hacia una ciudad, sus relaciones y lo que está representa. Un ejemplo de esto podría ser lo mencionado en el capítulo pasado con *El Blues del Bus* de *Banda Nueva*, que apela a los ciudadanos de Bogotá que usan el transporte público masivo. Pero en los noventa y principios de dos mil, comienzan a escucharse canciones como *Candelaria* de la banda bogotana *Distrito Especial* y *Vos sos todo lo que quiero* de *Mojiganga*.

Felipe Arias plantea estas dos como ejemplos de cómo la música ayuda a construir una identidad, en este caso, urbana:

“podemos verlo [al rock] también desde la manera como aporta a construcciones de una identidad colombiana, por ejemplo, de una relación con la identidad urbana y en eso sí el rock, sobretodo el que se ha hecho en Bogotá y Medellín ha tenido históricamente un potencial en ese sentido, sobretodo desde los noventas, por la posibilidad de haberse convertido en prácticas culturales que visibilizaban esa idea de jóvenes que se identificaban con su localidad, con su territorio, de una manera como no lo hacía ningún otro movimiento cultural, si acaso no sé, la salsa en Cali. Pero quienes lo hacían desde los noventa, Medellín y Bogotá, eran los rockeros. *Distrito Especial* cantando *Candelaria*, *Mojiganga* con *Vos sos todo lo que quiero*, los casos que uno pensaría más representativos de esa relación” (comunicación personal, 20 de mayo, 2019).

Ambas canciones han sido consideradas como unas odas a estas ciudades que, si bien no las mencionan explícitamente, hablan de cómo se viven sus calles, que se recorren, hablan de nostalgia, del amor que le tienen a estas:

Vos sos todo lo que quiero

En la noche paso a paso

Te recorro de arriba a bajo

Con la luna a nuestro lado

Nada podrá separarnos

Si me voy donde estoy

Te recuerdo siempre

Sal, mi amor lo mejor

Quiero volver a verte

En el día yo te canto esta canción

Siempre seguiré a tu lado

Vos sos todo lo que quiero

Mucho más que un sentimiento

Si me voy donde estoy

Te recuerdo siempre

Sos mi amor lo mejor

Quiero volver a verte

El lugar donde nací

Y con mis amigos crecí

Vos sos todo lo que siento

Siempre quiero en tus calles

*Vos sos todo lo que quiero
Mucho más que un sentimiento*

Candelaria

*Y de allí para allá, reviví a mi candelarita
y aunque vivo en la diez, es sabor a otra
candelaria
candelita pa usted, candelita pa todo el
mundo
madre de mi papá, de candelaria yo llevo el
humo
yo era el niño que enebro sus hilos pa coser
futuro de metal brillante, ella anciana pero
igual
con la pasta de mi sal sin mostrarme me
metió en su historia
fue la edad fue el dolor se negó a comprender
al mundo
antes de fallecer con las nubes marcaba el
rumbo pa candela la sal era el único don
profundo
y algún día en un as, ya compadecerse del
mundo*

En tus calles siempre viviré

*candelaria es mi niñez, algo tibio y sin afán
y entender que el tiempo habla en serio
una huella puede hablar, si es bola de cristal
y llenar de magia este momento
yo era el niño que enebro sus hilos pa coser
futuro de metal brillante ella anciana pero
igual
con la pasta de mi sal sin mostrarme me
metió en su cuento
fue la edad fue el dolor se negó a comprender
al mundo
antes de fallecer con las nubes marcaba el
rumbo
pa candela la sal era el único don profundo
y algún día en un as, ya compadecerse del
mundo
candelaria es mi niñez, algo tibio y sin afán
y entender que el tiempo habla en serio
una huella puede hablar, si es bola de cristal
y llenar de magia este momento*

Estas dos canciones, junto con *El Pobre*, de *Bajo Tierra*, constituyen un punto en el que se puede entender un pequeño cambio en la forma de interpelar a quienes viven el rock y lo entienden como una manera y actitud de ver el mundo, en este caso el país y sus complejidades. El nuevo milenio conllevó algunos cambios en la música, pero sobretodo en el discurso con el que se apelaba a los ciudadanos, especialmente a los jóvenes de las ciudades. Esto, sin dejar a un lado el cambio

tecnológico que pasó de los discos al *streaming*, lo cual cambió totalmente la forma en la que nos relacionamos, entre nosotros, y con la música.

3 Un nuevo discurso

3.1 Introducción

Al final de la década de los noventa y principios del nuevo milenio, se comenzaron a presentar ciertos cambios en la música, y el rock en Colombia fue uno de los que más transformaciones tuvo. Desde luego, cuando se habla de rock en este momento, se deben comenzar a hacer ciertas aclaraciones pues la situación para la industria musical va a cambiar con la llegada del internet. Es decir, por varias razones se comenzará a producir música diferente a la que ya se había hecho en el siglo anterior, y con este género se empezarán a asociar muchos otros tipos de música, y la discusión girará en torno a otros aspectos, ya no tan puramente musicales. En este capítulo se plantearán discusiones sobre estos cambios que llegaron con cambios en la sociedad colombiana, grandes cambios en la industria y, por ende, formas diferentes en las que las personas se identifican con la música, el rock, para el caso de este trabajo.

Desde algunas posiciones que se plantearán con las personas entrevistadas se entenderá como se comenzó a dar el cambio para que el rock colombiano sea lo que es hoy. Incluso, se planteará si, como hace un par de décadas, la narrativa de la que las personas se apropian es tan clara o como se están dando los procesos hoy en día. Colombia, a pesar de ser un país muy diferente al de los ochenta y noventa, sigue siendo uno con dificultades y sus ciudades siguen teniendo problemas relacionados y heredados de la vivencia del siglo pasado.

3.2 Cambio de discurso

Con el cambio de milenio comenzarían a ocurrir cambios que tendrían efectos en la música popular. El rock, como música popular, también comenzó a sufrir transformaciones, no solo en sus letras sino en sus estéticas y sonoridades. Bandas, especialmente de Estados Unidos como *Rancid* y *Green Day*, que habían empezado a mediados y finales de los noventa estaban llegando a una gran popularidad de la mano de MTV (Music Televisión) y, de cierta manera influenciaban a bandas de todo el mundo, Colombia, por ejemplo.

En nuestro país proliferaban algunas bandas de las cuales muchas no durarían en el tiempo o tendrían intermitencias, como *BajoTierra* y *Compañía Ilimitada*, pero nacerían muchas que todavía son puntos de referencia de los géneros asociados al rock, como *Mojiganga* y *Doctor Krápula*. Por otro lado, bandas que fueron importantes en los noventa tomarían fuerza nuevamente como *La Pestilencia* con su álbum en el 2005 *Productos Desaparecidos*. Por otro lado, el festival *Rock al Parque* ya se había convertido en uno de los más importantes a nivel mundial y tomaba cada año más importancia. Y en Medellín nacería el festival *Altavoz* el cual vendría de la mano del cambio de discurso que es una de las ideas centrales de este capítulo: no importa si se escucha punk, metal, o hip-hop, todos podemos estar en el mismo lugar, en el mismo escenario, sin abucheos o peleas. De igual manera, otros festivales como *Sabonatoke*, *Manizales Grita Rock*, *Viboral Rock*, entre otros fortalecerían la idea de un circuito donde bandas de uno y otro tocarían en distintos lugares del país.²³

En este cambio de discurso se debe tener en cuenta que los miembros de muchas bandas que nacerían con este nuevo siglo le comenzarían a cantar a los amigos, al fútbol, al amor, a la vida cotidiana, como se ejemplificó con *Bajo Tierra* más arriba.

Sin lugar a duda, hay gente que no le gusta, pero yo tengo que hablar de un momento muy importante en el año 2000, y es lo que llamaban la llegada de los sonidos del neo-punk. Una manera de asociar el rock con el fútbol y una visión muy juvenil del punk-rock, la llegada de ciertas fuerzas del barrismo y la música argentina (*2 Minutos*, *Ataque 77*) llegó con mucha fuerza a captar un momento de la ciudad donde bandas como *Tr3s de Corazón*, *Pop Corn*, *Nueve Once*, gestaron un movimiento que hay que reconocer, de miles de pelados muy sardinos que empezaron a disfrutar de los contenidos que encontraban en esa música. Hablar de las novias, hablar del fútbol, hablar de cosas que en un momento en el cual la ciudad ya venía bajando unos niveles de violencia (Juan Carlos Sánchez, Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

²³ Sobre los festivales y su papel en la construcción de identidad se hablará más adelante en el trabajo.

Esto conllevaría a que las personas se sintieran identificadas con algo más que aquello que afectaba al país como las masacres o los asesinatos. En estas bandas, ya de muchas ciudades diferentes a Medellín y Bogotá tales como Manizales, Cali y pueblos a lo largo del país, también había espacio para que se contaran los pormenores de la vida diaria que un joven de la primera década de este siglo estaba viviendo. Este cambio de discurso ayudó de cierta manera a que algunas personas se sintieran parte de una nueva sociedad que estaba llegando. Desde luego, la violencia seguía marcando los principales titulares de las noticias y los periódicos, pero no se convertía en lo principal de lo que estas bandas hablarían. Si bien ya había bandas que hablaban de amor en décadas anteriores, es aquí donde se masifica y ocurre una especie de quiebre entre lo que algunos consideraban, y todavía lo hacen, “buen rock del malo”. Para muchas personas de “vieja guardia” estas nuevas bandas ya no tienen tan buena calidad debido a que las letras no son tan contestatarias ni los sonidos tan estridentes.

Esta aseveración se ha dado en otros géneros y en otros países, como en Argentina tal como lo expresa Pablo Vila (1995) en las discusiones que se dieron antes y después de la dictadura sobre el rock llamado “suave”, o aquel que cantaba a temas como el amor. Colombia no ha estado apartada de esta discusión con la música que se comenzó a producir en la década de los 2000, como lo mencionó Juan Carlos Sánchez más arriba. Son bandas que vivieron una Colombia un poco diferente y los jóvenes sintieron que estaban siendo apelados de una manera distinta a aquel punk o metal clásico contestatario.

