

**No ha pasado nada: llenando los baches de la historia del rock bogotano en la década de
1980**

Juan Pablo González Arboleda

Trabajo para optar al título de comunicador social con énfasis en periodismo

Juan Carlos Piedrahita Betancourt

Director

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social

Bogotá, noviembre de 2017

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá D.C., noviembre 14 de 2017

Señora Decana
Marisol Cano Busquets
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana
Ciudad

Respetada Decana,

Por medio de la presente me dirijo a usted para presentarle el trabajo de grado *No ha pasado nada: llenando los baches de la historia del rock bogotano en la década de 1980*, requerido por la universidad para optar al título de Comunicador Social. El trabajo contó con la dirección del profesor Juan Carlos Piedrahita Betancourt.

Cordialmente,



Juan Pablo González Arboleda

CC 1020802320

Bogotá D.C., noviembre 14 de 2017

Señora Decana

Marisol Cano Busquets

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Ciudad

Respetada Decana:

Con esta comunicación, me complace presentarle el Trabajo de Grado “No ha pasado nada: llenando los baches del rock bogotano en la década de 1980” del estudiante del campo de periodismo Juan Pablo González Arboleda, quien plasma en estos renglones el resultado de una extensa investigación sobre un fenómeno particular que se dio en la música, en Bogotá, durante la ya lejana década del 80.

El alumno puso al servicio de su Tesis todas las características que exhibió durante su periodo de formación en la Facultad de Comunicación y Lenguaje. En la etapa de elaboración de este proyecto brillaron condiciones innatas en él como la creatividad, la facilidad para afrontar riesgos y el carácter intrépido, que sin duda le sirvieron para llevar a cabo con éxito el análisis del ámbito de la Industria de la Música en Colombia, desde su faceta inicial, pasando por la evolución hasta llegar a las manifestaciones contemporáneas del rock. Sin estos elementos, además de la disciplina, el rigor y el compromiso, la labor no se hubiera podido desarrollar.

Con esta iniciativa, Juan Pablo González traduce al terreno de un análisis académico una afición personal y convierte su pasión por la música en un objeto de investigación con múltiples posibilidades. Por más obstáculos que encontró en el camino, nunca se guardó nada y mantuvo intacto el deseo por consolidar su propuesta hasta verla afianzada en estas páginas. De comienzo a fin realizó una labor ardua, que se evidencia en el cuidado con el que nutrió los contenidos del Marco Teórico, contextualizando el rock; y también en el esmero con el que realizó dos crónicas de largo aliento.

Los contenidos académicos propios en las facultades de comunicación y los géneros periodísticos que tienen cabida en los medios masivos actualmente se dan cita en este acercamiento a una realidad sonora vivida durante la década de 1980. En el Marco Teórico se planteó una idea creativa, que el periodista en formación supo respaldar con una extensa investigación en la que se develaron aspectos adicionales que fueron útiles para la construcción de su proyecto. Juan Pablo se deleitó con la investigación del movimiento de la industria en América Latina y en Colombia, pero no se quedó en la superficie sino que ahondó en iniciativas emergentes en aquel periodo.

Con Sociedad Anónima y Zona Postal, como ejes sobre los que se estructura su propuesta, el estudiante se dio la licencia para caracterizar a los actantes que intervinieron en la parafernalia de la realización del denominado Concierto de conciertos, y elabora una radiografía de la importancia del evento en la consolidación de lo que se conoce como rock nacional. No se quedó en las cifras ni en los análisis escuetos, más bien reflexionó y compartió generosamente su percepción con los demás a través de un trabajo que puede ser de utilidad para intereses posteriores.

Por supuesto tuvo contratiempos, como la imposibilidad de realizar algunas entrevistas de manera oportuna a los personajes, hecho agudizado con la condición más bien desértica del rock en Bogotá, en un momento en el que se pensaba que las únicas bandas existentes eran Compañía Ilimitada y Pasaporte. Sin embargo, el estudiante continuó con insistencia para lograr lo que se había propuesto como meta y consiguió edificar una idea que puede tener alcances mayúsculos.

Dos textos profundos, generosos y bien reportereados son el resultado final de este Trabajo de Grado. Zona Postal y Sociedad Anónimas son protagonistas, cada uno en su relato, del rock con esencia bogotana. Las dos bandas exhiben sus historias, con altas y bajas, mientras que el alumno asimila lo mejor para luego plantearlo en óptimos términos comunicacionales.

Con "No ha pasado nada: llenando los baches del rock bogotano en la década de 1980" Juan Pablo González Arboleda accede a la vida profesional del periodismo. Su propuesta tiene ingredientes infaltables como el rigor, la creatividad, la pasión y el amor por el oficio, sin olvidar sus cualidades humanas para seguir creciendo. Con personas como él, sin duda, el ámbito de la comunicación podrá sonar mucho mejor.

Cordialmente,



Juan Carlos Piedrahíta Betancourt
Asesor.



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Este proyecto de memoria cultural está muy bien planteado, con una metodología pertinente y referentes teóricos sólidos. Su resultado final apunta a llenar vacíos y

FORMATO **PROYECTO TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL** *Crear*

Profesor Proyecto Profesional II: Pedro Adrián Zuluaga

Fecha: 15 de mayo de 2017

Calificación:

Conocimiento nuevo desde el periodismo cultural y narrativo.
4.8

Asesor Propuesto: Juan Carlos Piedrahita

Vo.Bo. Coordinador de Campo (Opcional):

Fecha inscripción del Proyecto ante la Coordinación de Trabajos de Grado:

I. DATOS GENERALES

Nombre(s): Juan Pablo Apellido(s): González Arboleda

Nombre(s): Apellido(s):

Nombre(s): Apellido(s):

Modalidad del trabajo:

<input checked="" type="checkbox"/>	Monografía teórica	X	Producto
<input type="checkbox"/>	Análisis de contenido		Práctica por Proyecto
<input type="checkbox"/>	Sistematización de experiencias		Asistencia en investigación

Título del Trabajo de Grado: provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo

No pasó nada: el rock colombiano ochentero desde el *underground*.

Marque en qué línea de investigación se clasifica su trabajo:

X	Discursos y relatos	X	Industrias culturales
	Procesos sociales		Prácticas de producción innovadora

II. INFORMACIÓN BÁSICA

A. Problema

¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse? En un párrafo conciso plantee el problema que motiva su investigación.

El problema principal de la investigación es el rock en Colombia, particularmente en la década de 1980. La pregunta que se busca hacer y responder no solamente es ¿qué es el rock en Colombia? Sino ¿qué significó el rock para la cultura colombiana en la década de 1980? Es bien sabido que este momento histórico representa una crisis política y de seguridad en Colombia, en la que el narcotráfico y el conflicto armado tomaron proporciones y repercusiones insospechadas y sin precedentes para las instituciones políticas y la población colombianas. En este sentido es importante entender el término “rock” como una suerte de paraguas que incluye trabajos de distintos subgéneros y vertientes.

Como bien lo mencionan Miguel Ángel Ruiz Morales y Diana Zambrano en su trabajo de grado, *Rock colombiano, una historia sin memoria* (2012), el rock en Colombia tiene enormes baches de memoria histórica. Solo hasta la década de 1990 se consolidó el movimiento del rock en Bogotá y en Colombia en el imaginario nacional, con el surgimiento de eventos como Rock al parque y bandas como Aterciopelados y Ekhyosis. Si bien la documentación histórica existente sobre la movida en la década anterior es más sustancial que la que existe sobre los 60 y los 70, también es cierto que sigue siendo bastante precaria y privilegia unas pocas bandas como Compañía Ilimitada y Pasaporte.

Se busca saber cuáles fueron los factores que hicieron que la escena del rock bogotano, que había nacido en los 60 con bandas como Los Speakers, explotara en calidad y cantidad de producción en los 80. Toda esta temporalización histórica tiene como fecha clave la realización del Concierto de Conciertos en septiembre de 1988. Este concierto tuvo la participación de Compañía Ilimitada y Pasaporte, consideradas como dos de las bandas más importantes de Colombia en esa época, y de otros artistas de Latinoamérica. El Concierto de Conciertos consolidó la escena de Colombia en relación a las ya existentes en Argentina, México y otros

países de la región, y fue el punto culminante del desarrollo del movimiento en los 80.

Con todo esto en mente, se buscará responder preguntas como: ¿fue la década de 1980 la de mayor importancia en la historia del rock bogotano? ¿Qué factores causaron que esto fuera así?

1. ¿Por qué es importante investigar ese problema?

- La documentación histórica y el legado de los medios sobre el rock en la década de 1980 es muy precaria y privilegia solo algunos de los grupos que hicieron parte de la escena, como Compañía Ilimitada y Pasaporte. Una producción investigativa y periodística, enfocada a algunos de los fenómenos y bandas menos reconocidos del movimiento en esta década ayudaría a llenar algunos de estos baches.
- El periodismo narrativo ofrece posibilidades interesantes en términos de forma para lograr elaborar un panorama completo del rock bogotano en la década de 1980. Géneros como la crónica permiten, por ejemplo, realizar paralelismos temporales entre el momento histórico que se busca investigar y el presente. Esto, tanto en términos de los efectos y consecuencias de lo que sucedió en los 80, como de lo que pasó con algunos de los protagonistas de la escena.
- Muchas de las bandas que produjeron trabajos en este momento histórico dejaron de existir cuando se acabó la década. No se “cerró” su historia, no se sabe qué están haciendo hoy, o si siguen produciendo música. Esta investigación podría ayudar a traer a estos protagonistas a una relevancia en el presente, y establecer si su actividad musical continúa o se limitó a lo que se produjo hace treinta años. ¿Qué hacen hoy en día? ¿Se dedican a otras cosas? ¿Siguieron expresándose musicalmente? ¿Cómo?
- El arte puede y debe ser un elemento importante a la hora de construir una memoria sobre una época tan turbulenta para el país. Un trabajo de periodismo narrativo que recoja la importancia de una expresión artística como el rock en esta época puede aportar mucho en este sentido.
- En efecto, el poco volumen de trabajo existente respecto de este tema exacerba la importancia de llevar a cabo una investigación que reivindique y dé su lugar en la historia

a esta década y a quienes participaron de la escena del rock bogotano entonces. Hay muy pocos trabajos de grado que exploren esta etapa y algunos de los artistas menos sonados que ayudaron a conformarla. En este sentido, el trabajo sería un ejercicio interesante y novedoso de periodismo cultural y narrativo, para poder lograr traer esa relevancia al momento actual.

¿Qué se va investigar específicamente?

El trabajo buscará establecer y reivindicar la importancia de la década de 1980 como la época cumbre del rock en Bogotá, en términos de calidad y cantidad de producción musical y de conciertos. Llenar algunos de los baches que existen en la historización de esta época

Se buscará alimentar la investigación con material que provenga principalmente de cuatro frentes:

Archivos históricos: Tanto documentos de prensa y reseñas de álbumes de la época, como objetos de memorabilia que podrán ser aportados por las personas con quien se hagan entrevistas y que hayan participado de la escena del rock en Bogotá en la década de 1980. Estos insumos, que tienen un vínculo temporal con el momento temporal que se busca investigar, serán de gran importancia para la investigación. Se consultarán los archivos de organizaciones de prensa como *El Tiempo*, *La Prensa*, además de entidades oficiales como el Museo Nacional, que ofreció una exposición llamada *Nación rock* en 2007. Esta estuvo dedicada a la documentación del rock nacional y su historia. Periodistas que hayan cubierto el tema tanto durante la época como hoy en día podrían aportar testimonios importantes para el trabajo. Asimismo, coleccionistas de discos de la escena serán importantes por los insumos que poseen.

Investigaciones: Tanto libros publicados como trabajos de grado que se hayan dedicado a la industria fonográfica en Bogotá y a la movida del rock en la ciudad serán considerados como material importante en la investigación. Sin embargo, y como se estableció en la segunda pregunta, este corpus de trabajos no es tan abundante.

Testimonios: Se buscará organizar entrevistas con músicos que estuvieron activos durante la década de 1980, así como otras personas con un rol determinado en la producción fonográfica y de conciertos de la época.

