



EL ESLABÓN PERDIDO

JÓVENES, ROCK Y TERRITORIO
EN IBAGUÉ, 1960-1989

JOSÉ LEDESMAN DÍAZ MORA



Universidad
del Tolima



ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD

¡Construimos la universidad que soñamos!



El eslabón perdido: jóvenes, rock y territorio en Ibagué, 1960-1989

JOSÉ LEDESMAN DÍAZ MORA



2023

Díaz Mora, José Ledesman

El eslabón perdido : jóvenes, rock y territorio en Ibagué, 1960-1989 / José Ledesman Díaz Mora. -- 1ª. Ed. -- Ibagué: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023.

112 p. : il. -- (Colección 40 años IDEAD).

Contenido: Las primeras olas de rock and roll en Colombia -- Aterrizaje / despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué -- Despegue / aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias -- Piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué -- 'Moncho' y su combo, simplemente rock and roll -- Por el sendero luminoso de 'Sol de medianoche' -- 'Lágrima Crysti' y sus recorridos musicales -- El rock local desde la mirada de la familia 'Sacramento'.

ISBN: 978-628-7537-72-9

1. Historia del Rock (1960-1989) 2. Rock (Música) - Colombia I. Título

781.66
D543e

© Universidad del Tolima / Sello Editorial Universidad del Tolima, 2023

© José Ledesman Díaz Mora

El eslabón perdido. Jóvenes, rock y territorio en Ibagué, 1960-1989.
Colección 40 años Instituto de Educación a Distancia IDEAD

Primera edición.

ISBN electrónico: 978-628-7537-72-9

Número de páginas: 112

Ibagué – Tolima – Colombia

Instituto de Educación a Distancia IDEAD

Universidad del Tolima.

publicaciones@ut.edu.co

jldiaz@ut.edu.co

Corrección de estilo, diagramación, diseño e impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S. - Xpress Kimpres.

Impreso en Colombia - Printed in Colombia.

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

A Moncho Plazas, por It's Only Rock 'n Roll,
y a Saray Moreno, por Rainbow In The Dark

Contenido

Introducción	7
I. Las primeras olas de rock and roll en Colombia	11
II. Aterrizaje / despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué	23
III. Despegue / aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias	29
IV. Piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué	37
V. ‘Moncho’ y su combo, simplemente rock and roll	41
VI. Por el sendero luminoso de ‘Sol de medianoche’	53
VII. ‘Lágrima Crysti’ y sus recorridos musicales	67
VIII. El rock local desde la mirada de la familia ‘Sacramento’	81
Conclusiones	95
Referencias	99

Lista de figuras

Figura 1. Territorios Sonoros: Moncho y su combo	52
Figura 2. Territorios Sonoros: Sol de Medianoche	66
Figura 3. Territorios Sonoros: Lágrima Cristy	80
Figura 4. Territorios Sonoros: Familia Sacramento	94
Figura 5. Territorialidades del Rock en Ibagué, 1960-1989	98

Introducción

*Quiero decir que la tristeza es algo constante.
Las canciones tapan la tristeza igual que el ruido tapa el silencio.
Cuando las canciones se acaban vuelve la tristeza.*
(Loriga, 1995)

Durante la segunda mitad del siglo XX, el rock surgió en la sociedad ibaguereña como una escena cultural significativa. Su evolución se produjo sobre la base de hechos de marcado crecimiento económico y demográfico. A su vez, existen factores externos y contextuales, así como factores internos, que influyen en la somatización del rock entre los jóvenes de la generación ascendente. Algunos de ellos, incluso ayudan a tejer redes de sociabilidad para el uso y disfrute del ocio creativo. Son precisamente los agentes internos, melómanos, músicos y gestores, quienes contribuyen a la transformación y estabilización del rock en Ibagué entre 1960 y 1989.

El período objeto de estudio, constituye *El eslabón perdido* para conectar, antes de 1990, la escena alternativa de la ciudad musical. La juventud ibaguereña, especialmente la adscrita al rock, ha sido invisibilizada en la historiografía regional. Sus prácticas y discursos, sus acciones musicales y territoriales, son cuestiones que pasaron inadvertidas, o al menos, no fueron consideradas en los debates académicos (Peláez, 2006).

En la producción intelectual de los últimos años (Claros, 2016; Perea, 2017; Montesino, 2018; Torres, 2021) se han desatendido las sensibilidades musicales y las prácticas espaciales de tres generaciones rockeras. Es probable que el vacío historiográfico corresponda al interés particular de visibilizar el fenómeno juvenil de mediados de la década de 1990, así como el impacto cultural y comercial de los grupos musicales. En otras palabras, los estudios socioculturales aportan una visión profunda de los cambios que se han producido en la historia reciente del rock local, pero la vieja guardia permanece en modo silencioso y, junto con ella, los músicos y melómanos que dan cuenta de la génesis del campo cultural y musical en el Tolima.

En aquella época, el fenómeno del rock se convierte en un campo productivo de experimentación estética y un dispositivo eficiente para capturar lo más vivo y auténtico de la rebeldía juvenil (Roszak, 1981). A su manera, los jóvenes de Ibagué establecieron un campo cultural a través de una compleja red de relaciones, que integró a los agentes involucrados en la producción y comunicación de productos musicales (Urteaga, 1998). En efecto, este espacio cultural de posiciones ocupadas por organizaciones, grupos o individuos (Regev, 1994) llevó la música al centro del debate y la incorporó a la vida cotidiana de un sector emergente, o al menos, a esa red de relaciones que Bourdieu (1990) llama agentes interesados, todos aquellos que tienen ciertos intereses en producciones y ciertas inversiones en música.

El eslabón perdido aborda el análisis del campo cultural y urbano desde el concepto de escena musical, que es de gran utilidad para “designar los contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros” (Bennett y Peterson, 2004, p. 1). En cierto modo, la música se considera más allá de sus elementos estructurales de melodía, armonía, ritmo y, en esta dirección, las sonoridades del rock se sintonizan con las experiencias o vivencias de los sujetos (Adell, 1997; Frith, 2003), traducidas en una frecuencia, una longitud de onda, una vibración y una conexión con algo inclasificable (Grinberg, 1984).

El enfoque teórico de escena musical, especialmente su valor para descubrir la “multiplicidad de prácticas a través de las cuales los individuos mantienen un compromiso con la música” (Bennett, 2015, p. 25), constituye una referencia esencial para examinar los diversos fenómenos juveniles de la función social de la música (Merriam, 2001). En general, se puede decir que la capacidad interpeladora de la música no solo ofrece a los jóvenes formas alternativas de expresión, comportamiento o modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila, 1996), sino que también funciona como un mecanismo de sociabilidad a través del cual es posible disponer de la creación de identidad, la gestión de los sentimientos y la organización del tiempo (Frith, 1987; 2007).

En esta perspectiva y con una atención más sistemática a las relaciones entre músicas y espacios (Val Ripollés, 2014; 2015), el trabajo propone

estudiar los lugares, tránsitos, recorridos y ocupaciones de las espacialidades musicales de la ciudad de Ibagué para descifrar el enigma central: ¿cuáles fueron las territorialidades juveniles en torno a la música rock en Ibagué entre 1960 y 1989?

Dentro de este marco consideramos una dimensión operativa del conjunto de recursos metodológicos que conduce directamente al uso de fuentes documentales y orales como materia prima para la investigación (Barrionuevo, 2012). Como resultado, se implementaron varias técnicas y métodos de las ciencias sociales, pero especialmente dos enfoques, uno histórico que permitió el desarrollo de puentes para acceder a procesos sociales que aparecen de manera solapada o en forma de imágenes intermitentes o dispersas (Bolívar, Castaño, Hensel, 2004); otro antropológico en clave de etnografía, que posibilitó el análisis e interpretación de las similitudes y diferencias de los principales actores de las culturas musicales en el periodo de estudio (Kottak, 2002).

En este sentido, recurrimos al estudio de las fuentes periodísticas de La Prensa, El Tiempo, El Derecho, El Cronista y Tribuna que reposan en la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Hemeroteca Manuel del Socorro Rodríguez (HMSR), en la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), Hemeroteca Luis López de Mesa (HLLM) y en la sección de prensa del Tolima de la Biblioteca Darío Echandía (BDE). Del mismo modo y como forma de inmersión en la realidad del objeto de estudio (Sandoval, 1996), realizamos entrevistas en profundidad con informantes clave (gestores culturales) y protagonistas directos de la escena rockera (bandas de rock), con el fin de identificar las prácticas de los actores culturales del rock y comprender aspectos de la memoria colectiva de los jóvenes de la época (Sanz, 1995; Murillo y Martínez, 2010).

Una vez que se han hecho estas distinciones, podemos abordar las cuestiones fundamentales que estructuran *El eslabón perdido*. En términos históricos, los ocho capítulos están organizados en los siguientes períodos: las primeras olas de rock and roll en Colombia (1955-1970); aterrizaje/despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué (1960-1970); despegue/aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias (1970-1975); piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué (1970-1975); estado de letargo del rock local (1975-1985) y fiebre pasajera del rock local (1986-1989).

I. Las primeras olas de rock and roll en Colombia

Colombia como edad histórica está en la adolescencia y los barros que oculta su bello rostro le producen una desgarradora imagen entre su niñez primitiva y sus nacientes formas industriales que se dibujan bajo su camisa tricolor.

(Manifiesto de Chapinero, 1968)¹

A mediados de la década de 1950, la música creada en los Estados Unidos sobre la base de un ritmo fuerte y la abundante repetición de frases simples (Castillo, 2011) se convirtió en un fenómeno internacional sin precedentes en el naciente mercado cultural para adolescentes y jóvenes en Norteamérica y Europa. El nuevo género musical, difundido por *disc-jockeys*, compañías discográficas y cinematográficas, con la etiqueta de rock and roll, ingresa triunfalmente en el espacio hertziano como una creación estética caracterizada por “acentuar el segundo y cuarto tiempo de cada compás y presentar un grupo musical” (Guillett, 2003, p. 58).

La marca sonora del rock and roll se abrió paso a través de la variada gama de productos culturales² y, en cuestión de meses, se somatizó en los cuerpos y las mentes de los sectores sociales emergentes. Su impacto y aceptación estaban asegurados en la juventud de posguerra, tanto por la nueva derivación y combinación de ritmos de la tradición negra y campesina del sur de Estados Unidos, como por la capacidad de expresar un lenguaje claro, directo, rebelde y de alto contenido sexual.

La popularización del rock and roll tiene lugar en Norteamérica a partir del año 1955. Su onda expansiva llega a las sociedades lati-

¹ El denominado Manifiesto de Chapinero (mayo de 1968) se encuentra publicado completo en: Reina, C. (2004). Cuando el Rock iza su bandera en Colombia (pp. 32-33). Bogotá: Auros Copias.

² Desde este punto de vista, es importante reconocer la capacidad desafiante de la música, ya que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más poderosas que las procesadas por otros aspectos culturales (Frith, 2007; Vila, 2002).

noamericanas a través de las industrias culturales: este campo estaba dirigido por los medios de comunicación masiva, cuya función era formar nuevas audiencias en la esfera pública (García Canclini, 2000) y catapultar la denominada primera ola de rock and roll que ya era un fenómeno de imparable expansión (Sierra, 2016).

En cierto modo, las voces disonantes y cautivadoras de los cantantes Elvis Presley y Bill Haley, se han adaptado a las necesidades discográficas y a la búsqueda incesante de nuevos mercados para enarbolar la bandera del rock and roll en la escena mundial. En sus inicios, músicos y productores no sabían lo que era un show de rock and roll, hasta que la luz los iluminó con la puesta en escena del principio organizador: banda, sonido, batería y guitarra ¡Que se haga el rock! (Ac/Dc, 1977).

Esta sistematización de la experiencia no es solo competencia de músicos iluminados, sino también parte de la identificación de cambios y movimientos de públicos juveniles. Por ello, la innovación musical fue ampliamente acogida por los ciudadanos de clase media, especialmente en el período de 1956 y 1957, cuando los compositores e intérpretes más famosos de la nueva música de baile eran Jerry Leiber, Everly Brothers, Paul Anka, Jerry Lee Lewis, Ray Charles, entre otros.

Todos ellos músicos de la segunda ola del rock ‘n’ roll, amplificados por el poder de la radio, el cine y la televisión como una especie de forma de diversión de masas que dejaba jugosos dividendos a los empresarios del espectáculo musical. Por diferentes razones, el rock, hijo de la posguerra, era visto entonces como una “enfermedad contagiosa ante la que había que estar prevenido” (Pérez-Pascual, 1994, p. 137). Pero también como una industria rentable, principalmente debido a “los altos índices de sintonía representaban primero un reconocimiento al éxito, y producían además un reconocimiento del artista, que entonces vendía más discos” (Bellon, 2007, p. 64).

La nueva fórmula sónica que encajaría con la descripción de country and western + rhythm and blues = rock and roll (Sierra, 2016), se extendió rápidamente entre las audiencias jóvenes de Estados Unidos, México, Argentina y Colombia. En estos países, la masa juvenil comienza a sentir como propios los cambios cultu-

rales y a identificarse con los movimientos pélvicos y el cabello engominado de Elvis Presley y los desenfrenados ritmos bailables de Bill Halley.

Al naciente éxito discográfico se suma la excitación colectiva que a mediados de los años 50 produjo la cinematografía con el estreno de la película *Semilla de Maldad* (Blackboard Jungle). La cinta funcionaba como una radiografía para detectar las causas o azares de los cambios de posguerra. Su mérito fue mostrar las rebeldías juveniles de la época (Cousinet, Padilla y De Luca, 2009) y utilizar por primera vez la canción *Al compás del reloj* (Rock around the clock) de Haley y sus Cometas.

En América Latina ya se había visto que el debut de la película, como producto de la industria cultural, cumplía un doble objetivo: transmitir los valores de una generación ascendente y canalizar los deseos, miedos y angustias de sus protagonistas. La fusión mutualista entre dos mundos, el del cine y el de la música, ambos objetos y medios de percepción de la realidad, aumenta la velocidad de expansión de la fiebre del rock and roll: expresión y sentido de un ritmo pegajoso, estridente e incluso subversivo para los cánones morales de la época (Elasmar, 2008).

El rock and roll, o más bien el idioma universal de la cultura juvenil (Hobsbawm, 1999), acuatizó en Colombia con diferentes matices y echó raíces entre los sectores jóvenes de los centros urbanos de Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla. Estas metrópolis serían no solo el foco principal de los procesos de industrialización y urbanización, sino también el fortín regional de los partidos tradicionales en el bipartidismo del poder político bajo la figura del Frente Nacional.

En este contexto de cambios sociales y políticos, según el músico y pintor Augusto Martelo, el rock and roll llega primero a los puertos de Barranquilla y Cartagena y luego se distribuye desde la costa hacia el interior del país. Su afirmación está sustentada por el hecho de que “allí los marineros que venían de Estados Unidos traían los discos de moda de Chuck Berry, Elvis, Little Richard. Así llegó [el rock and roll], antes que Jimmy Raisbeck lo programara en la radio” (Martelo, citado en Celnik, 2018, p. 77).

Martelo (2012) también resalta que en nuestro país las primeras composiciones modernas eran una especie de mixtura de música popular o tropical con rock and roll; los músicos principales fueron Noel Petro con su requinto eléctrico y Carlos Román con su acordeón, además de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Jazz Band de Barranquilla (Martelo citado en Muñoz, 2012). Dentro de este marco ha de considerarse el papel protagónico de la radio y la televisión nacional de Colombia en la difusión de los nuevos ritmos bajo los nombres de twist, rock and roll, ye-ye y go-go.

En primer lugar, destaca el comunicador antioqueño, Guillermo Hinestroza Isaza “quien promueve el Club del Clan con un programa radial como principal palanca, el mismo que después alimentaría esta cadena, siendo retomado en Bogotá por Alfonso Lizarazo y llevado a la televisión” (Urán, 1997, p. 16). A estas novedosas iniciativas culturales se incorporan un conjunto de procesos publicitarios como la programación en la radio de éxitos del rock and roll mundial y otros versionados por músicos mexicanos, la realización de concursos de baile y la apertura de lugares de encuentro juvenil. El circuito cultural propició la aparición de cantantes y grupos con posibilidad de grabación. Además, la demanda de música creció a ritmos sostenidos y la industria discográfica tuvo principalmente su centro de edición y prensado en Medellín.

En segundo lugar, se resalta al locutor cundinamarqués Carlos Pinzón como promotor del espacio “Monitor” de la emisora Nuevo Mundo, que luego sería reconocido como el artífice de la difusión masiva del rock and roll, al programar éxitos musicales y difundir películas con contenido juvenil (Pérez, 2007). Pinzón fue el artífice de la exitosa campaña publicitaria de la película *Semilla de maldad* (Brooks, 1955) y de la canción *Al compás del reloj*. Estas producciones fueron ampliamente acogidas entre el público joven de las metrópolis y provincias del país, por lo tanto, se traducen como elementos fundantes de las primeras olas rock and rolleras en Colombia (Moreno y Cortés, 1988).

Refiriéndonos a este contexto, es justo decir que la segunda ola de rock and roll de raíces anglosajonas, cuya existencia fue intensa pero efímera (1956-1957), tuvo un efecto constructivo en la formación de

la *nueva ola latinoamericana* durante los años sesenta y setenta. Esta *nueva ola musical* presenta dos fases: una, adaptando la influencia musical del rock and roll, otra, de fusión del rock and roll con ritmos latinos. La primera fase se caracterizó por la emergencia de solistas y grupos en español con propuestas que mezclaban el rock and roll estadounidense y los sonidos pop europeos. La segunda fase es de hibridación cultural, es decir, se nutre de elementos de las culturas nacionales para avanzar en la creación y composición de música propia y con letras que tratan la realidad social de los jóvenes de cada ciudad y país (Román, 2016).

Este movimiento cultural de muy diversos orígenes y objetivos que se acoge bajo el nombre de *nueva ola*, en la América hispanoparlante fue un fenómeno musical para las estrellas que comenzaron a brillar “como intentos de copistas, como siempre ha ocurrido” (Bellon, 2007, p. 152), con versiones propias y extranjeras, apoyadas por el público cautivo y con el respaldo de los medios de comunicación liderados por los locutores Carlos Pinzón y Alfonso Lizarazo (Reina, 2004). Al respecto conviene recordar una amplia gama de intérpretes, solistas y bandas, entre otros y otras, los mexicanos Manolo Muñoz, Enrique Guzmán, Cesar Costa, Black Jeans, Teen Tops y los Locos del Ritmo; los argentinos Rocky Pontoni, Violeta Rivas, Palito Ortega y el Club del Clan; y los colombianos Harold y Óscar Golden.

A este *boom* latino se suma el movimiento telúrico producido por la invasión británica comandada por los cuatro fantásticos de Liverpool; Lennon (guitarra rítmica y voz), McCartney (bajo y voz), Harrison (guitarra solista y voz) y Starr (batería y voz). El cuarteto literalmente se toma por asalto las estaciones de radio y los circuitos musicales estadounidenses a mediados de los años sesenta. En pleno verano de 1964, el bombardeo musical comenzó con un ritmo potente y un estribillo implacable, *She Loves You*, que fue un éxito sonoro sin precedentes y la canción que se vendió más rápido en la discografía del grupo (Emerick y Massey, 2011).

Lo que nos lleva a decir que, a partir de la disrupción sonora de The Beatles —cuyo éxito musical tocó los niveles más altos de popularidad entre las audiencias juveniles— la historia de la música quedó

perfectamente delimitada y marcada (Sierra, 1978a). En efecto, la historia se partió en dos, antes y después The Beatles, y la industria cultural estadounidense no tuvo otra salida más que abrir la compuerta para privilegiar la importación de bandas británicas como The Rolling Stones, The Who, The Animals, Yardbirds, entre otras.

Más tarde, la contraofensiva norteamericana da lugar a la aparición de artistas y bandas también de enorme éxito e impacto internacional, entre otros proyectos, los liderados por Dylan, Báez, Hendrix, Joplin, Morrison, Santana, Cocker, quienes a partir de 1966 configuraron la nueva escena musical del movimiento *hippie* estadounidense, que experimentó su orgasmo contracultural con cerca de medio millón de personas en el Festival de Woodstock entre el 15 y el 18 de agosto de 1969.

Woodstock, icono de la generación *hippie* y ruptura histórica de la música popular moderna, con un concierto apoteósico denominado *Tres días de paz y música* (Wadleigh, 1970), en el que actuaron artistas representativos de la música social, ácida y psicodélica, no solo se sintonizó con la defensa de los derechos de la naturaleza y las tendencias antibelicistas y antisistémicas planetarias, sino que también atizó la rebeldía colectiva de aquellos jóvenes que, ante una supuesta incompreensión del mundo adulto, esperan morir antes que hacerse viejos (Townshend, 1965).

De hecho, durante el período contracultural, el músico estadounidense de folk y rock más reconocido profetizó que en tiempos de cambio el orden se desvanece rápidamente (Dylan, 1964) y sobre sus escombros se levantan las voces disidentes con un gigantesco “no: no a la sociedad, no a la automatización, no al falso intelectualismo y a las universidades que parecen fábricas, no al *American Way of Life*” (Randall, 1968, p. 10).

Efectivamente, justo a partir de este acontecimiento, muchos de estos jóvenes “en su desesperada necesidad de criarse sanos en medio de un entorno enfermo” (Roszak, 1970, p. 200), buscando el precio de la libertad enterrado bajo la tierra (Crosby, Still y Nash, 1969) y con la fe puesta en la esperanza de un mundo mejor, centraron sus utopías en la capacidad colectiva para retornar a lo comunitario, natural y extrasensorial.

Al respecto, también es válido recordar que la relación de la “ciudadanía *hippie*” con el ecologismo, la producción y uso de las plantas de poder psicoactivo, fue un hecho social y cultural con alto impacto en la apuesta musical de las generaciones hispanoamericanas.

Tomemos como punto de partida al colombiano Miguel Echeverry, médico especialista del Hospital Neuropsiquiátrico de Bogotá y autor del libro *El hippie, estudio psicopatológico y existencial* (1971), quien afirmó que el *hippie* usaba la droga por “perversión de un instinto y por evadir la realidad para escudarse en una vida fantástica e irreal” (Ayuso, 1971, p.15).

Esta percepción negativa de la relación entre música y juventud también es referenciada en la prensa colombiana, en un artículo titulado *Antes y después de Woodstock*, en el que se recurre al lenguaje sarcástico para conmemorar los 20 años del icónico festival:

Muchos pálidos oriundos de New York vieron por primera vez asombrados vacas, gallinas, patos, cabras, y otros especímenes “orgánicos” (termino “in” utilizado por los gringos superurbanos para designar lo natural). Millares de jóvenes con camisetas estampadas con el famoso lema: “Smoke the best, smoke colombian” o sea, “Fume la mejor, fume la colombiana”, corroborarían la popularidad de la “yerba” de nuestro país en los Estados Unidos. (Moreno, 1989, p. 19)

En este punto, cabe señalar que, en sentido contrario a la exportación ilegal de alucinógenos³ para satisfacer al mercado de consumo *hippie*,⁴ los géneros musicales que cautivaban a la juventud norteamericana y británica llegaban legalmente a América Latina, ya sea por vía de la difusión masiva de los éxitos del momento en radio y televisión, o bien por el intercambio cultural que propicia el naciente turismo internacional en las ciudades capitales de la región.

³ Es sabido, por ejemplo, que en Colombia se vivió un deshonroso auge de las drogas ilícitas con la denominada “Bonanza Marimbera” (1974-1985) y el “Boom Cocainero” (1980-1991). Al respecto, en el año 1979, Times afirmaba que “la factura exportadora global de marihuana y cocaína superaba ampliamente la de todos los demás productos del país” (Escohatado, 1998, p. 758).

⁴ Lo importante es recordar que el fenómeno de consumo de drogas ilícitas se popularizó principalmente entre los jóvenes en Estados Unidos. A partir de 1960, la evolución del mercado ilícito, al menos en Norteamérica y Latinoamérica, se “asocia el uso del cannabis principalmente por sus efectos psicotrópicos, en torno al jazz europeo y a la cultura *hippie*” (Cindy, 2017). Adicional a ello, la creciente demanda norteamericana, motivó en Colombia los cultivos de marihuana que registraron aumentos significativos en las décadas del sesenta y setenta (Sáenz, 2007).

En el caso colombiano, la situación presenta las mismas características. Por un lado, el ejercicio comunicacional de los programas del Club del Clan y de Radio 15 permite configurar y estabilizar una audiencia juvenil sintonizada con las nuevas tendencias musicales (Reina, 2017). De otro lado, la movilidad internacional en nuestras metrópolis facilita el intercambio sonoro “gracias a que la floreciente colonia de ciudadanos estadounidenses que vivían en las principales ciudades del país –en Bogotá, especialmente– traían con ellos estos nuevos discos” (Bellon, 2007, p. 151).

La naciente industria rockera del país empezó en los albores de los años sesenta por iniciativa de jóvenes de clase media que tras la influencia de los iconos del rock internacional, y en especial, a partir de 1961 con el concierto de Bill Haley And His Comets en el Teatro Colombia, deciden fundar bandas en Bogotá como Los Daro Boys (1963), The Speakers (1963), Flippers (1964) y en Medellín bandas como Los Yetis (1965).

En el mismo período (1964 y 1966) y con capital privado de unos pocos sujetos empeñados en promover la cultura juvenil (Cepeda, 2012), surgieron también iniciativas individuales de creación de escenarios culturales y comerciales, entre otros, las tiendas de ropa y accesorios juveniles (Las madres del revólver, Thánatos, Escarabajo Dorado, Safari Mental, etc.) y las discotecas La Gioconda y La Bomba, que en la metrópoli bogotana ejercían como espacios de difusión, acercamiento y sociabilidad para la nueva raza rockera colombiana (Pérez, 2007).

A propósito de la influencia en Colombia de La Banda del Club de Corazones Solitarios del Sargento Pimiento (Beatles, 1967), considerada la obra fundamental del rock que catapultó al movimiento cultural psicodélico a “expresar a través de la música y otras formas de arte –como la pintura–, los efectos producidos por las drogas alucinógenas” (Bellon, 2007, p. 208), se puede advertir que en el contexto bogotano también se vivió con intensa fuerza el espíritu beatlemaníaco y la filosofía *hippie* de paz, amor y solidaridad.

En general, la movida musical británica tuvo un impacto significativo sobre la vida cotidiana de los jóvenes y, ante todo, de aquellos melómanos que creaban contenidos musicales, programas culturales

y ofertas comerciales alternativas. Uno de los testigos silenciosos de tal influencia fue el pasaje de la calle 60 donde los *hippies* de la época inauguraron llamativos almacenes y centros de difusión cultural.

El primer almacén lo puso Libardo Cuervo. Tenía el sugestivo título de Las Madres del Revólver. Allí se vendía ropa *hippie*, camisas con cuello de oreja de perro estampadas con flores brillantes, pantalones botacampana, y demás aderezos estafalarios. (Viaje en el dirigible triste. [13 de agosto de 1989]. *La Prensa*, p. 12)

En el mismo pasaje comercial se localizaba Thánatos, un almacén especializado en la venta de afiches de grupos de rock e iconos revolucionarios de la época. Tania Moreno, la joven *hippie* dueña del floreciente negocio, que fue una de las mujeres clave en la escena cultural, termina trenzando amistad con el selecto grupo de melómanos de la capital y tocando instrumentos de percusión en la agrupación Génesis de Colombia.

Al mismo tiempo, Tania, fiel seguidora de la filantropía del movimiento *hippie*, decide dar apoyo solidario a la escena musical, financiando con 10 mil pesos el primer concierto gratuito y al aire libre: *El Festival de la Vida*, realizado en 1970 en el Parque Nacional. El festival fue copatrocinado por artistas locales, pero la organización y programación musical estuvo a cargo de los propietarios de Discos Zodiaco, los músicos Humberto Monroy, Edgar Restrepo, Roberto Fiorilli (Santos, 2017).