Tr3s de Corazón es una de las bandas más representativas de las últimas dos décadas en Colombia y una de las que más tiempo se ha mantenido en la escena, lo cual, como se ha explicado, no es fácil en este país. Lanzaron su primer disco *No hay tiempo que perder* en el año 2003 en una época donde se dieron muchas cosas para que tuvieran el éxito que los ha acompañado estos años. Fueron unos años en los que el punk-rock y el neo-punk comenzó a sonar en emisoras como *Radioactiva* en Bogotá y Veracruz Stereo en Medellín, las cuales tuvieron un papel importante en la construcción de identidad de aquellos jóvenes nacidos en la década de los noventa quienes buscaban una narrativa en la cual encajar, y algunas bandas les dieron esta posibilidad. Sebastián Mejía, vocalista de *Tr3s de Corazón* propone que ese día a día, esa cotidianidad fue lo que lo inspiraba para componer. Este fue uno de los elementos que le dieron éxito a la banda que ha acompañado a algunos jóvenes de la ciudad que sentían que no encajaban en una Medellín que

apenas estaba saliendo de la cruda violencia que había dejado la década de los noventa. El cantautor dice sobre *Tr3s de Corazón*:

“Nosotros siempre hemos sido una banda muy cotidiana, y las temáticas de las canciones en gran parte de su contenido tiene que ver con lo que me pasa a mí en la vida. Yo he sido muy romántico, y me he dedicado a contar en mis canciones casi que toda mi vida sentimental, pero también encontramos inspiración en nuestro día a día, en el futbol que es algo que nos mueve, en nuestra familia, en hacerle una canción a los amigos, en hacerle una canción a la mamá, o sea, creo que son los sentimientos más genuinos los que nos mueven a hacer canciones porque consideramos que eso es lo más importante que uno tiene que contar en la vida, sin desmeritar muchas cosas, aunque también hemos escrito canciones de temáticas sociales, de temáticas complejas que agobian la vida de uno, pero lo hacemos desde nuestro lenguaje, desde nuestra propia manera de decirlo y de interpretarlo” (Sebastián Mejía, Comunicación personal, 28 de mayo, 2019).

De esta manera, se interpela a algunos jóvenes que, como yo, no vivimos de primera mano la guerra contra el narcotráfico que el país sufrió en los noventa, y buscaban una manera de identificarse con algo diferente a la tropicalización que ha sido protagonista en el país por décadas. Entonces, el álbum *No Hay Tiempo Que Perder* se convirtió en uno de los más representativos de esta época ya que logra interpelar a una parte de la juventud con canciones que le hablaban a ese amor universitario imposible, al papá, a la mamá, a tu equipo favorito de fútbol, en fin. Un par de videos de canciones de este álbum, y otros que vinieron de ellos y otras bandas, fueron realizados en lugares de la ciudad donde muchos jóvenes pasaban gran parte de su tiempo libre como La Villa de Aburrá, en el barrio Belén, y el barrio Carlos E. Restrepo en Medellín. Este tipo de letras e imágenes apelaron a “la percepción del yo como de los otros” (Frith, 2003: 186) en la medida que algunos jóvenes se identificaron como parte de un grupo que escuchaba la misma música, iba a los mismos lugares y vestía de forma similar. Además, como ejemplificó con Grajales (2015 y 2018), tenían posiciones políticas similares frente a temas como la educación, el cuidado del medio ambiente y de la vida, los cuales eran – y son todavía – escuchados en los discos y en los conciertos al ser arengados por los artistas. Sin embargo, cabe decir que esto no es solo de esta época, a lo

largo de los años los conciertos de rock han servido como escenarios donde se arenga a favor de temas contestatarios y sociales.

De este disco destaca la canción *¿Qué sé yo?* que se convirtió en una de las más reconocidas de la banda y en una de aquellas que rompió con el estilo de rock que se estaba produciendo masivamente en los noventa. Así dice la canción:

<i>Conocerte fue mi maldición</i>	<i>y trance en los raves.</i>
<i>esa tarde del 96'</i>	
<i>tu mirada hondo me caló</i>	<i>Con nostalgia recuerdo aquel día</i>
<i>y mis huesos quebraron por ti</i>	<i>que por vos yo mi pelo corte</i>
<i>pero tu lengua se volvió puro metal</i>	<i>y me arrepiento lo tonto que he sido</i>
<i>metal del fino para nunca quedar mal</i>	<i>perdoname rock and roll</i>
<i>te enamoraste de mi carro y las pocas</i>	<i>yo te olvidé.</i>
<i>monedas</i>	
<i>de un bolsillo roto por tu amor.</i>	<i>Pero yo sé</i>
	<i>que algún día</i>
<i>Y qué sé yo de la vida</i>	<i>nena me vas a buscar</i>
<i>si toda te la regalé</i>	<i>será muy tarde estaré viendo futbol</i>
<i>que hasta aprendí a cantar vallenatos</i>	<i>con mis amigos ya no me importás</i>
<i>a escuchar rancheras</i>	

Santiago Arango propone que estas bandas como *Mojiganga*, *Tr3s de Corazón*, *Calibre 38* y *Providencia* (a las que él llama intermedias) tienen una transición ya que le cantan a la violencia y al conflicto, pero se dan un tipo de licencia para cantarle a los amigos. Sobre *¿Qué sé yo?* el periodista dice que es una canción que

“habla de un momento de la ciudad y de los intereses de los jóvenes, cuando dice: Hasta aprendí a escuchar vallenato, a escuchar rancheras y *trans* en los *raves* [...]. Si vos te ubicás en ese momento, la moda eran las licoreras. Esa canción está hablando de ese momento, de esa generación como era, era otro

momento. Es una generación que habla de eso, pero tienen denuncia”
(comunicación personal, 9 de abril del 2018).

Fue una nueva ola de bandas y canciones que recuperaron esa identidad en un país donde había pocas bandas que habían sobrevivido la década de los noventa. Las bandas eran o muy reconocidas a nivel internacional ganando premios *Grammy*, o muy *underground* en las ciudades capitales. Lo que sonaba en las pocas emisoras que pasaban rock transmitía cierta nostalgia de la década pasada pues eran los mismos dos o tres artistas colombianos que habían logrado éxito internacional, por un lado, y un boom de bandas de punk-rock norteamericano, por otro.

Aquí tuvieron una importancia vital las emisoras *Radioactiva*, *Veracruz Stereo*, y *Radiónica*. Estas emisoras nuevamente le comenzaron a apostar por pasar en la radio estas bandas nuevas que le cantaban a los temas, mencionados en este capítulo, que rara vez se encontraban en bandas de décadas pasadas.

Jhonie All Stars fue otra de las bandas que, habiendo nacido a finales de los noventa, tiene un papel importante en esa construcción de identidad y en ese entender cómo ha cambiado la situación musical de las ciudades, principalmente, con respecto al nuevo milenio. *Jhonie*, como se le llama en Medellín, ha tenido canciones importantes en sus cinco discos que han interpelado a quienes escuchan su música; no solo rockeros, sino, especialmente en los últimos años, personas interesadas en entender cómo a través de la música se puede leer lo que ocurre en una ciudad. Regino, vocalista de la banda explica cómo ha sido su visión y a qué se han referido en los más de veinte años tocando en el país:

“Nosotros hemos cantado y reflejar la realidad como la vemos. Una canción como *Cinema Realidad* es que ciertamente la realidad supera a la ficción mil veces. Hay una canción como *La Peor Llamada* que es sobre el secuestro. Y hablamos mucho también de la vida, de las cosas que uno ve y percibe en las demás personas. Hay gente que le gusta la canción *Pagando*, pues pagando por su felicidad. Una canción como *Cuentos para no dormir*, es definitivamente que nos viven vendiendo guerras y todo y la gente es feliz consumiendo eso. Y en este último álbum, sí es un álbum en el que las letras son dándole muy duro a todo el mundo, pero incluyéndonos a nosotros. Es como una posición frente al rock, lo que sentimos que está pasando ahora con el rock. Pero también hay una

canción que se llama *Visaje* que es como todo lo que sentimos frente a los *influencers* y esas estupideces. Y también está *Fan Club* que es todo lo que tiene que ver con los partidos políticos, que aquí la gente se mata por un partido político y a los políticos les importa un carajo la gente. Hay canciones más vivenciales como *Una historia de Medellín*, que es una historia que pasó y que me contó mi mamá. O sea, es que hay de todo. En sí, son cosas que hemos vivido, que nos ha tocado, todo ha sido muy honesto. Si hay algo que *Johnie* tiene, ódielo o no, es honestidad” (Comunicación personal, 15 de abril de 2019).

A partir de esto es posible comprender cómo es que se va dando una narrativa en la ciudad y cómo las personas han tenido en cuenta lo que ha pasado con las bandas y sus canciones para adaptar sus vidas a esta narrativa por medio de la cual entienden su realidad. Esto es pertinente ya que “para entendernos como personas, nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de eventos, y es aquí, precisamente, donde intervienen las narrativas al transformar eventos aislados en episodios unidos por una trama” (Vila, 2001: 36).

De igual manera, como se mencionó anteriormente, *Mojiganga* es otra de esas bandas que, desde finales de los noventa, ha servido para entender la narrativa de lo que ha pasado en el país. Siendo una de las primeras bandas de *ska-core* de Colombia, produjo dos álbumes con canciones que aportaron a esa nueva historia del país. El primero, *Señalados* (1999), contiene dos canciones que contribuyeron a esa nueva narrativa. La primera, *A mis amigos*, y *Relajación*, en segundo lugar.

A mis amigos

*Cerveza, ron y una buena canción a mis
amigos en esta mesa*

*Cerveza, ron y una buena canción a mis
amigos en este barrio.*

Todos piensan igual que tú

Y hablan estupideces en el parque Malibú,

Se la pasan borrachos de bar en bar

O comiendo porquerías en algún lugar.