Libros y documentos: Un insumo importante serán aquellas publicaciones que reflexionen sobre el periodismo cultural y el periodismo narrativo. Existen ejemplos como *Periodismo narrativo* de Roberto Herrscher (2013) o la colección de ensayos *Telling True Stories* publicada por la Universidad de Harvard en 2007. Además, se tomarán en cuenta reportajes y/o crónicas ya escritas sobre rock. En este sentido, la investigación no debe limitarse al rock bogotano; debe incluir trabajos sobre rock nacional e internacional que ayuden a entender las dinámicas del género frente al tema.

B. Objetivos

- 1. Objetivo General:** ¿Qué busca alcanzar? Párrafo puntual donde define la meta general que se propone para el trabajo.

Objetivo general

Este trabajo pretende contribuir a la historiografía del rock bogotano, enfocándose en las bandas activas en la década de 1980 que no gozaron de una atención mediática y social significativa. Para llegar a este resultado se investigarán y analizarán los modos de registro y memoria en que se ha plasmado la historia del rock bogotano y nacional, con el propósito de llenar huecos, y superar falencias en la manera cómo se ha elaborado esta memoria.

- 1. Objetivos Específicos (Particulares):** Especifique qué otros objetivos se desprenden del Proyecto. ¿Qué tipo de metas se propone cumplir para lograr el objetivo general?

Objetivos específicos

Este trabajo se planteará también desde tres objetivos específicos que responden al marco teórico, el trabajo de campo y el producto que serán parte del mismo.

- Identificar los problemas que existen en el registro histórico y la memoria de la escena del rock bogotano en la década de 1980, y el papel de distintos actores en este registro: el periodismo, la industria musical y los propios artistas.
- Realizar un acercamiento periodístico a aquellos artistas, compositores y músicos que formaron parte importante de dicha escena, pero no recibieron un cubrimiento mediático ni historiográfico significativo, así como a otros miembros de la escena musical de esos años que permitan construir una memoria sobre ese periodo.
- Recoger en un trabajo de periodismo narrativo el aporte musical de estos artistas, relatando su trayectoria y su situación actual, con el fin de contribuir a la memoria y ayudar a superar los huecos que existen en la misma.

III. FUNDAMENTACIÓN Y METODOLOGÍA

A. Fundamentación Teórica

¿Qué se ha investigado sobre el tema? Antecedentes de investigación. Revisión de la bibliografía pertinente. Para trabajos con producción, ¿hay producciones que trabajen el mismo tema o alguno similar?, ¿existen manuales semejantes? ¿Textos de apoyo a su trabajo? Haga aquí una breve relación crítica de los textos que servirán de apoyo a su trabajo.

La fundamentación teórica de este trabajo se hará en dos momentos. En primer lugar, se observará lo que se ha producido en términos de productos periodísticos y memoria respecto del rock bogotano en la década de 1980. Seguidamente, se hablará de algunos documentos y libros importantes sobre periodismo cultural y periodismo narrativo. Estas son las dos áreas de conocimiento que se articularán en el trabajo y por tanto, hay que dar una mirada a ambas.

Rock bogotano en el imaginario periodístico y popular

El rock bogotano, como se mencionó en puntos anteriores, ha tenido una historiografía accidentada. Si bien la exposición y relevancia de la escena aumentó durante la década de 1980, nunca hubo una documentación seria, como sí existió en países como Argentina, México, Estados Unidos e Inglaterra. La investigación que hasta ahora se ha desarrollado arroja tres

características preocupantes del registro histórico y periodístico del rock bogotano, que además pueden también aplicarse al género a nivel nacional.

La primera característica es la fragmentación. Por condiciones propias de la industria, de la demanda popular y de percepción pública sobre el rock en Colombia, el registro de la prensa ha tenido un sinfín de altibajos.

La segunda es el sesgo. Cuando se fija la mirada en la década de 1980, queda claro que el registro periodístico e histórico privilegia a ciertas agrupaciones que se pueden considerar banderas del género. Bandas como Compañía Ilimitada y Pasaporte gozaron de un cubrimiento mediático e histórico importante, pero otras que no llegaron a calar tanto en el *mainstream* comercial del género, como Distrito, Sociedad Anónima y Zona Postal, que cayeron casi en el olvido colectivo del público, los medios y los registros históricos, más allá de algunas menciones.

Por último, la tercera característica que se pudo encontrar tiene que ver con el registro meramente tangencial que se hizo. Cuando se habla del rock bogotano y nacional en el contexto más amplio del género más allá de las consideraciones geográficas, también se nota este fenómeno. Por ejemplo, en el libro *El ABC del rock*, escrito por el colombiano Manolo Bellón, se hacen relatos y una caracterización histórica profunda y completa del rock *anglo*. Sin embargo, se dedica apenas un capítulo al rock latinoamericano. Este se desarrolla en apenas ocho páginas, lo cual en un libro de más de 550 páginas representa una parte minúscula del trabajo. Inclusive, Bellón sostiene que el gran momento de explosión del rock bogotano, y por consiguiente de la escena nacional, ocurrió el 17 de septiembre de 1988 con el *Concierto de Conciertos*, pero no dedica más de página y media a describir lo ocurrido y hacer un balance de por qué el evento resultó ser tan importante (2007, p. 555). En general, se hacen apenas menciones a eventos y protagonistas de la escena local y nacional, y principalmente de la década de 1990.

Se dedicará, por tanto, una sección a cada una de las características que se acaban de señalar.

Fragmentación

Antes del ya mencionado *Concierto de Conciertos* en Bogotá, la escena rockera de la ciudad había tenido tres décadas de desarrollo sostenido y en diferentes subgéneros. Jacobo Celnik, en su artículo *La desmemoria rockera de Colombia*, publicado en la edición 31 de la revista *Arcadia*, da cuenta de algunos de los expositores importantes del rock bogotano más de veinte años antes del *Concierto de Conciertos*:

Desde la publicación del disco debut de los Daro Boys, en 1962 hasta el memorable trabajo homónimo de Génesis, en 1974, las bandas pioneras del rock en Colombia transitaron por una escena que intentó aprender, a las carreras y con las uñas, cómo grabar, producir, publicar y promocionar discos de rock. Un entorno complejo y no por eso [sic] menos fascinante, vanguardista y por momentos muy descuidado con la preservación de su acervo. Los Speakers, Los Flippers, Los Ampex, Time Machine, Siglo Cero, Los Yetis, Los Young Beats, The Walflower Complexion, Banda Nueva, Malanga y Columna de Fuego, por citar algunos ejemplos, intentaron construir memoria y legado en el rock local a través de álbumes y sencillos que con el tiempo se convertirían en incunables despreciados por la industria local (2016, web).

En efecto, estas bandas mencionadas por Celnik, y muchas otras que también formaron parte de la escena temprana del rock en Bogotá, están lejos de formar parte del imaginario colectivo que conoce solamente Rock al Parque y las bandas que surgieron después de 1990. Esto da cuenta del desbalance importante que existe entre su relevancia y significancia en la escena y el cubrimiento que se les dio, no solamente en los años en los que estuvieron trabajando y tocando, sino *a posteriori*. Unos pocos esfuerzos, como el de Celnik, destacan por su novedad en este sentido. En particular se destacarán los trabajos académicos que se han dedicado a la recolección de algunos elementos, momentos y protagonistas olvidados. Sin embargo, este ejercicio se hará posteriormente en este capítulo.

Es verdad que la escena del rock bogotano en la década de 1980 gozó de un interés más grande y generalizado que en las dos décadas anteriores. Sin embargo, ese incremento fue mucho más grande en la década de 1990. Existen dos razones para esto. La primera fue que el *Concierto de Conciertos* logró amalgamar a un público joven casi acabando la década de 1980, y disparó la escena al juntar exponentes bogotanos como Compañía Ilimitada con artistas internacionales cuya reputación estaba más establecida. Nombres como Franco de Vita, Jordano, Miguel Mateos y Los Toreros Muertos fueron algunos de los reconocidos artistas internacionales que formaron parte del evento. Según Bellón en *El ABC del rock*: “Ese *Concierto de Conciertos* marcó el

nacimiento de una nueva actitud frente a nuestra ciudad y nuestro país en un público críticamente importante: el joven.” (2007, p. 555). La segunda razón fue que la introducción de Rock al Parque en la Alcaldía de Antanas Mockus representó un reconocimiento distrital a la importancia de la escena. La ciudad, desde lo institucional, abrió un espacio anual que tomó prestada la fórmula del *Concierto de Conciertos* y la convirtió en una de las tradiciones más queridas de la ciudad.

En suma, la escena del rock bogotano ha sufrido el desinterés de la prensa, y hasta 1995, del gobierno distrital. Aunque existió una historiografía superficial en las décadas de 1960 y 1970, lo cierto es que lo que destacó de la escena en esos años no caló en el imaginario que hoy dominan los artistas y bandas que disfrutaron de la atención que empezó con el *Concierto de Conciertos* y Rock al Parque. Los ochenta representan un punto clave de transición en este sentido, lo cual les otorga una importancia grande en el contexto de este trabajo.

Sesgo

Cuando hablamos de sesgo, nos referimos al cubrimiento desigual que se le da a distintas bandas y artistas de la escena del rock bogotano de los ochenta. Sin embargo, es un término que debe usarse con cuidado. El sesgo mediático no es inherentemente malo: no se puede hablar de absolutamente todo, ni mucho menos darle el mismo espacio a todo. A pesar de esto, sí es algo que se dio en Bogotá con mucha más fuerza que en otros lugares. Por ejemplo, en Estados Unidos y el Reino Unido existe la cultura *indie* (proveniente de *independent*), que formuló una identidad para los músicos que funcionaban fuera del contexto de los grandes sellos discográficos, producían sus álbumes ellos mismos y retenían el control creativo sobre su arte. Pese a estar alejado de la maquinaria tradicional de la industria discográfica, el *indie* ocupa un lugar importante, tanto artísticamente como mediáticamente, en la escena anglo. Bandas como Nirvana y Sonic Youth, así como Cocteau Twins en la década de 1980, tuvieron sus inicios como artistas independientes.

En Bogotá sí hubo un movimiento independiente en la década de 1980, pero fue casi anónimo. Bandas como Zona Postal y Kocoo prensaron discos sin haber firmado contratos discográficos.

Registro tangencial

Como se mencionó anteriormente, se encontró que el registro histórico de lo que salió de la escena rockera de Bogotá y de Colombia muchas veces está enmarcado dentro del contexto continental y nacional. Esto tiene que ver con la importancia de Colombia frente a otros países como México y Argentina, en términos de calidad y cantidad de las producciones musicales. Colombia se quedó por detrás de otras potencias del continente, que ya de por sí iban atrasadas del ritmo pautado por las dos grandes potencias del rock: Estados Unidos e Inglaterra. En este sentido, podemos pensar en que la escena colombiana era una de tercer nivel o tercera categoría. Ni siquiera internamente existió un interés marcado por registrar la escena en toda su dimensión.

Una mirada desde la academia

En lo académico hay un poco más de volumen. La Sala de Tesis de la Biblioteca General de la Universidad Javeriana contiene muchos trabajos de grado que representan un esfuerzo importante en la recolección, ensamblaje y registro apropiado de la historia del rock colombiano y, en algunos casos, de la escena bogotana en particular. En muchas de ellas se apunta a lo que se ha dicho hasta ahora: el rock bogotano y el rock colombiano han sufrido de una desmemoria colectiva.

El primer trabajo de grado que arrojó un elemento novedoso en la recolección y registro de la historia perdida del rock colombiano y bogotano se titula *Historia de la Música Postmoderna Colombiana*, y fue realizada por Felipe Betancourt. En ella, Betancourt habla de Jimmy Ransick. Betancourt dice de Ransick:

“[Era] un joven de origen irlandés que a finales de la década de 1950-1960 se dedicó a hacer radio colombiana. Jimmy Ransick sería el primer el DJ (disc-jockey) que tendría Colombia con su programa de música moderna (como se conocía el rock ”n” roll en aquella época) y el cual

transmitiría en la emisora Nuevo Mundo de Caracol Radio en la ciudad de Bogotá.