El evento musical aglutinó cerca de 20 mil jóvenes de la era de acuario en un clima de paz y amor (Valencia y Jotamario, 1970). Jóvenes de diversas procedencias políticas, sociales y académicas: “había de todo, jóvenes de alta sociedad, melenudos humildes, intelectuales ilusionados o llenos de ilusiones, actores, pintores, poetas, *hippies* y nadaistas” (Levy, 1970, pp. 16-17). Unos meses después, en este mismo lugar, se celebró otro festival con las mismas características: *Rock en las Montañas*. Las comunas *hippies* dispersas en las afueras de la ciudad comienzan a reproducirse a nivel nacional (Moreno, 2011).

Básicamente es un movimiento alternativo, cuyos partidarios eran artistas y melómanos con tendencias psicodélicas y una música muy relacionada con ritmos exóticos y experiencias sensoriales (Vargas,

2008). En particular, el movimiento surge como la búsqueda de oportunidades para la difusión de la música local, por ello los jóvenes suman fuerzas y esfuerzos para inaugurar espacios de sociabilidad en el norte y centro de Bogotá.

Con todo lo expuesto anteriormente, se puede defender la idea de que a finales de los años 60 Bogotá era el epicentro de la cultura y la zona de la calle 60 era el centro de la escena musical. Es el caso, por ejemplo, del parque Julio Flores, ubicado en la calle 60 con carrera 7ª, que por algunos fines de semanas sirvió de sede provisional para presentaciones *sketchs* de teatro, y bandas de rock como La Banda del Marciano, Flippers, Aeda, Limón y Medio (Arenas, 2017).

El sector de Chapinero también ofreció una alternativa cultural para la distribución y difusión de las producciones musicales, especialmente con la programación de los teatros La Comedia, El Metrópol y El Libertador. Según el rockanrolero Andrés Durán,⁵ “Chapinero era el primer barrio *hippie*; era un bulevar muy elegante, era más ciudad, menos tugurio; los teatros presentaban las películas de Beatles, Woodstock, Tommy, Hair; todo eso lo vi de niño; pantalla gigante, en Chapinero” (A. Durán, comunicación personal, 6 de agosto de 2008).

En resumen, podemos decir que en los albores de los 70, el centro y norte de la capital ya eran reconocidos centros de difusión artística y musical. Como afirman Moreno y Cortés (1988): “Bogotá se convertiría en una ciudad de festivales. La fiesta del rock cambiaba de escenario: de la discoteca a los estadios, de la calle al aire libre del campo; conciertos, recitales de poesía y *happenings*” (p. 11).

Efectivamente, la nueva etapa de cambio cultural estuvo animada por jóvenes rebeldes y soñadores con la creencia en la posibilidad de construir un mundo nuevo, justo, fraterno y solidario (Fontana, 2011), que por supuesto, incluía la creación de poderes antagónicos a los del Estado. No es gratuito considerar entonces que el campo cultural contenga una marca indeleble, en especial, con la apropiación y difusión del rock:

⁵ Entrevista realizada por Milena Galvis y Giovanni Méndez para la Revista Cultural El Salmón (2008).

Por la manera como impregnó a amplios sectores de la juventud, por su internacionalización, por las innovaciones en el campo musical, por su proyección en el tiempo, porque estuvo ligado en gran parte al modo de vida, a los atuendos y al aspecto físico que adoptaron muchísimos jóvenes y porque es imposible separarlo de las manifestaciones de rebeldía y protesta generacionales, así como del movimiento *hippie*. (Tirado, 2014, p. 159)

II. Aterrizaje/despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué

*Han sido tiempos sombríos
y aún no son los tiempos claros,
pero soplan nuevos vientos:
parece que respiramos.*

(Pastor, 1977)

Frente a la vorágine colombiana en la que prevalece el “arribo del fenómeno cultural de la música angloamericana al país y el establecimiento del acuerdo frente-nacionalista” (Cepeda, 2008, p. 315), cabe preguntarse: ¿cómo aterrizó la fiebre del rock and roll en Ibagué?, ¿qué maniobras incluyen las fases de aterrizaje y despegue del rock local? La fiebre del rock and roll local, al igual que en la escena nacional, eso sí, exceptuando los bombos y platillos, se trasmite a través del poder difusor de la radio, la televisión y el cine.

Una aproximación panorámica, brindada por testigos directos del acontecimiento, permite ubicar los inicios del rock and roll criollo a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960. Su difusión fue posible debido a las configuraciones sociales de los nuevos gustos musicales y las adscripciones identitarias de infantes y adolescentes “clasemedieros” de la capital del Tolima.

En este ambiente de desesperanzas políticas y de reencuentros económicos, caracterizado por el auge del fenómeno bandoleril y la recaída de la actividad económica de la ciudad que ya contaba con 1.586 establecimientos comerciales y 553 de servicios (Una relativa quietud económica en el Tolima. [11 de septiembre de 1955]. Tribuna, pp. 1-8), empieza primero a echar raíces el rock and roll, y más tarde, a ampliar su radio de acción, convirtiéndose en una fase que optamos en llamar el aterrizaje y despeje del fenómeno del rock and roll, la cual logra acaparar toda la atención de sus protagonistas y marca el proceso de gestación del *lado B* de la ciudad musical de Colombia.

La fase iniciática se desarrolla de manera tardía, pero en sintonía con la onda bogotana, entre 1956 y 1964, cuando algunos adolescentes y jóvenes pertenecientes a distinguidas familias de la ciudad empiezan a ver en sus hogares los programas culturales transmitidos a través del novedoso y costoso aparato: el televisor. Este tipo de medio de información y entretenimiento, que en el año 1955 era de uso común para los sectores sociales con alto poder adquisitivo, solamente llegó al ciudadano de a pie a través de las vitrinas en las que los televisores eran exhibidos por los propietarios de los prósperos locales de bienes y servicios del centro de la ciudad de Ibagué.

La irrupción de la pantalla en la vida cotidiana de los ibaguereños transforma la percepción de los infantes que viven una especie de viaje coparticipativo. De forma particular, la experiencia audiovisual se configura en un hecho tan transcendental, familiar y cotidiano que trastoca “la relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones de nuestra percepción del espacio y del tiempo” (Martin-Barbero, 1998, p. 37). Por lo tanto, vale la pena hacer una breve digresión por la génesis de este medio de comunicación, en especial, orientada a la revisión del papel de la televisión en los cambios de mentalidad de los jóvenes pijaos, o aún más, a pensar la televisión como un método y un vehículo de la cultura (Ramírez, 2001) que ayuda a conectar las experiencias musicales en el ámbito regional/internacional.

Lo primero es resaltar que la programación de espacios por concesión de la Televisora Nacional de Colombia era liderada por la productora Punch y otras empresas privadas que, a causa de insuficientes recursos técnicos y altos costos de producción, optaron por alternar la programación de contenidos propios de carácter formativo y cultural junto a la transmisión por licencia de programas extranjeros.

Lo segundo es recordar que, tal vez como síntesis del espíritu empresarial de las productoras que manejaban el recién inaugurado negocio televisivo, las debilidades para producir espacios de factura nacional se transformaron en oportunidades, es decir, en las licencias para la retransmisión de material musical como forma de intercambio cultural con los representantes de las embajadas de otros países.

Melo Salazar, uno de los jóvenes de la época, se da cuenta de este hecho, que en relación con el primer encuentro con la música, relata lo siguiente.

Misteriosamente cuando comenzó la televisión en Colombia, estoy hablando del 54 y 55, la programación era muy estrecha y era un solo canal. Y la rellenaban con aportes que daban las embajadas a la televisora. Y entonces había unos segmentos que eran provistos por la embajada de Estados Unidos que se llamaba JAZZ U.S.A. Yo estaba muy pequeño, y me fascinaba eso; yo llegaba, me sentaba a ver eso, y los otros miembros de mi familia decían, mi familia pensaba, ¿por qué ese chino le gusta esa vaina? -Ellos eran más tradición de música clásica-. (A. Melo, comunicación personal, 4 de agosto de 2017)

Para la media y alta sociedad ibaguereña de finales de la década de 1950, la música popular y clásica era parte y arte del ADN cultural del Tolima e Ibagué. La ciudad musical, distinción contenida en las crónicas decimonónicas de un viajero francés, fue descrita como una villa con particular presencia de músicos autóctonos que cantaban y tocaban con destreza tiple, guitarra y bandola (Gabriac, 1868). Sin embargo, el sello distintivo del aspecto musical se constituye en 1906, especialmente cuando el maestro Alberto Castilla dirigió el Conservatorio Departamental del Tolima (Villegas, 1962).

Desde sus inicios, el Conservatorio se dedica a la socialización del conocimiento musical y ha mostrado especial interés en impartir la enseñanza de la música y difundir las expresiones artísticas y culturales. Así, bajo estos criterios, se formaron músicos y gestores culturales como las hermanas Amina y Amelia Melendro, Soledad Rengifo y una de las primas aventajadas del maestro Castilla, Teresa Melo Castilla, catalogada como la mejor pianista del Tolima y reconocida además por ser una fiel promotora de las expresiones estéticas entre los círculos sociales y familiares.

En este contexto cultural de músicos y artistas de provincia que eventualmente se reunían en la casa propiedad de la familia Melo Castilla,⁶

⁶De acuerdo con el Maestro Alberto Castilla, la genealogía de la familia Melo Castilla se desprende de una de las líneas de bisnietos de José María Varón y Mariana Durán, y abarca una amplia gama de personajes claves en la alta sociedad tolimense (Castilla, 1936).

ubicada en el sector de la calle 19 con carrera 8ª en el barrio Interlaken, encontramos el principal antecedente del rock local en aquella fase embrionaria en la que la práctica musical era una actividad de diversión dentro de la sociabilidad y cuyos primeros escarceos tuvieron lugar entre finales de la década de 1950 y comienzos de la década de 1960.

Lo que importa observar es que por aquel entonces Antonio Melo y sus primos compartían el mismo hogar junto con su tía Teresa Melo Castilla. Es allí donde reciben las influencias familiares por la música tradicional y clásica, además, y descubren la pasión por los sonidos modernos retransmitidos en la radio y la televisión colombianas. Más tarde, en efecto, la fiebre rock and rollera empieza a subir de nivel a medida que éstos jóvenes viajan a Bogotá para visitar a sus familiares residentes en el sector de Chapinero y tienen la oportunidad de asistir al teatro San Carlos de la carrera 13 y presenciar el estreno del film *Semilla de maldad* protagonizado por Glenn Ford. La película, como se dijo antes, ya había provocado euforia colectiva en otras regiones de América, pero esta vez eran jóvenes bogotanos e infantes ibaguereños quienes despertaban del letargo para bailar al ritmo del “*Rock alrededor del reloj*” de Bill Haley y sus cometas.

Esta experiencia sónica tuvo profundas repercusiones en la formación musical de los jóvenes colombianos y tolimenses. Melo narra su encuentro místico con Haley, así:

Y fue como si bajara el Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego (...). Yo que de traumatizado en ese momento y luego comencé a buscar el rock en diferentes formas. Me colaboró mucho mi papá porque él iba con frecuencia a Bogotá y me traía los discos que iban saliendo en la época; estoy hablando de Bill Halley & His Comets, Elvis Presley, Paul Anka, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, The Everly Brothers. (Melo, 2017)

En aquella misma época, en la que el Tolima se convirtió simultáneamente en el escenario principal de la violencia tardía, el bandolerismo y la resistencia armada campesina (Rehm, 2015), las autoridades regionales y locales organizaron el *Primer Festival Folclórico Nacional* para difundir el folclor colombiano y ayudar en buena parte a la pacificación de los espíritus del Tolima (Hoy Día de Solidaridad en Ibagué. [22 de junio de 1959]. *El Tiempo*, p. 23). Antonio Melo asume el compromiso de ampliar la base sonora de su formación musical y, al igual que otros jóvenes entusiastas, se

adscribe al movimiento de la ola rock and rollera. Así va construyendo año tras año sus gustos musicales en compañía de sus primos, especialmente durante las vacaciones escolares, cuando los adolescentes se reunían en la mencionada casa del barrio Interlaken para disfrutar sus pasatiempos favoritos: “jugar partidos de béisbol en las mañanas, escuchar música en los reproductores de vinilo portátiles y bailar rock and roll todas las tardes” (Melo, 2017).

De estas circunstancias sociales surgen nuevas oportunidades profesionales para el joven Antonio Melo. Su afición por el rock anglosajón lo llevó a perfeccionar el conocimiento del inglés y a estudiar Administración de Negocios en la Escuela de Administración, Finanzas e Instituto Tecnológico – (EAFIT) de Medellín. Una vez adquirida su condición de estudiante regular y también por el buen manejo del idioma extranjero, accede a una de las becas de *Massachusetts Friends of the Alliance for Progress*. El programa de intercambio educativo, que era parte de una política de EE. UU. cuyo objetivo era contener al comunismo (Tirado, 2016), le permite estudiar, trabajar y realizar prácticas por un año en la Universidad de Boston, en Massachusetts.

Durante su trashumancia universitaria, Antonio Melo no solo compartió experiencias con músicos brasileños y estadounidenses que estudiaban en la escuela de jazz en el Berklee College of Music, sino que además tuvo la suerte de conocer y experimentar el ambiente cultural y musical norteamericano. Con respecto a lo que Melo prefiere llamar la “suerte del bobo”, es decir, sus irrepetibles y extraordinarias vivencias culturales en Norteamérica, sin lugar a duda, debemos destacar su participación en el *Festival de Verano* realizado a mediados de la década de 1970 en los escenarios de la Universidad de Harvard, que ofertaba una amplia gama de expresiones cinematográficas, teatrales y musicales. Entre esta última programación, se resalta el hecho histórico de presenciar en vivo y en directo uno de los últimos conciertos de los artistas fundantes del blues cósmico y psicodélico, Janis Joplin y Jimi Hendrix, músicos elevados a leyendas urbanas en las altas cumbres del rock y que, infortunadamente, por sus afinidades por la vida intensa fallecieron en los ya míticos 27 años de edad.

Tras estar en el centro del remolino contracultural norteamericano, cuyo influjo muchos pudieron constatarlo en doble función en la *Pandi-*

lla Salvaje (1969) y *La Leyenda del Indomable* (1967), películas estrenadas en 1969 en el teatro Tamana⁷ de la carrera 4ª con calle 21 de Ibagué, no es una casualidad el hecho de que Melo fuera reconocido como uno de los personajes de nuestra ciudad con mayor conocimiento de la música rock. Su experimentada vida merece ser recordada una vez más:

Entonces allá [Boston], si, ya con mucho más método, me dedique a buscar las piezas, los discos, las cosas que me interesaban y que iban a fortalecer mi colección. Porque, entenderá usted, que aquí [Ibagué] no era fácil conseguir música. Entonces eso hice. Y cuando regresé, pues todo el proceso ya de los años setenta y su significado (...) Y yo seguí complementando mi colección, y me convertí, digamos, en una especie de referencia de la música para cierta gente, aquí en la región y todo. Me llamaban, por ejemplo, del Diario El País de Cali a preguntar referencias de música. Y finalmente, vine a terminar dictando seminarios de rock en la Universidad de Ibagué o conferencias en la Universidad para el Deleite, espacio hecho para gente que tiene tiempo para dedicarse a estas lides musicales. (Melo, 2017)

⁷ El espíritu rebelde de la juventud norteamericana, no solo venía en forma musical sino también en forma cinematográfica. En particular, el espíritu salvaje y libertario de la generación del 60, fue ampliamente difundido en nuestra ciudad a través de la pantalla grande con *La Pandilla Salvaje* (1969) y *La Leyenda del Indomable* (1967). Cines para mañana. (23 de mayo de 1969). *El Derecho*, p. 8.

III. Despegue/aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias

*Máquinas y ruidos
yo no puedo soportar
quisiera que este barrio
fuera en otro lugar.
(Astudillo, 1969)*

La escena rockera colombiana, entre 1970 y 1975, alcanza una altura y velocidad en las metrópolis y despliega todo su poder difusor entre actores regionales y locales. El resultado fue la creación de un movimiento cultural de estilo heterogéneo con réplicas de menor magnitud en las provincias. Su característica principal, al menos en los centros económicos e industriales, fue la estabilización de los grupos de rock y el crecimiento sostenido de recitales y conciertos. Este fenómeno de auge del rock nacional, que en los ámbitos del Tolima llamaremos el despegue y aterrizaje del rock, crea una especie de circuito musical integrado, en el que entran en juego los intereses de la industria musical, tanto los artistas, productores, activistas culturales, como los medios de comunicación y las compañías disqueras.

Este es el caso de los ya citados grupos de rock metropolitano y su relación con los empresarios del espectáculo; se debe destacar que ambos actores son piezas claves para que la llama del rock se mantenga viva entre la masa juvenil y se siga atizando día tras día en emisoras, discotecas, bares y conciertos. Es decir, la articulación de los grupos de rock y medios de difusión sirvieron como catalizadores de las rebeldías juveniles y permitieron la ampliación de la oferta de eventos musicales. Prueba de ello es que el público adolescente y juvenil fue creciendo de manera exponencial y “cada día la música rock encontraba más oídos, y no solo entre los jóvenes capitalinos, sino también entre los adultos y en provincias” (Pérez, 2007, p. 57).

En relación con las implicaciones de los eventos musicales masivos y las variadas ofertas culturales en las ciudades capitales, vale la pena rescatar del olvido historiográfico el caso emblemático del *Festival de Ancón*, realizado entre el 18 y 20 de julio de 1971, en el municipio de La Estrella en Antioquia. El festival, organizado principalmente por dos jóvenes idealistas, Humberto Caballero, un *hippie* ejecutivo de Cundinamarca y Gonzalo Caro, un *hippie* emprendedor de Antioquia, lograría la hazaña cultural de reunir durante tres días a cerca de 100 mil jóvenes de todo el país y otras latitudes.

Analizando los impactos del denominado Woodstock colombiano, Caro (2020) afirma que “Ancón fue un cambio de generación, un grito de independencia (...). Ancón fue la fumarola más grande de marihuana en el mundo, pero no hubo ningún problema”. En realidad, es lógico suponer que los jóvenes son los verdaderos protagonistas del quiebre cultural, ya que ellos crecieron con “preocupaciones propias y nuevas y no compartían el conformismo de sus padres” (Fontana, 2011, p. 24). Efectivamente, el festival reveló la emergencia de nuevos liderazgos juveniles y, sobre todo, dejó en evidencia la nueva realidad social: las prácticas abiertas de amor libre y el uso creciente de sustancias psicoactivas.

Durante el concierto, miles de participantes corrieron o caminaron por pastizales y matorrales en busca de un área plana donde ubicar las improvisadas carpas para visualizar la tarima y disfrutar presentación de los grupos (R. Plazas, comunicación personal, 27 de agosto de 2017). La mayoría de los asistentes, “a pesar de la ineluctable lluvia, danzaban al son de la música pop” (Panesso, 1971, p. 24), otros, en cambio, “permanecían sentados, con sus piernas dobladas y en actitud de meditación” (Restrepo, 1971, p. 13) para disfrutar en paz, amor y solidaridad el sonido radical de Los Monstruos y la Generación de la Paz (Medellín), La Columna de Fuego, La Planta, La Gran Sociedad del Estado y Terrón de Sueños (Bogotá), entre otras bandas (Arenas, 1996).

El evento, prácticamente sin los permisos institucionales del alcalde de Medellín, Álvaro Villegas Moreno, fue vilipendiado tanto por sectores tradicionales y democráticos, como por personajes influyen-

tes de la sociedad que expresaron todo tipo de comentarios impertinentes y salidos de foco. Los primeros en alzar su voz de rechazo fueron los defensores del orden tradicional, la Iglesia, los organismos militares y los medios de comunicación, que calificaron el festival como una inaudita comunión entre sexo y droga, una especie de ritual maligno u orgasmo colectivo que atentaba contra la moralidad reinante. Los llamados sectores progresistas también emitieron juicios negativos, entre otros, los representados por los líderes de la izquierda comunista de la JUCO “que les dio por decir que yo [Carolo] me había convertido en un agente de la CIA que era la que me estaba patrocinado el festival” (Quinto, 1996, p. 3).⁸

Aun así, en la opinión de algunos jóvenes que viajaron desde Ibagué a “escuchar música-rock y a buscar la sabiduría suprema en las revelaciones de la conciencia autorrealizada” (Nijern, 1971, p. 7), el festival no había registrado ningún hecho de violencia y solamente se había empañado por el aguacero que le acompañó durante los tres días y por la falta de madurez y compromiso de los asistentes (Trigo, 1971).

Un año más tarde [1972] se realizó el festival *Sol y Música: un paraíso para la gente bella*, al que asistieron cinco mil *hippies* en un balneario situado en Melgar, Tolima. Gran parte de los jóvenes llegaron y se devolvieron caminando. Este festival contó con una particularidad: Los Flippers, una de las bandas que participó estuvo encargada de dar clases de moral con relucientes frases, como “no drogarse y controlar el amor libre”. (Ramírez, 2009, p. 32)

Puede afirmarse que el *Primer Festival de Rock Latino* en Medellín marca las pautas históricas para el cambio generacional en Colombia. Su lema “Es cuestión de fe y nos unimos todos con la música” sirvió como experiencia motora para que los jóvenes tolimeses se animaran a organizar festivales provinciales que permitieran profundizar y expandir la onda *hippie* y recuperar la filosofía de música, amor, paz y no violencia.

⁸ El autor del artículo es Manuel Vicente Peña (Manuel Quinto), ex *hippie* y ex editor del “Olvídате”, periódico contracultural que en periodo del flower power circulaba en el Pasaje de la Sesenta en el almacén Las madres del revólver, propiedad de otro reconocido *hippie*, Libardo Cuervo.

Para ilustrar el influjo del *Festival de Ancón* en la escena rockera de Ibagué, basta recordar el testimonio de un melómano de la época, Ramón Plazas (2006):

Viajamos dos días antes del festival más grande que se haya realizado en Colombia y tal vez uno de los más grandes en la actualidad; cuando llegamos ya casi todo estaba lleno de carpas, pero ahí nos acomodamos; en el festival se presentaron las mejores bandas de Rock And Roll de la época, incluyendo a los Yetis y los Flippers, entre otras agrupaciones que tenían muy claro la onda *hippie* de la época, con mensajes de paz y amor, no a la guerra y otras vainas. Bueno, nos emborrachamos, consumimos marihuanita y la pasamos muy bacano, la verdad nos fuimos solo cinco, pero fue una experiencia muy buena, y esta nos abrió horizontes para poder llevar el género a la ciudad de Ibagué. (Peláez, 2006, p. 93)

Esta descripción será incompleta si no se incluyen los conciertos al aire libre que en el Tolima sirvieron como barómetro para medir la presión musical en las mentes y cuerpos de los jóvenes del municipio de Ibagué. Un ejemplo de ello es lo sucedido en la Inspección de Policía de Gualanday del municipio de Coello, ubicado en el centro del departamento del Tolima, en donde se realizó en 1971 el concierto *Tres Días de Amor, Paz y Música*.

Gualanday, el sitio de esparcimiento preferido por los turistas del Tolima y Bogotá, era el territorio indicado para garantizar la presencia de un grupo exclusivo de melómanos. Básicamente, el evento criollo consistía en un concierto al aire libre con la presentación de bandas de rock local, pero también pretendía emular el éxito y, por qué no aceptarlo, la mala fama, de los ya históricos festivales nacionales. Uno de los testigos del concierto *Gualanday dreamin'*, narra lo siguiente:

Ah, te cuento, nos vemos el viernes en el Teatro Tolima, presentaran Woodstock. Pero esa cosa nos gana por cantidad, porque nosotros estuvimos 3 días en Gualanday, sobre una piedra grande, fumando, viendo abajo las hembras en biquini y nosotros conversando, conversando amanecimos; fueron tres días que lo pasamos suave, sin comer nada, pero fresco, fresco (...). (Santamaría, 1971a, p. 5)

La icónica película del festival de 1969, *Woodstock, 3 días de paz y música*, fue estrenada en Colombia el primero de octubre de 1970 y en el Teatro Tolima de Ibagué el 29 de enero de 1971. El film, de género documental, mostraba las presentaciones en vivo de los artistas del rock mundial como Joan Báez, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Crosby, Still, Nash & Young. Carlos Santana, entre otras.

El estreno del film en Ibagué fue un acontecimiento muy esperado entre la juventud amante del rock, no solo porque mostraba en vivo a los protagonistas de las sonoridades modernas que ya se escuchaban en las emisoras y los tocadiscos de la época, sino porque representaba la oportunidad de conocer los fundamentos del movimiento mundial y de poder imitar a sus grandes ídolos a escala local.

Probablemente, las escenas rodadas en Woodstock, especialmente las relacionadas con la vida cotidiana de los asistentes, sus travesías culturales, expresiones estéticas y comportamientos colectivos, servirían a los rockeros criollos como guías para el entendimiento del misterioso espíritu que rodeaba a la generación de paz, música y amor.

También es importante recordar el encuentro musical desarrollado en Rovira, municipio tolimese ubicado en las estribaciones de la cordillera central, exactamente, en una finca propiedad de la familia del fotógrafo Arsenio Zambrano. En este espacio rural, en el período vacacional de mitad del año 1975, se organizó un festival musical con bandas de Ibagué.

El evento, sin fines comerciales, era el pretexto perfecto para reunir en un ambiente rural a los amigos del rock. La finca fue acondicionada con tarima, sonido y luces artificiales para la presentación del encuentro de bandas; allí convergían los amantes de la música y la paz en una especie de Woodstock, pero un Woodstock local chiquitico aquí en Tolima (J. Guzmán, comunicación personal, 20 de septiembre de 2017).

En este marco musical es necesario relatar lo sucedido el 30 de noviembre de 1974 en el oriente del Tolima, en el municipio de Melgar, en el antiguo centro de entrenamiento de Lanceros, en un terreno llano, cercado por montañas y a orillas del Sumapaz, en donde se

desarrolló el concierto *Rock de sol a sol*, también conocido como el segundo Woodstock criollo.

El festival musical fue pensado y rodado por el locutor de Radio Tequendama y mánager de la banda Génesis, Armando Plata Camacho. El “Chupo”, como se le apodó a Armando en los circuitos culturales, tenía la titánica misión de contratar las bandas nacionales, tramitar los permisos institucionales y sortear obstáculos geopolíticos como la parálisis temporal del transporte del país por la escasez generalizada de gasolina a raíz de una emergencia en el oleoducto de Barrancabermeja (Rodríguez, 1974).

Sin importar los problemas de transportes, las requisas policiales y las altas temperaturas, cerca de 15 mil personas llegadas de diversas regiones de Colombia, en un ambiente de hermandad y camaradería, tuvieron la fortuna de disfrutar las presentaciones de Los Flippers, Terrón de Sueños, Contrabando, Montes de Argentina, Los Amerindios, Los Hijos del Bosque, Albatros.

Desde la percepción sensorial de los convocados al ritual sónico, la producción de luces y sonido para la puesta en escena de las diez agrupaciones más excelsas del rock, dio lugar a un espectáculo sin parangón en el país, tanto por la asistencia masiva del público juvenil como por el comportamiento pacifista de los mismos.

Esta impresión también concuerda con los testimonios de los rockeros de Ibagué, que fueron entrevistados por un grupo de izquierda universitaria, la Juventud Misionera en Liberación (JUMIL), cuyas voces, entre otros temas, expresaban lo siguiente: “allí se unieron seres del planeta tierra para brindar por la vida, por el amor y por la libertad” (...). “En Melgar se reunió la barbarie y la impureza para dar un hijo desconocido que cuando crezca se verá que resultado tiene” (Jumil, 1974, p. 6).

El balance organizativo del *Rock de sol a sol*, en opinión de sus gestores, presenta un resultado desalentador: “la cárcel, llena de detenidos; los negocios, cerrados; el cura párroco, hecho una furia; el alcalde y el presidente del consejo, atortolados por su futuro político” (Plata, 2006, p. 309).