*Y si estás mal pues entrás a un bar a meterte
porquerías,*

*Siempre te pasás y terminas diciendo
tonterías.*

*Cerveza, ron y una buena canción a mis
amigos en esta mesa,*

*Cerveza, ron y una buena canción a mis
amigos en este barrio.*

Relajación

En la mañana al levantarme

Quiero estar en otro lado no entrar a clase

Salgo a algún parque y veo la luna

*El mismo tren, el mismo andén, la misma
ruta.*

Y no quisiste verme más y dijiste ya no más

Y es viernes en la noche y hacés en la calle

Lo que vos querás.

Mucha cerveza y descontrol

(Mucha cerveza y descontrol)

Toda la noche pienso en vos

(Toda la noche pienso en vos)

Me paso el día de problemas

El agite y el bullicio de las aceras.

Te llamé a casa y me dijiste

Por qué no llegaste ayer y te perdiste

Y ya es tarde y no estoy con vos

Y no encuentro solución.

Dame una canción

Y un viernes de relajación

(De relajación)

Mucha cerveza y descontrol

(Mucha cerveza y descontrol)

Toda la noche pienso que...

Nos volveremos a ver.

Estas canciones transmiten una energía que difícilmente logran otras de otras bandas de Medellín y del resto del país. Esta banda logró, en el marco referencial de la narrativa, poner dos canciones, que hablan sobre los amigos y la cerveza, en el imaginario colectivo de las personas que los siguen quienes las tomaron como propias en esa construcción identitaria en la ciudad al principio del siglo presente.

En el siguiente álbum “*No estamos solos*” (Imagen 6) dejaron plasmado el abuso de la autoridad cometido por la policía en las calles de Medellín, las mentiras que los medios de comunicación nacionales transmitían, y hablaban de aquella Medellín que añoraban con “*Vos sos todo lo que quiero*”. En esta carátula se puede ver la figura de una persona que acaban de asesinar en un lugar cercado por cinta policial que dice “*Caution*” (Peligro o Precaución en español) en alguna esquina de una calle, en la noche. La figura que está en el piso, que burlescamente también

es el de una persona bailando *ska*, se convertiría en aquel símbolo de la banda, una que representa la autogestión que las bandas han de tener, aquella que canta contra el servicio militar, o que denuncia la falta de educación que hay en el país.

La importancia de la banda en la identidad colectiva es reafirmada en cada presentación que ellos hacen, algo que poco ocurre con otras bandas colombianas. Estuve presente, desde que comencé a realizar el trabajo de campo para la presente investigación, en tres conciertos donde *Mojiganga* tocó, en Medellín y Bogotá. La primera fue en 2017 en el marco del festival *Carnaval Fest* realizado en Medellín cada año. La segunda fue en *Rock al Parque*, en su vigésimocuarta versión en el 2018. La última fue en el 2019, nuevamente en el *Carnaval Fest*. En las presentaciones que a las que asistí esta banda, colombiana, en el caso de Rock al Parque, fue la que más fervor y emoción causó entre los asistentes. Todas y cada una de sus canciones fueron coreadas como no ocurrió con las demás bandas y, al preguntarle a algunos asistentes sobre esta banda, los comentarios siempre fueron sobre cómo esta banda representaba lo que otros no se atrevían a decir. Esta banda, con sus letras e interpretaciones, produce un sentimiento de comunión entre las personas que la han escuchado por más de veinte años, esto debido a razones mencionadas en párrafos anteriores. Por un lado, su cercanía y empatía con un sector de la juventud, especialmente, y con personas quienes, así ya no sean considerados etariamente en la juventud, sienten que estos temas los tocan, sienten una nostalgia y un deseo constante de ser joven nuevamente. Simon Frith (2003) dice que lo que hace que la música sea tan especial, en términos identitarios, es que esta

“define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así, la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras —el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones— y definir lugares; en clubes, escenarios y raves, mientras la escuchamos con auriculares, por la radio o en la sala de conciertos, solo estamos donde la música nos lleva” (Frith, 2003: 213).

Es decir, la música es ese medio, en este caso el rock, que ayuda a las personas, se consideren estas jóvenes o no, a transportarse a lugares y épocas con las cuales se sienten identificados, como aquellos viernes de cerveza, o aquel tiempo de estudiante en una universidad pública y se asistía a una asamblea general de estudiantes, como lo canta *Mojiganga* en su canción del mismo nombre:

Asamblea General de los Estudiantes

No al dominio estatal

Asamblea General de los Estudiantes

No al dominio estatal

Asamblea General de los Estudiantes

No tenían imagen

Y todos eran bastante feos

No querían a nadie

Eran criticados y despreciables

No al dominio estatal

Asamblea General de los Estudiantes

Y van cantando canciones

Sobre el poder del gobierno en instituciones

Se han reunido en los bares

A formar sindicatos no federales

No al dominio estatal

Asamblea General de los Estudiantes

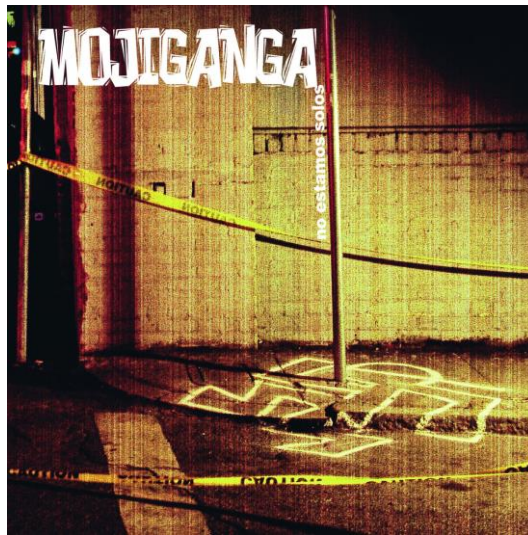


Imagen 6. "No estamos solos", Mojiganga, 2002.

En este cambio de discurso, una de las bandas que más influencia ha tenido es *Doctor Krápula*, quienes llevan veinte años y nueve discos con una constancia que pocas bandas colombianas han tenido. Es una banda que nació en el momento de la transición entre lo análogo y lo digital, en un momento donde no había redes sociales o música en *streaming*, logró ser de las más seguidas y escuchadas en estos nuevos medios de comunicación. Ellos masivamente quisieron

comenzar a mandar un mensaje claro a los seguidores del rock en Colombia, ya que veían que se había perdido un poco de claridad en las canciones.

“Lo que marca diferencia entre Doctor Krápula y el resto de las bandas, es que se logró masificar es mensaje y a la banda la conocen, entre otras cosas, pues a parte de *El Pibe de mi barrio*, y *La fuerza del amor*, por su trabajo ambientalista, por su trabajo social, por el apoyo a las marchas, a los campesinos, a los estudiantes, a los indígenas, a los páramos, a los ríos, y también la pachanga futbolera, y las canciones de amor, y eso” (Mario Muñoz, comunicación personal, 21 de mayo, 2019).

En términos rockeros, ha sido una banda que constantemente es protagonista en medios masivos, lo que ha traído un reconocimiento no solo en jóvenes, sino en adultos que siguen otros géneros principalmente, algo difícil para una banda en Colombia, que lo había logrado *Aterciopelados*. Esta, entre otras bandas, que desde 1998 ha tomado las banderas de denuncias contra la destrucción del medio ambiente en Colombia por parte del Estado y las multinacionales, lanzaría en el 2008 su álbum “*Sagrado Corazón*” (*Imagen 7*), en el cual denunciaría los crímenes ambientales que se cometen en el país. El nombre tiene un especial significado ya que Colombia es un país católico que está consagrado por la Iglesia Católica al Sagrado Corazón de Jesús, al igual que al Divino Niño. Esta carátula es una imagen que juega con estas dos figuras religiosas al poner a una niña descalza encapuchada con una flor, en el medio de la portada. No sólo la niña hace parte importante, sino también los rayos de luz que salen del fondo como en aquellas imágenes religiosas relacionadas con representaciones de la Virgen María.



Imagen 7. "Sagrado Corazón", Doctor Krápula, 2008.

3.3 Continúa la denuncia

Es importante decir que, aunque hubo un cambio de discurso en la narrativa protagonista en el nuevo milenio, muchas bandas no dejaron de denunciar lo que estaba pasando en el conflicto colombiano, algo que hace parte de la identidad del rock producido en Colombia. Un ejemplo lo tiene la banda *Masacre*, una de las más importantes en la historia del país que lleva en la escena desde 1988. La banda de *Death Metal* lanzó un álbum llamado "*Muerte Verdadera Muerte*" (2001) (*Imagen 8*), el cual tajantemente denunciaría un país que estaba cansado de la violencia y pedía un cambio a gritos. Canciones como "*Un país en sangre*", "*Masacrados*", y "*Éxodo*" expresan ese odio contra lo que ocurría en Colombia.

Un país en sangre

País en sangre, por violencia, por masacre
País en guerra, por poder, por hambre.
País en sangre, por miedo, por llanto en pena
País en sangre. Han violado tus derechos de
paz por guerra

Frutos de muerte, engendros dementes,
violaron tus derechos
En masacres y barbaries. Violencia más
violencia
Crecerá en las mentes de niños. Con odio, en
odio, por odio

País en sangre. País del hambre.

País en sangre. País barbarie

País en sangre. País masacre.

País en sangre. País del hambre

*Desplazados, abandonados, huérfanos y
viudas*

*Tierra de guerra, país en luto, muerte más
muerte*

*Masacres, masacres, país en sangre, de
sangre, en sangre*

Mi país ha nacido en el luto de tu carne.

*En el lodo de tu sangre, En tierra de odio y
desprecio.*

Quien mata es un héroe

*Y el vivo es presa de muerte. No creo en tu
paz.*

Mienten, matan, odian, mueren

Mienten, matan, odian, mueren

País en sangre, país del hambre

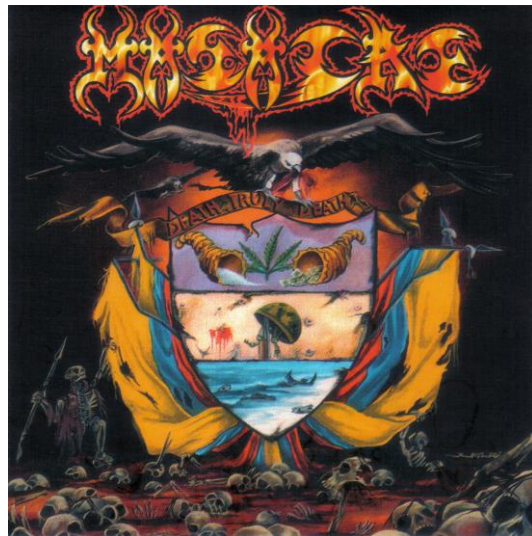


Imagen 8. “*Muerte verdadera Muerte*”, *Masacre*, 2001.