Las transmisiones de Jimmy tuvieron dos grandes obstáculos como el horario de 11 PM y el público adulto que no le gustaba el rock “n” roll. Sin embargo, Caracol Radio le gustaba el formato y veía la posibilidad de atraer a un grupo que antes no había tenido en cuenta: los jóvenes. Jimmy conseguiría una gran audiencia con sus conocimientos de rock “n” roll, convirtiéndose en un referente importante para los fanáticos de la música rock en Colombia. (Betancourt, 2011, p. 62)”

Betancourt plantea el programa de Ransick como un punto de partida, originario si se quiere, para la acogida del rock en Colombia, y la subsiguiente conformación de un precursor de la escena nacional y local en Bogotá.

Otra investigación, titulada *Rock bogotano: una historia sin memoria*, realizada por Miguel Ángel Ruiz y Diana Carolina Zambrano, trata directamente el problema de la memoria y de la falta de un registro histórico serio que perdurara en el tiempo y permitiera la caracterización inequívoca de lo que sucedió desde ese momento en los años 60 en que empezaron a surgir bandas de rock en Colombia.

Esta investigación parte de una premisa básica: “Mientras países como Estados Unidos, Inglaterra, México y Argentina tienen muy claro en qué momento se empezó a escribir la historia de su rock nacional, gran parte de los colombianos están convencidos que el rock colombiano tuvo sus inicios en los años ochenta. (Ruiz, Zambrano, 2012).”

Aquí hay algo que resulta importante para empezar a hacerse una idea sobre qué pasó con el registro histórico que se ha echado en falta en este trabajo. Lo interesante es que el Ruiz y Zambrano empiezan a hablar de la música en sí y del desarrollo artístico de las bandas que trabajaban en la escena rockera de Bogotá antes de 1980. Mediante una mirada a este aspecto, alejado de las dinámicas de la industria fonográfica colombiana, llegan a otra idea interesante: un giro de bandas como Los Speakers y Los Flippers hacia subgéneros como el rock progresivo, psicodélico y ácido significó que la música que se empezó a producir en la década de 1970 sufrió un cambio importante frente a la que se oyó en la década anterior. Los trabajos empezaron a ser mucho más experimentales, adoptaron patrones rítmicos y melódicos no convencionales y las composiciones fácilmente se extendían más allá de los ocho minutos. Esto significó que el rock perdió gran parte del atractivo comercial que lo caracterizaba. En consecuencia, dejó de sonar en

las emisoras. Esto generó un bache importante en el registro histórico. (Ruiz, Zambrano, 2012, p. 17).

Marceliano José Castro, en su trabajo de grado titulado *Rock 'made in Bogotá': Descifrando el género desde el funcionamiento de la industria fonográfica*, apunta a este momento de la historia del rock colombiano, enfocándose en el escenario de la capital:

Es en el año de 1976 cuando los músicos empiezan a marcharse del país, producto de la decadencia del movimiento rock en la capital; como resultado de la incursión de géneros como la salsa y la música tropical. Cabe aclarar que en los años siguientes a 1976 si se continuo [sic] con el movimiento rock pero a una escala muy diminuta en comparación con lo que había acontecido diez años atrás. (Castro, 2012, p. 41-42)

Se podría vincular el giro artístico y estilístico de las bandas activas en este período al surgimiento de géneros que sí calaron en el *mainstream* y tuvieron éxito comercial y popular, para seguir entendiendo por qué la historia del rock bogotano sufrió un alto importante. Estas tres investigaciones no solamente aportaron información que no se ve reflejada en la prensa y los medios, sino que tratan de apuntar a causas por las cuales nos encontramos con este problema. Sin embargo, debido a los enfoques propios de los trabajos, no terminan de aterrizar lo que sucedió en la década de 1980.

Cuando se habla específicamente del contexto del género en la década de 1980, queda claro que se trata de una década en la que la atención mediática y popular incrementó con respecto a la anterior. Por desgracia, sigue existiendo el problema del sesgo que se mencionó anteriormente. Sin embargo, la academia sigue aportando lo que no hicieron los medios en su momento.. Por ejemplo, una exposición como *Nación rock*, organizada por el Museo Nacional, tiene una parte dedicada a la década y a lo entonces acontecido, que quedó registrada en el catálogo oficial de la muestra. Esta parte apunta a un resurgimiento importante del rock colombiano en la década de 1980, que rápidamente se convirtió en la época dorada del género en el país:

Por fortuna las ciudades cuentan con una escena nocturna fuerte, donde los músicos pueden formar rápidamente una banda o vincularse a enriquecer otra. Los sellos se interesan en grabar y el modelo es Compañía Ilimitada, la joya de la corona. Allí quedaron experiencias muy colombianas: Juancho y Piyo componen su propio “Himno a la Nación”, el *Álbum de menor venta en la historia del disco* de Sociedad Anónima, los desertores de Pasaporte, la interminable bulla del Concierto de Conciertos, la crítica social y el intimismo juvenil de Zona Postal, Código o Alerta Roja. Se da entonces una moda que a su manera nutrió la aventura local de hacer rock, que alcanzó a dejar escuela, pero no la

suficiente por la inexplicable voracidad del medio.

Claro, el experimento fue equivocado hasta en el nombre: dizque “rock en español”, rótulo vacío, de segunda, inconcluso y limitado a unos cuantos sonos. Los mismos que hasta el sol de hoy explotan invariablemente las minitecas. Esa corta y monótona fantasía había que gozarla mientras durara. Es tiempo de estrellas fugaces, de ilusiones irresueltas que duraron muy poco, de una escena costosa, de un mercado alérgico a esa música de inexpertos o drogos y para colmo, de un público alejado de las tarimas por el terrorismo. (Arias, 2006, p. 7)

Aquí se llega al punto clave que se busca resaltar en este trabajo. La década de 1980 representó un salto tanto cuantitativo como cualitativo en la escena del rock nacional, y Bogotá fue el escenario principal donde se dio. Sin embargo, como se explicó en el apartado sobre sesgo en páginas anteriores, y como Arias menciona en el catálogo de la exposición, hubo bandas consideradas “joyas de la corona” y que produjeron un desbalance importante en atención mediática y comercial. Quedan muchas historias por contar de esta década dorada.

Investigación sobre periodismo narrativo y periodismo cultural

Existe un amplio cuerpo de libros y artículos dedicados a la investigación y caracterización teórica del periodismo cultural y el periodismo narrativo. Naturalmente esto es una ventaja: hay mucho de dónde aprender y de dónde sacar luces que permitan llegar a un producto bueno, relevante e impactante. Sin embargo, hay que encontrar un punto de partida que sirva para empezar a guiar una mirada concienzuda y bien dirigida hacia lo que se quiere entender sobre el ejercicio del periodismo narrativo enfocado en temáticas culturales.

Habiendo leído algunas aproximaciones, creo que en el en el texto *Las 5 Ws del periodismo narrativo*, del profesor Roberto Herrscher, creo que se puede encontrar este punto inicial. Si bien es un libro reciente, Herrscher hace una interesante expansión del concepto clásico de las 5 Ws del periodismo, para lograr aplicarlas al periodismo narrativo. Su objetivo es “tomarlas como base para plantearse preguntas mucho más amplias, más profundas” (Herrscher, 2012, p. 39). Herrscher abre las 5Ws tradicionales y construye tres niveles de cuestionamiento sobre cada una de ellas.

El primero se refiere a la literalidad de las preguntas tradicionales; el relato fidedigno de los hechos, la identificación de los protagonistas, el lugar de los hechos, el momento de los hechos, de qué manera se produjeron los hechos.

El segundo y tercer niveles, correspondientes según Herrscher a la expansión y profundización de las preguntas iniciales, tratan de dilucidar cuestiones como el interés público, la relevancia e injerencia de unos hechos sobre una realidad concreta y más amplia que la misma historia, la capacidad de una historia para mostrar y resumir realidades más grandes que sí, las maneras de describir lugares y hacerlos familiares al lector, etc.

De esta caracterización parte el ejercicio de investigación respecto de estas dos vertientes del periodismo, sobre las cuales se trabajará el producto resultante de esta investigación.

Habiendo hecho una aproximación un poco teórica al periodismo narrativo con las pautas dadas por Herrscher, es importante llegar a un punto en el que se aterrice sobre el género que se busca trabajar en el producto de este trabajo. La crónica es uno de los géneros periodísticos con más prestigio. Esto supone, naturalmente, un grado de dificultad y de cuidado en la producción mucho más elevado que el de un simple texto noticioso. Para acercarse a este género, se puede recurrir a Alberto Salcedo Ramos, uno de los grandes cronistas colombianos. Salcedo Ramos escribió el capítulo dedicado a este género del libro *Manual de géneros periodísticos*, editado y publicado por la Universidad de la Sabana en 2011.

En primera medida, el autor se vale de otros académicos para definir el género. Cita a Álex Grijelmo: “se refiere a la crónica como un género en el cual se combinan la información y la ‘visión personal del autor’” (Salcedo Ramos, 2011, p. 126). Salcedo Ramos apunta a algunas de las particularidades de la crónica que la enriquecen en términos de posibilidades de forma narrativa, tomando un poco de la literatura. Por ejemplo, habla del manejo del tiempo: “El cronista tiene licencia para comenzar por la parte de la historia que estime más conveniente para sus necesidades narrativas” (Salcedo Ramos, 2011, p. 126). Estas posibilidades narrativas, así como el ejercicio de investigación más profundo, empiezan a diferenciar la crónica de otros géneros periodísticos.

Leila Guerriero, una reconocida cronista argentina, hace una aproximación similar a la definición del género. En entrevista con Héctor Villarreal, para el portal web de la revista *Replicante*, Guerriero arguye que:

Si se pudiera definir de una manera sencilla creo que es como lo hace Juan Villoro, como lo opuesto de la noticia. Allí donde el periodismo de periódicos va y busca la coyuntura, lo que sucede, el periodismo narrativo va tres meses después de que ha pasado algo, investiga ese tema y sus facetas de muchas otras maneras. Básicamente es la convicción de que las historias deben ser narradas, que no da lo mismo contar la historia de cualquier manera. La forma de un texto, el uso del lenguaje, el ritmo, el clima son tan importantes como la historia que se va a contar. (Villarreal, 2010, web)

Con estas dos aproximaciones, se puede llegar a una idea común: la crónica es pasar de lo macro de una historia a lo micro, y valerse de rostros humanos para ilustrar el impacto o alcance de un hecho noticioso y coyuntural. El periodismo narrativo, trabajado como crónica, permite hacer uso de elementos de la escritura literaria para lograr un texto rico en posibilidades narrativas y que sea atractivo para un lector. La construcción de anécdotas, de imágenes, de símbolos recurrentes son importantes en este sentido. También lo son el manejo del tiempo, de las voces y del ritmo del texto.

Ahora bien, es importante mirar hacia el concepto del periodismo cultural, para poder aplicarlo al género que se acaba de describir. La catedrática María Villa de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, realizó en 1998 un trabajo para la revista *LATINA* de comunicación, titulado *Periodismo cultural: reflexiones y aproximaciones*. En él, Villa contrapone dos definiciones de periodismo cultural para construir un concepto interesante:

Iván Tubau, en su libro "Teoría y práctica del periodismo cultural", lo define así: "Periodismo cultural es la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación" (I. Tubau: 1982). Jorge Rivera, periodista e investigador argentino, dice del "periodismo cultural" que: "... es una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las "bellas artes", "las bellas letras", las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental". (J. Rivera: 1995).

La ambigüedad del primero y la excesiva amplitud del segundo nos enfrenta a un concepto complejo que no tiene un campo delimitado en los géneros periodísticos. Se constituye en esa "zona heterogénea" donde coexisten los textos de naturaleza informativa periodística con lo literario y el ensayo, siendo además el espacio de legitimación para cada uno de los géneros abordados. (Villa, 1998, web)

En efecto, el periodismo cultural se refiere al abordaje de ciertas temáticas que conciernen al ejercicio y apreciación de las artes, hacen que sean accesibles a un grupo mayoritario de la población, y los divulgan para que sean apreciados fuera de su lugar de origen. Sin embargo, y como bien apunta J. Rivera en la cita de Villa, este ejercicio no está enmarcado dentro de uno o varios géneros periodísticos. Por el contrario, el periodismo cultural se puede dar en todos los géneros periodísticos que se ejercen hoy en día.