El otro balance, el de las autoridades civiles y militares, no es más alentador. Sobre todo cuando se conocen los reportes de un saldo trágico de tres personas muertas por intoxicación de alucinógenos y por ahogamiento en el Sumapaz. Aunque es de aclarar que los funcionarios de la Cruz Roja tenían dispuestas ambulancias y habían instalado sobre el puente del río, vallas que decían: “¡Peligro! Río Profundo. Por favor, no pase” (Palacios, 1974, p. 12).

Aquí conviene detenerse un momento a fin de esclarecer el doble signo de la experiencia musical de Melgar. En particular, porque tras la difusión nacional de los impactos negativos del Festival, una semana después fue prohibido el novedoso concierto con luces y juegos pirotécnicos que tendría lugar en las majestuosas Cuevas de Tuluní y el Salón Catay del municipio de Chaparral, localizado al suroccidente del departamento del Tolima.

En esta ocasión, y sin importar que los jóvenes llevaran 45 días organizando el concierto para cumplir con la noble causa de recolectar fondos para los reclusos de la cárcel municipal, las autoridades civiles y eclesiásticas, probablemente para evitar los posibles desmanes juveniles como los presentados en Melgar, prohibieron la presentación de las agrupaciones Grupo Libertad, Richard y su banda y Lágrima Cristy.

Esta decisión fue del todo impopular entre los jóvenes locales y los músicos invitados, no solo por las pérdidas económicas por el pago anticipado a los grupos musicales, sino por el dinero invertido en la boletería, publicidad, sonido e iluminación. Es por lo que los organizadores del fallido evento intentaron tomar medidas de hecho que terminaron en revueltas de sectores juveniles que tuvieron que ser impedidas por la fuerza pública, ya que en su “estado de ánimo querían quemar la parroquia y de pronto hasta de pegarle al cura” (Nagles, 1974, p. 5).

Esta revisión, tan superficial como la espuma que cohesiona la escena del rock, nos permite incorporar al análisis las variables regionales que son complejas de rastrear, pero cuyo impacto resultaría clave en la formación de los primeros núcleos rockanrolleros de la ciudad musical. Es de conocimiento histórico, por ejemplo, la importancia que tiene Ibagué, ubicada estratégicamente en el centro-occidente

de Colombia y, por lo tanto, paso obligado de diversas regiones, en la recepción de la población rural de los municipios tolimenses e inmigrantes de las ciudades capitales que, en pro de mejorar las condiciones de vida, logran integrarse social y culturalmente a la sociedad ibaguereña.

Los flujos poblacionales de las capitales, especialmente los 20.139 inmigrantes de Bogotá (DANE, 1980), que entre 1964 y 1973 probablemente habían tomado gran influencia cultural en el Tolima, resultan determinantes en la configuración del campo musical moderno ibaguereño. En cierto sentido, la ciudad se convierte en residencia de algunas familias capitalinas y, a su vez, en laboratorio sonoro por parte de los jóvenes recién llegados y los nuevos rockeros de la ciudad.

Si algo se puede concluir de la fase de despegue y aterrizaje del rock en territorio tolimense es que se trata de un proceso de corta duración (1970-1975), de poca magnitud (no incluye a la juventud en general) y que se desarrolló por iniciativa autónoma de un sector emergente: jóvenes. Sus prácticas alternativas en la vida cultural de la ciudad pueden entenderse como el leitmotiv de los desarrollos del rock local.

Esto no hubiera sido posible sin la existencia de factores y medios: redes sociales y familiares que ofrecían espacios culturales para el uso y disfrute del ocio creativo. Otros aspectos relevantes fueron la visualización del rock de las metrópolis en medios escritos, radiales, televisivos y cinematográficos, y no menos importante, los intercambios de colecciones discográficas y la experiencia liberadora de la escena rockera nacional.

IV. Piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué

*Hace ya muchos años tuve un sueño
De una vida más simple y más humana
Hace ya muchos días que ya habló de eso
Doy la hora, mi amigo, la siento más cercana.*
(Monroy, 1974)

Los setenta fueron años decisivos para el rock local. De esta década se destaca el surgimiento de los promotores musicales y la emergencia de agrupaciones de rock pijao. La aeronave del rock local era pilotada, con cierta autonomía e interdependencia, por los agentes culturales y los músicos de rock. El impacto, deseado más no planeado, es lo que se presenta con la etiqueta de configuraciones de la escena rockera en Ibagué (1970-1975).

El periodo es bastante alentador para la efervescente audiencia juvenil. En particular, el activismo cultural es eficaz para ampliar la oferta musical subterránea (conciertos, bares, fiestas, bailes, etc.). Adicional a ello está la posibilidad de afianzar a los grupos rockeros locales, que ya “interpretaban sus propias composiciones, sus propias melodías o sus cosas” (Melo, 2017).

Las raíces del movimiento musical son difíciles de rastrear por la ausencia de grabaciones discográficas o producciones radiofónicas. Sin embargo, es posible una reconstrucción histórica a partir de las memorias de los personajes que pilotearon la situación y con pruebas independientes de la prensa escrita. También es justo reconocer que las fronteras del rock local son borrosas o por demás difusas, por lo que los hechos seleccionados y su datación no pretenden ser una verdad revelada.

Una vez hecha esta precisión, y así se ubiquen a manera de bloques los periodos del rock, pasamos a enfrentarnos a otras cuestio-

nes asociadas al ejercicio organizativo de los promotores de recitales y conciertos y las movidas del rock con los pioneros en la escena local, entre otros grupos, *Sol de medianoche*, *Lágrima Cristy* y *Familia Sacramento*.

Así empezamos a ubicar, entonces, el campo alternativo de Ibagué, cuya gestación probablemente cobra sentido a causa de las experiencias diferenciadas que los melómanos locales reciben no solo a través del intercambio radiofónico, televisivo y discográfico, sino también en conciertos como el de Carlos Santana, efectuado el 9 de octubre de 1973 en el estadio El Campin de Bogotá.

Esta experiencia es significativa, sobre todo, porque allí los locales se juntaron con más de 18 mil espíritus y pagaron entre 260 y 40 mil pesos, para disfrutar el sonido liberador del afro rock y escuchar las sentencias místicas del gurú del rock hispanoamericano: “elevémonos juntos (...), unamos nuestras fuerzas positivas para que reine el amor” (Levy, 1973, p. 1).

Se elevará el ‘profeta’ en una nube de incienso, le enseñó Santana a sus discípulos en el concierto de El Campin. Efectivamente, uno de los músicos locales que vivió el encuentro cercano, se refiere a estas palabras como a una revelación musical, que volvió a experimentar en una discoteca de Ibagué, cuando al escuchar ‘Samba pa’ Ti’ (Santana, Abraxas, 1970) quedó hipnotizado de una vez para siempre; creyó ver y sentir unos hilos verdes florecientes; fantaseado y extasiado se enamoró de Santana (F. Salazar, comunicación personal, 18 de septiembre de 2017).

Por aquella época, estaba muy extendida la opinión de Timothy Leary que identificaba a los “grupos de pop rock como verdaderos ‘profetas’ de la generación ascendente” (Roszak, 1981, p. 307). Es probable entonces que esta nube espiritual que señalaba el camino de retorno a las matris ancestrales, también fuera considerada como el motivo conductor de los cambios en los procesos creativos de los rockeros nacionales.

Recordemos, por ejemplo, que el giro musical somatizado en las producciones primigenias de Génesis (1972-1975) y La Columna de Fuego (1971-1974), se desarrolla con una nueva apuesta estética ca-

racterizada por mezclar “los aires típicos andinos y afroamericanos con las pautas métricas del rock angloamericano” (Cepeda, 2008b, p. 98).

Es precisamente por estas influencias del rock de las metrópolis que los rockeros criollos infieren la necesidad de reorientar la escena local para satisfacer los gustos musicales de una franja de adolescentes y jóvenes que en 1973 ya representaba el 21,5 % de los 208.699 habitantes del municipio de Ibagué (DANE, 1986). Del mismo modo, y en sintonía con el conjunto del movimiento rockero, los jóvenes locales intentan emplear todos los medios técnicos de producción adicionales que están a su alcance.

Este grupo iniciático, que bien puede calificarse de “inmensa minoría”, en atención al significado de ‘éramos muy poquitos’ que le confieren sus protagonistas (Plazas, 2017; Salazar, 2017), presenta características comunes que serían indicadores de éxito en áreas específicas del rock, particularmente el sentido de identidad y pertenencia musical, la interacción individual y grupal para atender la precariedad urbana que los afecta y la creación de estrategias culturales para el pleno disfrute de las músicas urbanas alternativas.

Muchos de los integrantes del selecto grupo valoraban negativamente la ausencia de ofertas culturales afines a su música moderna. Asimismo, se enfrentaban a una sociedad conservadora desinteresada en crear alternativas y a una gran parte de la población urbana joven que seguía apegada a los ritmos de la música tradicional. Siguiendo el mismo criterio de Frith (1980), en la movida musical local se deben diferenciar los procesos de creación y socialización musical, por lo que hay que decir que en la sociedad ibaguereña la escena rockera surge no “como asunto de elección, sino de oportunidad” (p. 73).

En el mismo sentido, habría que aceptar que el concepto de contracultura, entendido como la constelación cultural que difiere radicalmente de los valores y concepciones tradicionales (Roszak, 1980), no puede ser calcado y copiado al contexto del rock local, porque la tendencia rockera aquí nace como válvula de escape de los jóvenes de clase media y, aunque suene raro viniendo desde los nuevos *outsiders* del rock, se desarrolla no como ruptura, sino como una continuidad de los ritmos musicales folclóricos y modernos.

V. 'Moncho' y su combo, simplemente rock and roll

*Todo hombre cree tener la razón
Pocos saben de su interior
Vamos piensa, no te sientas mal
En tu corazón está la verdad...*

(Terrón de Sueños, Himno al viento, 1974)

Para resolver el acertijo del rock local, tal vez deberíamos revisar primero una de las leyendas vivientes del *lado B* de la ciudad musical: 'Moncho' Plazas. Melómano y gestor cultural nacido en 1953 en la ciudad de Ibagué. Sus inicios como rockero fueron escuchando los acetatos de los Beatles que le había comprado su mamá en la tienda musical aledaña al Teatro Imperial de la calle 12 entre las carreras 3ª y 4ª (Peláez, 2006).

Como es de suponer, al principio su mamá pensó que la música era una moda pasajera (Pérez-Pascual, 1994), pero al cabo de unos meses, el sonido eléctrico del cuarteto de Liverpool transformó a la persona común y corriente en un personaje que asumiría el rock como forma de vida y herramienta de comunicación (Liverpool Informa, Ibagué Reconstruye).

Este personaje encaja muy bien con ese principio de oportunidad (Frith, 1980), en el que se crean soluciones alternativas en una ciudad que ofrece poco o nada a la música moderna. Plazas es uno de los portadores de la llama de la oportunidad, porque asume la aventura de recorrer la ciudad con su mochila terciada al hombro y con un acetato debajo del brazo, claro está, buscando el equipo de sonido con tocadiscos para escuchar música (Peláez, 2006; Plazas, 2017).

Tal como una piedra rodante, sus trashumancias urbanas, verdaderas acciones solitarias para ubicar estilos de vida asociados a lo alternativo, posibilitan el encuentro con melómanos y coleccio-

nistas que tienen como meta, básicamente: la búsqueda obstinada de las distorsiones y los decibelios del rock.

También es importante mencionar que estos compañeros de viaje sonoro, en su conjunto estudiantes pertenecientes a los colegios Cooperativo, Tolimense, Americano, Cisneros, San Luis Gonzaga, son los principales actores que lideran el cambio de mentalidad a través de nuevas experiencias y aprendizajes: compartir música, conocer discografías y aprender de bandas y artistas.

Si bien la idea del asociacionismo musical tiene sus raíces en el ámbito de actuación colegial, gran parte de su material primigenio se concentra en algunos barrios de clase media ubicados en el centro de la ciudad. Los patrones de uso del espacio musical, principalmente, se encuentran en los sectores urbanos de El Departamental, Interlaken, Belén y la Pola, y de manera particular, en una vivienda de Interlaken propiedad familiar de Alberto López, estudiante del colegio Cooperativo.

La casa de López se convierte en un referente espacial para la presencia regular del grupo estudiantil. Aún más, se transforma en puerto de intercambio cultural y propicia una red básica de relaciones entre lo privado (la casa) y lo público (la ciudad). A veces, en cambio, la casa era frecuentada como un lugar de diversión musical, toda vez que, sin la fiscalización del lente institucional, permitía el acceso al tocadiscos y a los vinilos, objetos costosos e inalcanzables para jóvenes con sueldo de estudiante.

Como recuerda Plazas (2017):

Siempre nos reuníamos en las casas de los amigos a escuchar lo nuevo que había salido, bandas nuevas, elepés nuevos: Steve Miller Band, blues rock estadounidense, Blood, Sweat & Tears, Jazz Rock de Canadá, Bachman Turner Overdrive Hard Rock de Canadá, “Jerry” García y su banda Grateful Dead, rock y folk rock estadounidense, Ten Years After, blues británico, Rod Stewart, rock británico. (R. Plazas, comunicación personal, 27 de agosto de 2017)

Los protagonistas de la escena rockera, muchos de ellos altamente estigmatizados por sus afinidades hacia los sonidos estridentes, las ideas locas, las pintas raras y los pelos largos, construyen procesos de

formación musical entre pares y fortalecen los lazos de identidad cultural a través de sus maneras particulares de encuentro e intercambio entorno a la música.

En este caso, los jóvenes aportan una relación lógica de ampliación sonora del estrecho marco escolar o barrial y, desde las redes de sociabilidad, empiezan a echar raíces entre las grietas de la sociedad tradicional. Al igual que las 'malas hierbas', se configuran como un grupo pionero en izar la bandera del rock en algunos escenarios públicos y privados de la ciudad musical.

Como si fuera el recorrido de la aguja sobre un vinilo, mediante movimientos curvilíneos y constantes, los jóvenes empiezan a surcar la ciudad desde las periferias urbanas hacia el centro histórico. Ya en calidad de visitantes o frequentadores del eje cultural/comercial entre las calles 15 y 10 por la carrera 3ª, reconocen visualmente los lugares emblemáticos (plazoletas, casonas comerciales, almacenes, fuentes de soda, restaurantes, panaderías, oficinas, etc.). No obstante, en sus formas inconstantes de habitar lo urbano (Delgado, 1999), le atribuyen mayor importancia a las espacialidades que permiten la copresencia de actores culturales alternativos.

Este puede ser el caso, por ejemplo, de los viandantes adscritos a las culturas alternativas -a veces relacionados con los estilos de vida del *hipismo*—,⁹ quienes logran cierta visibilidad urbana ya sea por las formas estéticas o bien por los usos transitorios de los parques públicos en el centro histórico. Los jóvenes no solo utilizan la música como un medio de autodefinición o emblema para marcar la identidad del grupo (Feixa, 1999), sino que también tienen plena conciencia de su personalidad cultural y toman distancia con otros grupos juveniles. Tal como lo relata un habitual en la Plaza de Bolívar:

Soy *hippie* y ser *hippie* no es tener el pelo largo, no; los pelos no son nada; Lo que interesa es lo que hay dentro de cada coco. Ahora hay una serie de 'peluditos' que se las pican de ser *hippies*, pero no son nada ... (Tumbo, 1974)

⁹ Una subespecie juvenil que puede definirse por la edad de sus miembros y las tendencias estéticas; una subcultura romántica, soñadora y fraternalmente bohemia que puede llegar a crear una cosmovisión, "toda una subcultura, un estilo de vida, un proyecto social nuevo" (Solé Blanch, 2007, p. 261).

De acuerdo con Plazas (2006), la Plaza de Bolívar en particular era el sitio de referencia cultural de los *peludos*, pero el centro urbano en general no era más que un lugar de tránsito:

Para mí la ciudad no era un lugar muy soñado, las calles y las avenidas simplemente eran lugares para transitar hacia un sitio determinado. Como jóvenes veíamos la ciudad simplemente como un lugar público, donde convergen acciones comerciales, domésticas, industriales y una que otra actividad cultural o política. Para ser más claro, la ciudad que nosotros vivíamos en esa época, es decir en los setenta, empezaba desde la calle 15 con tercera y terminaba en el barrio la Pola que era más o menos donde estudiábamos... (Peláez, 2006, p. 90)

Tal parece que la sociabilidad básica del rock local se va conformando con dos elementos claves; uno de orden físico espacial, como es la necesidad de configurar y demarcar un territorio habitado por los pares musicales; otro de orden social, referido a las redes de relaciones sonoras que se extienden en el mismo territorio (Magnani, 2002). El primer orden remite a la construcción identitaria de los jóvenes —muchos de ellos unidos por una pasión en común, el amor por el rock and roll—, que deciden juntar fuerzas y esfuerzos para crear lugares de paso y encuentro en donde la música fuera la invitada de honor. El segundo orden obedece a los condicionamientos técnicos de los aparatos para escuchar música, cuyas posibilidades de reproducción solo se encontraban entre las casas de familiares, vecinos o amigos, o en aquellos lugares en donde existieran equipos de sonido con tocadiscos para poder escuchar o compartir las discografías propias o prestadas.

Estos elementos socioespaciales también pueden entenderse como un sistema de relaciones entre las redes de los actores sociales y sus articulaciones con ciertos espacios recreativos. Este encuentro se realiza, en concreto, alrededor de los procesos musicales, entre otras razones, porque la música es simplemente el ruidoso y alegre contexto para todas las demás actividades (Frith, 1980).

En este punto, la discusión se dirige de nuevo al combo de amigos de 'Moncho' y a su articulación con otros grupos de jóvenes amantes del rock and roll. Esta vez la escena musical es un poco más

de avanzada, ya que se encontraba equipada con un arsenal de acetatos de distintas procedencias y estilos, que incluían las propuestas vanguardistas The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Jimi Hendrix, Captus, Jethro Tull, Santana, Iron Butterfly, entre otros grupos.

La música también llegaba a las provincias en versiones de baladas, rock y ritmos hispanoamericanos (Plata, 2018). Gracias a la emisión de programas radiales y televisivos, los rockeros criollos se informaban de la escena nacional e internacional. Dos propuestas, lideradas por 'El Chupo' Plata Camacho, eran las más populares: *La Vitrina de Éxitos*, programa transmitido en la ¡siempre fresca! Radio Tequendama de la Cadena Todelar, que en la ciudad de Ibagué se sintonizaba los fines de semana en los 770 KHz de la amplitud modulada (AM); *Tú y la Música*, programa emitido los lunes, miércoles y viernes por la cadena Uno; gozó de popularidad entre 1972 y 1974 (Celnik, 2018).

Los programas radiales y los festivales musicales fueron determinantes en la nucleación inicial de la escena local, porque no solo cumplían la función difusora de los éxitos comerciales del momento, sino también la misión formadora de las audiencias que empezaban a crecer en las zonas urbanas de la ciudad. También hay que decir que la movilidad cultural de las metrópolis amplió el espectro musical con producciones discográficas anglosajonas y, a la vez, el intercambio musical de la provincia ayudó a configurar grupos de melómanos locales con profundo conocimiento y comprensión de géneros o estilos, festivales y conciertos.

Asimismo, la posesión de acetatos representaba una fuente de sabiduría y de reconocimiento social, y cada ejemplar, por cierto, era considerado como la joya de la corona de todo melómano. En cualquier caso, el préstamo de los preciados vinilos solo era posible entre individuos autorizados, o en su defecto, el uso del disco podría ser un acto silencioso o encubierto por parte de familiares que, a pesar de compartir la misma vivienda, no poseen el capital cultural incorporado para interpretar las producciones musicales (Bourdieu, 1987).

Para la muestra, un botón:

Hasta que un día un vecino, Gustavo, mucho mayor que yo, me pidió que le prestara unos discos de mi hermano que había escuchado en un programa de rock que él tenía con un amigo en una emisora local. Acababa de enterarme de que mi hermano tenía unas apetecidas “joyas” que me daban estatus en el barrio. Un “grande” requería de mis favores. Imposible negarme. E imposible prestárselos. Me tocó ir a escucharlos con él. Escuchar esa música que a la vez me atraía y me asustaba porque la asociaba directamente con la marihuana. (Afanador, 2010, p. 37)

Pues bien, los rockeros criollos también estaban familiarizados con los festivales musicales llevados a cabo en Monterrey (San Francisco, 1967), en Woodstock (Nueva York, 1969) y en la Isla Wight (Reino Unido, 1968 / 1970). Además, contaban con los movimientos autogestionados de los conciertos nacionales de Ancón en Medellín (1971), los encuentros de rock en Bogotá en el Parque Nacional, los domingos musicales en el escenario de Lijacá, los del Parque de la Sesenta, Apocalipsis, el Teatro Popular de Bogotá (TPB), El Local, La Mama, la Zona Verde de la Calle 87 (Arias, 2003).

Desde esta perspectiva musical, los locales estiman la posibilidad de replicar las experiencias de las metrópolis y se dan a la tarea de organizar conciertos a pequeña escala en la ciudad de Ibagué (Plazas, 2017). En un principio todo parecía inalcanzable, pero el objetivo era claro: pasar de los espacios rituales de intercambio de discos a los escenarios de actuación de música en vivo. La pieza clave de este rompecabezas, como se ha venido mencionando, sería un grupo de rockeros inquietos y emprendedores que, con apoyos solidarios de familiares o de amigos y muchas veces con pérdidas económicas, se arriesgan a crear bandas de rock local y a traer reconocidos músicos de la primera y segunda generación del rock en Colombia.

Como lo expresa Plazas (2006):

Bueno esa época fue lo mejor que he vivido en esta ciudad, hicimos conciertos y aunque perdíamos mucha plata, la verdad quedaba una satisfacción muy grande por hacer el evento, bueno, hacíamos lo que nos gustaba; después, salíamos a los Cuervos, nos tomábamos una cervecita y bailábamos mucho Rock And Roll. (Peláez, 2006, p. 94; Plazas, 2017)

Durante la primera mitad de la década de 1970, los conciertos auspiciados por los mismos melómanos o por la empresa privada, se convirtieron en un acontecimiento especial para aquellos seguidores locales de la música moderna. El primer concierto en vivo estuvo a cargo de Los Flippers, considerada una de las bandas pionera del rock en Colombia; aunque no existe datación exacta del evento musical, lo cierto es que tuvo lugar en los albores del setenta en el emblemático Teatro Tolima del centro de la ciudad.

En este concierto memorable, tanto por la virtuosidad de los músicos como por la evocación del sonido trasgresor de esa Londres taciturna, los locales acceden a nuevos contactos musicales, en especial, con el ex baterista de Los Flippers, Guillermo Acevedo, a su vez, primo (hermano) del baterista Eduardo Acevedo ('El Sardino'), y por intermedio de este último, surge la posibilidad de contratar a una de las bandas más importantes del rock nacional setentero.

Como resultado de la autogestión musical de los jóvenes organizadores, entre ellos Ramón Plazas, Francisco Muñoz y Alberto López, La Banda del Marciano, integrada por Guillermo 'Marciano' Guzmán (bajo), Hernando 'Ernie' Becerra (guitarra) y Eduardo 'El Sardino' Acevedo (batería), se presenta en la ciudad de Ibagué en el coliseo cubierto de las piscinas olímpicas en el año 1972.

Esta reconocida agrupación, cuyo sonido era una especie de hibridación de blues, rock psicodélico, hard rock y funk, fue aclamada en el coliseo por su gran calidad y conexión con el público. Por lo demás, el concierto contó con la presencia de un selecto grupo de amigos del rock: "gente sollada, gente colina, gente que le gustaba la música; aunque el coliseo arrendado tenía mal sonido; no perdimos plata, pero tampoco ganamos" (Plazas, 2017).

Los gestores culturales continúan fortaleciendo su capacidad organizativa para llevar energía cinética moderna al público local. Es así como, en 1973, alquilaron el Teatro Tolima para la presentación de una de las bandas con mayor reconocimiento en festivales nacionales: Gran Sociedad del Estado (GSE). La puesta en escena de GSE contó con músicos de alta calidad, entre otros, Arcesio Murillo (Voz/Percusión), Carlos Osorio (Guitarra/Bajo/Voz), Carlos Isaza (Guita-

rra), German ‘Marcianito’ Arévalo (Batería), Héctor Góngora (Bajo) y Ángela Isaza (Voz). Esta formación tuvo amplia aceptación en el público local en razón a su música experimental, mejor dicho, a esa suerte de “mezcla de aires típicos de Colombia con Beat Inglés y buen Rock” (Murillo, 2009, p. 4).

El concierto fue un rotundo éxito, no solo por el uso de instrumentos de percusión de raíces africanas, sino también por el desborde de energía de los músicos. Prueba de ello es que las canciones en no pocas ocasiones fueron bailadas y coreadas por los rockeros locales. Asimismo, el concierto mejoró las condiciones de luces y sonido y contó con mayor asistencia de melómanos, porque “ya teníamos un grupito de seguidores, por la música, por la ropa, por el pelo y todo, además, al finalizar el evento, siempre terminábamos en una discoteca de la calle 44” (Plazas, 2017).

Por consiguiente, aún persiste la necesidad de programar conciertos, pero esta vez, con la garantía de que las bandas invitadas tuvieran dos contratos de trabajo simultáneamente, uno en el lugar de la presentación principal, el otro en los bares o sitios de rumba nocturna de la ciudad. Es por ello que los gestores toman la decisión de establecer contactos con los agentes culturales capitalinos para contratar a Malanga, banda conformada por Alexei Restrepo (guitarra), Augusto Martelo (bajo), Chucho Merchán (guitarra), Álvaro Galvis (batería).

Con esta formación de músicos con excepcionales calidades técnicas, Malanga fue una de las bandas más importantes de Colombia, condición que estaba soportaba en el reconocimiento musical en la escena nacional y la amplia difusión radial en los medios capitalinos. Su presentación en 1974 en el mítico Teatro Tolima fue especialmente inolvidable porque el público juvenil se sintió identificado con los sonidos fusión, pero además, porque la banda tocó *Nievecita* y *Sonata N.º 7 a la revolución*, dos canciones de elevado nivel instrumental que transmiten energías purificadoras entre los congregados en aquel lugar del centro de Ibagué.

Asimismo, en este año debemos tener en cuenta la presentación en el coliseo cubierto de las Piscinas Olímpicas de Arco Iris, gru-

po de rock de Cali en el que actuaba el virtuoso Ferdy Fernández (Ex- Flippers), considerado por muchos especialistas como la mejor segunda guitarra de Colombia. Al respecto, 'Moncho' recuerda lo siguiente:

Bueno, nosotros trajimos de Cali a Arco Iris, una banda con un guitarrista que se llamaba Ferdy; excelente; los volvimos a presentar abajo en el coliseo de las Piscinas. Buen concierto, pero el sonido muy malo, no por ellos, sino por el lugar. Luego volvimos atraer a los Flippers, por ahí en el 1974. (Plazas, 2017)

En el mismo año de 1974, se produce la primera ampliación de conciertos con la adhesión de personajes vinculados al sector cultural y educativo de la región. Dicha adhesión de carácter excepcional y temporal, en cierta medida, reflejaba la confluencia de intereses entre las ideas liberales y las expresiones artísticas contrarias a los cánones oficiales.

Inicialmente, Jorge Ramírez, perteneciente a una conocida familia de Ibagué que era propietaria del circuito de Cinemas Ramírez¹⁰ (Racines), es quien decide sumarse a la causa musical con la contratación de la banda británico-colombiana Contrabando, la cual ya había hecho parte del cartel oficial del *Rock de sol a sol* en Melgar, Tolima.