El escudo de Colombia es una imagen que caricaturistas han modificado para mostrar la realidad del país, pero *Masacre* fue una de las primeras, o al menos la más importante, en distorsionarlo para la carátula de un álbum. En la imagen hay un ave de carroña que puede identificarse como un buitre, la cual está desgarrando la piel de los cadáveres que hay esparcidos por el suelo bañado en sangre donde está el escudo. En un banderín, donde originalmente dice “Libertad y Orden”, dice “Death Truly Death”, refiriéndose a la situación en la que estaba el país debido al alto número de asesinatos, masacres y desapariciones. En la primera parte del escudo hay dos cornucopias que están en el escudo original, aunque estos en vez de monedas de oro y

frutas, tienen dólares y cocaína con una hoja de marihuana en el medio. Aunque Pablo Escobar ya había muerto hace algunos años, el narcotráfico estaba en uno de sus puntos más altos y había cooptado una gran parte de las ramas del poder, con, por ejemplo, las acusaciones al presidente Ernesto Samper (1994 - 1998) de haber recibido dinero del cartel de Cali. Al igual que en los noventa, era una época de masacres y muerte, por lo que la segunda faja del escudo – una pared llena de huecos de bala manchada de sangre con un casco de soldado sobre un arma – retratan de gran manera lo que pasaba.

Otro ejemplo de lo que sería una banda que todavía lucha en esa Medellín estigmatizada es *Nepentes*. Esta banda nació en 1998 en la comuna tres de la ciudad, que está compuesta por barrios como Manrique y Campo Valdez. Según Juan Carlos Sánchez, actual director del Teatro Pablo Tobón Uribe y baterista de la banda, *Nepentes* es una banda que miraba la ciudad desde el barrio con cierta melancolía, pero también con cierta esperanza. Sobre los orígenes de *Nepentes* él cuenta que

“esta nace en el año 98 en la comuna tres de Medellín y estaba en un momento muy agitado. Digamos que nos tocó presenciar cómo gran parte de nuestros amigos terminaron cogiendo otro tipo de caminos. La educación nunca pudo ser una alternativa, la empleabilidad formal nunca pudo ser una alternativa. Algunos empezaron haciendo música, otros tuvieron que dejar la música. Y pues lamentablemente otros murieron. También algunos terminaron ingresando a otro tipo de movimientos juveniles con tendencias más a los negocios criminales. Entonces somos unos sobrevivientes, nosotros entendimos en la violencia una manera de hablar de nosotros mismos, no naturalizando ni haciendo apologías a lo que nosotros veíamos, sino un poco porque entendíamos y queríamos mirar un poco la ciudad desde el barrio al centro, mirar la ciudad desde el barrio”
(Comunicación personal, abril 12 de 2018).

Luego sigue sobre cuatro conceptos detonantes del proyecto de la banda los cuales se ven reflejados en sus canciones, y ayudan a entender a esa Medellín de finales de los noventa y principios de los 2000. Estos conceptos son barrio, ciudad, pasión y dolor, los cuales explica de esta forma:

“Barrio, una banda de barrio que hacia parte de una ciudad. Pasión, unos pelados que estaban comprometidos. Y lamentablemente el dolor. Barrio, ciudad, pasión y dolor. Canciones como “*somos violentos*”, “*se tiene rencor*”, “*nada cambiará*” son la expresión de muchos jóvenes de Manrique en ese momento, la desesperanza. Algo de nuestra lírica tiene que ver con esa melancolía, ver como se estaba transformando la ciudad. De hecho, no llegamos a pensar lo que iba a pasar unos años después. Nosotros pensamos que todo iba a ser peor” (Comunicación personal, abril 12 de 2018).

Son muchos más los ejemplos de bandas que han continuado el trabajo de denunciar lo que ha pasado en el país, y otras nuevas que comenzaron en el nuevo milenio lo han sabido hacer muy bien. Sin embargo, hay en el aire una desazón al expresar preocupación por lo que están haciendo las bandas en la última década, por un lado. Por otro, se ha entendido que las cosas han cambiado, el discurso se ha transformado, y ahora estamos en otra época en la que interpelar a los ciudadanos con respecto al conflicto desde las canciones no es la prioridad ni la única forma de hacerlo.

Una de las preocupaciones corre por el lado de la manera en que el conflicto ha cambiado, como lo cuenta Santiago Arango: “un pelado que tenga hoy 20 años es uno que cuando tenía 10 años le tocó otra manifestación de la violencia, porque no se ha ido, la experiencia de la violencia muta” (comunicación personal, abril 9 de 2018). La violencia, si bien no se vive de manera tan visceral como en los noventa, sigue presente en los barrios, pero no tanto en las letras de las canciones, aunque todavía haya bandas que denuncien esto.

“Uno piensa, ¿Estamos mejor que antes? ¿O estamos peor? ¿Por qué las generaciones de hoy de bandas más contemporáneas pareciera que no entendieran que estamos puteados? Como sociedad seguimos estando muy mal. Los feminicidios, el abuso infantil, eso siempre ha estado, pero como existen otros canales para denunciar. Las BACRIM [Bandas Criminales] siguen, la violencia ha mutado. ¿Cuáles son los intereses de los pelados hoy? Eso no está bien ni mal, ¿Por qué no le están cantando a eso?” (Santiago Arango, comunicación personal, abril 9 de 2018).

Entonces es pertinente entender por qué se han dado estos cambios que no deben caer en el error de decir “el rock de antes era mejor”, simplemente por el hecho de ser más contestatario y “rebelde”. En primer lugar, las bandas que comenzaron hace algunos años han madurado y han cambiado su discurso tanto en las letras como en las tarimas.

Muchos de ellos pasaron por momentos difíciles en los ochenta y noventa y, posiblemente, han aprendido que el rock es algo más que protestar. Las personas que se han identificado históricamente con este género musical han aprendido que el rock no solo pasa por la electricidad; que no todo debe sonar a *The Rolling Stones*.

Por otro lado, ha habido una diversificación en el mercado debido a la llegada de las plataformas digitales y las redes sociales. Adicionalmente, la industria musical ha cambiado lo que ha generado unas bandas, unos artistas y, por ende, un público diferente. Todo esto se ha visto reflejado en cómo las personas se identifican con el rock y otros géneros que han comenzado a hacer parte de la narrativa para entender el país y las dinámicas de las ciudades.

3.4 Un mercado y una industria diferente

El rock colombiano ha sufrido muchos cambios musicales en las últimas tres décadas, como lo ha tenido la música en general, pero para el caso de esta investigación, en nuestro país se han dado unos cambios en la industria que responden a motivos más allá de la globalización de los mercados musicales.

El imaginario también cambió con el pasar de los años, para el caso de las bandas. Por un lado, ya no era importante tener ese estilo de vida *rockstar* donde ir de gira todo el tiempo por todo el mundo siendo famoso y aclamado por las masas. De hecho, el rock en este país nunca alcanzó a apelar a ese estilo de vida que tenían las grandes estrellas de rock. En otras palabras, el rock nunca ha sido una música masivamente escuchada, a pesar de ser una música popular. Como se expresó en capítulos anteriores, grabar un disco era muy difícil y costoso, al igual que era conseguir esta música en las disco-tiendas y calles. En este orden de ideas, eran pocas las bandas que lograban tener éxito, hablando de los ochenta y noventa, ya que era poco el acceso al disco (o casete) físico, solo podían ser escuchadas en emisoras, o simplemente porque no gustaban lo suficiente para mantenerse en las listas. Solo algunas lograban firmar un contrato con una disquera que los promocionara y los mantuviera en el tiempo.

La industria musical tiene distintos puntos de vista y de análisis. No debe ser satanizada y criticada al cien por ciento pues de alguna manera, es algo en lo que muchos grupos aspiran a tener éxito. Puede que haya bandas que quieran hacer música por amor al arte, pero son la minoría. Eventualmente es el sueño de personas que comienzan una banda de rock, poder vivir de aquello que aman hacer. Esto usualmente puede ser logrado entrando al negocio y siendo parte de la industria; conciertos, giras, discos, en fin, aprovechar el adjetivo de “popular” que tiene el rock.

“Los académicos de Frankfurt argumentaron que la transformación del arte en mercancía inevitablemente socavaba la imaginación y la atrofiaba la esperanza – ahora todo lo que se podía imaginar era lo que era. Pero el impulso artístico no es destruido por el capital; es transformado por este. A medida que el utopismo está mediado por los nuevos procesos de producción y consumo cultural, comienzan nuevos tipos de luchas por la comunidad y el ocio. La condena del consumo como "pasiva" es demasiado simplista. Ignora la complejidad de la cultura popular: la "riqueza connotativa" de la música rock desmiente los juicios rápidos sobre la pasividad de la audiencia: la música significa demasiadas cosas” (Frith, 1981: 268).²⁴

Como lo he mencionado más arriba, citando a algunos entrevistados para este trabajo, el rock colombiano ha sido uno hecho a pulso, con las uñas, ya que no ha sido nada fácil debido a la tropicalización musical que ha habido en el país, lo cual ha llevado a otros efectos. Igualmente, sienten que es necesario construir una industria más fuerte para ayudarse unos a otros, pues como lo dice Juan Carlos Sánchez: “creímos que solo tocando bien íbamos a lograrlo, que se configurara y se consolidara una industria de la música nacional, y no fue así. El mercadeo, el marketing, el

²⁴ “The Frankfurt scholars argued that the transformation of art into commodity inevitably sapped imagination and withered hope - now all that could be imagined was what was. But the artistic impulse is not destroyed by capital; it is transformed by it. As utopianism is mediated through the new processes of cultural production and consumption, new sorts of struggles over community and leisure begin. The condemnation of consumption as "passive" is too glib. It ignores the complexity of popular culture - the "connotative richness" of rock music belies quick judgments about audience passivity: the music means too many things.”

trabajo de los medios la fidelización del consumo de la música” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

A comienzos de la década pasada, la industria musical en el mundo estaba muriendo y estaban sufriendo pérdidas multimillonarias, de lo cual Colombia no fue la excepción. Además, las descargas ilegales comenzaron a masificarse y era la manera en la que las personas conseguían música pues los discos compactos eran costosísimos, y los casetes ya estaban pasando a mejor vida. Fue cuando comenzaron a ocurrir unos cambios que transformarían la música y partirían en dos su historia: antes y después del *streaming*, antes y después de las redes sociales. Por supuesto, esto cambiaría también la forma en la que las personas interactúan con la música y se identifican con ella pues, acompañado con el cambio de discurso, será mucho más difícil encontrar una narrativa y la reducción de complejidades (Gleizer, 1997) se hará más complicada.