Recursos narrativos y estructurales en trabajos en periodismo cultural

Para finalizar esta fundamentación teórica, es importante dar cuenta de algunos trabajos destacables de periodismo narrativo enfocado hacia la cultura. Existe una variedad grande de trabajos de periodismo cultural, tanto escritos como audiovisuales. Sin embargo, para realizar este diagnóstico se tomarán trabajos desde la escritura y desde la realización audiovisual. El objetivo es identificar algunos elementos narrativos, estructurales e investigativos que ayuden a definir lo que destaca del periodismo cultural. Se buscaron trabajos que construyan relatos sobre la música, ya sea desde el lado de la producción, desde los movimientos musicales, o concentrándose en bandas o artistas específicos.

1. Trabajos escritos

La mirada a los trabajos escritos en periodismo cultural sobre música es de suma importancia para este trabajo, dada la naturaleza del producto que se pensó para el mismo. Para hacer este diagnóstico, se escogieron tres. Todos tienen como tema principal la música, pero se acercan a la industria de tres maneras distintas: la primera desde el escenario de las bandas que no tienen contratos discográficos y cuyos miembros no son músicos de tiempo completo. Una

segunda que mira la música desde el lado de la producción, poniendo como rostro a uno de los grandes productores de Argentina. Finalmente, la tercera se enfoca en una de las canciones más famosas de la historia de la música y trata de dar con la fuente de inspiración de la misma.

La primera es un trabajo realizado por Jacobo Celnik para *Arcadia*. Uno de los apartes más interesantes es el siguiente:

El host del bar anuncia que están a punto de cerrar y agradece al público por su presencia. En un lapso de 30 minutos, todos los instrumentos y equipos están en el fondo de una camioneta Kia blanca. Tres de los cuatro integrantes de Dynnamo se suben al amplio carro de un amigo-roadie que los espera a la salida de Ácido Bar en Bogotá. Andrés Ruiz, el bajista, sigue en la calle mientras la sigilosa mirada de Felipe Matallana, el baterista, intenta persuadirlo para que se apure. ‘Es tarde, estamos cansados’.

El cansancio se ha apoderado del vehículo y solo el ruido del motor en marcha interrumpe el incómodo silencio. Nicolás Holguín, el guitarrista, saca su celular, supongo para avisarle a su señora que va camino a casa. Me equivoco: revisa su correo electrónico. Emite un coloquial insulto con el cual recuerda que mañana a las 8:00 de la mañana tiene una importante reunión con el gerente de la firma de arquitectos donde es director de comunicaciones. Felipe comenta que pronto viajará a Chile por trabajo. Ellos son profesionales, tienen trabajos estables, horarios que cumplir, jefes a quienes reportar, familias que alimentar, y todos, sin excepción, muchas cuentas por pagar. (Celnik, 2016:2, web)

Celnik se acerca a la banda en sus dos facetas con una sola escena: los artistas que acaban de salir de una presentación y los hombres profesionales que deben responder por sus obligaciones en actividades muy distintas a la música. Esto permite hacer un contraste fuerte que ayuda a construir la caracterización de cada uno de los miembros. Celnik resume muy bien la postura de los músicos frente a su oficio con una frase sencilla: “Podrían ser una banda de tiempo completo con buen impacto local, pero ese no es su objetivo, no lo será. No quieren lidiar con ejecutivos torpes en disqueras” (2016:2, web).

Otra estrategia interesante que utiliza Celnik para construir su relato es la comparación de la escena *underground* bogotana con una más nutrida como la del Reino Unido. Aunque su atención está completamente centrada en Dynnamo y otras bandas de medio tiempo cuyos miembros tienen trabajos estables, la comparación alimenta el discurso y ofrece una vara de medición interesante. Celnik pasa con total fluidez del ejemplo que despierta su reflexión, a la comparación que hace con bandas internacionales como Sweet Billy Pilgrim. Además, establece

una diferencia importante con la escena colombiana, al mencionar el programa *The UK's Best Part-Time Band*, de la BBC. Este concepto de *reality show* no ha sido traído aún a Colombia (Celnik, 2016:2, web).

Así, la estrategia principal de la que se vale Celnik para construir un relato redondo y coherente es la comparación. Se da a dos niveles: la que hace entre la vida profesional y vocacional de los músicos y la que elabora entre la escena colombiana de bandas de medio tiempo y la británica. El recurso se usa para lograr darle una imagen clara al lector de lo que significa ser músico de medio tiempo en Colombia, sin tener la necesidad de extenderse demasiado en el cuerpo del texto.

La segunda crónica es de Natalia Páez, cronista argentina. Fue publicada en *Etiqueta Negra*, y hace un acercamiento a Gustavo Santaolalla, uno de los productores musicales más reconocidos de Argentina. Para ilustrar su sensibilidad musical, Páez se vale de una escena que es familiar para cualquier lector: el comer.

A la hora del almuerzo, Gustavo Santaolalla apaga los equipos de música. El productor de rock y pop latino más influyente del mundo no puede sentarse a comer si están tocando una canción. Hay quienes no consiguen escribir, ni estudiar, ni conversar, ni tener sexo si no están en silencio: la música les impide concentrarse en lo que hacen. A Gustavo Santaolalla, la comida lo distrae de la música. Cuando era adolescente y escuchaba The Beatles, Santaolalla trataba de oír el trabajo de George Martin, el productor que sumó arreglos sinfónicos en sus canciones y convirtió el talento rústico de cuatro muchachos en un sonido que conquistaría el mundo (Páez, 2015, web).

En efecto, Páez se vale de la descripción para empezar a construir el personaje de Santaolalla. Sin embargo, hay otros dos recursos que son más importantes en este relato. Páez los pone a funcionar en tándem para lograr un impacto narrativo significativo. El primero son los episodios. Páez inserta varios momentos de la vida de Santaolalla que ayudan a sustentar las aseveraciones que él mismo hace sobre sí. Además, Páez también recoge testimonios que siguen fortaleciendo la línea expositiva y argumentativa de cada parte del texto. A continuación, un ejemplo:

—No hablo de ir todos los días a la oficina, sino de trabajar las relaciones con la familia, con los amigos. Soy consciente que hago cosas que impactan a la gente, y siempre trato de que sea algo positivo.

Todos los proyectos en los que se involucra, dice Santaolalla, ayudan de alguna manera al descubrimiento de las personas. «Una de sus grandes cualidades es manejar muy bien la energía y las relaciones humanas. Es algo tan fuerte en él que inevitablemente terminó dedicándose a esto», me dijo el tecladista de Café Tacuba, Emmanuel del Real Díaz. «Es un movilizador. Pone a andar cosas. Y esas cosas terminan funcionando», dijo su amiga Marisa Monte, música y productora brasileña. «El trabajo de Santaolalla suele mostrarse con la presencia de lo étnico. Pero por sobre todo creo que valora el instinto, lo emotivo, la calidez. No importa qué forma tenga lo que produce, creo que él respeta y promueve lo emocional», dice Daniel Albano, director de la carrera de Producción Musical (Páez, 2015, web).

La utilización de estos recursos permite que Páez no solamente construya un cuadro muy robusto de Santaolalla como persona y como profesional, sino que mantienen el ritmo del texto al conservar el interés del lector. Tratándose de un texto que tiene más de 4,000 palabras, esto es crucial. En medios escritos, es fácil perder el interés del lector, particularmente si se trata de publicación en internet. Con esta combinación de recursos narrativos, Páez evita esto, y logra construir un texto largo, pero que no resulta tedioso ni mucho menos aburrido.

Por último, está *En el Hotel California no hay ni siquiera un cuadro de Los Eagles*, del periodista argentino Juan Mascardi, publicada en la revista *Yorokobu* de España. En ella, Mascardi realiza un viaje al Hotel California de Baja California en México, pensando que fue ese establecimiento el que inspiró la famosa canción de The Eagles. Al final, le sirve de excusa para retratar el lugar y la gente que lo habita, pero usa muy bien un fenómeno musical como punto de partida. Por eso, el final resulta muy contundente:

«Ni yo ni nadie de los Eagles nunca hemos tenido cualquier forma de asociación, ya sea por negocios o por placer con el Hotel California de Todos Santos». La negativa es contundente a pesar de las similitudes entre la letra, el espíritu y la perfecta descripción del espacio creado por El Chino Tabasco. El fax puede ser el comienzo del final de un mito que se repite a voces entre los vecinos sudcalifornianos. O puede ser el final de una crónica que quisiera escribir algún día: la historia de un viaje en un oscuro camino del desierto, donde el viento golpee en mi cabeza, las luces trémulas, las campanas de la misión y las presencias indescifrables me digan: «Bienvenido al Hotel California, un lugar tan adorable del que nunca puedes irte». (Mascardi, 2014, web)

Este trabajo se diferencia de los dos anteriores esencialmente por su amplia utilización de recursos gráficos para soportar parte de la carga narrativa y no dejársela toda al texto. La crónica cuenta con 19 fotografías del lugar, tanto de la autoría de Mascardi como otras de archivo para mostrar el Hotel California en diferentes momentos históricos. Aunque no constituye una técnica narrativa o una forma de estructurar el texto *per sé*, sí hay que tener en cuenta el valor del

recurso gráfico a la hora de querer evitar que el texto se vuelva demasiado pesado en descripciones que se pueden hacer valiéndose en su lugar de una foto o un gráfico.

2. Trabajos audiovisuales

En el ámbito audiovisual, existen varios ejemplos que sirven de insumo para nutrir y dar dirección al trabajo. Los tres que se eligieron destacan por su relativa similitud con lo que se busca producir. Uno de ellos es el documental *Insurgentes* del director noruego Lasse Hoile. Se trata de un trabajo que se acerca a la vida del músico inglés Steven Wilson (Hoile, 2009). Lo interesante de este documental es la manera en que hila diferentes aspectos y momentos de la vida del artista. Aunque no existe una delimitación temática clara, en tanto no hay intertítulos ni “capítulos”, sí se notan tres momentos narrativos. El primero es un acercamiento a los orígenes de la actividad artística de Wilson. Para tal efecto Hoile acompaña al músico a la casa de sus padres, a su estudio personal, y a su colegio, donde realizó su primera presentación en público, entre otros. El segundo es una recolección de conversaciones con productores y otros músicos, como Trevor Horn y Mikael Åkerfeldt, en las que se discute qué significa ser un músico en el siglo XXI. Finalmente, el tercer movimiento tiene que ver con seguir a Wilson mientras graba su primer álbum en solitario alrededor del mundo, metiéndose de lleno en la labor de producción artística.

Insurgentes cuenta con una característica narrativa interesante que es de particular importancia. El documental no es lineal. Los tres movimientos se van desarrollando en paralelo. Resulta evidente que hay una dificultad intrínseca en escoger esta manera de estructural el trabajo, pero al final queda muy bien logrado. Este trabajo tendrá mucho que aprender de *Insurgentes*, puesto que la intención es utilizar una estructura narrativa similar, que vaya desarrollando diferentes momentos en paralelo.

- 1. ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?** ¿Qué conceptos, categorías, relaciones conceptuales básicas va a utilizar? Descríbalas brevemente.

Bases conceptuales

Las bases conceptuales para este trabajo se entienden como los ejes sobre los cuales se construirá tanto el marco teórico como el producto. Los objetivos también reflejan una conciencia respecto de estas bases, teniéndolos en cuenta como hilos conductores que conectan el trabajo teórico previo y el producto que se quiere lograr. Dos de estas bases conceptuales se han pensado desde las perspectivas del historiador francés Pierre Nora, historiador francés que ha dejado claras las distinciones que pueden existir entre *memoria e historia*, cruciales en la elaboración de este proyecto. También se ha investigado lo escrito por Paul Ricoeur al respecto.

Rock: el rock es un género musical que tiene sus orígenes en Estados Unidos durante la década de 1950. Fue influenciado por géneros como el *rhythm and blues*, el *boogie*, el *country and western*. Estos géneros tenían una gran tradición afroamericana.

Según TE Scheurer, el término *rock and roll* fue empleado por primera vez por Alan Freed, un locutor radial en Cleveland, Ohio, que empezó a usarlo para describir las canciones de *rhythm and blues* que ponía al aire y que estaban dirigidas a un público multirracial (Scheurer, 1989). Esto sucedió en 1951. A finales de la década de 1960, y a medida que el *rock and roll* empezó a gozar de una gran acogida popular, además de haber sido llevado a Inglaterra y traído de vuelta a Estados Unidos por la “invasión británica”, esta música empezó a conocerse solamente como “rock”.