El grupo que venía de una intensa gira de conciertos en Texas (Estados Unidos) y Buenos Aires (Argentina), se presentó en escenarios como el Teatro Imperial de la calle doce entre carreras 3ª y 4ª y el Grill Ambeima del Ambalá de la calle 11 # 2-60. La positiva recepción que tuvo Contrabando en Ibagué, en gran parte, se relacionaba con su repertorio musical que combinaba el rock clásico con el sonido caribeño. Asimismo, por la condición de artistas exclusivos de Discos Phillips, la banda tuvo buena acogida en los medios y mereció una breve reseña en el diario El Cronista:

¹⁰ Iniciativa cultural y empresarial de Julio Cesar Ramírez que articulaba una red de salas de cine, entre las cuales se destacan: Cinema Colombia (20's), Cinema Imperial (30's), Teatro Nelly (40's), Cinema Avenida (50's) y Cinema Julio Cesar (60's) (Ramírez, 2016).

Para entrar en materia hablemos de “Contrabando”, así como está “Contrabando” es un grupo que el próximo cinco de julio actuara en Ibagué. Siendo uno de los mejores intérpretes de música rock actualmente en el país. Su iniciación se produjo en Inglaterra, luego de las giras y la vinculación de los dos colombianos, para conformar un número cinco en total, Álvaro Díaz, Edgar Restrepo, Mario García, Stanley Smith y Steven Fingers Mahoney. (Telescopio, 1974, p. 4)

Avanzando en el tiempo, encontramos que la onda expansiva de los conciertos llega a las puertas de la comunidad presbiteriana del colegio Americano. Esta institución académica de las iglesias cristianas no católicas en Ibagué, probablemente bajo el auspicio de dos licenciados, Dolores Ivonne Mcavoy y Héctor Suarez Martínez, posibilita la presentación de la banda norteamericana Hope que ya tenía cierta resonancia nacional por su participación en el mítico Festival de Ancón.

Hope era una banda integrada por tres originarios de los Estados Unidos, Paul Bell (guitarra líder-armónica), Daniel Heller (baterista-vocalista), Rob Yeager (guitarra rítmica-Vocalista), y en reemplazo del norteamericano Hug Jones (bajista), un colombiano con bastante recorrido en la escena nacional, Augusto Martelo (bajista) (Draco, 2012).

El concierto realizado a mediados de 1974 en los escenarios deportivos del colegio Americano en el barrio La Pola, se presenta como el acontecimiento esencial de la música alternativa, es decir, el punto más alto de la ola de eventos musicales en la ciudad de Ibagué. Esta percepción también se ve respaldada por el hecho de que la interpretación de los músicos gringos fue muy superior en comparación con las actuaciones de los grupos nacionales. Musicalmente fue una experiencia maravillosa: “Hope, tres gringos, impresionantemente buenos... Un guitarrista, que haga de cuenta ver a Hendrix. Eran tres manes... ¡Aterrado me dejaron! ... Un baterista, un bajista, un guitarrista, ¡impresionantes!” (Plazas, 2017).

Igualmente, conviene advertir que Hope marca el momento descendente de las olas de conciertos nacionales en la ciudad de Ibagué. El ciclo musical entra en una fase de cierto agotamiento, entre otras

razones, por la desbandada de músicos nacionales y la disminución del ritmo de producción en las metrópolis (Ramírez, 2009).

La tendencia a la baja se comienza a percibir con mayor fuerza en la ciudad musical. Esta vez debido a que los melómanos que estaban vinculados a las ofertas de música en vivo, se ven en la necesidad de alistar sus mochilas viajeras, unos para estudiar en las universidades de las capitales, otros para ingresar al campo laboral o explorar formas de vida alternativa.

Es el caso, por ejemplo, del gestor 'Moncho' Plazas, quien en 1976 se embarca en la profesión de marinero prestando sus servicios en puertos europeos, asiáticos y latinos. Tras una década de vida dedicada a la mar, Plazas retorna a las fértiles tierras colombianas y se vincula a la pequeña economía campesina en el 'Tolima Grande', al mejor estilo folk rock del 'granjero' saltarín de Jethro Tull, cultivando los sueños musicales de la misma forma que se cultivan el arroz, el sorgo y el algodón.

Estos cambios culturales afectaron por igual a jóvenes de metrópolis y provincias, aunque no se puede afirmar que la música se hubiera terminado como en la canción del álbum *Strange Days* (The Doors, 1967). Desde luego, emergieron nuevos actores y la escena musical se sostuvo con altibajos durante la década. Pero la desbandada de promotores marcó un antes y un después en la vida cultural de la ciudad musical.

Finalmente, resulta imprescindible pensar la acción organizativa como determinante en la oferta de bandas en vivo en espacios públicos o privados, los cuales, a su vez, tuvieron incidencia sobre otros aspectos relevantes en las configuraciones de la escena local. De acuerdo con la cartografía musical (Figura 1), Moncho y su combo abren la posibilidad de ampliación del restringido marco espacial de las casas propias o de amigos en donde se compartía la música, hacia un campo de intercambio y encuentro en el contexto amplio de la ciudad: el circuito musical del rock.

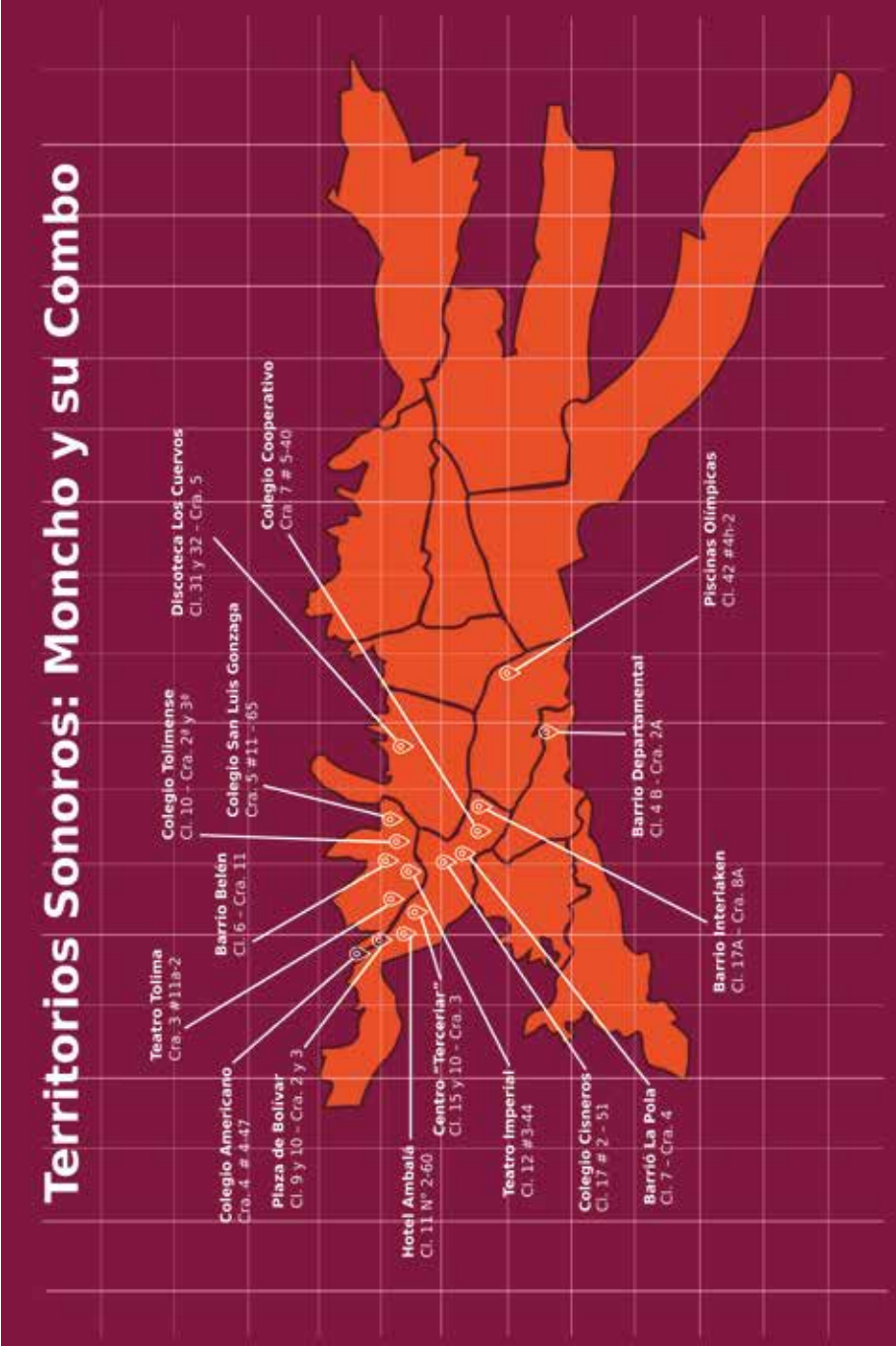


Figura 1. Territorios sonoros: Moncho y su combo. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).

VI. Por el sendero luminoso de ‘Sol de medianoche’

*No sabes lo que hay detrás de un rostro
Los perros están tristes
porque la Sociedad se orina en los postes
Una noche de verano en el polo norte.*

(Gran Sociedad del Estado –GSE-, La Calambrina, 1970)

*Sol de medianoche*¹¹ fue una banda de rock nacida en 1971 en Ibagué, Tolima. Su nombre se relaciona con los sentimientos premonitorios de los músicos criollos, que esperaban no desaparecer ni en el día ni en la noche del horizonte cultural del municipio de Ibagué. Parcialmente, por una suerte de justicia poética, la premonición se hizo realidad, *Sol de medianoche* se considera una de las bandas iluministas que con un sonido rock híbrido hizo posible la existencia del *Lado B* de la ciudad musical.

A comienzos de la década de 1970, los integrantes del grupo se van juntando en los barrios de clase media ubicados en el sector alrededor a las Piscinas Olímpicas, más concretamente, a ambos lados de los oxidados rieles del tren que marcarían la futura línea de la avenida Ferrocarril. En estos espacios urbanos, casualmente, se conocieron dos melómanos, el recién llegado a Metaima, Fernando Salazar, y el residente antiguo de La Macarena, Sergio Echeverry.

De este encuentro fortuito de dos personajes en un territorio misterioso, al igual que en los cruces de caminos de Robert Johnson (*Crossroads*, 1936), surgen formas de solidaridad cultural en las que se descubren las complicidades y capacidades de los actores musicales. Todo esto fue posible, como señala Salazar (2017), porque la música era el lenguaje común y la forma más efectiva de comunicación.

¹¹ El nombre hace referencia al fenómeno natural en el que se observa la estadia de la luz solar durante las 24 horas del día y hasta bien entrada la medianoche.

En particular, los jóvenes se sentían atraídos por las estridencias del rock y tenían conocimientos básicos en la ejecución de instrumentos. Sin embargo, se presentan algunas limitaciones técnicas para crear una banda de rock. Por su lado, Echeverry, que procedía de un hogar con buen nivel económico, contaba con una guitarra japonesa Teisco y un amplificador de guitarra Supro. Por otro lado, Salazar, quien debido a la insolvencia económica familiar no poseía un instrumento eléctrico, se ve en la necesidad de solicitar los servicios de un carpintero para transformar una guitarra acústica en un bajo de fabricación casera.

Finalmente, una vez hecho el inventario de opiniones acerca del estilo musical y con el irrestricto respaldo familiar, los jóvenes empiezan a ensayar en el garaje de la casa de Echeverry en la calle 40 con avenida Ferrocarril, que se convierte en el sitio de reunión de la banda y también en lugar de encuentro musical para otros melómanos locales.

En palabras de Salazar (2017):

La fusión entre Sergio Echeverri, Sergio Lombó, Mauricio García y Fernando Salazar, nos generó una dependencia tan enorme del rock que nosotros no íbamos ni a comer a la casa; frecuentemente nos reuníamos en la casa de Sergio Echeverri a una cuadra de Metaima, hacia arriba por el ferrocarril en toda una esquina; de Villa Metaima, cogiendo por el ferrocarril, en una esquina de la Macarena Alta. Ahí nos reuníamos; la mamá y el papá lo apoyaban hartos; les fascinaba que él fuera rockero.

En este punto, vale la pena señalar dos aspectos claves que hicieron posible la configuración del grupo musical: uno de carácter físico espacial, otro de carácter social y familiar. En algunos casos, ambos aspectos se combinan y, en ciertos sectores sociales, son consecuencia de los proyectos urbanos que hicieron parte del plan de infraestructura para atender los IX Juegos Nacionales realizados en Ibagué en 1970.

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que el desarrollo urbano ordenado del sector aledaño a las Piscinas Olímpicas no solo mejoró la calidad de vida de los habitantes comunes y corrientes, sino tam-

bién facilitó la comunicación entre los vecinos de tendencias alternativas y los diferentes actores culturales involucrados en la experiencia concreta del rock. En segundo lugar, fruto del flujo migratorio de las ciudades capitales y su influencia cultural en la ciudad, es importante destacar el papel de la familia en la estimulación emocional de los jóvenes y en la promoción de prácticas artísticas y musicales.

Especialmente la estructura familiar del músico Sergio Echeverry, compuesta por dos personalidades democráticas y progresistas, Dora Díaz de Echeverry, profesora del Liceo Val del barrio Cádiz, y Benjamín Echeverry Márquez, escritor y excombatiente antifascista de las dos guerras mundiales condecorado por el gobierno Francés, son un pilar fundamental del grupo de rock por sus actitudes flexibles, abiertas y condescendientes con las perspectivas musicales modernas.

Volviendo la mirada hacia el *Sol de medianoche*, se puede decir que sus orígenes se encuentran en la época estudiantil, no solo en los colegios, sino en las universidades. Todo empezó cuando compañeros de estudio que comparten las mismas preferencias musicales sueñan con la idea de darle vida a un grupo de rock. Sus precursores más importantes fueron: Sergio Echeverry y Sergio Lombó, estudiantes del San Simón y Cooperativo respectivamente, y Fernando Salazar y Manuel Estrada, estudiantes del programa de Dibujo Publicitario de la Universidad del Tolima.

También es de resaltar que el ámbito educativo fue bastante beneficioso en cuanto a relaciones y búsquedas culturales de los jóvenes, entre otras razones, porque allí se estructuran los gustos por las sonoridades modernas y se desarrollan los espacios de sociabilidad, o sea, actos culturales, reuniones de amigos y tertulias musicales, que naturalmente remiten a nuevas interacciones sociales que se dan dentro del marco de la gran malla sociocultural de la ciudad.

A partir del intercambio de experiencias e ideas, cultivadas durante muchas horas de tomar vino y oír música en las propiedades privadas como apartamentos o casas, nuevos jóvenes se suman al proyecto de la banda, cuyo eje musical ya estaba “fuertemente influenciado por los sonidos rock folk de Carlos Santana y el rock duro de factura británica y estadounidense” (M. Estrada, comu-

nicación personal, 4 de agosto de 2017). Aún más importante, la música les enseña un sentido de comunidad y camaradería con el cual pueden compartir actividades de esparcimiento en territorios rurales y urbanos de Ibagué.

Es aquí precisamente, en el fortalecimiento de la red de relaciones, donde empieza a cobrar especial relevancia la mayor afición del club de amigos de *Sol de medianoche*, la cual consistía básicamente en realizar caminatas por los verdes campos del valle de Santa Helena ubicados en las fincas aledañas a la Universidad del Tolima. En algunas ocasiones, preferían los lugares apacibles y despoblados, que eran solo cafetales y caminos de herradura, cuya ubicación los favorecía para instalar carpas y escuchar música en los tocadiscos portátiles que funcionaban con pilas Eveready (Salazar, 2017).

Otras veces, en cambio, se trataba simplemente de caminar en la zona alta del barrio La Pola, en el sector veredal de La Coqueta, generalmente en búsqueda de la tranquilidad y la calma que ofrecía la naturaleza y, en no pocas ocasiones, en búsqueda del ‘País Maldito’, en donde viven los pitufos, es decir, en las plastas de boñiga reseca donde nacen los hongos alucinógenos con los cuales se viajaba, sin tener que pagar costo alguno a las vacas intermediarias (Estrada, 2020).

Aunque todo no era paz, amor y música como en el Pepperland de los Beatles (1967). Era bien sabido, por ejemplo, que hasta la capital musical había llegado el odio de ‘Gargamel’ y junto a él los ‘Azraeles’ conservadores. En ese sentido ‘metafórico’, es necesario tener en cuenta la actitud de rechazo, abierto o soterrado, contra los jóvenes melenudos, ya fuera por las estridencias del rock, o bien por los modos diferenciales de ser o estar en la ‘onda’. El rechazo social inesperado podría ser literalmente desconcertante, sobre todo porque esta forma atípica de comportamiento se identificaba con ciertos tipos de desaprobaciones públicas. Tales hechos eran recurrentes en el centro de la ciudad, en donde parecía existir un grupo no articulado de ciudadanos que en ocasiones funcionaba como una suerte de máquina detectora de rockeros criollos.

De acuerdo con Estrada (2020), cuando el grupo de melómanos se animaba a ‘terceriar’, es decir, caminar por la carrera 3ª por el eje de las calles 10 y 16, solían ser víctimas de agresiones verbales por parte del endeble sindicato de ‘abucheadores’ del céntrico sector económico de la ciudad. En este caso, es probable que por los estilos modernos y roqueros, cuya presentación exótica incluía, entre otros aspectos, el cabello al hombro, camisas llamativas y con arandelas, pantalones con botas campanas, la ciudadanía tradicional de forma esporádica haya optado por mostrar su desagrado con silbidos irritantes o con improprios injuriantes en los que utilizaban calificativos de grueso calibre: ‘¡Locas!’, ‘¡Marihuaneros!’, ‘¡Hps!’, ‘Mal... ¡Vuélvanse hombres!’.

Como se puede apreciar, entre los jóvenes existía un estilo particular, muchas veces caracterizado por “una combinación jerarquizada de elementos culturales” (Feixa, 1999, p.100) y, simultáneamente, entre los músicos había tendencias anfibias del rock, es decir, “una articulación de movimientos y códigos culturales de distinta procedencia” (García Canclini, 2005, p. 338). Esto quiere decir que la escena musical era una mezcla de culturas sonoras dispares con un poco de sabor criollo, por lo que la configuración de la banda estaba determinada indudablemente por las preferencias musicales y, además, por la disponibilidad de instrumentos por parte de sus integrantes.

Es por ello que en el período embrionario, cada personaje aportó elementos clave para la consolidación de la identidad sonora de *Sol de medianoche*. Con referencia a Echeverry, compositor y guitarrista principal, que se había formado como autodidacta en metodologías de guitarra clásica, proporcionó tanto el lugar de ensayo como su amplia colección de acetatos (R. Vega, comunicación personal, 27 de marzo de 2018). En cuanto a Lombó, que alternaba en las funciones de vocalista, aportaba su “biblia beatlemaniaca” que era un libro de contabilidad sobre el cual transcribía las canciones del cuarteto de Liverpool y las adornaba con dibujos alusivos al rock (Salazar, 2017).

Con relación a Salazar, gracias al mecenazgo de su hermano mayor que por la época se proyectaba como un exitoso empresario, pudo aportar un bajo Vox italiano que había pertenecido al legendario guitarrista de los Flippers, Arturo Astudillo. Por último, en lo referente

a las alineaciones en la percusión, se puede destacar la participación de Carlos Henao, Manuel Estrada y De la Roche, jóvenes que, por la carencia de recursos económicos, no disponían instrumentos propios y se veían abocados a alquilarlos por horas con los grupos de música popular.

En el caso de los bateristas sin ‘batería’, cabe destacar el ingenio criollo como el mayor valor agregado al grupo, puesto que los utensilios, recipientes, muebles, cajas o cualquier otro objeto casero, fueron los primeros instrumentos utilizados para producir sonidos, llevar ritmos y ensayar las canciones. Al menos, hasta que un músico recién llegado de Estados Unidos, Mauricio García, que tenía preferencias por el sonido latino, se vincula formalmente a la banda y empieza a tocar con una espectacular batería de la marca Ludwig.

Aunado a lo anterior, durante el primer año de formación de *Sol de medianoche*, el repertorio musical, como el de otros grupos de la época, se basaba principalmente en versionar canciones de bandas de rock latinas y de la movida británica. En concreto, la fusión latina con el rock de Carlos Santana y el jazz-funk orquestal de Eumir Deodato tienen una importancia fundamental para todos los músicos, pero especialmente el rock progresivo, entre otros, Electric Light Orchestra, Emerson, Lake & Palmer, The Alan Parsons Project, Pink Floyd, Rush, Yes, Jethro Tull, King Crimson y Genesis fueron los grupos con mayor popularidad entre los melómanos criollos a mediados de los setenta.

En cierto modo, la fiebre del rock de vanguardia se sintonizaba con la pretensión de los locales de superar la elementalidad rítmica e interpretar profesionalmente canciones con un mayor nivel de complejidad técnica. Por esta razón, Sergio Echeverry y Fernando Salazar, dos músicos empíricos, deciden cortar sus melenas frondosas e ir bien acicalados donde doña Amina Melendro de Pulecio para ingresar al Conservatorio de Música del Tolima (Salazar, 2017).

Esta experiencia profesional en la música, la cual tiene una efímera duración cercana a los dos años, no solo brindaba la posibilidad de aprender aspectos básicos del lenguaje musical aplicado a los instrumentos y el funcionamiento de un tema musical desde el punto de

vista armónico y melódico (Salazar, 2017), sino también conlleva a conocer gente nueva y en especial a los músicos que de manera transitoria ingresarían a la banda. Por ejemplo, a Jesús Alberto Domínguez, hijo de una familia tradicional de Ibagué, quien asumió el rol de tecladista porque tenía una organeta Yamaha YC20 de color negro, que contaba con dos secciones, bajos en las teclas negras y agudos en las blancas (Salazar, 2017); y a Ricardo Vega Restrepo, músico en formación que ingresa al mundo del rock por la influencia sonora de Echeverry, y quien fuera el encargado de tocar la flauta dulce en los ensayos de la canción rock inspirada en Johann Sebastian Bach, el ‘Bourée’ de la banda progresiva británica Jethro Tull (Vega, 2018).

Examinando más de cerca las formas de sociabilidad que rigen el tiempo libre a través del uso del rock, encontramos que las dinámicas espaciales de los músicos van mucho más allá del ensayadero y los lugares de tránsito alrededor de las Piscinas Olímpicas. De hecho, los integrantes de *Sol de medianoche* ya contaban con una reducida pero fiel fanaticada, en gran parte, compuesta por jóvenes melómanos y agentes del espectáculo musical. En otras palabras, los jóvenes se habían convertido en artistas emergentes con grandes talentos para producir música de calidad en escenarios públicos. Tal condición resulta ser la clave para la contratación del grupo en una serie de conciertos que se celebraban esporádicamente en lugares de rumbas y festejos juveniles, a su vez, reconocidos por auspiciar la cultura alternativa de la ciudad.

Algunos de estos lugares, bien pueden ser catalogados como los epicentros del desarrollo del rock local, entre otros, discotecas como Los Cuervos de la carrera 5ª entre calles 31 y 32 y la Blue Up ubicada en la zona de rumba de la carrera 5ª con calle 44 A, el salón de eventos del Hotel Ambalá en la calle 11 # 2-60 y en el apartamento familiar de los Ramírez del segundo piso del Teatro Nelly en la carrera 3ª entre calles 15 y 16. Otro espacio de sociabilidad ocasional en Ibagué fue el Teatro Imperial perteneciente al Circuito Ramírez. En este cinema ubicado en la calle 12 entre las carreras 3ª y 4ª, a mediados de la década de 1970, se realizó el concierto más significativo para los integrantes de *Sol de medianoche*.

Esta vez el rock se había convertido en un verdadero ‘Circo Eléctrico’, entre otros aspectos, porque involucraba muchos “elementos teatrales en los conciertos y en las imágenes de los músicos” (Castillo, 2011, p. 93). El Circo Eléctrico, fuertemente inspirado en los planteamientos vanguardistas del ‘Rock And Roll Circus’ de The Rolling Stones (1968), fue una gira nacional con la banda Arco Iris de Ferdy Fernández, cuya presentación en la ciudad de Ibagué estaba liderada por Jorge Ramírez.

El empresario Ramírez fue responsable de contratar como teloneros a *Sol de Medianoche* y a otros artistas para recrear un escenario de sonidos y luces al estilo psicodélico, pero ya no en una carpa de circo, sino en la céntrica sala de exhibición de películas propiedad de la familia Ramírez. Adicionalmente, con el fin de amplificar el alcance del concierto, Ramírez despliega una campaña publicitaria con el lema “Próximamente el Circo Eléctrico” que fue ampliamente promocionada por la concurrida calle 3ª en un camión adaptado con parlantes y pancartas (Salazar, 2017).

En efecto, el Circo Eléctrico, pionero en combinar la música y el teatro en la capital del Tolima, tuvo una gran acogida en la población juvenil y una activa participación de los melenudos del sector rockero. Como lo señala Salazar (2017), el concierto fue un espectáculo musical y visual porque se usaron los faros del teatro para proyectar imágenes psicodélicas; mientras los músicos realizaban su show en la improvisada tarima, otros peludos se encargaban de reproducir figuras metamórficas, formadas con pinturas de colores sobre dos cristales y ampliadas a través del lente cinematográfico.

Desafortunadamente, el concierto también fue víctima de la propia naturaleza del juego de las Majestades Satánicas, tal vez por un corto circuito en los sistemas eléctricos del teatro, justo cuando la banda tocaba la canción de *Sympathy For The Devil*, el escenario quedó en total oscuridad y no fue posible terminar: ‘Encantado de conocerte/Espero que sepas mi nombre’... *Sol de medianoche*.

Dentro de ese marco de festivales y recitales, es de particular importancia el concierto de *Sol de medianoche* realizado el 20 de julio de 1975. El evento fue organizado por el gestor Jorge Ramírez en asocio con el fotógrafo Arcesio Zambrano. Esta vez se escogió un terreno a campo abierto en Rovira, Tolima, en la finca propiedad de la familia de Arcesio Zambrano.

Su ubicación en un sector de gran atractivo turístico fue un aliciente más para la congregación de melómanos locales y regionales que llegaron en buses desde Ibagué y Bogotá. Sumado a ello, resulta interesante destacar un factor que había emergido de otras ofertas culturales y que se relaciona con la necesidad de posicionar el concierto en la mentalidad colectiva.

En ese sentido, la nueva campaña de expectativa incluía la impresión de carteles con un lema atractivo y con la silueta de perfil de un joven rockero que se había hecho en base de la fotografía de un modelo norteamericano amigo de Ramírez. Al mismo tiempo Ramírez empleó la persuasiva imagen para promocionar el concierto de *Sol de medianoche*, principalmente, empapelando los muros del centro de la ciudad y proyectando el cartel antes del estreno de las películas en los cinemas Nelly, Julio Cesar, Metropol, Imperial y Avenida.

En la finca de los Zambrano todo estaba dispuesto para que los asistentes disfrutaran un concierto inolvidable, no solo con música de alto nivel, sino también con un ambiente natural y alejado de las miradas inquisidoras. El escenario fue acondicionado con una plataforma de madera ubicada en una especie de “enramada” de un antiguo trapiche, en una construcción hecha de guadua, de forma redonda y con techo de paja, donde instalaron los instrumentos y equipos de sonidos para la presentación de *Sol de medianoche*. Asimismo, los puntos estratégicos del escenario estaban equipados con unos cuantos reflectores y luces de diferentes formas que se encendían y apagaban intermitentemente entre la tarima y el público asistente.

Los organizadores estaban atentos a cada detalle, pero a pesar de ello los instrumentos alquilados en Ibagué no llegaron completos. Tal como recuerda Estrada (2020):

Al momento de organizar los equipos alquilados, no llegaron todas las piezas de la batería, especialmente los parales de los platos, y fue necesaria la ayuda del capataz de la finca para que instalara en la estructura de guadua unos lazos para colgar los Platillo Ride y así poder tocar y no desconcertar a organizadores y asistentes del magno evento.

De esta innovación criolla surge el mito más recordado por los músicos y asistentes al concierto, el cual hace referencia a la sensación de avis-

tamiento de Objetos Voladores No Identificados (OVNI). En realidad, estos efectos visuales se debieron al show que ofreció el baterista, porque cada vez que les pegaba a los platillos debía agacharse y esperar unos segundos para que los voladores retornaran a la altura de sus brazos.