La llegada de *Youtube* en alrededor del 2006 fue el primero de los factores que cambiarían todo. Facilitó acceder a una canción sin tener la necesidad de esperar a escuchar la canción en la emisora o comprar el disco compacto. Tampoco se tenía la necesidad de descargarla por medio de plataformas como *Ares* o por medio de *torrents* las cuales, a pesar de su popularidad, tenían mala fama de infectar de virus los computadores personales.

Luego llegaron las plataformas de *Streaming* con las que la industria recobraría vida y se abriría la oferta de bandas, géneros y categorías musicales. En Colombia esto tardaría un poco en llegar, a principios de esta década, pero conllevó cambios abismales en comparación con las décadas anteriores. En primer lugar, como las bandas ya no requieren de un estudio de grabación para producir su música, lo pueden hacer con un computador y algunos aparatos, que son más fáciles de conseguir ahora, y así tener su estudio de grabación en sus casas, para luego montarla en alguna de estas plataformas. Uno de los casos más exitosos lo tuvo la banda *Arctic Monkeys*, que se volvieron exitosos por medio de la plataforma *MySpace* donde montaron su música para luego ser contactados por una disquera.

Esta masificación también ha permitido que la calidad en lo que se escucha decaiga un poco, como lo expresa Juan Carlos Sánchez refiriéndose a las letras de las canciones:

“en Medellín hay unas iniciativas [...], creo que hay buenas bandas porque hoy tienen muchas más oportunidades, pero faltan letristas, hay muy buenos ejecutores instrumentales, pero faltan las letras que nos acerquen con la ciudad,

con el mundo, con lo que quieran, pero que nos enamoren. Creo que ahí hay una gran falla y hace mucho tiempo no veo que vuelvan a existir letristas que nos conecten como hizo *Bajo Tierra*, como lo ha hecho *Frankie Ha Muerto*” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

Esto obedece, en parte, a ese cambio de discurso que se dio en el rock en general en el país, por las razones mencionadas más arriba, y porque las personas ya tienen hoy otros medios para comunicar y denunciar lo que pasa en las calles y los barrios. Las redes sociales como *Facebook* y *Twitter* se han convertido en los nuevos medios de comunicación donde las personas expresan y denuncian lo que les pasa día a día. Ya los *fanzines*, periódicos independientes y las canciones han perdido la prioridad a la hora de interpelar a los demás conciudadanos. El investigador Umberto Pérez piensa que “hace mucho que el rock colombiano le importa más, cómo se vería en la tapa de *Rolling Stone* a cómo sonaría, o a cómo suena su música. Puedo estar equivocadísimo, porque también me hizo perder el interés” (Comunicación personal, 28 de junio, 2019).

Otra de las razones por las cuales se siente un gran cambio es que se ha perdido un poco la pasión y mística que había hace algunos años con respecto a los discos y casetes físicos. Entonces se ha perdido un poco esa conexión que había entre los artistas y los oyentes por medio del objeto. Ese apego a los discos ha estado volviendo poco a poco, pero ya hoy en día obedece a una fetichización que existe sobre los *LP* viejos que han cobrado mucho valor. Es más, se ha llegado al punto en el que un artista hoy lanza su nuevo álbum y saca al mismo tiempo un *CD* y un *LP*, pues los coleccionistas y melómanos están interesados en este último.

Ante todos estos factores, han nacido muchas bandas y grupos musicales en todos los géneros, lo que ha llevado a una época de la *hipermúsica*, según Santiago Arango (comunicación personal, 9 de abril del 2018), donde hay música en exageración. Todos los días hay artistas nuevos, y las plataformas han desarrollado, mediante algoritmos, la manera de seleccionar la música para cada persona, cada día. Las listas de reproducción ya no solo obedecen a géneros musicales, ya están programadas de acuerdo con estados de ánimo, a momentos del día como el camino al trabajo o la cena. Esa reducción de complejidad ya no la tiene que realizar la persona al seleccionar sus artistas y canciones favoritas, sino que las aplicaciones lo hacen todo por uno.

Todo esto ha tenido un efecto en cómo la música interpela con las personas y como esa narrativa es más difícil de encontrar cada vez más. Aunque podría decirse que ahora hay muchas más narrativas, que el poco acceso a la música antes no permitía. Debido a esto, al igual que a una demanda en el mercado, muchos artistas colombianos, ya sea hayan tocado rock, o no, han comenzado a explorar masivamente otros sonidos como la cumbia o la carranga, y los han introducido en sus nuevas producciones. Esto es algo que se ha dado siempre en Colombia, pero actualmente, por las razones ya expuestas, hay una masificación de estos sonidos que se venden en el mercado como “originalmente colombianos” o “sonidos colombianos”, cuando siempre se había hecho. Ya ahora no solo es la música la que se ve transformada, sino que estéticamente hay un cambio en las portadas de los discos y en la ropa que algunos artistas usan en presentaciones y videos.

“Sí hay una cosa, dentro de esa idea de la integración de géneros, que ha permitido que se configuren ciertos movimientos que estuvo relacionado la década pasada con el fenómeno llamado “las nuevas músicas colombianas”, que pues no todo músico está necesariamente obligado a inscribirse a ese fenómeno, pero que sí generó una serie de identificaciones globales de lo que era un sonido colombiano, con distintos niveles de calidad, desde una cosa con la honestidad creativa y riqueza musical como puede ser un *Chocquibtown*, o desde lo que fue también en su momento el fenómeno del tropipop ahorita de regreso” (Felipe Arias, comunicación personal, 20 de mayo, 2019).

Colombia siempre ha sido un país tropical y la identidad ha sido atravesada por esto a lo largo de los años. El rock producido aquí ha tenido muchas vertientes y se ha buscado un tipo de música propio al cual las personas han respondido positivamente. Se ha creado una narrativa, especialmente desde los ochenta, que era muy clara hasta la década pasada. Esta narrativa nacional se ha visto transformada por la diversificación de géneros que ha llevado a que, como la música, las personas, en especial los jóvenes en las ciudades sean ciudadanos del mundo.

Finalmente, antes de terminar este aparte, es pertinente sacar a relucir algo que surgió en el proceso del trabajo de campo para esta investigación relacionado con los nuevos discursos en el rock. Cuando entrevisté a los músicos, periodistas y locutores, la mayoría me hablaron de la importancia que han tenido el rap y el hip-hop en Colombia en la última década, y es imposible no

hablar de este tema sin mencionar a *Alcolirykoz*, este grupo de hip-hop del barrio Aranjuez en Medellín que se ha convertido en protagonista de la escena musical colombiana y latinoamericana.

Se ha discutido a lo largo de este texto que el rock es más que bajo, guitarra y batería y que su significado e importancia en la construcción de identidad va más allá de las letras o la estética. El rock ayuda a crear una postura, usualmente crítica, frente a la vida, y algunos entrevistados para este trabajo coinciden en que hoy en día no hay nada más rockero que *Alcolirykoz*. Con ellos, primero, se pueden encontrar puntos medios en los que se concuerden esas posturas con las que algunas personas se identifican. Segundo, como lo mencioné anteriormente, las personas ya no se adhieren a un solo género, y grupos como ellos, *Crew Peligrosos*, o *Niquitown*, permiten esa conexión con la música que el rock no logra hace muchos años. Juan Carlos Sánchez se refiere a esta conexión como un abrazo entre los géneros que en algunos años estuvieron en guerra, cuando hoy es normal que incluso produzcan música juntos:

“El hip hop y el rock en Medellín son amigos, en otras ciudades del país no son amigos. Nosotros [...] y muchos amigos míos que han pasado por las secretarías de cultura, las direcciones de los festivales, logramos sintonizar a esos dos movimientos, a esas dos sonoridades. Y el hip-hop también ha sido una narrativa permanente de la ciudad y ha sido maravillosa, ha tenido momentos muy frontales y ha tenido momentos donde se alejan a veces de la crítica social para contarlo de otra manera, los *Crew Peligrosos* se acercan a sonidos más comerciales, el mismo *Alcolirykoz*, y uno empieza a ver otras búsquedas maravillosas. Entonces yo creo que hay que hablar, cuando hablamos de rock nacional o del rock de Medellín, que hay un abrazo ligado, desde iniciando la década del 2000. Hay un abrazo que nos damos con los raperos y por eso hay un respeto increíble de los raperos. Tu me puedes ver a mí tranquilamente con el Flaco, el *mocho* de *Laberinto*, tomándome una cerveza en el parque El Poblado. Entonces *Nepentes* con *Laberinto*, de hecho, hemos tocado juntos, es una locura. En otra ciudad nos habrían matado, nos habrían dicho que somos unos casposos. Entonces no podemos dejar de hablar del hip-hop y a lo que le cantamos” (Comunicación personal, 12 de abril, 2018).

Esta narrativa de la que el baterista de *Nepentes* y director del teatro Pablo Tobón Uribe habla es precisamente aquella que, para algunos, el rock dejó de alimentar hace algunos años y ha retomado, de cierta manera, el hip-hop en Medellín. El efecto de esto no solo ha sido en esta ciudad, sino que, por ejemplo, *Alcolirykoz* acaba de ser invitado a la edición del 2019 del festival *Manizales Grita Rock*, lo cual confirma ese abrazo entre los géneros y esa apertura que ha tenido la ciudadanía hacia otras visiones de país, u otras narrativas que interpelen de una mejor manera a las personas.