El rock es además un término “sombrija” que incluye una gran variedad de subgéneros que empezaron a aparecer en la década de 1960. La idea básica de una guitarra eléctrica y un patrón rítmico en 4/4 demostró ser muy versátil. Surgieron corrientes del rock como el *surf rock*, el rock psicodélico y el *jazz rock* en esta década. En los 70 empezaron a aparecer otros como el rock progresivo, el rock sinfónico y más adelante otros que incorporaron elementos del pop como el *new wave*.

Además de su significado musical, el rock también es un fenómeno contracultural. Existe una tendencia en el rock de ir contra los establecimientos culturales, sociales y políticos, especialmente en subgéneros como el *punk rock*. Las letras de muchas canciones tienen que ver con ideas de resistencia y rebelión.

Historia: la historia se entiende como el relato y el análisis consensuado de los hechos del pasado. La historia tiene un método científico de recolección de narraciones, y hace lo posible por determinar su veracidad. Según Pierre Nora “la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que ha dejado rastros” (Nora, 2008). En efecto, son estos rastros lo que representan una problemática importante. La historia y los historiadores están encargados de reunir estos rastros y analizar su autenticidad y veracidad, así como la manera en que deben ser incluidos en la construcción narrativa que es la historia. En este sentido, se podría también definir la historia como el registro de las actividades humanas y su interpretación, para la construcción de un relato “oficial” del pasado.

Memoria: Nora, continuando con su diferenciación entre historia y memoria, define esta última como “el recuerdo de un pasado vivido o imaginado”. Para él, este ejercicio se da tanto a nivel individual como a nivel colectivo. En efecto, la memoria puede entenderse como un punto de vista individual o colectivo de un hecho del pasado, que se constituye como una interpretación. La memoria puede entonces conformarse como un insumo de los imaginarios sociales y culturales de las personas y los grupos de individuos. En este sentido, la memoria no tiene especificidades científicas ni metódicas.

Periodismo cultural: en la fundamentación teórica se hizo referencia a que la categoría de periodismo cultural es una que hace referencia a una materia de interés en los productos periodísticos. El periodismo cultural se interesa por la divulgación y análisis de los productos culturales y artísticos, pero su conceptualización tiende a no ocuparse al formato. En efecto, una de las referencias que se usaron en la fundamentación teórica para aproximarse al concepto no se refiere a uno o varios géneros periodísticos desde los cuales se puedan tratar temas culturales. Esto podría ser a propósito para evitar encasillar al periodismo cultural en un formato: “Iván Tubau, en su libro “Teoría y práctica del periodismo cultural”, lo define así: ‘Periodismo cultural es la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación’ (I. Tubau: 1982).” (Villa, 1998, web.)

Esta definición de Tubau permite enfocar la materia de interés del periodismo cultural y su objetivo, a la vez siendo flexible en cuanto al formato o el género a través del cual pretenda

lograrse el cumplimiento de dicho objetivo. En este sentido, encontramos que la categoría es amplia.

B. Fundamentación metodológica

¿Cómo va a realizar la investigación? ¿Cómo va a alcanzar los objetivos propuestos? ¿con qué tipo de metodología? ¿qué instrumentos y técnicas de investigación va a trabajar? En trabajos con producción, ¿cómo lo va a realizar? ¿supone diagnósticos previos?, ¿entrevistas?, ¿observación?, encuestas?, etc. Tenga en cuenta que la metodología no es una sola y está estrechamente relacionada con el tipo de trabajo de grado que usted(s) desarrollará.

María Rosa Berganza, en el segundo capítulo de su libro Investigar en comunicación, ofrece un insumo importante a la hora de determinar qué técnicas, perspectivas y modelos de investigación se utilizarán para este trabajo (Berganza, 2010).

En primer lugar está la noción de perspectiva, que Berganza toma de Beltrán. Este define las perspectivas como “vías de acceso a la realidad”. El texto plantea cinco: histórica, comparativa, cualitativa, cuantitativa y crítico-racional.

Este trabajo tendrá como ejes las tres primeras perspectivas: La perspectiva histórica, entendida como la que se ocupa de “investigar el presente y sus antecedentes”. Esta parte es importante en la elaboración del producto periodístico final, que busca elaborar un cuadro de la vida actual de los protagonistas del rock bogotano ochentero, y trazar un camino desde ese momento histórico hasta el presente. A continuación está la perspectiva cualitativa. Se toma esta perspectiva porque la idea no es crear un panorama de datos y números. Finalmente está la noción comparativa. Uno de los ejes de la fundamentación teórica y en efecto de lo que se busca con los trabajos periodísticos es el contraste en atención mediática y social que existió entre las dos bandas que serán sujeto del trabajo, Sociedad Anónima y Zona Postal, y otras bandas más nombradas del circuito, como Compañía Ilimitada.

En la parte de la elaboración del producto periodístico, habrá dos insumos principales. El primero serán las entrevistas. Estas se realizarán a los miembros de la banda, amigos, familiares y colaboradores, así como también a historiadores y expertos en música colombiana. La idea es realizar más de una visita o entrevista por personaje, para construir una cierta regularidad y un diálogo extendido y prolongado que permita obtener toda la información que será necesaria para la elaboración del producto. Además, se tomará en cuenta lo que Juan José Hoyos llama una entrevista “abierta y estructurada”, que “tiene la forma de una conversación

común en la cual el investigador va introduciendo preguntas y elementos que dirigen la charla en un sentido” (Hoyos, 2003, p. 105). Esto tendrá la intención de mantener un orden temático, pero no amarrar las entrevistas a un formato de pregunta-respuesta, que evita que el interlocutor pueda expresarse según sus propias inclinaciones en términos de lo que quiere contar. Además, es claro que, como entrevistador, se escapan algunos datos, relatos o anécdotas importantes que no entren dentro del marco de las preguntas que se designen para la entrevista.

Por otra parte, se hará un acompañamiento a miembros de las bandas en sus actividades cotidianas, así como también en reuniones que se organicen entre ellos. Estos acompañamientos tienen que ver con lo que Juan José Hoyos compara en el mundo periodístico con el “método etnográfico” (Hoyos, 2003, p. 99). Consistirá en la observación y registro de conversaciones, temas, gestos, socialización y además la participación en el entorno. Hoyos denomina esto “observación participante”, y hace parte crucial de lo que el categoriza como el balance entre memoria y vivencia que caracteriza al periodismo y en gran medida determina su calidad.

Con estos dos insumos, se buscará elaborar un panorama completo y fidedigno de dos aspectos: la memoria de lo que sucedió con estas bandas en la década de 1980, durante el pico de su actividad musical, y en segunda medida el curso de sus vidas hasta la actualidad, para responder a preguntas como “¿qué están haciendo estas personas hoy en día?”, “¿a qué se dedican?”, “¿cómo se mantienen activos en la música?” y otras que son importantes por la misma historia de las agrupaciones y sus miembros. La idea, entonces, es escribir los productos periodísticos de manera tal que esas dos temporalidades se integren y se balanceen para crear un relato rico y de alto valor periodístico. De esta manera también se busca aportar al pobre registro histórico que existe sobre el rock en Bogotá y además contar la historia individual de los miembros, con un particular énfasis en su vida hoy en día. La idea de contar esta historia desde el enfoque en la actualidad parte de la inquietud por establecer las relaciones que mantienen estos músicos con el oficio artístico y con su legado artístico. Contar las historias de cómo siguen relacionados con la música es un insumo importante para construir el relato histórico que les corresponde en la época de 1980. Además, resulta importante para elaborar un panorama de su evolución artística –y a través de esta acercarse a claves para entender la evolución de un medio artístico como el rock colombiano– y, por consiguiente, aproximarse también a su evolución personal. Debe haber, entonces, un enfoque diferencial entre el pasado y la actualidad, pero siempre con miras a construir un relato de la actividad y el legado artístico de estas personas.

Luego de realizar esta labor de campo, se tomará toda la información recogida para construir el relato en los dos niveles que ya se mencionaron. Sin embargo, es importante en este punto agregar un tercer nivel, que tiene que ver con lo que se converse con los expertos que se consultarán. Ellos ayudarán a construir un marco contextual y coyuntural a nivel político, social y cultural de la década de 1980 además de dibujar

paralelos interesantes con otras bandas y explicar fenómenos que se puedan identificar tanto en Sociedad Anónima como Zona Postal. Este será el tercer insumo principal de la investigación y del producto. Esta parte será crucial para lo que se mencionó anteriormente sobre la perspectiva histórica de Berganza, en el sentido de que un entendimiento de estas coyunturas servirá de insumo para entender las actividades, composiciones, perspectivas y legados de estos músicos.

¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia? Cronograma. Especifique tareas y tiempo aproximado que le tomará cada una. Recuerde que tiene un semestre (18 semanas) académico para desarrollar su proyecto.

Las actividades necesarias para el desarrollo del trabajo se han dividido en tres bloques: la investigación teórica, el trabajo de reportería y la fase de redacción. El tiempo que se ha destinado para la reportería es mayor que el de las otras dos fases. La reportería es tal vez la parte más importante del trabajo, en términos de la redacción de los productos periodísticos, pues representa la fuente del grueso de la información, los relatos y la memoria que se plasmará en los mismos. Por otra parte, la fase de investigación teórica es una que se desprende del trabajo realizado en los dos semestres anteriores, y por tanto se ha definido con el período más corto del total de 18 semanas.

Actividad	Tiempo estimado	Lugar
Investigación teórica <ul style="list-style-type: none"> • Incluye investigación sobre referentes de periodismo narrativo. • Finalización de los antecedentes teóricos, fundamentación teórica y metodológica para entrega final. 	4 semanas	Bogotá
Reportería <ul style="list-style-type: none"> • Entrevistas a músicos; • Entrevistas a expertos/historiadores; • Visita a hemerotecas y archivos; • Entrevistas a amigos y allegados; • Visitas a estudios. 	6 semanas	Bogotá/Villa de Leyva/Subachoque
Redacción <p>Dos crónicas. Cada una tendrá cuatro semanas de redacción, que incluye un primer borrador, correcciones y finalización de las versiones finales.</p>	8 semanas	Bogotá

Bibliografía básica: Escriba todos los datos bibliográficos completos de aquellos documentos, textos, artículos, fuentes que serán fundamentales en la realización del trabajo. Siga las normas formales propuestas en el texto *Citas y referencias bibliográficas* de Gustavo Patiño.

Bellon, M. (2007). El ABC del rock. Bogotá: Taurus.

Berganza Conde, M., Ruiz San Román, J. and García Galera, C. (2010). Investigar en comunicación. 1st ed. Madrid: McGraw - Hill, pp.25-37.

Betancourt, F. (2011). Historia de la música postmoderna colombiana (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.

Castro, M. (2011). Rock 'made in Bogotá': descifrando el género desde el funcionamiento de la industria fonográfica (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.

Celnik, J. (2016). La desmemoria rockera de Colombia. Arcadia, (131). Recuperado a partir de <http://www.revistaarcadia.com/edicion/131>

Celnik, J. (2016). Rockeros de medio tiempo. Arcadia, (133). Recuperado a partir de <http://www.revistaarcadia.com/impresamusica/articulo/las-bandas-part-time/54270>

Herrscher, R. & Cuni, J. Periodismo narrativo.

Hoile, L. (2009). Insurgentes. Reino Unido: Kscope.

Hoyos, Juan José, "Trabajo de campo" en: Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo, Medellín, Universidad de Antioquia, 2003, pp. 96-137

Mascardi, J. (2014). En el Hotel California no hay ni siquiera una foto de los Eagles. Yorokobu. Recuperado a partir de <http://www.yorokobu.es/hotel-california/>

Nora, P. (2008). *"No hay que confundir memoria con historia"*. Buenos Aires.

Páez, N. (2015). *El hombre atento*. *Etiqueta Negra*, (124). Recuperado a partir de <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/gustavo-santaolalla-el-hombre-atento>

Ruiz, M. & Zambrano, D. (2012). *Rock colombiano: una historia sin memoria* (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.

Salcedo Ramos, A. (2011). *La crónica: el rostro humano de la noticia*. En V. García & L. Gutiérrez, *Manual de géneros periodísticos* (1st ed., pp. 127-155). Bogotá: Universidad de la Sabana.