Pero esta situación, como es de suponer, caldeó aún más los ánimos de los fieles melómanos allí congregados. Después todo fluyó irracionalmente bien, la mayor parte de los asistentes, muchos de ellos poseídos por los decibeles atronadores del rock, cayeron en una especie de trance autoinducido y danzaron juntos o separados en un estado de realización musical que bien podría llamarse orgásmico (Castillo, 2011).

En este sentido, es de resaltar el momento cumbre del concierto, es decir, cuando el rock and roll de *Sol de medianoche* se somatiza en los cuerpos y mentes de la multitud. Es justamente ahí donde aflora el espíritu libertario con la presencia de algunos inesperados personajes, tanto de parejas que secretamente practicaban el amor fluido, libre y sin tapujos, como de un joven de la comunidad gay que brindaba un espectáculo único y original con la música como elemento principal. En ciertos aspectos, lo que más llamó la atención no fue que el modelo gay hubiera coreado las canciones a todo pulmón, sino que decidiera saltar en el escenario para realizar bailes sensuales entre los espectadores y contonearse como una serpiente alrededor del monumento en homenaje al libertador Simón Bolívar (Estrada, 2020).

Simbólicamente este fue el concierto que catapultó la popularidad de *Sol de medianoche* entre los circuitos musicales de la ciudad de Ibagué. En la práctica, el grupo se había instalado en el imaginario de la audiencia local, en razón a su repertorio compuesto por canciones propias junto a éxitos como ‘Samba Pa Ti’ y ‘Black Magic Woman’ de Santana y ‘Black Dog’ y ‘Stairway To Heaven’ de Led Zeppelin, entre otras.

De modo que la banda siguió haciendo ruido en el garaje de La Macarena para ofertar sus actuaciones en los escenarios de intercambio y encuentro musical que por la época funcionaban como referentes espaciales de los jóvenes adscritos al rock. En esta segunda temporada, *Sol de medianoche* se presenta en 1974 en escenarios públicos y privados, en particular, en el coliseo cubierto de las Piscinas Olímpicas y en el segundo piso del ‘Teatro Nelly’ de la carrera 3ª entre calles 15 y 16.

De una parte, el concierto de las Piscinas, como ya se dijo antes, contó con la participación de la banda visitante Arco Iris y como teloneros *Sol de medianoche*. En esta ocasión, la banda criolla vivió una mala experiencia en pleno concierto, toda vez que el vocalista, a causa del pánico escénico, olvidó por completo las letras de las canciones. Sin embargo, con el fin de distraer al público y sortear el infortunio, Estrada interviene con un tremendo solo de batería, según la opinión del gestor cultural Moncho Plazas, es ante todo el baterista y su show lo que valió la pena pagar la boleta. Aunque los otros músicos no comparten la misma opinión, lo cierto fue que Estrada se destacó por su dramática forma de tocar batería, la cual por poco termina en destrucción total, muy al estilo Keith Moon, baterista The Who.

Por otra parte, el concierto en el nivel superior del Teatro Nelly, corrió la misma extraña suerte. La banda fue contratada para amenizar una de las fiestas privadas que organizaba Jorge Ramírez, personaje reconocido por la actitud generosa y la colaboración con aspectos relacionados con el rock. Esta vez los anfitriones garantizaban dinero, comida, trago y música. Además, el sitio estaba acondicionado con amplificadores de sonido y los músicos solo debían llevar sus instrumentos y dar un show memorable.

Efectivamente, la banda actuó con las mejores energías ante un público conocedor del rock, además, tocó varias veces los éxitos más escuchados del momento ante la insistencia de algunos personajes aficionados al estilo británico. Aunque todo transcurría en completa calma y cordialidad, entrada la noche (y los tragos) se armó una pelea colosal entre los asistentes. Durante este episodio los músicos son expulsados sin el debido pago de su presentación; solo castalia y aguardiente —tres veces se repitió la misma dosis— (Salazar, 2017).

Pero lo que más causó polémica fue que el organizador no permitió sacar los instrumentos del apartamento, por lo que fue necesario ablandarlo con la amenaza de llamar a la Policía, lo que finalmente no sucedió, gracias a que Ramírez (el anfitrión) y Domínguez (el teclista) concertaron una salida negociada en beneficio de las partes implicadas (Estrada, 2020).

Todo parece indicar que, desde el infortunado suceso, la mayor parte de las conexiones entre la banda y los Ramírez literalmente se habían roto, o por lo menos, la tendencia de distanciamiento continuó bien entrado el año de 1975. Por tanto, los conciertos entran en barrena por falta

de apoyo, y, finalmente, en un proceso de agotamiento o punto muerto. Justamente en ese año, los caminos de los músicos de *Sol de medianoche*, también empiezan a bifurcarse.

Por un lado, los fundadores de la banda, el guitarrista Echeverri y el bajista Salazar, sienten la necesidad de continuar su formación musical y laboral en las ciudades capitales; por otro lado, el tecladista Domínguez y el baterista principal García asumen la vida universitaria en los centros metropolitanos; y por último, el vocalista Lombó y el primer baterista Estrada, por azares del destino y, simultáneamente, caen fascinados en las redes del amor, es decir, ambos músicos conocen en Ibagué a sus futuras esposas, dos jóvenes extranjeras integrantes de los Niños de Dios, congregación cristiana en la cual militaba el rockero Jeremy Spencer del grupo británico de blues Fleetwood Mac; dos poderosas razones por las cuales deciden armar maletas para seguir el camino de la vida familiar en Canadá y Estados Unidos, respectivamente.

Entre las tres ramas principales en que se bifurca el grupo, Echeverri, Salazar y Estrada, cabe destacar que cada músico, a su manera e individualmente, persistió en la actividad musical, bien en el campo de la producción o bien en el campo de la difusión. Sergio Echeverry se especializó académicamente en guitarra clásica y terminó trabajando en la composición musical en grupos de teatro en Portugal (Vega, 2018). Fernando Salazar, además de profesionalizarse en Dibujo Publicitario en la Escuela Artes y Letras de Bogotá, fue fichado por el maestro Augusto Labrador Vélez y termina trabajando como bajista en un grupo de música romántica y tocando baladas en los bares nocturnos de Bogotá (Salazar, 2017).

Manuel Estrada, que poseía una voz expresiva y potente, se deja contagiar por la magia de la radio y en poco tiempo se convierte en el arquitecto del espacio de rock llamado “Sonata del futuro”, con el que emitía sus programas musicales en horario nocturno en Radio Festival (1350 AM) de la cadena Filial de la Corporación Radial Colombiana (Coral).

Hay que recordar que el programa radial, entre los años 1974 y 1975, tuvo amplia aceptación y fue muy sintonizado por los melómanos ibaguereños, según Estrada (2020):

Efectivamente el programa se emitía todas las noches a las nueve; era quizás el único en esos días en Ibagué y el más escuchado porque presentábamos lo último en Rock; además, en el espacio se traducían las canciones, se compartían datos históricos de los músicos y a veces se rifaban discos de larga duración (LP) entre los fans y la amplia audiencia que nos sintonizaba en el dial de Radio Festival.

Finalmente, tras los senderos de *Sol de medianoche* se pueden rastrear algunos de los territorios sonoros más frecuentados en la primera mitad de la década de 1970. Como se ha dicho antes, el circuito musical comprende todos aquellos establecimientos, lugares y espacios que son usados de manera transitoria en la escenificación de la música rock.

Este circuito, como se indica en la cartografía musical (Figura 2), correspondería a cierto tipo de equipamientos urbanos que, principalmente, se despliegan desde la calle 44 hasta la calle 10, a lado y lado de los ejes viales de las carreras 5ª y 6ª. Entre ellos, destacan por su frecuencia de uso las discotecas (Blue Up, Los Cuervos), los escenarios deportivos (Coliseo Piscinas Olímpicas), los lugares públicos (la carrera 3ª, la Plaza Simón Bolívar y el Parque Murillo Toro), establecimientos culturales (Hotel Ambalá y Cinemas Circuito Ramírez) y las propiedades privadas (fincas, casas y apartamentos).

En resumidas cuentas, la existencia de *Sol de medianoche* resulta fundamental para la construcción del circuito cultural integrado a la música rock. La banda, a través de sus constantes y sostenidas prácticas sociales y musicales, es responsable de la ampliación de conciertos en la ciudad y fuera de ella. En todo caso, la marca visible de esta época es la configuración de la escena musical local. Sus artífices, banda de rock, promotor cultural y público juvenil. También es preciso concluir que los patrones de uso del espacio musical, se relacionan en gran parte, con el ejercicio de dominio transitorio de los mencionados territorios, los cuales estaban conectados a las posibilidades de reunión y disfrute del rock que, a su vez, eran fruto de la articulación entre productores musicales, gestores culturales y público melómano.

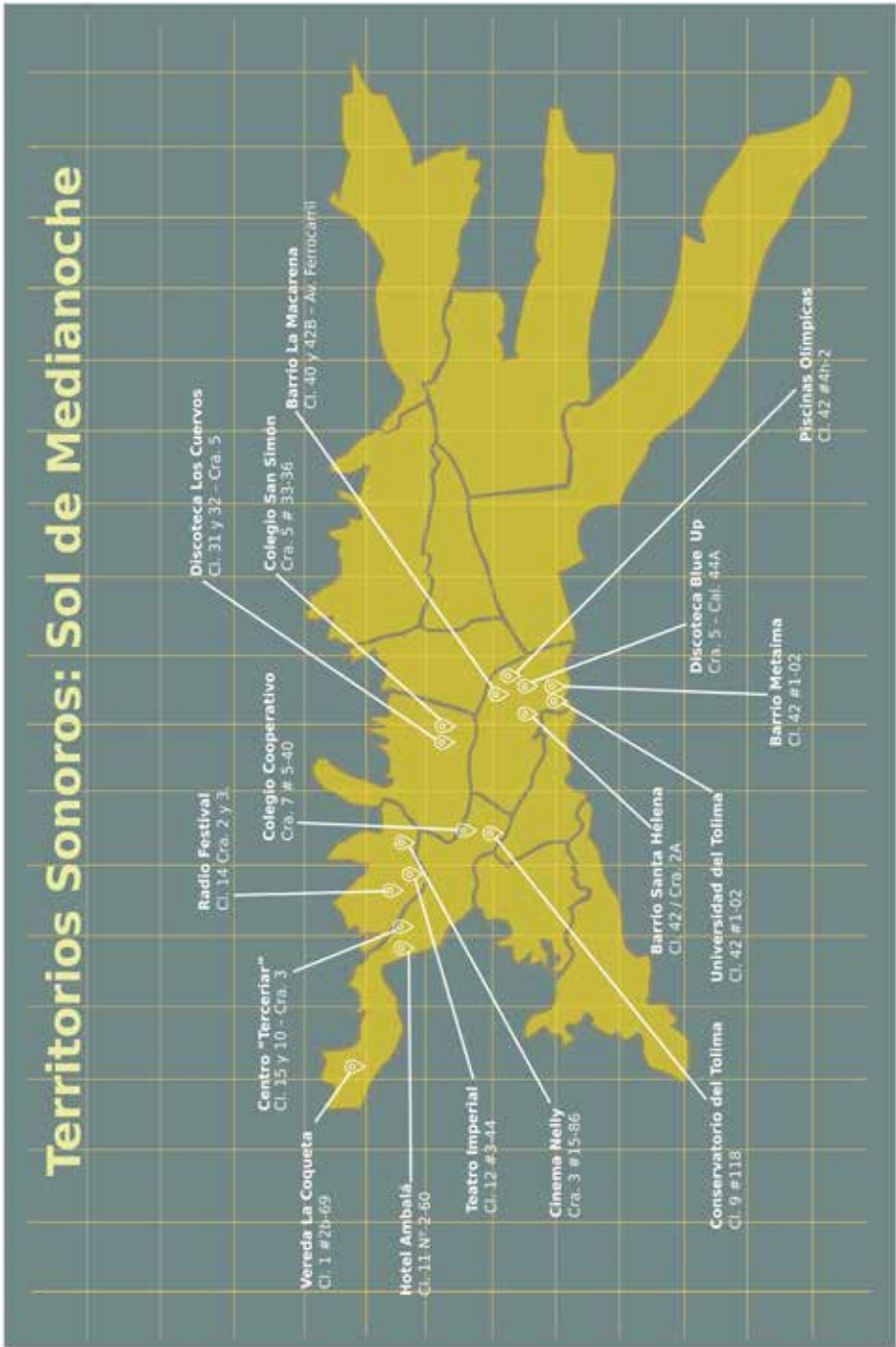


Figura 2. Territorios Sonoros: Sol de medianoche. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).

VII. 'Lágrima Crysti' y sus recorridos musicales

*Sentado ahí en el sofá
Teniendo fe en lo que dices
Mientras el mundo
Sigue y sigue igual.*

(Génesis, Sueñas, quieres, dices, 1974)

*Lágrima Crysti*¹² fue un célebre grupo de rock de la ciudad de Ibagué, conformado por Guillermo Cardona (guitarra), Juan Viña (congas, tumbadora), Manuel Ramos (batería) y Hernán Polonia (bajo-voz). Sus orígenes se encuentran en los espacios urbanos del Magisterio, un barrio de construcciones modernas y amplias calles, ubicado entre las calles 37 y 38 y entre las carreras 5ª y Ferrocarril. Este sector clase-mediero, subsidiario y céntrico, surgido en 1950 del plan de vivienda de la Cooperativa de Habitaciones del Magisterio Tolimense "Coohabitól", articuló a una reducida pero importante élite intelectual de la ciudad y, a su vez, propició una forma particular de interacción entre adolescentes y jóvenes amantes de la música.

Todo empezó en 1973 cuando un grupo de amigos que fundan sus relaciones en el tiempo y espacio compartidos se deja fascinar por la maravillosa experiencia de la música moderna. Como era previsible, en función de sus propias necesidades musicales, los jóvenes habían crecido bajo la influencia rockera de las emisoras, programas de televisión y acetatos que traían los capitalinos en las frecuentes visitas a sus familias en Ibagué (M. Ramos, comunicación personal, 6 de septiembre de 2017).

De hecho, la música rock sería el elemento cohesionador que daría orientación y significado a las nuevas territorialidades juveniles. Básicamente, por la articulación de fuerzas y esfuerzos de los meló-

¹² El nombre hace referencia a una pintura de Jesucristo llorando lágrimas que parecían sangre.

manos, la onda expansiva del rock llegó hasta los espacios cotidianos de los hogares y, principalmente, hasta los espacios públicos de los barrios Magisterio y La Macarena.

Por aquella época, muchos de estos chicos procedían de familias con tradición musical (sus padres, abuelos o tíos eran solistas o tocaban bandola o tiple), otros pocos, en cambio, estudiaban en colegios en donde se les ofrecía la opción de participar en los coros o las bandas de guerra (San Simón y San Luis Gonzaga). Con todo el apoyo familiar y dedicación personal, la formación artística informal cumpliría un papel determinante en el desarrollo socioafectivo juvenil y, sobre todo, en la construcción de redes de sociabilidad cultural. De hecho, la música y lo social van de la mano; actúan armoniosamente en el reconocimiento social. La práctica musical, cantar o tocar instrumentos, facilitan la interacción con el mundo de los adultos y la integración entre los mismos jóvenes.

Sumado a esto, los jóvenes vivían en un sector que era bastante homogéneo social y urbanísticamente, entre otros aspectos, porque estaba conformado por 63 viviendas de dos pisos que tenían vías de acceso hacia el circuito deportivo de la 42 y la 37 y hacia la zona comercial del centro urbano. En otras palabras, el barrio Magisterio, por ubicación estratégica, se adaptaba fácilmente a las necesidades culturales de los viandantes y, al mismo tiempo, con su baja densidad urbana permitía una especie de control y monitoreo en beneficio de los padres de familia.

Como consecuencia de ello, los jóvenes empezaron a frecuentar calles, esquinas, escaleras y escenarios circundantes y, en particular, mediante el uso cotidiano de los espacios, encontraron a sus pares musicales, luego viene el proceso de construcción de identidades que termina jugando un rol clave dentro de la escena alternativa de la ciudad de Ibagué.

Así fue como los jóvenes melómanos a comienzos de la década de 1970, tuvieron la oportunidad de ampliar su influencia cultural en otras espacialidades naturales o seminaturales, o sea, hasta la zona contigua a la Escuela Montealegre, especialmente, en una cancha deportiva ubicada detrás de la calle 38 con carrera 4ª C, en un núcleo

urbano de acceso público a los residentes de La Macarena y a los vecinos del Magisterio y Cádiz.

Con el uso nocturno, este territorio se convirtió prácticamente en el ensayadero no oficial de los integrantes del grupo de rock *Lágrima Crysti*. Es más, era en ese momento el punto de referencia más frecuentado, debido al hecho de que la cancha estaba dotada de un equipamiento básico para garantizar la presencia regular de los jóvenes.

Como señala Ramos (2017):

La banda empezó por la vecindad de un grupo de amigos y por la afinidad por la música. Por lo general en las noches nos encontrábamos en las escaleras del barrio Magisterio o en las esquinas, parques y canchas del sector vecino. Todo surgió cuando a Carlos Guillermo Cardona le compraron una guitarra acústica; nos citábamos en las noches para escuchar las tonadas y acordes que se iban ensayando y nuevos ritmos que se iban asimilando. Entonces yo me fui vinculando con instrumentos de percusión, tambores, baterías que improvisamos con cajas de cartón o con tarros para llevar los ritmos y practicar. Al mismo tiempo, llegó Viña con las congas y luego Polonia que tocaba el bajo y empezó a sonar una banda. (M. Ramos, comunicación personal, 6 de septiembre de 2017)

Según Polonia (2020), *Lágrima Crysti* fue un laboratorio sonoro, lleno de influencias y mixturas, es decir, su estilo combinaba elementos del género romántico con el pop rock setentero. Al principio la banda se influenció principalmente del ritmo pop en español de los grupos madrileños Pop Tops y Fórmula V, cuyos éxitos Mamy blue y Eva María, respectivamente, fueron versionados y adaptados para satisfacer la exigente clientela rockera, una minoría privilegiada formada por adolescentes y jóvenes del sector. Posteriormente, empezaron a reinterpretar canciones del género Acid rock-Hard rock Blues (Vanilla Fudge), del Hard rock Blues-Funk (Grand Funk), del Pop y Rock blues (The Beatles y The Rolling Stones) y otras sonoridades de comprobada aceptación mundial, por ejemplo, los infaltables clásicos del estilo Hard rock iniciático de bandas británicas (Deep Purple y Led Zeppelin).

Con una variedad de influencias musicales y literarias, *Lágrima Crysti* comienza el trabajo de composición y arreglo, y logra cauti-

var con su talento musical al público local con sus primeras baladas: *Cómo estas* y *La casa de la Montaña*. Las canciones, compuestas por el guitarrista y el bajista, respectivamente, trataban temas amorosos y dudas existenciales, como el rompimiento reciente de una relación y la posibilidad de vivir en sintonía con los ritmos de la naturaleza.

Es muy probable que la audiencia juvenil se sintiera identificada con los temas, no tanto porque los músicos fueran de sus cercanías culturales, sino porque las canciones tocaban las fibras más profundas del lado izquierdo del corazón. En ese sentido, *Lágrima Crysti* demostraba su capacidad de navegar en las aguas misteriosas de la vida, según el bajista y vocal, porque: “cantaban al amor, cantaban a la pasión, cantaban a las cosas hermosas de la vida y a los momentos bellos que vivían” (H. Polonia, comunicación personal, 25 de junio de 2020).

Lágrima Crysti, al igual que el resto de las bandas de rock locales, tuvo su origen en sectores con amplias garantías sociales, donde el apoyo juvenil al rock no podía faltar. Su base de operaciones era en una silla de cemento de aproximadamente diez metros de largo. Tal y como era de esperar, la ‘banda ensillada’ fue el centro de atención nocturna de residentes y visitantes del barrio La Macarena, puesto que, en ocasiones, su presencia en la cancha resultaba llamativa y altamente ruidosa.

En todo caso, la silla era el punto de encuentro cultural:

Nosotros nos reuníamos; comprábamos vino y con doña maracachafa, toda la noche dando ahí concierto; empezábamos a las 8:00 pm a tocar baladas, después con el vinito ya entrábamos en calor, y entonces tocábamos Rolling Stones, Deep Purple, The Who, Grand Funk. (Polonia, 2020)

Curiosamente, la silla también era la frontera invisible que señalaba la ubicación de los músicos tradicionales: al norte, la casa del famoso intérprete de la música colombiana, Rodrigo Silva Orjuela, y al sur, la casa del inmortal compositor de *Dulce Coyaima*, Miguel Ospina Gómez. Sin embargo, las oportunidades de intercambios interactivos entre músicos de lo tradicional y lo moderno fueron nulas o por lo menos poco relevantes. A pesar de ello, es preciso destacar

que el propio maestro Silva emitió comentarios positivos respecto al trabajo de la banda: “esa música de ustedes es muy bonita; unas letras y músicas bonitas y vale la pena cultivarlas” (Polonia, 2020). Pero estas palabras pasan desapercibidas y quedan desatendidas porque los intereses juveniles se dirigían hacia otro lado, es decir, los jóvenes se centran en hacer música para el disfrute y la diversión de la gente sollada; en general, el grupo tenía un norte distinto: el interés era marcar una época, no ser famosos ni llegar a grabar un disco (Polonia, 2020).

Quizás la banda no habría logrado una posición relevante en la historia del rock local si no fuera la alta calidad musical y la gran pasión de los jóvenes. A esta condición especial se le debe sumar el liderazgo cultural de los gestores locales, porque, en última instancia, ellos ofrecían la posibilidad de expandir el rock en escenarios públicos y privados de la ciudad.

Es así como surge una especie de consenso cultural acerca de la urgencia de consolidar los intercambios, pero ahora, más fluidos y consistentes entre banda y audiencia. En tal situación, la calidad sonora sería de mejor nivel y los músicos podrían ofrecer su show con cierta libertad y mayor impacto. Por esto, *Lágrima Crysti* se embarca en la idea de las presentaciones y plantea la necesidad de armar un repertorio sonoro con canciones propias y versionadas.

En particular, el año 1974 fue muy productivo en presentaciones en vivo. Todo parecía indicar que *Lágrima Crysti* iba caminando lento pero seguro. De hecho, mejoran la puesta en escena y pasan a escenarios con mayor audiencia. Aunque es de aclarar que en la época los eventos rockeros tenían baja asistencia en comparación con la música popular. Sin embargo, el éxito de las actuaciones rockeras dependía en gran medida de las formas organizativas de los eventos y de la calidad interpretativa de los músicos.

También es cierto que en la época las estridencias del rock estaban dirigidas a una selecta franja social ubicada especialmente entre la población juvenil. De ahí la importancia de destacar el papel de las redes sociales, en muchos casos, producto del tejido comunicativo entre personajes de diversas procedencias económicas, pero

que tenían como común denominador: la pasión y el amor por la música rock.

En este sentido, Jorge Ramírez era un caso paradigmático dado su valor como intelectual y promotor cultural adscrito al circuito de cinemas (Racines). Ramírez, entre los años de 1972 y 1974, era el patrocinador y mecenas de las acciones y prácticas culturales alternativas en la capital del Tolima. Durante este período, Ramírez interrumpe su apretada agenda de viajes al exterior y decide armar encuentros culturales en las vías públicas o en los teatros de su familia.

En este sentido, conviene destacar dos importantes eventos artísticos y musicales que se celebraron en el centro de la ciudad musical aproximadamente en el año de 1974. Uno de estos eventos artísticos consistió en la exhibición pública de jóvenes modelos, por lo demás vestidas muy sobrias y tocando panderetas, en una especie de festival ambulante dedicado a la música góspel. El show tuvo lugar en la concurrida carrera 3ª, entre otros aspectos, incluía un desfile de carrozas adornadas, presentaciones musicales, muestras culturales y, claro está, la participación desprevénida del transeúnte.

Otros eventos musicales tuvieron lugar en un acogedor salón del segundo piso del Cinema Nelly ubicado en la carrera 3ª número 15-86. Allí, en particular, con frecuencia se celebraban fiestas privadas, algunas de ellas relacionadas con llamativos reinados de ciudadanos con identidades y orientaciones sexuales diversas. Por lo general, en razón a la vitalidad y la creatividad de la escena *underground*, en el salón concurrían personajes nacionales extranjeros y, entretanto, la función de *Lágrima Cristy* era complementar la presentación de las reinas y, por supuesto, garantizar un concierto lleno de música rock de sello británico e hispanoamericano (Polonia, 2020).

Asimismo, otros territorios juveniles en donde se pueden ubicar los ejercicios de sociabilidad musical, serían propiamente las habitaciones individuales o las viviendas familiares de los melómanos locales. Es el caso, por ejemplo, de aquellas repúblicas independientes surgidas a raíz de los conflictos generacionales. Muchas de ellas eran fruto de las discrepancias entre los hijos que asumen actitudes y

comportamientos liberales y los padres que no soportan los cambios bruscos y prefieren verlos crecer lejos y sin influenciar a los hermanos.

Prueba de ello es la situación vivida por algunos *colinos*¹³ de la época, especialmente la del joven Carlos Arturo López, que gracias a la financiación familiar logra un grado relativo de independencia económica y así puede pagar el arriendo de una pieza barata en el centro de la ciudad, en el barrio La Pola donde semanal o diariamente se congregaron otros amigos *sollados*¹⁴, porque allí dormían, llevaban guitarras y escuchaban música (Polonia, 2020).

En la misma dirección se dirige el caso del personaje llamado ‘Viejo Brett’, joven reconocido por su afición al rock and roll, que por su interés por las bandas locales se anima a financiar la organización de un concierto en el kilómetro 3 vía Picalaña, en una vivienda familiar con aire campestre y en cierto modo alejada del control institucional. Si bien es verdad que el concierto no se realizó debido a que no fue posible conectar los equipos por fallas de la energía eléctrica, hay que reconocer que terminó como una suerte de presentación acústica y aviva voz donde se integraron espiritual y musicalmente los artistas y la joven familia rockera (Polonia, 2020).

Por aquella época, se admitió ampliamente que Ramírez era el mecenas del rock. El espíritu humanista y el amor por la cultura alternativa, realmente valían ese calificativo. Además, dado que no existía una cultura pública de financiación al rock, el mecenazgo junto al pago de boletería era la única alternativa real para el desarrollo de la escena rockera en Ibagué. Así fue como el circuito Racines llegó a ser conocido por propios y extraños como el santuario del rock local, esto es, el territorio transitorio de la escenificación de la música.

¹³ Aunque la etimología del término se refiere a la semilla o simiente que da vida a las plantas de coles y nabos, particularmente en Colombia, el apelativo “Colino” hace referencia a la persona que transita por la adolescencia y asume prácticas modernas como es el caso de la música rock.

¹⁴ Si bien es cierto que en la época el término era utilizado para calificar a las personas que estaban en estado alterado de conciencia a causa del consumo de sustancias psicoactivas, también lo es que era un término muy coloquial entre los jóvenes y se usaba para definir a las personas que tenían una forma particular de estar en el mundo. Por ejemplo: comportamientos modernos, vibraciones juveniles, extrovertidas, energéticas y sintonizadas en la misma frecuencia cultural.

Sobre este particular, la sintonía cultural entre Jorge Ramírez y *Lágrima Cristy* juegan un papel importante. Gracias a la gestión de Ramírez y a los modernos teatros Racines¹⁵, se programan conciertos históricos para la agrupación *Lágrima Cristy*.