En Bogotá ha ocurrido algo similar con *Alcolirykoz* y otros grupos del género, pues han tenido la misma influencia que crece cada día. En *Radiónica*, por ejemplo, la emisora pública de rock y música alternativa más importante del país, estos grupos suenan desde hace algunos años. Para Álvaro González (Comunicación personal, 28 de junio de 2019), coordinador de programación de *Radiónica*, el rock se quedó en una zona de confort, aunque hay bandas que sí están sacando la cara por el género, como *Margarita siempre viva*.

3.5 El papel de los festivales

Los festivales de rock en Colombia han venido creciendo a lo largo de los años. Primero, hubo unos intentos con el festival *Milo A go-go* y el *Ancón*, hace más o menos cincuenta años. Luego vinieron *La Batalla de las Bandas* y el *Concierto de Conciertos*. Todos intentos esporádicos, pero ninguno logró establecerse con una regularidad. Estos festivales eran organizados por privados que reunían bandas del país, incluso algunas internacionales en el último caso. Luego, los punkeros organizaban su propio festival, lo que pasaba igual con los que seguían el metal, en garajes o terrazas, y cuando les iba bien, lograban tocar en pequeños lugares de las ciudades, como el Carlos Vieco en Medellín.

Sin embargo, en 1995 nacería *Rock al Parque*, que luego se convertiría en uno de los festivales públicos más grandes del mundo. Una de las características más importantes de este es que es uno público, pagado y apoyado por la alcaldía mayor de Bogotá al cual los asistentes no tienen que pagar absolutamente nada para ingresar. Era un momento en el que los jóvenes podían ver en vivo lo que habían visto por televisión. No solo eran bandas bogotanas, sino internacionales, y con el pasar de los años comenzaron a invitar a otras bandas del resto del país y del mundo.

Luego vendría un festival con el mismo modelo de *Rock al Parque* que se realizó en el 2004 en la ciudad de Medellín. *Altavoz* comenzó este año con un día de festival donde tocaron diez bandas nacionales y una internacional. Ya para el siguiente año comenzaría un modelo que se repite cada año. En el 2005 se realizaron convocatorias para los conciertos eliminatorios con el fin de llegar a tocar en el festival a fin de año. Una de las características más importantes de este festival, y que acompaña ese cambio de discurso que se ha tratado a lo largo de este trabajo, es que se convocó para que en un mismo escenario tocaran grupos de metal, punk, hip-hop, rock y eventualmente electrónica.

“Altavoz ha permitido varias cosas, hay que entender que Altavoz surge por un trabajo que ya habían hecho los rockeros [...]. Es un festival, primero, que ha sido una plataforma para músicos de Medellín porque se presentan frente a mucha gente. Segundo, los ha puesto en igualdad de condiciones técnicas frente a bandas internacionales y yo creo que eso ha ayudado mucho a que suba el nivel internacional. Tercero, se trae unos programadores que ven estas bandas y ha permitido ese tipo de cosas. Yo creo que Altavoz ha ayudado mucho a convertir a estas bandas de acá de Medellín en bandas grandes, bandas que la gente pueda ver con sus condiciones pero que además las vean en un escenario que permite que se cree esa relación como: “*Juemadre*, esa banda es internacional” (Felipe Grajales, comunicación personal, 20 de mayo, 2018).

Esto, precisamente, ha ayudado a que muchas personas intenten empezar con nuevos proyectos musicales y que las personas piensen que tocar en una banda de rock puede ser un proyecto serio al que le pueden dedicar tiempo pensando en hacer una vida de esto. Uno de los aportes más importantes de *Altavoz* y *Rock al Parque* es que han cimentado las bases de un circuito en el que bandas de otros festivales más pequeños de distintas ciudades del país se muevan y comiencen a ser más seguidas y conocidas gracias a las plataformas de *Streaming*, por ejemplo. Festivales como *Viboral Rock*, *Sabanetoke*, *Rock al Río*, y el *Manizales Grita Rock* cumplen un papel importante en la construcción de identidad de muchos jóvenes que ven cómo el rock no solo es una postura frente a la vida, sino que, como ellos, hay otras personas en el país que sienten y viven lo mismo, se sienten parte de una comunidad. La importancia de que estos festivales sean

eminentemente públicos, y que algunos se realicen en los parques principales, reside también en que la comunidad ya los ha recibido y se apropia de ellos muchas veces sin importar si les gusta o no la música, ya los viven.

Por otro lado, están los festivales privados que han retomado importancia en el país en la última década. Uno de ellos es el *Stereo Picnic*, el cual se ha convertido en uno de los más importantes de América Latina junto al *Lollapalooza* en Chile y el *Rock in Rio*, que se realiza en distintas partes del mundo. El gran atractivo de este festival es la gran variedad de bandas, no solo de rock, reconocidas como *The Strokes*, *Guns N' Roses*, o *The Killers*. En este festival también son invitadas bandas nacionales que ya han participado en otros festivales del país. Es importante la mención de este festival por la acogida que ha tenido, pero mucho más para situarlo como ejemplo de esa nueva narrativa musical que hay en el país donde las personas ya siguen artistas de cualquier parte del mundo y de distintos géneros sin problema alguno. Otro gran ejemplo de un festival privado es el *Carnaval Fest*, antes llamado *Concierto de la Juventud*, que se realiza cada año en Medellín en el marco de la Feria de las Flores.

Este festival lleva alrededor de quince años apostándole a las bandas colombianas en un momento difícil en el que muchas personas prefieren asistir a un festival gratuito como *Rock al Parque* o *Altavoz*. Según Sebastián Mejía, vocalista de *Tr3s de Corazón* y uno de los organizadores del festival, el hecho que este festival siga en pie después de tanto tiempo es una señal de que el rock sigue teniendo vigencia. Añade que

“nosotros casi siempre en *Headliners* tenemos bandas clásicas, y eso es lo que queremos, o sea, muchas veces queremos es reivindicar el movimiento del que nosotros venimos, y mirá lo que pasa, que la gente cada vez más entendió ese mensaje y nosotros muchos años nos llevamos las críticas de que en el *Concierto de la Juventud* siempre tocaban las mismas bandas, y este año van a tocar las mismas bandas, y es el carnaval más exitoso, pinta como el carnaval más exitoso. Entonces, creo que ahí hay un tema de identidad muy fuerte, porque aparte este festival trasciende Medellín, entonces ya hay gente que viene de otras ciudades, e incluso de otros países, porque estuvimos en México y mucha gente nos habló de querer venir al festival. Entonces, en un mundo tan globalizado donde ya cada vez es más fácil ir de un lugar a otro, un festival como carnaval que genera esa

identidad, los que vienen es porque se identifican con la música, con el cartel, con las bandas, con el espíritu del festival, pues vienen...vienen con un sentimiento de: “Yo hago parte de eso, esa es mi voz”, por decirlo de alguna manera” (Comunicación personal, 28 de mayo, 2019).

Este festival, al igual que *Rock al Parque*, *Altavoz* y los demás, es uno de los ejemplos de cómo luego de tantos años y de unas grandes transformaciones en el mercado, la industria musical, y en la manera como se consume la música, el rock sigue generando identidad en los jóvenes de cada época y sigue generando esa nostalgia en las personas que escucharon esta música hace algunos años. Esa narrativa que cada persona ha construido a lo largo de los años para identificarse se ha visto atravesada por el rock colombiano, pues de alguna manera le ha servido para tener una postura frente a situaciones que ocurren todos los días en Colombia y ahora en el mundo.

4 Conclusiones

4.1 Construcción de identidad en el rock colombiano

A lo largo de este trabajo se habló del rock como un medio musical (Frith, 1981) y cómo a través de sus elementos se puede entender un mensaje cultural. Además, como música popular, este género ha tenido gran importancia en la construcción de identidad pues interpela tanto a quienes lo escuchan como a aquellos que interpretan. Adicionalmente, el rock es un género que depende de su cotidianidad (Grossberg, 1993) y del contexto político por el que está pasando la sociedad a la cual interpela. Sin embargo, a pesar de ser el mismo tipo de música, las personas dentro de esta sociedad lo viven de maneras diferentes, ya que apela algo distinto para unos y otros, ya sea nostalgia, un querer ser o un interés común. Para muchos, el rock debe ser un género tocado de cierta forma con ciertos instrumentos como la guitarra eléctrica, un bajo y una batería, debe apelar a ciertos discursos contra el establecimiento, y debe mantenerse “*underground*”²⁵. No obstante, las mismas personas, en el caso colombiano, se han encargado de abrir el género hasta convertir el rock en algo más que un movimiento de un pequeño grupo de seguidores que asistían a conciertos clandestinos, y lo han llevado a otros discursos, a otras formas de tocarlo, a otros instrumentos; lo ha interpelado de una manera diferente.

El primer punto para entender cómo se ha dado esa interpelación de identidad en el país con el rock, es comprender que esta música no debe considerarse como cultura nacional cerrada, sino como un *campo de interlocución* (Grimson, 2001), donde algunas formas de identidad se ven legitimadas. En estos campos las personas tienen *cajas de herramientas identitarias* en las cuales se dan relaciones de poder donde algunas identidades tienen cabida y otras no. En Colombia, el rock ha sido una de las formas contestatarias ante la situación que han vivido los jóvenes, especialmente aquellos en los ochenta y noventa. Este género ha servido como herramienta de denuncia y expresión, lo cual ha unido a muchas personas a identificarse con las dinámicas del rock. En este orden de ideas, una de las formas en las que las personas deciden qué música escuchar y en qué momento ante las infinitas posibilidades es la *reducción de complejidades* que propone

²⁵ Aquí se entiendo lo “*underground*” como aquello que no está en la escena institucional o lo que no ha sido cooptado por las grandes disqueras.