Scheurer, T. (1989). *American popular music* (1st ed.). Bowling Green, OH: Bowling Green State Univ. Popular Press.

Villa, M. (1998). *Periodismo cultural: reflexiones y apreciaciones*. Universidad de La Laguna. Recuperado 14 October 2016, a partir de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/83mju.htm>

Villarreal, H. (2010). *El periodista narrativo: entrevista a Leila Guerriero*. *Revistareplicante.com*. Recuperado 15 October 2016, a partir de <http://revistareplicante.com/el-periodista-narrativo/>



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

PTG-E-3

Referencia: Formato Resumen del Trabajo de Grado

FORMATO **RESUMEN** DEL TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

Título del Trabajo: No ha pasado nada: llenando los baches de la historia del rock bogotano en la década de 1980

Autor (es): Nombres y Apellidos completos en orden alfabético)

Juan Pablo González Arboleda D.I. CC 1020802320

Campo profesional: Periodismo

Asesor del Trabajo: Juan Carlos Piedrahita Betancourt

Tema central: Rock en español

Palabras Claves: Rock, música, historia, periodismo cultural

Fecha de presentación: 14 de noviembre de 2017

Número de páginas: 133

RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivos del trabajo (Transcriba los objetivo general y específicos del trabajo)

Objetivo general

Este trabajo pretende contribuir a la historiografía del rock bogotano, enfocándose en las bandas activas en la década de 1980 que no gozaron de una atención mediática y social significativa. Para llegar a este resultado se investigarán y analizarán los modos de registro y memoria en que se ha plasmado la historia

del rock bogotano y nacional, con el propósito de llenar huecos, y superar falencias en la manera cómo se ha elaborado esta memoria.

Objetivos específicos

Este trabajo se planteará también desde tres objetivos específicos que responden al marco teórico, el trabajo de campo y el producto que serán parte del mismo.

-Identificar los problemas que existen en el registro histórico y la memoria de la escena del rock bogotano en la década de 1980, y el papel de distintos actores en este registro: el periodismo, la industria musical y los propios artistas.

-Realizar un acercamiento periodístico a aquellos artistas, compositores y músicos que formaron parte importante de dicha escena, pero no recibieron un cubrimiento mediático ni historiográfico significativo, así como a otros miembros de la escena musical de esos años que permitan construir una memoria sobre ese periodo.

-Recoger en un trabajo de periodismo narrativo el aporte musical de estos artistas, relatando su trayectoria y su situación actual, con el fin de contribuir a la memoria y ayudar a superar los huecos que existen en la misma.

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del trabajo)

1. El origen elusivo del rock
2. Rock en español
3. Rock en Colombia: cuesta arriba
4. El rock bogotano en los medios, 1985-88
5. Sustentación del trabajo
6. Presentación de los productos periodísticos
7. Conclusiones

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados) Eduardo Arias, Manolo Bellon, Michael Campbell, Jacobo Celnik, Leila Guerriero Roberto Herrscher, Alberto Salcedo Ramos, Timothy Scheurer, George Torres, Héctor Villarreal.

4. Conceptos Clave (Enuncie tres a seis conceptos clave que identifiquen el trabajo) Rock, historia, memoria, periodismo cultural

5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo). El trabajo se realizó en dos fases. La primera fue una investigación académica para la realización del marco teórico. Este marco teórico se realizó para tener una contextualización grande del trabajo periodístico. Esta parte del trabajo se constituyó como un paso del fenómeno del rock a nivel global hasta la escena bogotana en la década de 1980. La segunda fase del trabajo fue una labor de reportería y redacción de las dos crónicas que se presentaron sobre Sociedad Anónima y Zona Postal. Para esto se realizaron entrevistas con los miembros de las bandas y se buscó material documental de su actividad para sustentar fechas y lugares. Esto fue necesario dado que ambas bandas se disolvieron en 1990, y no tuvieron la atención mediática que otras gozaron en ese momento. Luego de la redacción se hizo un proceso de corrección y edición de la mano del asesor.

6. Resumen del trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sinteticen el trabajo) La historia del rock colombiano no está contada del todo. Existen baches en el relato que se contruyó del desarrollo del género en el país desde su llegada en la década de 1950 hasta el presente. Una de las épocas que más sufrió de este problema fueron los ochenta. El rock se disparó por la llegada del rock en español desde México, Chile, Argentina y España. Hubo una explosión de bandas, conciertos y trabajos discográficos. Sin embargo, unas pocas bandas, como Pasaporte y Compañía Ilimitada, acapararon la atención de los medios, la crítica, y la mayoría del público. Hubo otras cuya historia quedó sin contar en la sombra de este fenómeno.

Zona Postal y Sociedad Anónima son dos de estas bandas. Existieron a finales de la década y editaron un solo trabajo discográfico. Sus canciones tenían un tinte de crítica social y política que no era común en la corriente rockera de la época y que chocaba de frente con el paradigma de composición que llevó al rock al frente de la cultura musical del país. Su historia es una parte importante de lo que pasó en los ochenta, pero hasta ahora nunca se contó.

I. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES ANEXAS

Si su trabajo incluye algún tipo de producción, Indique sus características:

1. **Tipo de producto** (Video, material impreso, audio, multimedia, otros): Haga clic o pulse aquí para escribir texto.
2. **Cantidad y soporte** (por ejemplo: 1 dvd): Haga clic o pulse aquí para escribir texto.
3. **Duración en minutos del material audiovisual.** Haga clic o pulse aquí para escribir texto.
4. **Link:** (indique la dirección electrónica en la cual se puede ver el producto, si aplica) Haga clic o pulse aquí para escribir texto.
5. **Descripción del contenido de material entregado:** Haga clic o pulse aquí para escribir texto.

Agradecimientos

A Tatiana Arboleda y Juan Carlos González, por veintidós años de impulsarme a ser mejor.

A las familias de ambos lados, por enseñarme cosas buenas y señalarme las malas.

A mis amigos, por su presencia.

A Carlos Posada, Gonzalo de Sagarmínaga Fernando Caballero, Jackie Rozo, Eduardo de Narváez y Álvaro Arango por contarme sus historias y permitirme contárselas a quien lea este trabajo.

A Michel Munger y Gonzalo Mallarino por hacerme como escritor.

A los muchos profesores que compartieron su conocimiento y me dieron las herramientas para construir mi manera de hacer bien lo que hago, y a los muchos otros que por falencia o virtud me mostraron todo lo que no quería ser ni hacer.

A mis hermanos, por llegar tarde, pero llegar al fin y al cabo.

A la música, por enseñarme a lidiar con las cosas que se sienten. A los músicos por su humanidad y su esfuerzo incansable por mostrárnosla a todos.

A Ana Cecilia Macià, por emocionarse conmigo con cada cosa que pasó durante este la realización de este proyecto, y por siempre impulsarme a hacerlo mejor de lo que yo lo tenía planeado.

Juan Pablo González

Noviembre de 2017

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	40
1. EL ORIGEN ELUSIVO DEL <i>ROCK</i>	43
1.1. ¿POR QUÉ <i>ROCK</i> ?.....	44
1.2. SURGIMIENTO Y CONFORMACIÓN DE LAS FORMAS MUSICALES DEL <i>ROCK</i>	46
1.3. ORIGEN TURBULENTO, HISTORIA CRISTALINA.....	50
2. <i>ROCK</i> EN ESPAÑOL.....	52
2.1. MÉXICO: DE VECINO IMITADOR A PIONERO DE LA FUSIÓN.....	53
2.2. ARGENTINA: CONTRACULTURA Y CONTRAGOBIERNO.....	56
2.3. ESPAÑA: LA MOVIDA MADRILEÑA.....	60
3. <i>ROCK</i> EN COLOMBIA: CUESTA ARRIBA.....	64
3.1. DE AUDIENCIA A CREACIÓN: LA PRIMERA OLA DEL <i>ROCK</i> COLOMBIANO.....	64
3.2. LOS SETENTA: DE VUELTA AL SÓTANO.....	68
3.3. EL RESURGIMIENTO DE LA DÉCADA DE 1980.....	72
4. EL <i>ROCK</i> BOGOTANO EN LOS MEDIOS, 1985-88.....	77
4.1. FRAGMENTACIÓN.....	79
4.2. SESGO.....	81
4.3. REGISTRO TANGENCIAL.....	82
4.4. UN VACÍO PARA LLENAR.....	83
5. SUSTENTACIÓN DEL TRABAJO.....	84

5.1. PERIODISMO NARRATIVO, CULTURAL Y CRÓNICA.....	84
5.1.1. MODELOS DE TRABAJO EN PERIODISMO NARRATIVO CULTURAL.....	89
5.2. ZONA POSTAL Y SOCIEDAD ANÓNIMA: LAS BANDAS OLVIDADAS DEL FINAL DE LOS 80.....	93
6. PRESENTACIÓN DE LOS PRODUCTOS PERIODÍSTICOS.....	96
6.1. <i>CON POSADA EN EL ANONIMATO.....</i>	96
6.2. <i>VEINTIDÓS AÑOS SIN QUE PASENADA.....</i>	113
7. CONCLUSIONES.....	129
7.1. UN PROBLEMA DESDE LA RAÍZ.....	129
7.2. COLOMBIA: TANTAS DIFICULTADES COMO POSIBILIDADES.....	130
7.3. LA LABOR PERIODÍSTICA EN RETROSPECTIVA.....	131
7.4. OBSERVACIONES FINALES.....	133
BIBLIOGRAFÍA.....	134

INTRODUCCIÓN

El siglo XX trajo consigo una ola de cambios paradigmáticos para la música. Desde la comercialización de los productos musicales en medios de almacenamiento de sonido hasta el surgimiento de géneros globales como el *jazz* y el *pop*, la música vivió transformaciones que aceleraron su crecimiento en el escenario global.

De entre el sinnúmero de géneros, estilos y expresiones musicales que asomaron en el siglo XX, el *rock* ocupa un lugar especial como un fenómeno que logró llevar la música a través de fronteras geográficas, sociales, culturales y económicas. Se forjó en medio de un Estados Unidos segregado y cruzó la frontera de la raza para tomarse al mundo continente por continente.

El *rock* llegó a Colombia y se instaló con dificultad en la cultura popular nacional. Sin embargo, el género no gozó de la atención mediática e historiográfica que sí tuvo en otros países latinoamericanos. Por este motivo, la historia del *rock* en el país es un relato truncado, incompleto y con baches. Este trabajo busca aportar a la solución de este problema, enfocándose en la escena bogotana de la década de 1980.

Para este fin, se parte de una contextualización global del origen del *rock* en el primer capítulo. Allí se tratan los precursores del género, su surgimiento y sus características básicas durante la década de 1950, así como el origen del término *rock'n'roll*. En el segundo capítulo se trata el tema del *rock* en español y el surgimiento y desarrollo de algunas de las escenas más características de esta vertiente.

Luego de esta contextualización, se pasa a una mirada al *rock* en Colombia. Se trata la llegada del *rock* en los cincuenta, en el contexto de un país que no lo vio compatible con sus valores y su tradición musical. Este tercer capítulo analiza también historia de los 60 y los 70, así como el

resurgimiento de la escena en la década de 1980. Para el cuarto capítulo, se hace un diagnóstico de la presencia del *rock* bogotano en los medios durante la década de 1980. Este diagnóstico identifica los problemas que existen en el registro que dejaron los medios sobre la escena rockera bogotana durante esa década y el resultado consiguiente en el relato histórico.

El quinto capítulo apunta a la desembocadura del trabajo, como lo son las dos crónicas que se realizaron a partir de la investigación sobre dos bandas de *rock* bogotanas que publicaron sendos trabajos discográficos en 1988 y 1989. Estas bandas se llaman Sociedad Anónima y Zona Postal. El capítulo busca justificar la elección de estas bandas como sujeto de investigación y elaboración de un producto periodístico. Para esto, se ilustra su valor musical y su relación con otras bandas más reconocidas de la escena, así como el hecho de que fueron bandas que no lograron acaparar la atención de los medios en igual medida que las más populares de la época. El sexto capítulo presenta ambas crónicas en su totalidad.

El objetivo principal de *No ha pasado nada* es aportar dos relatos inéditos a la historiografía del *rock* nacional, con la intención de que sirvan de punto de partida para seguir explorando la escena colombiana y exponiendo su valor. Sólo así se puede llegar a un relato general completo y fiel a la realidad del *rock* colombiano desde su inicio hasta el presente.