En el Teatro Nelly actuamos varias veces. Allí, en pleno concierto, la gente se movía, la gente gozaba de la música, la gente era eufórica porque estaba llegando el rock, porque estaba llegando el pop. Era una cosa completamente nueva para las juventudes. Iba mucha gente a los conciertos, mucha gente. De otro lado, los conciertos del Teatro Imperial fueron lo mismo, mucha gente; unos bailaban, se disfrazaban, otros cantaban o se ponían una guitarra imaginaria en sus manos y comenzaban a tocarla o a puntear con un bajo imaginario, a tocar en una batería imaginaria también. Era bonito ver esas cosas nuevas para la juventud del Tolima. (Polonia, 2020)

Los influjos de este género musical no parecen demasiado extraños. En cierta manera, cualquier ‘colino’ que haya estado entre las arenas movedizas de un concierto de rock, puede constatar que la temperatura emocional que allí se registra, es parte de *El resplandor* (Giberti, 1998). Y los conciertos se trataban de eso, no solo de sonidos *foráneos*, pesados y estridentes, sino de la posibilidad del encuentro con el otro y, además, de construir procesos identificatorios que potenciarán la satisfacción libidinal-pulsional (García, 2010).

Por estas razones, los asistentes a los conciertos de *Lágrima Cristy* entraban en una especie de ritual ancestral, o una suerte de danza entre espejos, en la que, en términos comparativos, surgía la oportunidad de imitar a los mimos de la película *Blue-Up*¹⁶ (Antonioni, 1966), pero esta vez no con raqueta y pelota invisibles, sino con guitarras o baterías imaginarias, con las que realizaban la emulación del artista rockero como si el show fuese ellos mismos.

También suelen ir a las discotecas a danzar como locos, a contonearse espectacularmente al son de la música rock. Alguna que otra vez y en las horas de la madrugada,

¹⁵ Entre 1968 y 1975, las actividades de tipo cultural se centraron en las ofertas semanales de los teatros de la ciudad. La importancia de cada teatro, de acuerdo con la capacidad de las salas, corresponden al siguiente orden: 1) Tamana (1200); 2) Avenida (1000); 3) Nelly (800); 4) Imperial (530); 5) Alberto Castilla (300), 6) Tolima (100). Contraloría departamental. (1966). *Anuario Estadístico del Tolima*. Ibagué: Biblioteca Darío Echandía.

¹⁶ No es casual que Blue-Up fuera el nombre adoptado por una popular discoteca rockera.

puede uno verlos en una discoteca, vestidos con extravagantes túnicas y pintarrajeados como para un rito. Tal vez en un trance de estos aflora el encuentro indígena y se manifiesta en sus saltos y en sus gritos. Este espectáculo no es muy común y se realiza en un ambiente más bien de clandestinidad, quizá para no escandalizar a la humanidad, ya de por sí preocupada por el quehacer de esta muchacha que se pierde estúpidamente tratando de escapar a una realidad incontrastable. (Acosta, 1974, p. 6)

Esta dramatización del rock se considera fundamental, dado su carácter transversal, ya que las actuaciones de músicos y de asistentes se repetían a escalas más pequeñas en las sociabilidades culturales que tenían lugar en algunas discotecas y parques de Ibagué. Tal fue el caso del concierto organizado en 1974 por el primo del bajista, el inspector de policía de Rovira, Carlos Trujillo, que tuvo lugar en una discoteca muy popular del centro urbano del municipio. De igual forma, el concierto del año 1975, organizado por las autoridades del municipio de Ibagué con ocasión de los 425 años de fundación de la ciudad, en el que se invitó a la agrupación *Lágrima Cristy* a complementar o rellenar la programación cultural en la tarima del Parque Murillo Toro (Sánchez, 1974).

En relación con este tema, también debemos hacer notar que las actuaciones musicales tuvieron amplia acogida en los centros de esparcimiento de la ciudad capital. Esto no quiere decir que los jóvenes aparecieran como 'aladinos' del rock cada vez que el barman destapaba una botella. Por el contrario, lo cierto era que no visitaban bares para beber, solamente en función de tocar y brindar un espectáculo. De hecho, las discotecas eran frecuentadas por personas de élite y con buen nivel económico. Asimismo, los dueños de los negocios vieron en el público juvenil del rock una posibilidad para ganar dinero. Fue así como surgieron las matinés bailables, es decir, unos espacios abiertos y en horario diurno establecido por una discoteca para el público adolescente.

Aunque no existe datación exacta de estos eventos, *Lágrima Cristy* actuó en varias ocasiones, en particular los domingos y en horario de tres de la tarde, ante un público juvenil sensible y creciente que asistió religiosamente a la discoteca Los Cuervos, epicentro del rock diurno, ubicada en la carrera 5ª entre calles 31 y 32. Además de tocar los conciertos medianos, la banda también cantó baladas al estilo rock pop en la discoteca Blue Up que por la época era el segundo centro de sociabilidad juvenil de transeúntes y visitantes del sector aledaño a las Piscinas Olímpicas (Polonia, 2020).

Dentro de este contexto particularmente fértil por el que atravesaba el rock local, las dinámicas espaciales de los melómanos y músicos estaban relacionadas con la acción, es decir, lo que puede hacerse en un espacio dado (Hall, 2003). Pero ¿cómo se traduce una escena musical en una acción urbana? Básicamente en los ejercicios de territorialidad urbana de los actores culturales adscritos al rock. Estos ejercicios precisan de espacios geográficos y psíquicos que incluyen en su génesis y desarrollo la interacción con lo otro (los pares) en circunstancias particulares de modo, tiempo y lugar (Giberti, 1998).

En esencia, el centro no era el sitio de predilección de nosotros. Nosotros buscábamos lugares más apartados, puesto que la marihuana era muy marcada en la época, y no se podía fumar en cualquier sitio. Entonces nosotros buscábamos sitios más solitarios. Por ejemplo, el Interlaken. El barrio tenía esquinas muy solitarias, con unos jardines amplios y adornados con murallitas. Y ahí nos sentábamos a fumar marihuana. Lógicamente que en esa época, la gente no nos excluía porque se daban cuenta que no nos enloquecíamos; sino que simplemente nos poníamos a tocar, a cantar, a jugar fútbol. (Polonia, 2020)

Dichos procesos espaciales de *Lágrima Cristy*, se pueden rastrear desde las prácticas (“el hacer”) y los discursos (“el decir”), principalmente, pero no solo centrados en la percepción de los músicos y melómanos. Toda vez que las acciones se realizan más allá de un micrófono, una tarima o un escenario musical, en otros términos, tienen lugar en los intersticios urbanos o a lo largo y ancho de la ciudad musical. Además de todo esto también cabe mencionar que los recorridos urbanos, en no pocas ocasiones, estaban relacionados con el uso y disfrute de sustancias alucinógenas, lo que ciertamente, divide las opiniones entre jóvenes y adultos.

Se los encuentra uno en muchas partes, aunque tienen sus sitios especiales, por ejemplo, detrás del colegio San Simón, en el Parque El Centenario y en la propia Plaza Murillo, algunos aman el campo y se van a ‘vivir en paz con la naturaleza’, en comunas improvisadas y a fumar, No Malboro, Imperial o President, sino ‘la Mona’, ‘el Cachito’ o ‘el taco’. (Acosta, 1974, p. 6)

Recordemos también que la juventud estaba contagiada por el virus de la revolución y el cambio social. De un lado, la izquierda roja y en-

cendida¹⁷, es decir, la democrática y la revolucionaria, tiene cierto poder político y los recursos para ejercer una gran influencia en el ámbito juvenil. Desde los círculos “zurdos” surge un modo de vida de la juventud ejemplar (¡seremos como el Che!), con la estrella en la frente y las ganas de cambiar la sociedad, esto es, ¡combatir por la dignidad!: con el pueblo, con las armas, ¡al poder! (M-19). A este respecto, los compañeros de la izquierda radical, por lo general, fueron intransigentes con la juventud adscrita al rock. Y buena prueba de ello son los comentarios lacerantes de un cineasta de la época: “juventud moderna, fuma marihuana, se visten como extranjeros y oyen música yanqui” (Alvares, 1971).

De otro lado, los músicos y melómanos criollos con sus diversas tendencias culturales también son portadores de la semilla del cambio y de la actitud contestataria. En realidad, en ciertos aspectos estéticos, los rockeros ibaguereños fueron más ruidosos y estridentes que los compañeros de la estrella en la frente. De hecho, la música por su mensaje político claro y directo se sintoniza, sin mayores interferencias, con los cambios generacionales¹⁸, cambios liderados por el joven rebelde que “quiere innovar todos los mitos seguidos por sus antepasados, quiere realizar hazañas, no quiere obedecer a sus jefes, no quiere acatar consejos, de sus profesores, solamente oye los que le sabe a revolución y cambio” (Rojas, 1975, p. 6).

En un sentido complementario, en la misma orilla cultural encontramos el caso, por ejemplo, de algunos jóvenes de la época que terminaron muy influenciados por la marihuana, lo que generó la satanización del estilo rockero, porque apareció cierto estigma de que “quien oía [rock] era dedicado a la marihuana, que no era productivo, era un parasito social, y eso, unido al hecho de que algunos de ellos eran pocos amigos de la ropa limpia y el jabón, y cosas de esas” (Melo, 2017).

¹⁷ En lo referido a los jóvenes “zurdos”, es justo decir que muchos de ellos, por disciplina y doctrina partidista, estaban vinculados al trabajo sectorial: educativo, cultural, sindical, barrial, etc. Pero además estaban sintonizados con los espacios artísticos y culturales, entre otros, con la Galería Stalingrado del centro de la ciudad, con el “Cine Club, compañero” del Teatro Tolima, y por supuesto, con el paraíso libertario que era el barrio Stalingrado del noroccidente da Ibagué.

¹⁸ Quizás el caso más conocido es el de la identificación de jóvenes tanto de la “estrella en la frente” como del “pelo al hombro”, con el revolucionario bambuco-protesta “Ora si entiendo por qué” del abogado, ex controlador departamental, y ex notario tercero de Ibagué, Pedro J. Ramos. Sánchez, A. (19 de julio de 1975). Garzón y Collazos han grabado bambuco-protesta. *El Tiempo*, p. 7-B

Aunque es probable que, con el uso de alucinógenos en los escenarios antes mencionados, las élites encriptadas en el poder tradicional asimilaran específicamente el rock con el consumo de marihuana, o caso contrario, relacionaran a sus protagonistas con las tendencias psicotrópicas de algunos jóvenes. Para la muestra un botón... “son ellos fácilmente identificables: descuidada presentación personal, olor peculiar, balanceo al andar como si con la cabeza fueran tratando de marcar un accidentado camino que va hacia arriba y hacia abajo; pálidos, ojerosos y usan Visina¹⁹” (Acosta, 1974, p. 6).

Desde la visión de los adultos, cualquiera podría pensar que el rock estaba asociado a las drogas y la marihuana. Esto nos lleva a prestar especial atención a la percepción de los jóvenes de la época, en particular a la opinión crítica de un peludo *outsider* que se pasó del ejército del rock a las filas de la insurgencia armada. Refiriéndose específicamente a la cuestión del rock y droga, ‘El Loco’ afirma que era excesivamente simplista y no podía estar más alejada de la realidad, “pues muchos viciosos a drogas o marihuana no gustaban del rock y muchos rockeros estaban alejados de las drogas y de la marihuana” (L. Castaño, comunicación personal, 30 de diciembre de 2020).

No es de extrañar que la aparición del rock, la marca visible de una juventud divergente, escandalizara a propios y extraños, sobre todo, al mundo adulto. Este intuía que los viejos caminos envejecían rápidamente (Dylan, 1964). Si bien no era una resistencia al cambio generacional, era un miedo a perder el control sobre los hijos (Mead, 1990). Debemos recordar que el rock no era un ser creado In-A-Gadda-Da-Vida (Iron Butterfly, 1968); por cierto, el rock era visto, en palabras de Bowie, como la música del diablo, que encubre o vehicula mensajes malditos (Laban, 1989).

Esto quiere decir que, particularmente la música dura, “contraria a la que es manipulada y controlada por el mercado y el sistema” (Giraldo, 2006, p. 50), era el principal miedo de la sociedad tradicional. Todo esto solo porque los sonidos rústicos, extraños y estridentes traían nuevas pautas culturales y renovadas formas estéticas, y lo más importante, anunciaban que los tiempos estaban cambiando: “porque vivíamos en una Ibagué completamente transformada; una Ibagué que pasó de la guabina, del pasillo, del bambuco a la música rock” (Polonia, 2020).

¹⁹ Visina, gotas oftalmológicas para eliminar el enrojecimiento de los ojos producto del consumo de alucinógenos como la Marihuana.

Retomando lo anterior y aclarando que el rock no implica necesariamente un camino de sexo, drogas y perdición (Plazas, 2017), se indica que los recorridos urbanos de la juventud rockera están relacionados con las posibilidades de acceder a la música. Ya sea en escenarios de gran cobertura, como teatros y coliseos, o en cualquier esquina, pasarela, anden, calle, parque o donde el sonido pudiera alterar la tranquilidad de los vecinos y transeúntes.

Porque era algo generalizado entre la juventud. Uno veía gente disfrazada de rockero en cada esquina. Usted iba a Interlaken, usted iba a La Pola, usted iba al Jordán, usted iba al centro o a cualquier parte y veía un guitarrista de música rock con su grupito, de seis a tres, tocando en las esquinas, o fumando sus tabacos, dándole al pomp, pomp. (Polonia, 2020)

Para cerrar este recorrido musical y urbano convendría distinguir entre los diversos tipos de territorialidades, según las trashumancias de los actores del rock, una, la ciudad del sonido y, otra, la ciudad del humo. Tal como se indica en la cartografía musical (Figura 3), en cuanto a las territorialidades del sonido, podemos dibujar una línea desde la calle 44 a la calle 10 y entre las carreras 5ª y 6ª, y así ubicar dos zonas de encuentros y conciertos, una, en el sector de las 37 y, otra, en el sector del centro urbano. Con respecto a las territorialidades del humo, al no poder ubicar las estelas que dejan en el aire los consumidores, nos limitamos a referenciar parques públicos en el centro como el Centenario, también, escenarios deportivos como la cancha de la calle 33 con carrera 6ª, asimismo, esquinas o andenes en los barrios La Macarena, Magisterio, Interlaken y Jordán.

Por último, y en relación directa con *Lágrima Crysti*, probablemente sería útil concluir que los territorios sonoros presentan un alto grado de complejidad urbana, tanto por la movilidad en las zonas de procedencia barrial como por las ocupaciones transitorias en los lugares de escenificación del rock. De igual forma, en los recorridos musicales de los melómanos y los músicos, se puede inferir que existen áreas urbanas que se adaptan bajo un mismo arco iris social o territorial para compartir planes de vuelo grupales o travesías colectivas, ya fuera con sonido o con humo, porque, como decía un conocido profeta de la generación ascendente, “la sístole y la diástole del corazón coinciden con el sonido del tambor y con la pauta de la música” (Castaneda, 1987, p. 32).

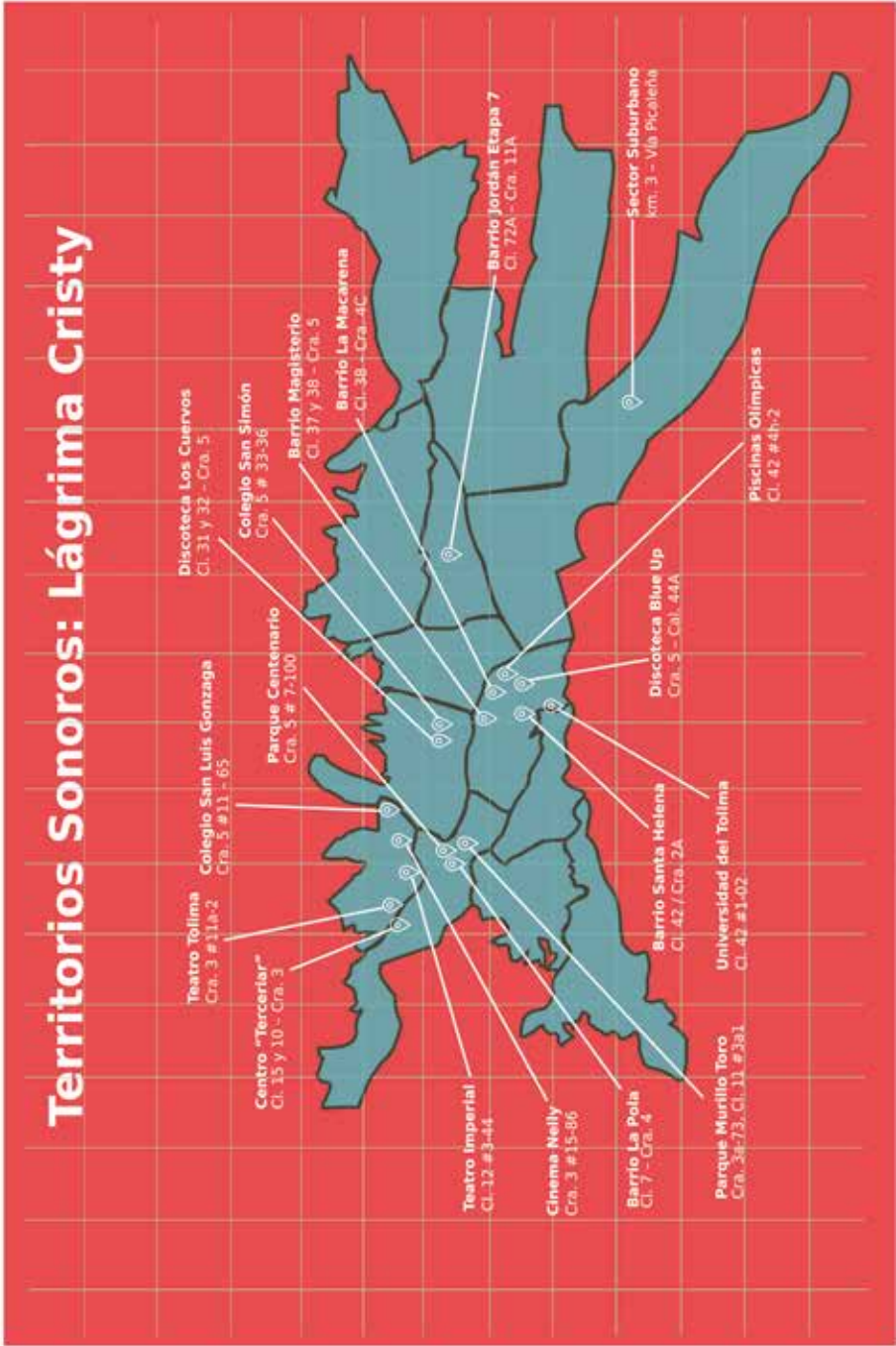


Figura 3. Territorios Sonoros: *Lágrima Cristy*. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).

VIII. El rock local desde la mirada de la familia ‘Sacramento’

*Todas las noches rezo a Dios
porque haya más unión
Pido por todos los que hoy
piensan sólo en el dolor.*

(Los Flippers, Qué sabes del amor, 1973)

Sacramento fue un conjunto de rock anfibio nacido en Ibagué, Tolima, en el año 1971. Su música transitaba entre lo tradicional y lo moderno, generalmente con fuertes influencias del rock pop y la balada romántica sesenteras. La banda fue considerada como una institución en el rock tolimese. Esta distinción tiene un gran valor no solo por la energía y virtuosismo desplegados por el conjunto musical, sino porque sus orígenes se encuentran en los espacios de sociabilidad de las familias prestantes del departamento: Círculo Social de Ibagué y Club Campestre.

Los clubes sociales que brindan actividades culturales, musicales, deportivas y, en algunos casos, intercambios departamentales, se erigen en eficientes semilleros de grupos creativos que ejercen sus prácticas musicales y construyen nuevas sociabilidades. Muy específicamente, como puntos de reunión de las élites del Tolima, los salones culturales se convierten en sitios de ensayo y ensamble musical de los hijos de socios y amigos cercanos. Es el caso de la Juventud Independiente Cristina (JIC), cuya formación inicial estaba compuesta por un vocal, un guitarrista, un bajista y un baterista, la cual evoluciona a La Sexta Dimensión (LSD), luego a La Organización Sacramento, o también, Organización Familia Sacramento y, finalmente, *Sacramento*²⁰.

²⁰ Sacramento, el nombre de la banda, bien puede traducirse como la presencia musical de Dios en las mentes y corazones de los jóvenes músicos.

Bajo esta última denominación, y considerando que por esa época en rock estaba sonando el cuarteto de los Beatles pero también se escuchaban los duetos Silva y Villalba y Garzón y Collazos (G. Barberi, comunicación personal, 21 de octubre de 2020), su estilo musical se puede caracterizar como ecléctico, toda vez que se inspira en los géneros de moda y combina el rock con la balada romántica y ritmos tradicionales, y en algunos casos, la música colombiana.

Para consolidar esta identidad musical y para favorecer el recambio cultural del estilo gregoriano o canto litúrgico, el conjunto, en virtud de su nombre, se da a conocer cantando y acompañando las misas en la Catedral Primada Inmaculada Concepción de Ibagué.

Antes se rumbeaba en un salón de la central diocesana, los sábados después de la misa de gogo celebraba por el recién curita Arango, que era el premio para asistir a misa, por supuesto, bajo la mirada inquisidora de las hermanitas de la Presentación y con la amenización del grupo *Sacramento*. (A. Vargas, comunicación personal, 8 de marzo de 2014)

Específicamente, *Sacramento* surge tras la disolución de Ricky & German, dúo efímero²¹ de los músicos Gonzalo “Ricky” Henao y German Barberi. Ya sin la actuación de Barberi, Gonzalo Henao y Jorge Guzmán conforman una nueva banda con el interés de perfeccionar la técnica musical y diversificar el repertorio. La formación original de la banda contaba con Gonzalo “Ricky” Henao (voz y guitarra), Jorge Guzmán Díaz (guitarra), Rodrigo Márquez “Jhon Jin” (batería) y con un músico invitado de la orquesta popular “Henri y su Combo” que era apodado “El burro”, Alfonso Aniceto (bajo).

Con esta formación el conjunto empieza a ensayar en la casa del guitarrista Jorge Guzmán Díaz, hijo del reconocido médico y dirigente del Deportes Tolima, Jorge Guzmán Molina. Esta vivienda familiar, ubicada en la calle 17A entre carrera 7ª y 8ª en el barrio Interlaken, con frecuencia fue utilizada como punto de encuentro y lugar de tertulias musicales de los amigos de *Sacramento*. De manera especial y por lo menos tres veces a la semana, los melómanos usaban la radiola, que era

²¹ Según Barberi (2020), “Ricky & German” se trató de una reunión excepcional que solo sucedió una vez.

un mueble de madera con radio, tocadiscos y con un parlante extra, para escuchar la música en acetatos y, principalmente, para conectar y amplificar el sonido de los instrumentos musicales.

Posteriormente, la familia Guzmán decide apoyar la vocación artística de su hijo²². En particular, su padre, Jorge Guzmán Molina, en uno de los viajes del Deportes Tolima a Cúcuta hace estación en San Antonio del Táchira, Venezuela, y en un negocio musical compra un amplificador de pilas y corriente y dos guitarras eléctricas para que Jorge (Jr.) contará con plenas garantías musicales y viera cumplido parte de un sueño²³ que tenía cuando era pequeño (J. Guzmán, comunicación personal, 20 de septiembre de 2017).

Ahora bien, ya con instrumentos propios y de buena calidad, el grupo empieza a versionar canciones pop de los músicos españoles Fórmula V y Los Pecos, y del género romántico del argentino Leonardo Favio. De manera simultánea, tras conocer las canciones de Paul Anka traducidas al español por los mexicanos Cesar Costa y Enrique Guzmán, terminan versionando los éxitos *Tu cabeza en mi hombro* y *Mi corazón canta así*, entre otros. Posteriormente, también asumieron las influencias del rock británico y versionaron algunos temas emblemáticos de The Beatles y The Rolling Stones.

En los primeros años fueron numerosos los conciertos ofrecidos, con viajes a otros departamentos, intervenciones en los clubes y teatros, y acompañamiento a eventos cinematográficos y humorísticos. En ese sentido, *Sacramento*, con un amplio repertorio de baladas, boleros y rock and roll, tiene sus primeros escarceos musicales en los ámbitos sociales del Círculo Social y del Club Campestre. Es de mencionar que

²² Por la época se sabía que Guzmán había sido el músico precoz de la familia. Guzmán aprendió muchas canciones tradicionales y, en algunas ocasiones, fue centro de atención por cantarle a las personalidades que visitaban a su familia. Asimismo, ya en su adolescencia, Guzmán empieza a frecuentar los lugares de música tradicional y romántica, las llamadas corales, que por la época se ubicaban en la calle 19 con 3ª y en la calle 11 con carrera 4ª.

²³ El ambiente familiar de Jorge Guzmán (Jr.) estuvo particularmente influenciado por la música tradicional colombiana. Su madre Jonny Díaz de Guzmán, ex secretaria general de la Junta Directiva de la Sociedad Aeronáutica del Tolima S.A. “SAETA”, le enseñó las primeras posturas para tocar tiple y bandola. Además, su tío Lizardo Díaz Muñoz, “El compadre Felipe”, del famoso dúo cómico musical Los Tolimenses, fue un referente permanente en su formación musical.

los clubes contaban con músicos representativos²⁴, los cuales, a su vez, necesitaban acompañamiento musical. Fue así como los socios vieron la necesidad de contratar a *Sacramento*, pero esta vez, con la misión de acompañar y asesorar a los jóvenes de los clubes locales en su participación musical en un concurso inter clubes que se realizaba en el Club Manizales, en la capital del departamento de Caldas.

En el concurso musical se presentaron junto a otros jóvenes cantantes y ganaron con una balada del argentino Heleno (1971) llamada La Chica de La Boutique, la cual fue versionada por Sergio Arbeláez y *Sacramento*. También acompañan al trio de chicas, Helena Mejía, Lalan Polanco y Olga Lucia Melendro, quienes ganaron el concurso con la versión de la canción *El milagro de tus ojos* de Donald (1969), cantante argentino de música pop y balada. En la misma ciudad, *Sacramento* actuó ya en solitario, por lo menos en dos ocasiones, una en el Club Manizales, otra en el Teatro Los Fundadores, ambas presentaciones fueron exitosas en la medida del buen nivel interpretativo y calidad musical de los artistas pijaos (Guzmán, 2017).

Además de todo esto también cabe recordar la participación de *Sacramento* en el encuentro de bandas en el Cinema Imperial de la céntrica calle doce de Ibagué. En este sentido, la variedad de géneros ofertados por el grupo se puede considerar como acertado, debido a que se adapta al carácter sentimental y romántico que buscaban las audiencias. Por lo demás, la actuación de *Sacramento* tuvo una buena noche y contó con el apoyo de un público selecto, más aún si se tiene en cuenta que el teatro, en realidad, no contaba con tarima, y por tanto, los músicos debían llevar maderos para improvisar un escenario y realizar las presentaciones en vivo (Guzmán, 2017).

En lo referente a los espacios de sociabilidad musical, a los cuales acudían tanto los amigos de *Sacramento* como el público melómano

²⁴ Un caso particular de German Barberi, hijo de Carlos Barberi Zamorano, socio del Club Campesino, merece toda la atención. “Hacia el año 1970 me presente en televisión en el programa El Club del Clan, en dos ocasiones. Interpreté “yo soy aquel” y “desde aquel día” de Raphael. Era con pista de disco y tocaba acoplarse al tono. Difícil pero me fue bien y me iban a contratar pero el rector del colegio San Simón de Ibagué donde estudiaba, le dijo a mi mamá que estaba descuidando los estudios por el canto” (Barberi, 2020).

en general, bien fueran como usuarios esporádicos o como frequentadores semanales, convendrá prestar gran atención a los lugares dedicados al ocio diurno y nocturno. Es decir, a las discotecas orientadas al público juvenil y diseñadas para bailar, escuchar música y consumir bebidas. Desde este punto de vista, es importante señalar que La Carreta, propiedad de Salomón Tobar, fue pionera en promover espacios de diversión para los jóvenes pertenecientes a sectores sociales medios y altos. En particular, La Carreta, con sede en la calle 13 # 2-94, donde funcionaba el Hotel Raad, se constituye en un lugar central y elegante en donde se escuchaba música, se conversaba y se disfrutaba de la compañía de los colegas y amigos (Solano, 2014).