Marcela Gleizer (1997). El rock en Colombia es una opción que algunos jóvenes, especialmente en las ciudades principales, escogieron, pues era la manera de encontrar un campo de interlocución ante la difícil situación que algunos vivían; ha sido la forma de conciliar algunos rasgos identitarios con los que han crecido. Esto se puede encontrar en trabajos como *El Dorado de Aterciopelados* y *Lavandería Real de Bajo Tierra*.

Ahora, el proceso identitario en la música se da cuando se percibe el yo en lo colectivo (Frith, 2003), puesto que es en ese momento cuando se llevan a cabo las relaciones individuales y grupales. En otras palabras, es en esta experiencia cuando las personas le dan un sentido al mundo al interpelar al género que se escucha y así crear un imaginario colectivo.

Aquí es donde entra el segundo concepto para entender el proceso identitario a través de la música. Benedict Anderson (1983) propone la *Comunidad Imaginada* para entender cómo los miembros de una nación nunca sabrán quiénes son la mayoría de sus connacionales, ni los conocerá, ni hablarán con ellos, sin embargo, estas comunidades tendrán un estilo particular de imaginarse. Aquí se puede entender cómo se da lo *nacional* en el rock, que proponen quienes se identifican con este género, no como una música nacional en sí misma, sino cómo un género que permite conocer y entender a las demás personas del país con las que, a pesar de nunca llegar a conocerlas, se siente una empatía por las situaciones vividas. Una de las maneras de construir esta identidad que propone el autor se da al leer el periódico, pues es un medio masivo que crea un consumo simultáneo imaginado. Para el caso de la música ocurre con la radio, o las canciones y álbumes escuchados en lo que era el *walkman*, en un *iPod* o, actualmente, en el celular a través de las plataformas de *streaming*; cuando se escucha una canción sobre la violencia en los barrios de Medellín, sobre las masacres en los pueblos de Colombia, sobre aquellos parques de Bogotá, o sobre la problemática respecto a la educación que tienen los jóvenes en el país, se crea una identidad y una empatía con esas personas que están caminando las mismas calles y sufriendo las mismas adversidades. Simmel (2014) planteó, al hablar de la digresión de la sociología de los sentidos, que el oír era algo supraindividual, lo que convierte a los asistentes a un concierto en una unidad sociológica estrechamente unida, lo que difícilmente ocurre en un museo, por ejemplo, de consumo privado y solitario. Los festivales, la radio y los conciertos de rock en Colombia son artefactos culturales que han permitido interpelaciones interpelación entre sujetos, la cual les ha permitido encajar sus historias en distintas narrativas, generando una forma de identidad particular en el país.

Todo lo anterior encaja en una narrativa que, según Frith (2003), refuerza la idea del *yo imaginado*, ya que le da relevancia a lo colectivo en la música, lo cual le da sentido a la identidad. Esta identidad se construye sobre un querer ser, un ideal, un *proyecto de vida* (Gleizer, 1997), que las personas experimentan a diario. El rock colombiano es aquella narrativa que permite identificarse, en primer lugar, con esa rebeldía antisistema que las bandas de los ochenta y noventa, aquellas bandas que tenían problemas para reunirse, grabar y publicar algún trabajo. Esas bandas que le cantaron a los problemas en las ciudades, así como en los pueblos del país. Se dice que el rock es música para jóvenes hecha por jóvenes, pero lo que ocurre es que esa juventud no es siempre etaria, es esa narrativa a la cual las personas apelan cuando se sientan a escuchar una banda de rock que, o la vivieron cuando eran jóvenes, o les interesa lo que bandas nuevas producen porque los transporta a aquello que quieren ser por un momento específico del día. El rock permite comprender muchas cosas del mundo que nos rodea, en este caso, el rock en Colombia permite conocer muchas realidades que no se cuentan en los medios de comunicación tradicionales. Esto ha transformado de cierta forma a los individuos que lo escuchan y viceversa, hay una interpelación constante a medida que pasan los años entre el género y las personas; se han ido construyendo argumentos en la historia de cada uno, que se han articulado a sus narrativas identitarias (Vila, 2001). En conclusión, hay contextos delimitados en los que se da la narrativa del rock en Colombia, la cual entra en una negociación con las personas que le dan sentido a su trama histórica.

A lo largo de los ochenta y noventa hubo en el país una *homología* (Frith, 2003) con respecto a los géneros relacionados con el rock, como el punk y el metal, por ejemplo. Hubo conciertos y festivales donde había batallas campales entre los participantes, como *La Batalla de las bandas* en 1985 en Medellín. Sin embargo, había elementos que narrativamente los unían. El primero de ellos era la combatividad, como manera de denunciar el apabullamiento que los jóvenes sufrían en ese momento, pues tenían pocas oportunidades para interpelar a la sociedad. Otra de las características en la historia de los jóvenes que se identifican con el rock colombiano, especialmente hace unos años, es la recursividad a la que tenían que apelar para poder producir música. Era muy difícil conseguir los instrumentos y lugares para ensayar y grabar.

Uno de los álbumes que lograría éxito y, por ende, convertirse en referente identitario del rock en Colombia, fue *El Dorado* (1995). Este trabajo logra ser una de esas imágenes que logran unir un imaginario nacional que logra representar ese querer ser de muchas bandas y seguidores del rock en los noventa. En este trabajo se logra identificar una sonoridad y una estética que

caracterizaría al rock colombiano hasta el día de hoy. Este trabajo, así como *Con el corazón en la mano* (1993), representa esa *hibridez* (Canclini, 1990) entre lo tradicional y lo moderno de Colombia, donde coexisten distintas formas de ver el mundo. Trabajos como este o como *Lavandería Real* (1997) ayudaron a entender un momento en el país en el que los buses llenos de *stickers* de leones y de figuras religiosas eran una de las características estéticas principales en las calles de unas ciudades que querían entrar a una modernidad, aún precaria para la década de los noventa. Este rock de estas décadas ayudó, entonces, a conciliar aquellas características de la cotidianidad de las personas que no se sentían a gusto con lo que pasaba en el país; una narrativa llena de violencia de la cual no querían hacer parte.

Es a partir de aquí que el rock comenzó a ser una manera de construir una identidad entre lo tradicional y lo moderno en Colombia, una identidad enmarcada en una narrativa que ayudaba, también, a ubicarse geográficamente en este país, con unas necesidades y posturas específicas. Estas posturas se vieron plasmadas en carátulas de discos que fueron imágenes percibidas como colectivo (Belting, 2007), como algo que determina una época. Con *Lavandería Real* (1997) se logró tener un imaginario de ciudad ligado no necesariamente a la violencia, sino a la cotidianidad narrada desde aspectos simples de una ciudad como sus bares o sus parques; se identifican estos trabajos con un período específico que las personas sienten como propios.

Adicionalmente, el cambio sonoro también ayudaría a conciliar ese conflicto identitario entre lo moderno y lo tradicional. Esas músicas populares como la carranga, la guasca, la carrilera y la salsa, mezcladas con el rock y el punk comenzaron a ayudar a crear un sonido que diferenciaría al rock colombiano de otros en la región. Lo que hicieron Carlos Vives, *Aterciopelados*, *La Derecha*, *Bloque de Búsqueda*, *Bajo Tierra*, y a finales de los noventa, *Doctor Krápula*, fue de cierta manera reivindicar esos sonidos olvidados por generaciones más jóvenes e incorporarlos en una nueva sonoridad urbana, la cual logró que muchas personas se identificaran con su territorio, con una época; en conclusión, con una narrativa que le daba sentido a su mundo alrededor.

4.2 Un nuevo discurso, una nueva narrativa, un nuevo mercado

Con el cambio de milenio llegaron muchos cambios en la industria musical, con la popularización del internet y las plataformas, así como la situación en el país, específicamente en

las ciudades en las que el rock era escuchado de forma masiva, donde el inicio de los festivales musicales cambió definitivamente la manera de asistir a los conciertos de rock.

Uno de los primeros temas para tener en cuenta es que las bandas que nacieron a finales de los noventa y principios del nuevo siglo comenzaron a asociar el rock a otros aspectos de la vida como el fútbol, los amigos y las relaciones amorosas. Eran tiempos en los que los niveles de violencia en las ciudades estaban bajando y se gestaba una forma diferente de producir y escribir música. El día a día, más que los hechos violentos que ocurrían en el país, se convirtió en la inspiración para escribir canciones, lo cual caló en los jóvenes que buscaban una narrativa para identificarse. Se buscó interpelar a jóvenes quienes no habían sufrido la guerra del narcotráfico en los noventa con canciones relacionadas a los amigos y tomar cerveza un viernes en la tarde en una licorera; el barrio se convirtió en el protagonista. Sin embargo, no se dejó de denunciar muchas cosas que pasaban en las ciudades que habían quedado como rezago de las décadas anteriores.

La industria musical comenzó a cambiar y el impulso artístico no fue destruido por el capital, sino que fue transformado (Frith, 1981), pues la forma de producir y consumir música cambió drásticamente. Plataformas como *Youtube* y *Spotify* dieron un giro significativo a la industria, ya que le dieron un aire a muchas bandas y artistas que habían perdido conexión con los seguidores. Ya grabar se volvió mucho más fácil pues se puede realizar en un estudio sencillo, o en un computador con los accesorios adecuados, y simplemente se monta la canción o el álbum a la plataforma. De igual manera, la llegada de las redes sociales masificó la manera de comunicar y denunciar lo que pasa con los jóvenes en las ciudades y pueblos; la música dejó de ser esa única manera que los jóvenes tenían para comunicarse con la sociedad.

Todos estos cambios modificaron la forma en la que la gente interpela con la música, ya que se ofrecen diferentes discursos. Ahora las opciones para ajustarse a una narrativa no son tan claras y la estrategia para manejar los problemas cotidianos, con la que los individuos cuentan a la hora de reducir la complejidad (Gleizer, 1997) de opciones, es más abierta, pues con las plataformas de *streaming* se puede categorizar la música ya no solo por género o subgénero, sino por momentos del día, temporadas del año, o sentimientos. Ya la línea entre géneros se tornó más difícil de marcar ya que, en primer lugar, las bandas nuevas siguieron los estilos estéticos y sonoros de agrupaciones como *Aterciopelados* al mezclar otras sonoridades del país como la carranga o algunas tendencias del Pacífico, para producir su música. En segundo lugar, y siguiendo con la idea anterior, el rock se volvió hoy más que nunca en una posición frente a la vida más no algo de

guitarra, bajo y batería; es a lo que muchas personas acuden para darle sentido a sus narrativas en momentos de sus vidas, cuando se quieren transportar a lo que quieren ser que ha representado el rock históricamente, en el mundo y en Colombia. Este país, musicalmente hablando, siempre ha estado atravesado por su tropicalidad y es algo de lo cual el rock se ha alimentado y a lo que las personas, en especial en las últimas dos décadas, han adaptado a sus narrativas.