No ha pasado nada es un trabajo que surgió de una inquietud musical que he tenido desde siempre, y que seguramente jamás dejaré de tener. La música ha sido una parte esencial de mi vida desde la infancia. Mi papá me enseñó cómo usar el equipo de sonido de la casa a los tres años, y desde entonces he tenido un interés por conocer toda la música que pueda. Él me impulsó a tocar y escribir música. Entender la música, desde las formas técnicas, pasando por la apreciación y la interpretación, hasta los aspectos historiográficos, visuales, comerciales y

sociales que la rodean, ha sido una de las grandes pasiones de mi vida. Escribir sobre música es una manera más de disfrutarla.

Este trabajo me impulsó a valerme de esa inquietud musical para hacer algo que aporte al relato histórico del *rock* y la música contemporánea en nuestro país. Creo que es importante que el arte forme parte activa de la identidad histórica de una sociedad, y sólo recuperándola se puede suscitar una inquietud como la que yo tengo en otras personas. Como dije, *No ha pasado nada* es un punto de partida para la construcción de una mejor historiografía del *rock*. De igual manera, espero que sea un punto de partida para que el interés por la música crezca a pasos agigantados.

CAPÍTULO 1

EL ORIGEN ELUSIVO DEL *ROCK*

La historia del rock, particularmente en lo referente a sus orígenes, no está representada en una cronología exacta y aceptada universalmente. Si bien hay un consenso con respecto al hecho de que el *rock'n'roll* proviene de Estados Unidos, existe un debate importante respecto de qué artistas, álbumes y canciones son precursores o pioneros del género. Durante décadas, este debate ha girado en torno a qué canción o álbum fue el primero del *rock'n'roll*. Este capítulo pretende elaborar un contexto breve de la historia del *rock*, acercándose desde diferentes perspectivas para intentar dilucidar algunos aspectos de esta historia de entre las incontables versiones e interpretaciones que existen sobre los orígenes del género.

Para hacerlo, se propondrán dos aproximaciones al origen del *rock*. La primera aproximación corresponde a una mirada a cómo surgió el término *rock'n'roll*, y cómo evolucionó a *rock*. El objetivo de esta primera aproximación es determinar en qué momento y de qué manera se construyó y se incorporó la noción de *rock* al imaginario de la música popular en Estados Unidos. La segunda explorará las definiciones de qué es el *rock*, en términos de la instrumentación, técnicas de composición e interpretación y formas. De aquí, se tendrán en cuenta algunos de los sencillos y álbumes que se han propuesto como los primeros del género a lo largo de los años. Esta aproximación se hará con base en lo que se ha debatido en retrospectiva sobre el origen del *rock*, y a medida que la distribución de grabaciones se ha ampliado con las nuevas tecnologías.

1.1 - ¿Por qué ‘rock’?

El origen del término *rock* y su uso para describir este género suele descartarse rápidamente. El consenso general es que el término *rock and roll* fue empleado por primera vez por Alan Freed, un locutor radial en Cleveland, Ohio, que empezó a usarlo para describir las canciones de rhythm and blues que ponía al aire y que estaban dirigidas a un público multirracial (Scheurer, 1989). Esto sucedió en 1951.

Sin embargo, la elección de palabras no fue producto del azar, ni mucho menos de una selección arbitraria por parte de Freed. Ambas tienen un significado importante para los músicos de afroamericanos que interpretaban música popular como el rhythm and blues y el góspel, que fue mutándose con el tiempo. Es aquí donde hay que recordar que los géneros predecesores del *rock*, como el ya mencionado rhythm and blues, el country and western, el góspel y el blues, eran considerados “música de raza” en Estados Unidos. En efecto, esta fue una de las razones por las cuales el *rock’n’roll* sólo llegó a una audiencia más amplia y socialmente aceptada cuando salió *Rock Around the Clock*, interpretada por Bill Haley y su banda, todos de blancos.

En inglés, el término *rock* significa “mecer de un lado a otro suavemente” (Rock, 1989). La palabra empezó a aparecer en el contexto de la música religiosa negra desde el siglo XIX, para “describir el éxtasis religioso experimentado [por los afroamericanos] en algunos eventos religiosos” (Wright, 2007). En este sentido, era común que las canciones de góspel contuvieran versos como “rock me Jesus”, haciendo referencia a la influencia de Jesucristo tanto en la música como en la vida de los feligreses negros.

La primera aparición de la palabra *rock* en conjunción con *roll* (verbo que puede traducirse como enrollar o rodar), en un contexto laico, fue en la canción *My Daddy Rocks Me (With One*

Steady Roll), interpretada por la cantante afroamericana Trixie Smith y publicada en 1922. Aquí, ambas expresiones se utilizan como referencia a las relaciones sexuales. Este uso sin precedentes de dos términos que antes tenían una connotación estrictamente religiosa, empezó a volverse común en la música laica de los Estados Unidos afroamericanos.

Como se mencionó antes, los géneros precursores del *rock*, especialmente el rhythm and blues, eran géneros esencialmente negros. Por este motivo, eran despreciados por la gente blanca, y estaban casi condenados al ostracismo. Rara vez se podía oír canciones de rhythm and blues en la radio comercial de finales de la década de 1940 y principios de la década de 1950. En efecto, el tema de la raza jugó un papel importante en la historia temprana del *rock*, y tuvo que ver con el hecho de que se empezara a conocer bajo el rótulo de *rock'n'roll*. Joe Bihari, quien fue vicepresidente de Modern Records, una disquera cuyas subsidiarias contrataron artistas como B.B. King en la década de 1950, explica en una entrevista con Alexis Petridis de *The Guardian*, el alcance del tema racial en el comienzo de la historia del *rock*:

Ahora, con 79 años, Bihari asegura que “no puede recordar todo lo que pasó hace 55 años”, pero resalta por qué el debate sobre cuál es el primer disco de *rock'n'roll* tiende a volverse profundamente emotivo: la raza. Cabe poca duda de que Wynonie Harris o Roy Brown no lograron tener el éxito de Bill Haley a la hora de apelar a un mercado masivo no porque sus discos sonaran distinto, sino por el color de su piel. “¿Qué si era difícil lograr que esos discos se tocaran en la radio en esa época? ¡Seguro que sí! Había muy poco espacio para discos de R&B, porque había muy pocos DJs negros, y muy pocas estaciones negras que pusieran música negra. Tampoco era fácil, particularmente en el sur, que los jóvenes llevaran música negra a sus casas en los 40. Sus padres no lo aceptaban”. (Petridis, 2004)

Es aquí donde toda esa evolución de las palabras *rock* y *roll* en el contexto de la adoración religiosa, la música laica y el lenguaje coloquial afroamericano se conecta con la elección que hizo Alan Freed en 1951. Para ese momento, Freed había conocido a Leo Mintz, dueño de una tienda de discos en Cleveland. Mintz propuso a Freed que pusiera canciones de rhythm and blues al aire, habiendo notado que jóvenes tanto afroamericanos como blancos estaban empezando a

consumir música del género cada vez más. En julio de ese año, Freed empezó a transmitir un programa de 11:15 de la noche a 2 de la mañana. Sin embargo, tanto él como Mintz reconocieron la necesidad de encontrar un término diferente a *rhythm and blues* para la música que iban a poner al aire. El viejo rótulo tenía demasiadas connotaciones raciales, y la idea era apelar a una audiencia multirracial e inherentemente más amplia. El término *rock'n'roll* era perfecto: ya existía en el imaginario negro y era suficientemente alejado de *rhythm and blues* para pasar desapercibido entre los blancos más conservadores. En este sentido, “*rock and roll* se convirtió en un santo y seña entre los blancos para decir *rhythm and blues*” (Campbell & Brady, 2008).

El programa de Freed, que también era conocido como *Moondog* por su audiencia, fue bautizado *The Moondog Rock and Roll House Party*. El éxito fue rotundo. El *rock'n'roll* logró trascender las barreras de raza que lo habían contenido mientras se cocinaba en esa olla de *rhythm and blues*.

1.2 - Surgimiento y conformación de las formas musicales del rock

Para acercarse a las distintas definiciones del *rock* que han existido a través de los años y en diferentes escenarios de diálogo, discusión y argumentación, se proponen los siguientes dos elementos. A partir de ellos, se identificarán algunas canciones que empezaron a incorporar elementos que hoy son considerados como pilares del *rock*, y que son consideradas por algunas fuentes como grabaciones primigenias del género.

1. **Instrumentación:** la conformación del grupo de instrumentos que interpretan una canción o pieza de *rock'n'roll*.

2. Formas y características de composición: aspectos como el ritmo, la melodía y la estructura de las piezas.

Respecto del primero de estos elementos, identificaremos algunos instrumentos que juegan un papel determinante en la conformación del *rock* como estilo de la música popular a finales de la década de 1940 y principios de la década de 1950. La instrumentación básica de un ensamble de *rock* está conformada por una guitarra eléctrica, un bajo eléctrico, una voz principal y una batería. Según Michael Campbell y James Brody, los primeros tres componen lo que se llama la sección rítmica: “Estos instrumentos son los instrumentos esenciales de la banda; otros son opcionales” (Campbell & Brody, 2008). Las secciones rítmicas no fueron inventadas por músicos y conjuntos de *rock*. Se venían usando desde principios del siglo XX en ensambles de jazz y de rhythm and blues, en algunos casos con diferencias en la selección de instrumentos como el banjo y la tuba. La sección rítmica del *rock* trajo dos cambios importantes que la diferenciaron de sus precursoras.

En primer lugar está la guitarra eléctrica. Esencialmente, este instrumento partió de la instalación de un micrófono en la caja de resonancia de una guitarra acústica para amplificar el sonido. Este tipo de guitarra eléctrica, denominado de caja o semicaja, fue utilizado por algunas figuras tempranas del *rock*, particularmente Chuck Berry. Sin embargo, el paso final de la evolución de la guitarra eléctrica fue el más importante para su consolidación como el instrumento principal del *rock*. En 1951, la compañía californiana Fender sacó a la venta la Broadcaster, la primera guitarra eléctrica de cuerpo sólido en ser producida a gran escala. El modelo Broadcaster se convertiría en la Telecaster, y se consolidaría como la guitarra preferida de los músicos de *rock*, entre otros géneros de la música popular en Estados Unidos. La

importancia de la guitarra eléctrica, particularmente la de cuerpo sólido, en el *rock*, radica en su versatilidad. El instrumento puede servir para llevar acordes y establecer la progresión armónica de una canción, a la vez que puede encargarse de las líneas melódicas que complementan la progresión y construyen la identidad de una pieza. Además, su sonido es infinitamente modificable, a través de la manipulación de los controles de los amplificadores y la conexión a pedales que modifican la señal eléctrica que entra al amplificador. Estos pedales se pueden usar en conjunto para construir el sonido particular de cada guitarrista. Tales posibilidades de modificación y manipulación son una característica intrínseca del *rock*. La distorsión, particularmente, constituye un sonido que se identifica casi universalmente con el género, y resultaba imposible antes de la invención de la guitarra eléctrica. La presencia de una guitarra eléctrica distorsionada o sobreamplificada es para muchos historiadores y músicos la condición *sine qua non* para hablar de *rock'n'roll* y *rock*.

En segunda medida está el bajo eléctrico. Campbell y Brody aducen que el bajo eléctrico surge de la necesidad más que de la inspiración creativa. Para los años en los que la guitarra eléctrica había sido adoptada ampliamente por músicos de distintos géneros precursores del *rock*, “existía una diferencia de volumen entre las guitarras amplificadas y el contrabajo sin amplificación” (Campbell & Brody, 2008). En efecto, fue también Fender la que creó el primer bajo eléctrico de producción masiva. Se bautizó Precision Bass y salió a la venta casi simultáneamente con la Broadcaster. El bajo eléctrico representó una innovación importante, puesto que supuso una reducción importante del tamaño del contrabajo, y también un cambio de orientación: los bajistas ahora tocaban un instrumento horizontal y parecido a la guitarra, alejándose de la orientación vertical del contrabajo tradicional.

