

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.

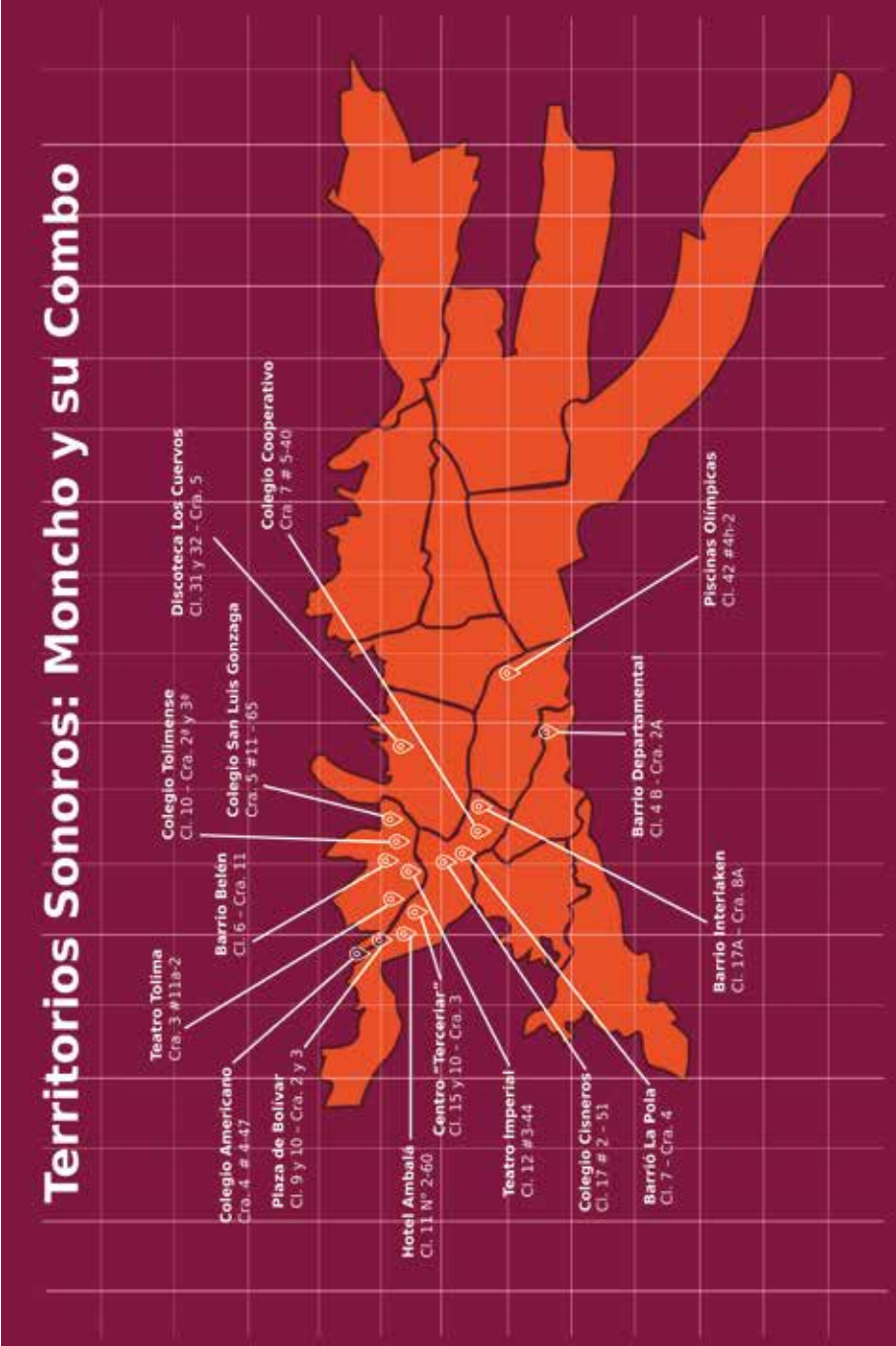


Figura 1. Territorios sonoros: Moncho y su combo. Elaboración propia (2020) sobre copia dibujada por José Ledesman Díaz (1999) y digitalizada por José Alonso Rubio (2020). Fuente: Secretaría de Planeación del Municipio de Ibagué (1993).