Finalmente, es aquí donde los festivales de música entraron a jugar un papel fundamental con el fin de entender cómo se desarrollaría el rock en las últimas tres décadas y cómo se daría ese cambio de discurso en la narrativa musical colombiana. Con festivales como *Rock al Parque* o *Altavoz* muchas bandas lograron hacerse reconocidas en la escena y se creó un incentivo más en la producción musical. Por otro lado, con el cambio de milenio, estos festivales probaron que aquellos muros que había entre los géneros como el metal y el punk, incluso el hip-hop, eran visiones que estéticamente podrían ser muy diferentes, sin embargo, tenían puntos de comienzo, necesidades, e historias personales en común, y lograron unir a miembros de una comunidad que discursivamente no estaban tan alejados los unos de los otros. Los festivales son, en conclusión, aquella prueba de que la música se ha transformado y con ella las personas han escogido distintos discursos para identificarse con ciertas narrativas que cada uno ha construido.

5 Referencias

- Alabarcés, Pablo. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En: Alabarcés, Pablo y Rodríguez, María Graciela (Eds.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Arias, Eduardo. (1992). El rock en Colombia. Primera Parte (1967-1992). Surfin' Chapinero. *Revista La Tadeo*. Número 71. Pp. 200-211.
- Bellon, Manolo. (2018). *El ABC del rock*. Bogotá: Debolsillo.
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Blanco, Darío. (2010). Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular. En: Blancarte, Roberto. (Coordinador). *Culturas e identidades. Los grandes problemas de México*. V. 16. El Colegio de México. México, D.F.
- Carvalho, José Jorge. (1995). Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. En: García Canclini, Néstor. (Compilador). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. Pp. 125-165. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cepeda, Hernando. (2008). Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. *Tabula Rasa*, No. 9, julio-diciembre. Pp. 313-333. Bogotá, Colombia.

- Cepeda, Hernando. (2008). El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta. *Memoria y Sociedad*. 12 (25), julio-diciembre. Pp. 95-106. Bogotá, Colombia.
- Celnik, Jacobo. (2018). *La Causa Nacional. Historias del rock en Colombia*. Colombia: Aguilar.
- Durán, Ricardo. (2019, 28 de marzo). 45 años de una feria inolvidable. *Rolling Stone*. Tomado de <https://www.rollingstone.com.co/principales/blog/45-anos-de-una-feria-inolvidable>.
- Escobar, Ana. & Torres, Santiago. (2015). La exclusión al servicio de la identidad nacional: influencia de las representaciones sociales en la deslegitimación del rock como fenómeno cultural en Colombia. (Tesis inédita de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Fabbri, Franco. (1982). What kind of music? *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method. Pp. 131-143.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. (2007). *El rock no te necesita: La Pestilencia frente a la movida electrónica colombiana*. Ponencia presentada en el congreso de *Latin American Studies Association (LASA)*, Montréal, Canadá.
- Frith, Simon. (1978). *The Sociology of Rock*, London: Constable.
- Frith, Simon. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'N' Roll*. New York: Panteon Books.
- Frith, Simon. (2003). Música e identidad. En: *Cuestiones de identidad cultural*. Hall, Stuart y Du Gay, Paul. (Compiladores). Pp. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

- González, Juan Pablo. (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gleizer, Marcela. (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México: FLACSO.
- Grajales, Felipe. (2015). *El rock y su papel en la formación de opinión pública antitaurina en Medellín*. Tesis para optar por el título de maestro en ciencia política. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Grimson, Alejandro. (2001). *Interculturalidad y comunicación*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Grimson, Alejandro. (2010). Culture and Identity: two different notions. En: *Social Identities*. Vol. 16, N° 1, January 2010, pp. 63-79.
- Grossberg, Lawrence. (1984). Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. *Popular Music*, Vol. 4, Performers and Audiences, pp. 225-258.
- Grossberg, Lawrence. (1993). The framing of rock: rock and the new conservatism. In: *Rock and popular music: politics, policies, institutions*. Tony Bennett [et al.] (Eds.). London: Routledge.
- Hincapié, Felipe. (2017). La batalla de las bandas. *Universo Centro*, número 83, febrero.
- Hobsbawm, Eric. (1990). *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Londoño, Diego. (2018, 14 de febrero). Nueve (9) covers de la música colombiana. *Radiónica*. Recuperado de <https://www.radionica.rocks/noticias/nueve-9-covers-de-la-musica-colombiana/>.
- Pérez, Umberto. (2007). *Bogotá, Epicentro del rock colombiano entre 1958 y 1975 una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá.
- Puerta, Simón. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.
- Restrepo, Andrea. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. *Historia Crítica*. No. 29, enero-junio. Pp. 9-37.
- Simmel, Georg. (2014). *Estudios sobre las formas de socialización*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Vila, Pablo. (1995). El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. En: Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. Pp. 232-277. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vila, Pablo. (2001). Música e identidad, La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En: Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ochoa, Ana María y Cragolini, Alejandra. (Coordinadoras). Pp 15-44. Bogota: Ministerio de Cultura.
- Wilson, Pablito. (2013). *Rock Colombiano. 100 discos/50 años de historia*. Bogotá: Ediciones B.

5.1 Discografía

Aterciopelados. (1995). *El Dorado* [CD]. Colombia: BMG, Culebra Records.

Aterciopelados. (2018). 13. He venido a pedirte perdón. En *Claruscura* [CD]. Colombia: Sony Music Entertainment.

Bajo Tierra. (1997). *Lavandería Real* [CD]. Colombia: Codiscos.

Banda Nueva. (1973). *La Gran Feria* [LP]. Colombia: Discos Bambuco.

Billo's Caracas Boys. (1973). B3. Juanita Bonita. En *Billo' 73* [LP]. Venezuela: Billo.

Doctor Krápula. (2005). 14. Traicionera. En *Bombea* [CD]. Colombia: Star Arsis Entertainment Group.

Joaquín Sabina. (1994). 6. Ruido. En *Esta boca es mía* [CD]. España: Ariola Records.

Juan Gabriel. (1980). 7. He venido a pedirte perdón. En *Recuerdos* [LP]. México: Ariola Records.

La Derecha. (1994). 6. Ay qué dolor. En *La Derecha* [CD]. Colombia: Culebra.

La Derecha. (2011). 5. Ruido. En *Polvo eres* [CD]. Colombia: MTM Ltda.

Los Auténticos Decadentes. (1995). 1. La Guitarra. En *Mi vida loca* [CD]. Argentina: RCA Records.

Mojiganga. (1999). 2. Mi Nación/Como sea. En *Señalados* [CD]. Colombia: Mutante Records.

Mutantex. (1990). A4. Sin reacción. En *Rodrigo D. No Futuro* [LP]. Colombia: Producciones Tiempos Modernos.

Pastor López. (1978). A1. Traicionera. En *Traicionera* [LP]. Colombia: Discos Fuentes.

Pestes. (1990). A1. Dinero. En *Rodrigo D. No Futuro* [LP]. Colombia: Producciones Tiempos Modernos.

Providencia. (2015). 3. Juanita Bonita. En *Beligerante* [CD]. Colombia: Providencia Music.

Tr3s de Corazón. (2003). *No Hay Tiempo Que Perder* [CD]. Colombia: Carnaval Records

5.2 Entrevistas

Arango, Santiago. (Periodista y locutor en la emisora *Radiónica*. Director del Centro de documentación musical el Jordán) Entrevista personal. Medellín, 9 de abril de 2018.

Arias, Eduardo. (Periodista). Comunicación telefónica, 9 de mayo de 2019.

Arias, Felipe. (Historiador). Entrevista personal, Bogotá, 20 de mayo de 2019.

Bellon, Manolo. (Periodista y escritor). Comunicación telefónica, 9 de mayo de 2019.

García, Chucky. (Programador y curador artístico del Festival Rock al Parque). Entrevista personal, Bogotá, 21 de mayo de 2019.

González, Álvaro. (Periodista y coordinador de programación de la emisora *Radiónica*) Entrevista personal, Bogotá, 28 de junio de 2019.

Grajales, Felipe. (Músico y director del Festival Altavoz). Entrevista personal, Medellín, 20 de mayo de 2018.

Londoño, Diego. (Periodista y escritor, locutor en la emisora *Radiónica*). Entrevista personal, Medellín, 9 de abril de 2018.

Mejía, Sebastián. (Vocalista de la banda *Tr3s de Corazón*). Entrevista personal, Medellín, 28 de mayo de 2019.

Muñoz, Mario. (Vocalista de la banda *Doctor Krápula*) Entrevista personal, Bogotá, 21 de mayo de 2019.

Pérez, Umberto. (Historiador). Entrevista personal, Bogotá, 28 de junio de 2019.

Regino, Sebastián. (Vocalista de la banda *Johnie All Stars*). Entrevista personal, Medellín, 15 de abril de 2019.

Rendón, Santiago. (Locutor de la emisora *Radioactiva*). Entrevista personal, Bogotá, 9 de mayo de 2019.

Sánchez, Juan Carlos. (director del teatro Pablo Tobón Uribe y Baterista de la banda *Nepentes*). Entrevista personal, Medellín, 12 de abril de 2018.

Trujillo, Ana Cristina. (Editora Revista Rock n' Roll). Entrevista personal, Medellín, 11 de mayo de 2018.

Uribe, Ana María. (Promotora y gestora cultural) Entrevista personal, Bogotá, 28 de junio de 2019.

5.3 Filmografía

Gaviria, Víctor. (1990). *Rodrigo D. No Futuro*. Colombia: FOCINE.