Realmente la primera discoteca fue La Carreta que estaba en los bajos del Yelu (Hotel Raad), y Dinos Discotec, ubicada en un destartalado edificio donde funcionaba el Espectador y hoy es el Tía, este sitio era llamativo por sus luces caleidoscópicas y negras era el lugar del solle y del rock de Osibisa²⁵; más tarde aparece el verdadero sitio in de Ibagué, Los Cuervos que merecen otra historia aparte, Los Enanos de Moisés Fayad, donde hice mis primeros pinitos como cantante imitando a Juan Bau y Sandro, ah tiempos aquellos. (Vargas, 2014)

En cuanto a otros centros de ocio cultural²⁶, se puede decir que la discoteca Los Cuervos, principalmente, marca a la juventud local no solo por ser la primera en ofertar espacios en el desarrollo del rock tolimense, sino por haber sido una de las primeras en programar eventos con artistas nacionales de la *Nueva Ola*. Este movimiento musical y cultural, entendido como la derivación del rock and roll

²⁵ Osibisa fue una banda fundada en Londres por cuatro africanos y tres caribeños. Su música era la combinación perfecta de folclore africano y caribeño, jazz latino y rhythm and blues. La banda fue popular a principios de la década de 1970 porque su estilo estaba marcado por el sonido insondable de los tambores y la percusión africanos.

²⁶ Evidentemente los rumbeaderos más populares de mediados del setenta, eran El cuate y La Pante-
ra Rosa, al mejor estilo, ranchero y romántico, respectivamente; ambas discotecas estaban ubicadas en la esquina de la calle 42 con carrera 5ª (Zarrate, 2014). Sin embargo, para fines de nuestro énfasis investigativo, debemos resaltar los sitios de encuentro entorno al rock-pop. Por ello, vale la pena incluir la discoteca Santa Helena, propiedad del reconocido constructor German Arbeláez, la cual estaba ubicada en la calle 44 con Ferrocarril (después de 1974, Avenida Ferrocarril). Esta discoteca pasó de rumbeadero a Sala de Velación, pero, mientras los vivos mandaban la parada, fue un lugar emblemático y concurrido los fines de semana por los famosos viernes culturales. “Ahí me presenté en varias ocasiones acompañado por conjunto musical en shows de medianoche” (Barbieri, 2020).

o la adaptación criolla del rock, también fue acogido por algunos jóvenes de la época y adoptado en las sociabilidades musicales de Ibagué. En este contexto, conviene poner la aguja en el tocadiscos para escuchar las canciones de la época, entre otras: Llorando estoy (Vicky, 1967), La Enamorada que soñé (Oscar Golden, 1971), José de la Cruz (Billy Pontoni, 1972), La estrella de David (Juan Bau, 1973), Esos recuerdos tuyos (Claudia de Colombia, 1975).

Los años setenta del siglo XX, entre mis 13 y mis 23 años, constituyen la época que más me ha influenciado en cuanto a música se refiere. La adolescencia en Ibagué, las alucinantes fiestas de quince, las noches de bohemia, la radio llena de éxitos que aún hoy en día se escuchan, llenan de recuerdos y nostalgia mi vida. (G. Niño, comunicación personal, 5 de mayo de 2017)

Debido a la aceptación del género, Los Cuervos programan presentaciones en vivo de Oscar Golden, Harold, Fausto, Claudia de Colombia, entre otros famosos nuevoleños. Muchos de estos conciertos fueron una verdadera sensación y contaron con la asistencia masiva de público. Lo otro importante es que la discoteca ya se había convertido en el lugar preferido de recreación para melómanos locales y turistas. La razón de ello era que sus instalaciones ofrecían un ambiente familiar y amistoso²⁷ donde, simultáneamente, los clientes podían escuchar música, cantar y tomar unos tragos. Además, con el fin de recuperar la memoria del lugar, es interesante recordar las experiencias vividas en la época:

Y ocasionalmente con Ricky Henao formamos un conjunto para acompañar a Oscar Golden. Gustó tanto que a los quince días hubo un mano a mano entre German Barberi y Oscar Golden. Dice la gente que le ganó a Oscar Golden. No sé si sería porque estaba de local. Pero cantó él y cante yo y el público aplaudía. (G. Barberi, comunicación personal, 21 de octubre de 2020)

Volviendo la mirada hacia los amigos de *Sacramento*, encontramos que algunos de sus integrantes más destacados se ven en la necesidad

²⁷ Los Cuervos era una especie de paraíso pijao, no solo por el diseño llamativo con una construcción rústica rodeada de palos de mangos y en su centro formada por un quiosco gigante con columnas que sostenían una cubierta de pajas en forma de bohío, sino porque los administradores organizaban presentaciones musicales de artistas locales y nacionales

de radicar sus domicilios definitivos en Bogotá. Concretamente, hacia el año de 1972, Jorge Guzmán, quien estudiaba Ingeniería Industrial en la Universidad de Los Andes, decide alquilar la casa de un familiar ubicada en La Macarena, un barrio con tradición cultural del centro de Bogotá. En este sector, Guzmán inicia un nuevo proyecto denominado El Gran Escenario que era una especie de bar musical, “con tarima para artistas, graderías, pistas de baile y barra grande; con un estudio básico de grabación; inclusive en la inauguración estuvieron Fernando Pacheco y Gloria Valencia de Castaño” (Guzmán, 2017). En este mismo espacio también tiene lugar la nueva formación de *Sacramento* que, en su segunda temporada, estuvo integrada por el intérprete y guitarrista Gonzalo “Ricky” Henao, el vocalista y bajista German Guzmán, un baterista que era pintor de la UN y el guitarrista de calidades excepcionales, Kent Biswell.

Las primeras intervenciones musicales del grupo se dan en los espacios musicales de Armando Plata Camacho; con el “Chupo” participan en la musicalización de programas de televisión y acompañan presentaciones culturales. Al mismo tiempo, conocen a personajes claves en la movida rockera en la capital, entre otros, a las leyendas de La Banda del Marciano, Guillermo ‘Marciano’ Guzmán, Eduardo ‘El Sardino’ Acevedo, Hernando Becerra; “todos, todos, eran muy amigos nuestros, ellos eran mayores unos tres, cuatro o cinco años, entonces, nosotros, éramos los niños consentidos” (Guzmán, 2017). Tal vez por esta razón, en más de una ocasión, los músicos de *Sacramento* que ya contaban con composiciones propias fueron invitados para integrar conjuntos musicales que tenían contratos para tocar música en vivo en pizzerías, bares o sitios de rumba, incluso, ciertas veces, Guzmán reemplazó en la batería a ‘El Sardino’ en una popular discoteca que tenía nombre de una banda de rock.

Desde este punto de vista musical, es interesante reconocer que, en términos reales, *Sacramento* toca la cumbre del éxito cuando acompaña musicalmente un importante evento cómico cinematográfico. En concreto, con la Gran Premier de la película *Amazonas para dos aventureros*, que tuvo lugar el 6 de agosto de 1974 en el Teatro Embajador de la calle 24 # 6-04. De hecho, la participación de *Sacramento* fue posible por invitación de los familiares de Jorge Guzmán, el humo-

rista y músico Lizardo Díaz y su esposa la actriz y bailarina Raquel Ércole, quienes eran los dueños de Producciones DE Díaz-Ércole²⁸, una de las firmas coproductoras de la cinta junto a socios de Colombia, Alemania e Italia.

En particular, en el evento realizado a las nueve de la noche, cuyo mérito consistió en haber obtenido el respaldo de la crítica y el público, el conjunto *Sacramento* se encargó de “montar el tema de la película para la presentación de los artistas” (Guzmán, 2017), entre otros, los humoristas Jaime Agudelo y Hugo Patiño, y el dúo cómico musical *Los Tolimenses*. De igual modo, el grupo fue delegado para musicalizar la apertura de la esperada película, cuyo tema central era: “las más cómicas aventuras vividas por dos simpáticos bribones en las selvas colombianas”.²⁹

Y esta sería prácticamente la última actuación de *Sacramento*. En 1975, el grupo se desintegra de manera formal, entre otras situaciones, debido a la incapacidad de los músicos para pagar el arriendo de El Gran Escenario. Estos problemas, derivados probablemente de una mala administración, terminan fracturando la unidad del grupo y, además, las ofertas laborales entraron en picada. Por ello, los músicos deciden abandonar el proyecto musical y asumir nuevos rumbos académicos o laborales para cubrir las necesidades básicas del hogar.

Dejando por un momento el análisis, sin duda muy enriquecedor, de la importancia de *Sacramento* en el rock provincial y metropolitano, sobre todo, es necesario advertir que a partir del año 1975 las bandas de rock locales, como en una especie de maldición sonora, entran en un prolongado estado de hibernación. Y la principal razón del declive del movimiento rockero en Ibagué, es justamente la desaparición de las entidades grupales, sonantes y cantantes, vale

²⁸ Compañía cinematográfica Díaz- Ércole Producciones, fundada por Lizardo Díaz en asocio con su esposa Raquel Ércole. Realizaban documentales y largometrajes, como *Amazonas para dos Aventureros*, producciones que han batido récord en la taquilla (Ochoa, 1978).

²⁹ La película tuvo críticas muy positivas en cuanto a la participación de las actrices más destacadas de Colombia, sin embargo, lo que realmente despertó la ira despiadada, fue el hecho de que registraran desnudos en pantalla, particularmente, Esther Farfán y Raquel Ércole mostraron los torsos medio desnudos en la cinta. Cartelera de cine. (6 de agosto de 1974). *El Tiempo*, p. 14c.

repetir: los gestores de conciertos y las bandas de rock. En cierto sentido dramático, el rock local retornó al huevo, o sea, a su estado embrionario en donde no había bandas sino solo orejas y parlantes. En otras palabras, el rock se individualiza, o por lo menos, presenta un estado de letargo entre los años de 1975 y 1985.³⁰

Durante los llamados convulsos años 80, la frágil e intermitente llama musical sigue siendo atizada por un reducido número de cultores del rock que desde la década anterior habían sostenido un sistema de información, no solo sobre el rock británico o norteamericano (Christe, 2005), sino también sobre el rock español, argentino, chileno y, por supuesto, colombiano. Seguramente, otros melómanos de la generación ascendente, prefirieron el rock tecnificado de Genesis, o el New Wave de Duran Duran y Tears for Tears, o quizás, el rock pesado y el heavy metal de Barón Rojo, Ángeles del Infierno, Kraken, que empezó a echar raíces en el sector del Ricaurte³¹. Pero, en su dimensión colectiva e impacto cultural, estos son estilos que en nuestra ciudad no se desarrollaron en el conjunto de la juventud.

Retomando la cuestión de *Sacramento*, es fundamental tener en cuenta que en la década de 1980 únicamente existe representación musical en función de los méritos de Jorge Guzmán Díaz. Puede que sea una exageración, pero esta cuestión encierra cierta magia y sin duda es cierto que Guzmán es el responsable de que la llama del rock siga viva en la ciudad musical.

Concretamente en el año 1986, Jorge Guzmán Díaz, el ex *Sacramento* de Ibagué/Bogotá y Bogotá/Ibagué, radica su residencia en Ibagué con ocasión de su trabajo profesional y vuelve a la escena rockera con todas las energías de un salmón, esta vez, para realizar

³⁰ Es preciso reconocer que durante el mismo periodo el rock nacional se estancó de manera alarmante. A pesar de la vida efímera de nuevas propuestas musicales, algunas de ellas radicadas en las ciudades capitales, los cronistas del rock y los músicos en general convergen en afirmar que: “Entre 1974 (por poner algún número) y 1985 (otra fecha arbitraria), el rock colombiano entró en un profundo letargo. Claro, siempre hubo intentos por revivirlo” (Arias, 2003, p. 204).

³¹ Aún no se dispone de datos fidedignos al respecto y el tema del rock pesado es propiamente un fenómeno que en la ciudad tomó fuerza en los noventa (W. Hernández, comunicación personal, 8 de septiembre de 2017).

el acompañamiento musical en *CocoPunch*, un bar de música en vivo, propiedad del músico Diego Mauricio Rodríguez “Moris”, y ubicado en “El Triángulo” de la carrera 5ª con calle 44.

Este lugar de encuentro rumbero es un recuerdo imborrable, ya que fue construido sobre los escombros de los legendarios bares del setenta. Su ubicación estratégica, en la zona de rumba nocturna de mediados del ochenta, constituye otro componente clave para atraer la presencia de melómanos y músicos. No por casualidad, un grupo de amigos apasionados por la música, en este lugar, crea el cascarón organizativo de una agrupación musical: *CocoPunch*. Su formación primigenia, entre otras alienaciones, estaba conformada, así: Jorge Guzmán Díaz (guitarra eléctrica), German Castellanos (guitarra acústica), Alberto Henkel (bajista), David Augusto Gómez (pianista) y Jairo Villanueva (batería) (Guzmán, 2017).

El grupo era también un reflejo de la música que cerraba su ciclo comercial a finales de los ochentas. *CocoPunch*, quizás por el acto azaroso de la justicia poética, era un grupo de orígenes musicales diversos, como las frutas y alcoholes agregados a la bebida de la cual tomaron su nombre. La banda interpretaba canciones de Carole King (Pop, Soul), Whitney Houston (R&B, Soul, Blues y Góspel) Lionel Richie (Pop, R&B), entre muchas otras. Sus actuaciones más destacadas fueron justamente ante el selecto grupo de rumberos que frecuentaban el mencionado bar, sin embargo, se debe recordar también que sus músicos, ya en solitario, tocaron en otros lugares que sirvieron de bisagra cultural para la escena rockera noventera.

Tras la disolución del grupo, debido a los viajes al extranjero de algunos integrantes, dos de sus líneas principales, Guzmán y Villanueva, otra vez vuelven a ser pioneros en la inauguración de escenarios transitorios para escuchar y disfrutar la música alternativa. Al respecto de Guzmán, cabe mencionar que era un músico versátil y además reconocido en ámbito cultural, razón por la cual fue invitado en varias ocasiones para integrar agrupaciones musicales que amenizaron la importante feria empresarial de Expotolima³².

³² La feria industrial, comercial y de servicios más importante para el Tolima y Colombia. De hecho, Expotolima era el más eficiente circuito de mercadeo para expositores y compradores, y por dicha

Es cierto que en la época muchos músicos no tenían dónde presentar su show, pero contar con un espacio aunque fuera comercial y efímero, sobre todo, en la feria anual más importante que realizaba Acopi durante 15 días en las Piscinas Olímpicas, prácticamente, era un lujo que todos querían tener, que ya en los noventa, se convertiría en el primer espacio público para la escenificación del rock local.

De igual modo, Villanueva se monta en la idea de un nuevo proyecto piloto, una iniciativa comercial y musical llamada “Arepas con Todo”, o como popularmente se conocía en la época, Arepas de la 42. En este local ambulante, continuo a la puerta de entrada de las Piscinas Olímpicas, no solo preparaban deliciosas arepas para los vecinos, deportistas y transeúntes del sector, sino que además cocinaban las novedosas propuestas de Jazz para los melómanos locales. La idea de Villanueva era simple, pero muy efectiva: llevar el sonido rebelde a nuestra aburrida ciudad, a través de una puesta en escena semanal de Jazz en vivo, al aire libre y gratuito. “El parche de Jazz”, lo llamaban algunos melenudos, cuya programación, ciertamente, se puede considerar como antesala musical de los escenarios alternativos de la Ibagué noventera.

Aunque, por otra parte, es imposible restar importancia a las influencias de la música Funk, Disco, Dance, House, Tecno, New Wave, entre otros estilos que tuvieron impactos diferenciales tanto en la población adulta contemporánea como en la franja adolescentes de nuestra ciudad. Respecto al primer tipo de audiencia es justo aclarar que hacía el año de 1983 contaba con un lugar de encuentro en el recién inaugurado Centro Comercial Combeima. Es el caso del bar llamado Olafo, un espacio de músicas de minorías, porque ciertamente, su clientela estaba formada por melómanos locales de vieja guardia y algunos extranjeros que frecuentaban el centro comercial. Melo, un asiduo visitante del bar que terminó de disc jockey, nos cuenta:

razón, las instalaciones de las Piscinas Olímpicas recibían cerca de 100 mil visitantes cada año. Sus creadores, Jesús María Pinto, presidente de Acopi Tolima, y Gloria Ilse Moncaleano, directora general, con el fin de amenizar los recorridos de los visitantes, en el coliseo cubierto o en las canchas de baloncesto, instalaban equipos de sonido y tarima para la presentación de artistas de diversos géneros musicales.

Un amigo mío tenía un bar; se llamaba Olafo en el Centro Comercial Combeima. Y debido a que había ido a Boston y Nueva York y había conseguido una buena cantidad de música, entonces surge la posibilidad de programar la música los fines de semana. (Melo, 2017)

Asimismo, se debe dejar constancia acerca del influjo del concierto de conciertos *Bogotá en Armonía*, realizado en la ciudad capital en el mes de septiembre de 1988, que diez meses después tuvo su réplica en el estadio Manuel Murillo Toro de la ciudad musical. Como era de esperar, la “nueva” moda del rock en español, o el “rock gaseoso”³³ como lo llamarían sus críticos, ya había sido previamente sintonizada por los adolescentes locales tanto en los cinemas con la presentación de la película *Sufre Mamón* (1988) como en las emisoras con la programación de los éxitos de Toreros Muertos y Hombres G de España, y Los Prisioneros de Chile.

De este hecho, dan cuenta dos chicos que por la época vivían en un barrio popular de la calle 34 avenida Ambalá:

Recuerdo que varias veces a la semana nos citamos en su casa para intentar sintonizar las emisoras de Bogotá y poder escuchar los grupos de moda. - El rock, esa maldita música del diablo- (Risas). Queríamos tener una novia sin bicicleta, comprar el polvo pica pica y vivir sin el miedo al dedo que alguna vez apretara el botón. (H. Montero y J. Díaz, comunicación personal, 23 de junio de 2015)

Respecto al *Concierto de Rock en Español*, realizado en el mes de junio de 1989 en el estadio de fútbol ubicado en la calle 37 con carrera 4ª, en el estricto orden de importancia musical, se destaca la participación de tres agrupaciones fundantes del rock bogotano. De un lado, Compañía Ilimitada con sus dos éxitos radiales *Siloé* y *Siempre estaré*; de otro lado, Zona Postal con los súper temas *Los detenidos* y *No ha pasado nada*; y por último, K'anuto, grupo de la nueva camada que estaba sonando en las listas del Top 40 de Radioactiva con su canción *Quiero ser peor*. Este último tema musical, según Agu-

³³ Un comentarista especializado en música da en el clavo cuando afirma que: “el rock en español es gaseoso, es decir que ha caído en las garras de las dos grandes multinacionales de la sed y la ansiedad: Pepsi y Coca Cola. (El rock gaseoso. [27 de octubre de 1989]. *La Prensa*, p. 20).

delo (1989), era una radiografía de la movida rockera de finales de los ochenta, y probablemente, un homenaje sarcástico a los grupos Pasaporte, Sociedad Anónima y Soda Stereo:

*A nadie le interesa tu contacto cardinal
si te gusta la calle, por qué no te vas.
No me preocupa tu insolente causa nacional.
Por qué no te vas,
No me preocupa tu insolente causa nacional.
Ni tus amigos románticos
Penélope me mama.*
(K'anuto, Quiero ser peor, 1989)³⁴

Por cierto, y para cerrar este apartado, existen lecciones comunes de la cartografía musical (Figura 4) que debemos tener en cuenta porque ilustran las dos décadas de flujos y contraflujos dentro del rock local. En primer lugar, los jóvenes, como toda entidad social, están sujetos a los cambios etarios y las consabidas responsabilidades laborales y familiares, es el caso, por ejemplo, de músicos y gestores adscritos al movimiento rockero en Ibagué. En segundo lugar, como consecuencia de los cambios generacionales, nuevos músicos y jóvenes emergen para liderar la construcción de la identidad del rock local. Por último, y no por ello lo menos importante, la música rock en general está inscrita en un contexto histórico, y a partir de los ochenta empezaría otro nuevo capítulo, ya con grupos de corte más electrónico y con la entrada del video al mercado del rock (Moreno y Cortés, 1988).

³⁴ Los datos recopilados acerca de este concierto se basan en la entrevista realizada a los músicos de k'anuto publicada en el Diario *La Prensa*. Agudelo, Jaime (7 de julio de 1989). k'anuto, el grupo de Canuto. *La Prensa*, p. 24).

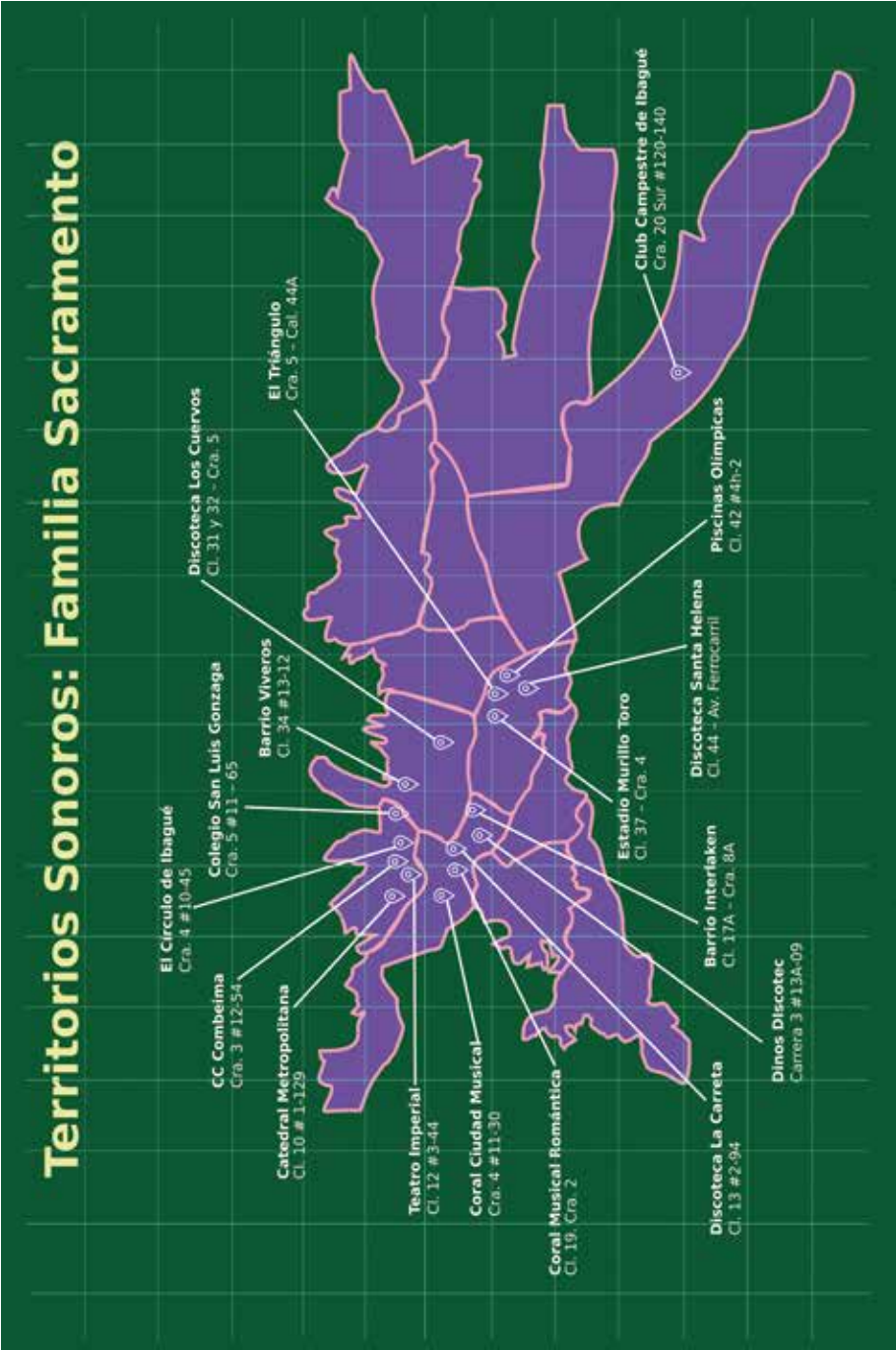


Figura 4. Territorios sonoros: *Familia Sacramento*. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).

Conclusiones

La presente investigación, *El eslabón perdido* del rock, ha tenido como propósito principal argumentar cuáles fueron las territorialidades juveniles alrededor de la música rock en la ciudad de Ibagué entre 1960 y 1989, período caracterizado por el auge, estabilización y caída de la escena musical alternativa de la juventud rockera del Tolima e Ibagué.

Este hecho ha sido rastreado en su dimensión histórica a partir de la existencia de territorios sonoros, periodizados así: aterrizaje/despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué (1960-1970); despegue/aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias (1970-1975); piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué (1970-1975); estado de letargo del rock local (1975-1985) y fiebre pasajera del rock local (1986-1989).

En cuanto a la primera periodización, aterrizaje/despegue: primeros escarceos rockeros en Ibagué (1960-1970), encontramos el cascarón organizativo del rock and roll, es decir, el principal antecedente del rock local en aquella fase embrionaria en la que la práctica musical era una actividad de diversión dentro de la sociabilidad familiar.

En lo referente a la segunda periodización, despegue/aterrizaje: rodajes del rock en metrópolis y provincias (1970-1975), identificamos conciertos relevantes como el *De sol a sol en Melgar* (1974) y otros festivales esporádicos en el sur y el centro del departamento. Su principal característica es la emergencia de un sector juvenil que asume el liderazgo organizativo de la escena alternativa de la ciudad musical.

Con respecto a la tercera periodización, piloto automático: configuraciones de la escena rockera en Ibagué (1970-1975), relacionamos a los personajes responsables del auge rockero en la ciudad musical, entre otros, gestores culturales como Moncho Plazas y Jorge Ramírez. Asimismo, identificamos a los grupos musicales emblemáticos de la ciudad, *Sol de medianoche*, *Lágrima Crysti* y *Familia Sacramento*. Cabe destacar que el activismo cultural (gestores) y musical (bandas) es el responsable directo de la amplia-

ción de los territorios del rock, tanto en conciertos y festivales como en bares, fiestas, bailes, etc.

Y finalmente, con relación a la cuarta y quinta periodización, como se puede advertir, corresponde a los recorridos musicales de la Familia *Sacramento*, *CocoPunch* y a la fiebre pasajera del rock en español. Se encuentra que el estado de letargo del rock local (1975-1985), ciertamente se asimila al proceso de hibernación de la escena, y la fiebre pasajera del rock local (1986-1989), termina siendo la captación musical mediante las ondas radiales, pero no constituye una identidad colectiva del rock local.

Ahora bien, por otra parte, a fin de contextualizar esta periodización musical con las espacialidades juveniles, es justo destacar que la sociabilidad básica del rock local se va conformando con dos elementos claves: de una parte, la necesidad de configurar y demarcar un territorio habitado por los pares musicales, es decir, los espacios sonoros frecuentados por melómanos y músicos; de otra parte, la existencia de redes de relaciones sonoras, esto es, redes familiares y sociales que ofrecen espacios culturales para el uso y disfrute del ocio creativo.

En el marco de las espacialidades juveniles adscritas al rock, ha de considerarse el hecho del dominio transitorio de los territorios públicos y privados, que estaban conectados a las posibilidades de reunión y disfrute del rock que, al mismo tiempo, eran fruto de la articulación entre productores musicales, gestores culturales y público melómano.

También es preciso concluir que la acción organizativa determinó la oferta de bandas en vivo en espacios públicos o privados, lo que, a su vez, tuvo una incidencia en la posibilidad de ampliación del restringido marco espacial de las casas propias o de amigos donde se compartía música, hacia un campo de intercambio y encuentro en el contexto amplio de la ciudad: el circuito musical del rock.

En conclusión y considerando la superposición cartográfica de los territorios sonoros de los actores juveniles en el periodo de estudio (1960-1989), los aportes principales de esta investigación relacionados con la identificación de los espacios usados transitoriamente de

acuerdo con las preferencias musicales, se sintetizan en las frecuencias de uso de los lugares culturales, comerciales, deportivos y comunicacionales (o sociales), así:

1. Lugares culturales: Teatro Tolima, Teatro Imperial, Teatro Tamana, Teatro Avenida, Teatro Nelly, Teatro Metropol, Universidad del Tolima, Colegio San Luis Gonzaga, Colegio Americano.
2. Lugares comerciales: Discoteca Los Cuervos, Discoteca Blow Up, Discoteca La Carreta, Dinos DIscotec, Discoteca Santa Helena, El Triángulo.
3. Lugares deportivos: Piscinas Olímpicas, Estadio Murillo Toro.
4. Lugares comunicacionales (o sociales): Centro “Terceriar”, El Círculo de Ibagué, Club Campestre de Ibagué.

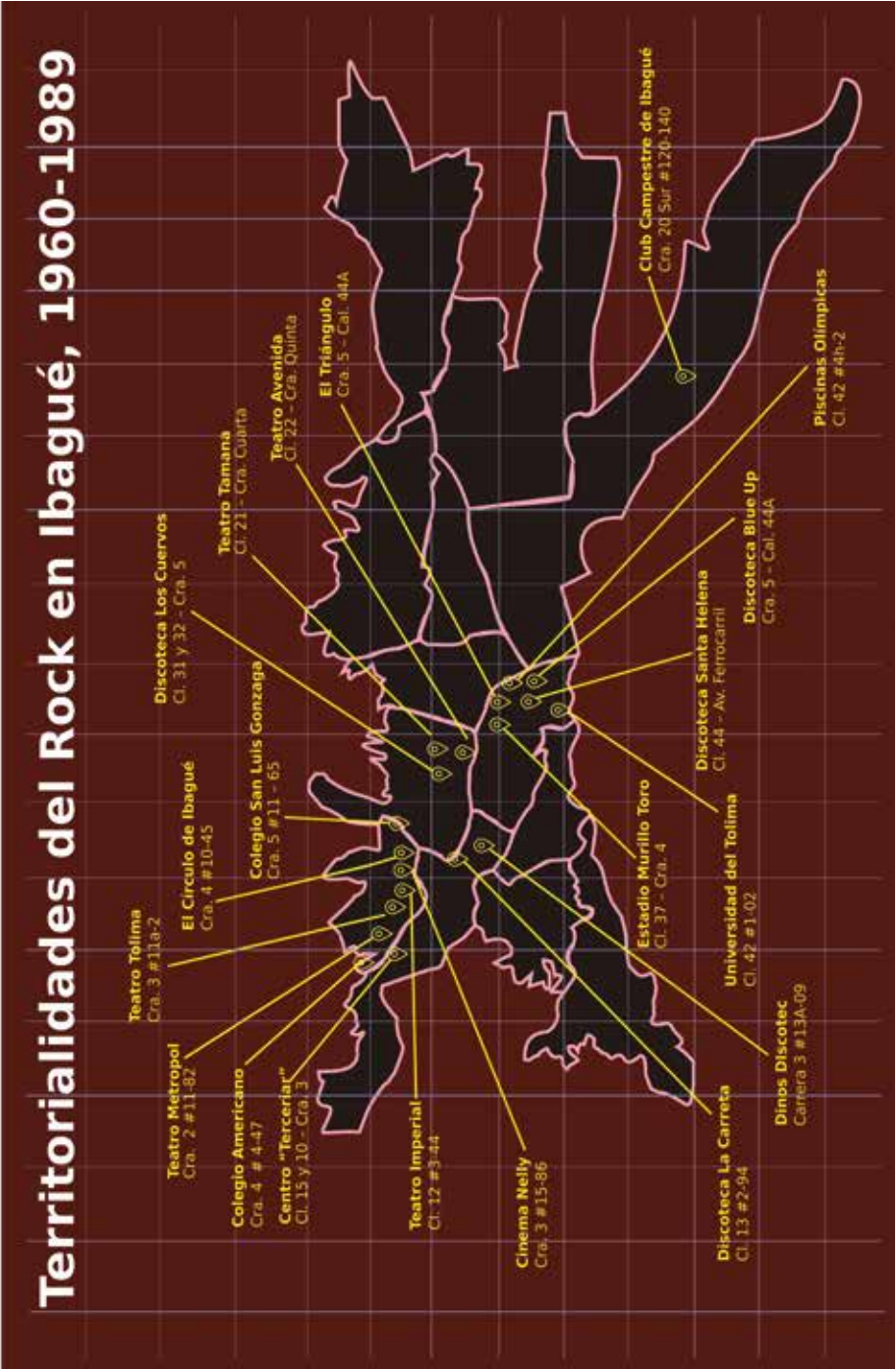


Figura 5. Territorialidades del Rock en Ibagué, 1960-1989. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).

Referencias

Acosta, L. (2 de diciembre de 1974). Fumar Marihuana vicio costoso, Crónica de Lola Acosta, *El Cronista*, p.6.

Ac/Dc / Malcolm, Young; Angus Young. (Compositor). [Gato-Negro]. (2017, marzo 2). *AC/DC - Let There Be Rock* (1977). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-3qdDj5EvGQ>

Adell, J. (1997). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 8 (3). Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/263/la-musica-popular-contemporanea-y-la-construccion-de-sentido-mas-alla-de-la-sociologia-y-la-musicologia>

Afanador, L. (2010). Mis tratos con la marihuana. *Revista El Malpensate*, (115), 36-38.

Agudelo, J. (7 de julio de 1989). K'anuto, el grupo de Canuto. *La Prensa*, p. 24.

Álvarez, C. (director). (1971). *¿Qué es la democracia?* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Fundación Latinoamericana Camilo Torres Restrepo.

Antonioni, M. (director). (1968). *Blow-Up* [Cinta cinematográfica]. UK.: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Arenas, G. (21 de junio de 1996). Rock-eros made in Colombia. *La Prensa*, pp. 4-5.

Arenas, G. (15 de agosto de 2017). *Sistema Sonoro Cap 311* (Mónica Martínez). [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=P0f_JBfT00Y

Arias, E. (2003). Rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin' Chapinero. *Revista La Tadeo (Cesada de 2012)*, (72). Recuperado de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/538>

Ayuso, M. (29 de enero de 1971). Habla el doctor Echeverri. El hippie usa la droga por perversión de un instinto. *El Tiempo*, p. 15.

Barriónuevo, C. (2012). *El territorio como construcción social: Una pregunta que importa: El caso de Rincón de Las Perlas (Río Negro)*. [Tesis de pregrado]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.863/te.863.pdf>

Beatles, The. (1967). (Compositor). *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). [María A. Milton]. (2018, Septiembre 5). [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=L8_U_ALdpEM

Bellon, M. (2007). *El ABC del rock. Todo lo que hay que saber*. Bogotá: Tauros.

Bennett, A; Peterson, R. (Eds.). (2004). *Music Scenes. Local, Trans-local, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, A. (2015). El punk no ha muerto. La importancia continua del punk para una generación mayor de fans. *Apuntes de investigación del CECYP*, 17(25), 27-48. <https://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/529/486>

Bolívar, I; Castaño, P; Hensel, F. (2004). Prácticas académicas, supuestos teóricos y nuevas formas de dar cuenta del estudio de lo social: las relaciones entre historia y ciencia política. *Revista Historia Crítica*, 13(27), 45-62.

Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológicas*, 2(5), 1-6. <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/lostresestadodelcc.pdf>

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F.: Editorial Grijalbo.

Brooks, R. (director). (1955). *Semilla de maldad* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Castillo, F. (2011). *La Cultura Rock/Pop*. Registro de Propiedad Intelectual Inscripción N° 203142. Disponible en: <http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros/index/assoc/HASH01a6.dir/La%20cultura%20rock%20pop.pdf>

Caro, G. (23 de septiembre de 2020). *#HablemosDeConsumidoresDeDrogas*. (Mutante). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/MutanteOrg/videos/611663553047902/UzpfS->

TE2Nzc2NTAyNTU3OTgxNjY6Mjg1MzEyNTA0NDkxNzM0Mg/

Castaneda, C. (1987). *Las enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castilla, A. (1936). Reminiscencias de Ibagué. El Paraíso. En H. Márquez Arbeláez (Ed). *San Bonifacio de Ibagué. Documentos para la historia de Ibagué* (pp. 136-145). Ibagué, 1936.

Celnik, J. (2018). *La causa nacional. Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Cartelera de cine. (6 de agosto de 1974). *El Tiempo*, p. 14c.

Cepeda, H. (2008). Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. Colombia. *Tabula Rasa*, (9), 313-333.

Cepeda, H. (2008b). *El eslabón perdido* de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta. *Memoria y sociedad*, 12 (25), 95-106.

Cepeda, H. (2012). *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles de la música "Rock" en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Christe, I. (2005). *El sonido de la bestia*. España: Ma Non Troppo.

Cines para mañana. (23 de mayo de 1969). *El Derecho*, p. 8.

Claros, T. (2016). Las únicas batallas son las de break: la cultura hip hop entre los jóvenes de dos barrios de la comuna 12 de Ibagué. [Tesis de pregrado]. Ibagué: Universidad del Tolima.

Contraloría Departamental. (1966). *Anuario Estadístico del Tolima*. Ibagué: Biblioteca Darío Echandía.

Cousinet, G; Padilla, M; Etepa, V; De Luca, M. (2009). *Extramuros. La historia del movimiento rock mendocino*. Mendoza: EDIUNC Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Crosby, Still y Nash. (Compositor). [Paul Leonor]. (2011, julio 3). *Find The Cost Of Freedom* (1969). [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0nlXmYVE_X8

Crosby, Still y Nash. (Compositor). [MrKKQLOPIS]. (2013, octubre 13). *Woodstock*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Qc7QXEgdszQ>

Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. (1974). *Seminario de problemas colombianos del DANE*. Recuperado de http://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LD_2145_T_1_EJ_4.PDF

Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. (1980). *Panorama estadístico del Tolima (1970-1980)*. Recuperado de http://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LD_70016_1970_1980_EJ_3.PDF

Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. (1986). *Anuario Estadístico del Tolima (1983-1984)*. Recuperado de http://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LD_70120_1983_1984_EJ_2.PDF

Documental - *La Fuerza de la Historia*. History Channel. (Productor). (2006). *El Universo*, segunda temporada [DVD].

Draco, E. (9 de diciembre de 2012). Hope (1969 – 1971). *Los inmigrantes. Rock colombiano de los 60's y 70's y algo más*. Disponible en <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/2012/12/09/hope-1969-1971/>

Dylan, B. [Jorge Alberto Sánchez]. (2015, mayo 19). Bob Dylan The Times They Are A Changin' 1964 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-e7b09L4jY8>

Elasmar, W. (2008). *El rock and roll: un producto con aura*. [Tesis de pregrado]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5137/tesis90.pdf?sequence=1>

El rock gaseoso. [27 de octubre de 1989]. *La Prensa*, p. 20.

Emerick, G; Howard, M. (2011). *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*. Barcelona: Ediciones Urano, S.A.

Escohatado, A. (1998). *Historia general de las drogas*. Madrid: Alianza Editorial.

Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.

Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y presente.

Frith, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar.

Frith, S. (1987). Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces y otros (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Editorial Trotta.

Frith, S. (2003). *Música e identidad*. En E. Hall; P. Du Gay (Coord.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-214). Buenos Aires: Amorrortuo

Frith, S. (2007). Towards an Aesthetic of Popular Music. En *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays (Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series)* (pp. 257-273). London & New York: Routledge.

Gabriac, Cte de. (1868). *Promenade a travers L'Amérique du sud, Nouvelle-Grenade,*

Équateur, Pérou, Brésil. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs. Recuperado https://books.google.sm/books?id=X4UzIjj-FXIC&p-g=RA1-PA79&hl=es&source=gbbs_toc_r#v=onepage&q&f=false

García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, 33(129), 90-111. doi:10.5354/0719-3769.2011.14982

García, M. (2010). *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* / Miguel A. García; edición literaria a cargo de Miguel A. García. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010.

Giberti, E. (1998). Hijos del Rock. En Cubides, H. J; Laverde, M. C; Valderrama, C. E. (Eds). *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 173-193). Santafé de Bogotá: DIUC - Siglo del Hombre Editores.

Giraldo, M. (2006). *Conciertos del desconcierto*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

Gillett, C. (2003). *Historia del rock: el sonido de la ciudad. Desde sus orígenes hasta el soul*. Barcelona: Ma Mon Troppo.

Grinberg, M. (1984). Los nietos de *Woodstock*. *Canta Rock*, 2(15), 12-13. <https://ahira.com.ar/revistas/canta-rock/page/2/>

Hall, E. (2003). *La dimensión oculta*. (Trad. Félix Blanco). Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.

Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Critica.

Hoy Día de Solidaridad en Ibagué, (22 de junio de 1959). *El Tiempo*, p. 23.

Iron Butterfly. (Compositor). [Adolfo Giuliani]. (2013, enero 25). In *A Gadda Da Vida (1968)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ttu6NddwjAg>

Johnson, R. (1936). (Compositor). [Nathaniel Jordon]. (2013, Febrero 3). Cross Road Blues - Robert Johnson (1936). [Archivo de vídeo]. Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=GtDlZdhHRCI>

Jumil, Juventud Misionera en Liberación. (11 de diciembre de 1974). Melgar: Tumba o cumbre. *El Cronista*, p. 6.

Kottak, C.P. (2002). *Antropología Cultural*. Bogotá: Mac Graw Hill.

Laban, R. (1989). *Música rock y satanismo*. México D.F: Ediciones Arco Iris.

Levy, A. (28 de junio de 1970). Seis horas de rock para 15.000 melenas. *El Tiempo*, p. 16-17.

Levy, A. (10 de octubre de 1973). Histeria colectiva anoche en el Campin. *El Tiempo*, p. 1.

Loriga, R. (1995). *Héroes*. Barcelona: Hurope, S.L

Los Flippers. (Compositor). [Jersonmajin]. (1973). *Qué sabes del amor*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=viopUjM0sLE>

Magnani, J. (2002). De cerca y de adentro: apuntes para una etnografía urbana. *Revista Brasileña de Ciencias Sociales*, 49(17), 11-29. Disponible en https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt

Martin-Barbero, J. (1998b). Experiencia audiovisual y desorden cultural. En J. Martin-Barbero y F. López de la Roche (eds.), *Cultura, medios y sociedad* (pp. 27-64). Bogotá: CES/Universidad Nacional.

Mead, M. (1990). *Cultura y compromiso*. Estudio sobre la ruptura generacional. México: Gedisa.

Mercer, C. (1995). De las cartografías del gusto a los mapas culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, I (1), 83-91. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31600106.pdf>

Monroy, H. (Compositor). [Jersonmajin]. (2017, enero 20). *Génesis - Toma tu mochila (1974)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=T86Ijfa_ehk

Montesino, J. (2018). *Ibagué punk: análisis histórico-cultural*. [Tesis de pregrado]. Ibagué: Universidad del Tolima.

Moreno, T; Cortés, F. (10 de abril de 1988). Época de gogó, cocacolas y nueva ola. 30 años de rockanrol. *Lecturas Dominicales*, pp. 8-12.

Moreno, T. (29 de julio de 1989). Antes y después de *Woodstock*. *La Prensa*. p. 19.

Moreno, T. (19 de enero de 2011). *Una parte de la prehistoria del rock colombiano*. Recuperado de http://musicmachine.com.co/2013/index.php?option=com_content&view=article&id=306:rc&catid=53:recomendados&Itemid=80

Murillo, A. (20 de junio de 2009). *La Gran Sociedad Del Estado* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://basurarte.blogspot.com/2009/01/la-gran-sociedad-del-estado.html>

Murillo, FJ. y Martínez, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: UAM. https://www.academia.edu/36778541/Investigaci%C3%B3n_Etnogr%C3%A1fica.

Muñoz, F. (Productor). [Tomas Cárdenas]. (2012, diciembre 17). *Historia del Rock en Colombia desde la perspectiva de Augusto Martelo*.

[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DS04mQLu3MQ>

Muñoz, F. (Productor). [Canal Utópico]. (2014, abril 4). *Tres colombianos en el Rock de San Francisco 1/3*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=x_5uQ9KnRjY

Museo Nacional de Colombia. (Productor). (2008). *Nación Rock 1/4 - Historia del rock en Colombia (1965-1975)*. [DVD]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Yd3Hlb4P8vs>

Nagles, H. (7 de diciembre de 1974). En Chaparral no hubo Rock pero se conocieron cosas. *El Cronista*, p. 5.

Nijern, C. (17 de julio de 1971). Un atentado terrorista con música rock. *El Cronista*, p. 7.

Niño, G. (5 de mayo de 2017). *Las 60 de mis 60 - Años Setentas en Ibagué*. [Archivo de texto]. Recuperado de: <http://www.ghnino.com/2017/05/las-60-de-mis-60-anos-setenta-en-ibague.html> o

Ochoa, M. (1978). ¿Serian famosos si no cambian de oficio?, *Carrrusel*, Bogotá, 31 de marzo de 1978, N° 28.

Orgia en Melgar. Droga, hierba y rock. (2 de diciembre de 1974). *El Cronista*, p.5

Palacios, R. (3 de diciembre de 1974). Tres muertos en pequeño Woodstock de Melgar. *El Tiempo*. p.12.

Panesso, F. (20 de junio de 1971). Rock entre sol y lodo. *El Tiempo*, p. 24.

Pastor, L. (Productor). [Bilis Negra]. (2011, octubre 18). *Luis Pastor - Están Cambiando Los Tiempos (1977)*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wBlxyk9UGxE>

Peláez, C. (2006). *Jóvenes, música y ciudad. Una aproximación al fenómeno del rock en la ciudad de Ibagué desde 1970 hasta el 2005*. [Tesis de pregrado]. Ibagué: Universidad del Tolima.

Perea, C. (2017). *Reconocimiento del skateboarding como deporte extremo en la ciudad de Ibagué*. [Tesis de pregrado]. Ibagué: Universidad de Ibagué.

Pérez-Pascual, A. (1994). La poesía y el rock. *Pliegos de la Insula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, ISSN 1134-0193, I (1), 137-152

Pérez, U. (2007). *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Plata, C. (2006). *Ser Alguien*. Atlanta: Ap Productions.

Plata, A. [Radionovelas]. (2018, julio 2). *Radio Tequendama y la Nueva Ola* [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hcltVgCnWA>

Quinto, M. (21 de junio de 1996). Cuando el rock no era mamerto. *La Prensa*, p. 3

Rehm, L. (2015). Procesos violentos de formación del Estado en los inicios del Frente Nacional en el Tolima, Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 38(1), 39-62.

Randall, M. (Comp). (1968). *Los Hippies: expresión de una crisis*. México: Siglo XXI Editores.

Ramírez, B. (2016). *Breve historia del cine y los teatros de Ibagué narrada por Beatriz Ramírez*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/ElAnzueloMedios/videos/1344734385559048/>

Reina, C. (2004). *El rock iza su bandera en Colombia: aproximaciones a los imaginarios de juventud a través de 40 años de rock*. Bogotá: Aurus Editores.

Reina, C. (2017). Rock and roll en Colombia: el impacto de una generación en la transformación cultural del país en el siglo XX: En: *Boletín cultural y Bibliográfico*, 51(93), 23-40. Disponible en:

https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/9524

Ramírez, L. (2001). El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural. *Historia Crítica*, (22), 131-151. <https://doi.org/10.7440/hist-crit22.2001.06>

Ramírez, S. (2009). *Hippismo criollo, 40 años después*. [Tesis de pregrado]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis343.pdf>

Regev, M. (1994). Produciendo valor artístico: el caso de la música rock. *The Sociological Quarterly*, 35 (1), 85-102. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1533-8525.1994.tb00400.x>

Restrepo, G. (19 de junio de 1971). El alcalde de Medellín abrió el festival *hippie*. *El Tiempo*, p.13.

Rodríguez, A. (27 de noviembre de 1974). Parados buses y busestas. *El Tiempo*, p.6.

Rojas, L. (8 de abril de 1975). La nueva generación. Un futuro incierto para la humanidad. *El Cronista*, p. 6.

Román, S. (2016). *La nueva ola Medellín. Apropiación y difusión de un género musical, 1967 – 1971*. [Tesis de posgrado]. Medellín: Universidad EAFIT. Recuperado de: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11677>

Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y la sociedad juvenil*. Barcelona: Kairós.

Sáenz, E. (2007). La Prehistoria de la marihuana en Colombia: consumo y cultivos entre los años 30 y 60. *Cuadernos de Economía*, 26(47), 205-222. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ceco/v26n47/v26n47a08.pdf>

Sánchez, A. (14 de octubre de 1974). Octubre de 1974. Austero cumpleaños de Ibagué. *El Tiempo*, p. 8b.

Sánchez, A. (19 de julio de 1975). Garzón y Collazos han grabado bambuco-protesta. *El Tiempo*, p. 7-b.

Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES.

Santamaría, G. (29 de enero de 1971a). Crónicas feas - Los paraísos Artificiales (1). Cuando tengo una muela picada no fumo marihuana. *El Cronista*, p. 5.

Santana. (Compositor). [Classic Rock]. (2020, diciembre 30). *Abraxas (Full Álbum) (1970)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9m9wwP4LNOQ>

Santos, E. (20 de febrero de 2017). *Memorias del movimiento hippie bogotano*. Vice. Recuperado de https://www.vice.com/es_co/article/kbxbmw/memorias-del-movimiento-hippie-bogotano

Sanz, M. (1995). Fuentes orales y documentales en la investigación social. *Proyecto social: Revista de relaciones laborales*, ISSN 1133-3189, (3), 217-230. España: Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=229710>

Sierra i Fabra, J. (1978a). *Historia de la música rock (Volumen I)*. De los Beatles a San Francisco. Barcelona: Música de nuestro tiempo.

Sierra i Fabra, J. (1978b). *Historia de la música rock (Volumen II)*. Del “Underground” al “Glam Rock”. Barcelona: Música de nuestro tiempo.

Sierra i Fabra, J. (2016). *Historia del rock. La música que cambio el mundo*. Barcelona: Siruela.

Solano, M. (2014). *Tolimenses que dejan huella*. Salomón Tobar Díaz. ;Seguir Soñando!. Ibagué: Universidad de Ibagué. Disponible en:

<https://repositorio.unibague.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12313/162/1/9.%20Salom%C3%B3n%20Tobar%20D%C3%ADaz.pdf>

Solé Blanch, J. (2007). Antropología de la educación y pedagogía de la juventud: procesos de enculturación [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili: Departamento de Pedagogía, Facultad de Ciencias de la Educación y Psicología. <http://www.injuve.es/conocenos/ediciones-injuve/accesit-premios-injuve-para-tesis-doctorales-2007-jordi-sole-blanch>

Telescopio, SN. (3 de julio de 1974). Contrabando. *El Cronista*, p. 6,

Téllez, G; Cindy, N. (2017). *Regulación y perspectivas en América Latina sobre el uso del cannabis con fines medicinales*. [Tesis de pregrado]. Universidad Católica de Colombia. Facultad de Derecho. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://repository.ucatolica.edu.co/bitstream/10983/14880/1/Art%C3%ADculo%20de%20grado%20CNTG%20con%20licencia.pdf>

Tello, R. (2017). *Jean-Pierre Garnier. Un sociólogo urbano a contracorriente*. Barcelona: Icara.

Terrón de Sueños. (22 de abril de 2014). *Terrón de Sueños - “Himno al Viento” & “Oye Mi Saxo” – 1974* (Pérolas do Rock). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CPk7M59ogEA>

The Doors (1967). (29 de noviembre de 2004). *When the Music's Over*. (Provided to YouTube by Rhino/Elektra). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nOJSmXSFCWk>

Tirado, A. (2014). *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House.

Tirado, A. (2016). Cambios Económicos, Sociales y Culturales en los años Sesenta del siglo XX. *Historia y Memoria*, (12), 297–316. <https://doi.org/10.19053/20275137.4206>

Torres, R. (2021). *20 años de historia. Festival internacional Ibagué Ciudad Rock*. Ibagué Alcandía Municipal de Ibagué.

Townshend, P. (Compositor). [Daniel González Monsalve]. (2008, septiembre 27). *The Who - My Generation* (1965). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LKurlBlswq8>

Trigo, J. (17 de julio de 1971). En Ibagué se efectuaría el segundo Festival de Rock. *El Cronista*, pp. 1-5.

Tumbo, K. (30 de noviembre de 1974). Hippismo, una onda chévere. *El Cronista*, p. 5.

Una relativa quietud económica en el Tolima se registra actualmente. (11 de septiembre 11 de 1955). *Tribuna*, pp. 1-8.

Urán, O. (coord.). (1997). *Medellín en vivo, la historia del rock: una aproximación histórica y visual a la escena de la ciudad desde los años sesenta hasta nuestros días*. Medellín, Ministerio de Educación Nacional, Corporación Región, IPC.

Urteaga, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México D.F: Colección Joven Es N3.

Valencia, E; Jotamario. (1970). *Libro rojo de Rojas*. Bogotá: Ediciones Culturales.

Val Ripollés, F. (2014). *“Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/29411/1/T35941.pdf>

Val Ripollés, F. (2015): “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *methaodos revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>

Vargas, A. (8 de marzo de 2014). *Los que gozamos en el Cuate y la Pantera /Ibagué*. [Archivo de texto]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10157390943879832&set=gm.10155285280041861>

Vargas, S. (2008). Propuesta de la matriz temática: “perfiles rockeros” para la explicación de la historia del rock en Colombia. En *Exposición temporal nación rock, Catálogo virtual*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Disponible en: http://www.museonacional.gov.co/rockvirtual/catalogo_virtual.pdf

Viaje en el dirigible triste. (13 de agosto de 1989). La Prensa, p. 12.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2 (14).

Vila, P. (2002). *Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. Cuadernos de nación. Tomo: músicas en transición (pp. 15-45)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Villegas, H. (1962). *Reseña histórica del conservatorio de música del Tolima*. Ibagué, Tolima: Contraloría General del departamento.

Wadleigh, M. (director). (1970). *Woodstock: 3 días de paz y música* [Cinta cinematográfica]. EU.: Warner Bros.

Zarrate, A. (8 de marzo de 2014). *Los que gozamos en el Cuate y la Pantera /Ibagué*. [Archivo de texto]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10157390943879832&set=gm.10155285280041861>



El *eslabón perdido del rock* (1960-1989), aborda el análisis del campo cultural y urbano de Ibagué desde el enfoque de escena musical. Su apuesta es examinar el fenómeno juvenil con un énfasis especial en las relaciones entre músicas y espacios.

El periodo de estudio constituye un vacío historiográfico o de invisibilización de la juventud rockera y, junto a ella, de los músicos y melómanos que dan cuenta de la génesis del Lado B de la ciudad musical de Colombia. Por lo que se refiere al esqueleto temático de la obra, es probable que la novedad consista en la identificación de las fases de auge, estabilización y caída del fenómeno musical, así como también en la comprensión de los territorios en los que las culturas del rock, se sitúan, se relacionan y actúan.

JOSÉ LEDESMAN DÍAZ MORA

Historiador de la Universidad del Tolima, Magister en Territorio, Conflicto y Cultura de la Universidad del Tolima y Doctorante en Educación de la Universidad Benito Juárez. Docente de la Universidad del Tolima. Investigador social independiente. Comunicador social alternativo. Melómano sin solución de continuidad y contador de historias en los ratos libres.

Es autor del libro *De guayos y botas. Fútbol y política en metrópoli y provincia, 1930-1957* (2022). Ha sido galardonado con el Premio a la Comunicación Cultural, en el Portafolio Municipal de Estímulos, de la Secretaría de Cultura, Turismo y Comercio de Ibagué (2016) y la Beca para la publicación de libros inéditos de interés regional, en el Programa Nacional de Estímulos, del Ministerio de Cultura de Colombia (2022). También ha participado como ponente en el Congreso Colombiano de Estudios sobre Rock, Metal y Expresiones Extremas (2021).

ISBN: 978-628-7537-72-9



9 786287 537729