Para hablar de las formas y características de la composición del *rock*, hay que recurrir a la terminología musical. Se puede comenzar por la composición rítmica de una canción tradicional de *rock'n'roll*. En este aspecto se pueden encontrar dos elementos que diferencian al *rock'n'roll* de géneros precursores como el *rhythm and blues* y el *blues*. El primero es el llamado *rock beat*. El *rock beat* se entiende como un patrón rítmico en el que “el ritmo regular más rápido se mueve dos veces más rápido que el pulso” (Campbell & Brody, 2008). Usualmente esta tarea le corresponde a los hi-hats del baterista, y ocasionalmente puede oírse en los patrones rítmicos de un instrumento acompañante, como una guitarra rítmica. Un ejemplo bien conocido se puede apreciar en *Jailhouse Rock* de Elvis Presley. El baterista lleva el pulso entre el bombo y el redoblante, a la vez que hace un patrón dos veces más rápido en el hi-hat (Leiber & Stoller, 1957, pista 1). El segundo elemento es lo que se llama el *backbeat*. En español se le conoce como contratiempo, y esencialmente se trata de un golpe de redoblante que va en el segundo y cuarto pulsos de un compás de cuatro. El *backbeat* también se puede oír en *Jailhouse Rock* claramente.

En efecto, el *backbeat* es una de las fuentes de controversia a la hora de nombrar la primera canción grabada de *rock'n'roll*. Una de las canciones que más se menciona en diversas fuentes es *Rocket 88* del saxofonista Jackie Brenston, y escrita por Brenston en compañía de Ike Turner. La canción fue publicada en 1951, y durante años se ha propuesto como la primera del género. Sin embargo, muchos autores han echado en falta el *backbeat*, y algunos de ellos citan la ausencia de esta característica rítmica como razón suficiente para descartar *Rocket 88* como la grabación primigenia del *rock*. Michael Campbell escribió en *Popular Music in America: And the Beat Goes On*:

Desde nuestra perspectiva, *Rocket 88* no fue la primera grabación de *rock*, porque el *beat* es un ritmo de *shuffle*, y no el ritmo distintivo del *rock* que se oyó primero en las canciones de Chuck Berry o Little Richard. (2004)

Incluso, el mismo Turner rechazó en una entrevista con Holger Petersen para su libro *Talking Music* la idea de que *Rocket 88* fuera la primera: "...la verdad del asunto es que no creo que *Rocket 88* sea *rock'n'roll*. Creo que *Rocket 88* es R&B" (2011).

Otro elemento importante en las formas de composición del *rock* es la estructura típica de las canciones. Lejos de la experimentación que se vio en las décadas de 1960 y 1970, el *rock* de primera generación se caracterizó por lo que Campbell y Brady llaman la "estructura de verso/coro". En términos básicos, esta estructura contempla una introducción, un verso, un coro, un segundo verso, un segundo coro, un puente, un tercer coro y una salida instrumental basada en la música del coro (Campbell & Brady, 2008). Esta forma estaba íntimamente relacionada con las dinámicas de la radio: las canciones estaban compuestas para tener un alto nivel de recordación con el coro, y tenían un formato corto para permitir su repetición a lo largo del día. En los primeros días del *rock*, este factor de recordación fue crucial para llevarlo a un público amplio y heterogéneo. La estructura de verso y coro fue el motor que propulsó al *rock* al éxito comercial.

1.3 – Origen turbulento, historia cristalina

Si bien el origen del *rock* y muchas de las cosas que se grabaron y se nombraron a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 siguen siendo objeto de descubrimiento y debate, es claro que la historia del *rock* a partir del éxito de *Rock Around the Clock* está ampliamente documentada. Desde la experimentación con la psicodelia en los 60, pasando por el auge del

virtuosismo y las historias fantásticas del *rock* progresivo de los 70, la revolución electrónica de los 80 hasta la ira del *grunge* en los 90, el *rock* se convirtió en un término sombrilla que abarca un sinfín de estilos y subgéneros que distan mucho entre sí.

Lo que empezó como música laica afroamericana, aislada del público general, acabó siendo el fenómeno más importante de la música popular en el siglo XX.

CAPÍTULO 2

ROCK EN ESPAÑOL

El *rock* que se había forjado en Estados Unidos no tardó mucho en llegar a otros países. Una vez el género ganó tracción en el espectro radial, empezó un efecto de bola de nieve. A medida que se iban prensando más discos y más artistas empezaban a participar de la escena, el *rock* trascendió las fronteras nacionales.

Lejos de quedarse simplemente con consumir el *rock* que venía del mundo anglófono, los países de habla hispana empezaron a emular el estilo novedoso del nuevo género. Esto dio origen a una escena vibrante en la que el *rock* entró en contacto con otros géneros y se posicionó definitivamente como el género de música popular por excelencia.

Este capítulo propone un acercamiento a la historia y características del *rock* en español desde tres frentes principales: las escenas de México, España y Argentina. Se propondrán estos tres países como los tres grandes centros del *rock* en español por el volumen de bandas, artistas y trabajos discográficos, así como también por algunas características particulares de cada una de sus escenas que aportaron al éxito y a la innovación de la música *rock* de habla hispana. En el caso de México, se resaltarán el esfuerzo de muchos artistas importantes por fusionar el *rock* con ritmos y sonidos de la música tradicional. De Argentina se discutirá la posición contracultural de su movimiento rockero, en una época en la que el país estaba bajo el tenaz gobierno de la Junta Militar. Finalmente, se destaca el liderazgo de la escena española en la década de 1980 y la de 1990 que llevó al *rock* en español a la primera plana de la industria musical, particularmente desde lo que se conoce como la Movida Madrileña.

La marcada influencia de los tres países mencionados culmina con la campaña *Rock en tu idioma* del sello discográfico BMG-Ariola. Esta iniciativa supuso la publicación de una serie de recopilaciones que reunían algunos éxitos del *rock* en español de finales de la década de 1980, con miras a potenciar la visibilidad de algunas de las bandas menos conocidas de *rock* en español en estos tres países. Los álbumes recopilatorios tuvieron gran acogida, particularmente en México, y constituyeron el empujón esencial que llevó al *rock* en español a una prominencia global.

2.1 – México: de vecino imitador a pionero de la fusión

La condición de vecino de Estados Unidos situó a México en una posición privilegiada para acoger la primera oleada del *rock* proveniente de los estados del sur. En efecto, el género pudo cruzar la frontera con facilidad por dos motivos. El primero fue que llegó como una noción ya establecida. México recibió un género que ya había pegado con *Rock Around the Clock* y gozaba de un alto potencial de mercadeo que ya estaba siendo explotado. Lejos estaban las tensiones raciales que se habían asociado al *rock* en su origen, y que fueron discutidas en el primer capítulo. El segundo tiene que ver con la aceptación que se le dio a la nueva música desde que llegó. “Inicialmente, y en contraste con la percepción del *rock* en Estados Unidos como rebelde y peligroso, [en México] se percibió el estilo como un objeto de lujo para las clases altas” (Nichols & Robbins, 2015). Es aquí donde empieza el viaje del *rock* en México.

El *rock* en México empezó con el comercio de álbumes y sencillos en inglés que llegaban a través de la frontera. Sin embargo, la barrera del idioma evitó que las disqueras y las estaciones de radio pudieran explotar todo el potencial que desde el norte se le atribuía al nuevo género.

“...las disqueras rápidamente se dieron cuenta que, para que la música fuera exitosa, se iban a necesitar versiones en español” (Torres, 2013). Así, empezaron a grabarse versiones en español de éxitos como *Rock Around the Clock* (Sevilla, 2006). El *rock* empezó a despegar en México y empezaron a surgir diferentes exponentes. De entre el grueso de bandas y cantautores de *rock* en México a mediados y finales de la década de 1950, es importante destacar a Gloria Ríos. Esta vocalista nació en el estado de Texas en 1928 y emigró a México a los dieciséis años.

Ríos se estableció como una figura similar a Elvis Presley o Bill Haley. No sólo fue la encargada de cantar la versión en español de *Rock Around the Clock*, sino que ayudó a popularizar el género. Su aporte en este sentido no vino solamente desde la industria fonográfica. Como Presley, Ríos participó en varias películas en las que interpretaba canciones de *rock'n'roll*. Algunas de las cintas más representativas del *rock* mexicano de mediados de la década de 1950 que contaron con la participación de Ríos incluyen *Juventud desenfrenada* (1956), *Las locuras del rock'n'roll* (1956) y *Los chiflados del rock'n'roll* (1957). Además, la cantante empezó a interpretar canciones originales en español, compuestas por Mario Patrón (David, 2017). Una de ellas, *El Relojito*, se convirtió en uno de los pilares del *rock'n'roll* en español, y uno de los referentes más longevos del mismo. La canción cristalizó algunas de las formas tradicionales del género, como el *back beat* y el *rock beat* que se discutieron en el primer capítulo.

La creciente popularidad del *rock* en México, tanto con versiones en español de canciones ya establecidas en el circuito estadounidense, como con las canciones originales de compositores como Patrón, empezó a definir la importancia particular de la escena de este país en el contexto general del *rock* en español. Sin embargo, el camino iba a tener obstáculos. Pese a que el género había cruzado la frontera como un objeto de lujo para las clases medias y altas, logró atraer a las clases populares sin mucha demora. Esto derivó en que el *rock* empezó a tener las mismas

connotaciones de rebeldía, degeneración y peligro que comúnmente se le atribuían en Estados Unidos. “Cada vez más, el *rock* se tejió en las subculturas de la juventud, de los estudiantes y de las drogas en el país” (Nichols & Robbins, 2015). Este fenómeno acabó poniendo la mesa para un punto de quiebre en la historia del género en México. En mayo de 1959, un grupo de pandilleros causó graves destrozos en el pre-estreno de *King Creole*, una película protagonizada por Elvis Presley. La trascendencia del incidente fue tal, que el *rock* pasó de la picota pública a ser un tema de política. “Esto, entre otros factores, impulsó al gobierno mexicano a implementar pautas más estrictas respecto del tiempo al aire, y aranceles más altos a la importación de música” (Nichols & Robbins, 2015).

Inevitablemente, la mala reputación del *rock* y las restricciones del gobierno llevaron a un estancamiento creativo. Según Jorge Agustín, este estancamiento tuvo mucho que ver con una política de autocensura desde la misma industria:

Desde el momento en que empezaron a grabar en las grandes empresas (que por otra parte eran las únicas que había pues en México no existieron las pequeñas grabadoras privadas que surgieron en Estados Unidos), los directores artísticos procedieron a someter a los rocanroleros a camisas de fuerza: rechazaban las canciones que consideraban “explosivas” y les proponían otras más inocuas; también se empeñaron en desdibujar todo rasgo propio y convertirlos en copias patéticas de artistas famosos de Estados Unidos (2017).

De esta manera, al *rock* mexicano le tocó remar contra corriente. El panorama dio para que los músicos enriquecieran al género con sonidos más cercanos a la cultura musical de su país. En efecto, México se posicionó como un pionero en esta práctica, ampliando la paleta de instrumentos y el lenguaje del *rock*. Desde que Ritchie Blackmore adaptara la canción folclórica *La Bamba* al estilo del *rock'n'roll* en 1958, esta tendencia se empezó a desarrollar. Llegó a su punto alto a finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990. Bandas como Café Tacuba, Maldita Vecindad y Molotov han destacado por incorporar elementos prestados de la

música folclórica de México y Latinoamérica. Se pueden identificar ejemplos importantes como *Ingrata* de Café Tacuba y *Pachuco* de Maldita Vecindad. La primera es una canción compuesta con un *backbeat*, pero en la que se puede observar un estilo de instrumentación más cercano a la música nortea. *Pachuco* contiene una introducción interpretada por una banda de mariachi, y su letra es especial por hacer referencia a la rebeldía asociada con el *rock*, pero desde un punto de vista mexicano, y resaltando la naturaleza cíclica de dicha rebeldía: “*No sé cómo se atreven a vestirse de esa forma / Y salir así / En mis tiempos todo era elegante / Sin greñudos y sin rock / Hey pa, fuiste pachuco / También te regañaban / Hey pa, bailabas mambo / Tienes que recordarlo*” (Ortega Cuenca, 1991). En efecto, la palabra *pachuco* hace referencia a una persona mal vestida y de dudosa procedencia. A estos artistas es preciso sumar a Carlos Santana, guitarrista

El *rock* llegó a México casi por defecto, habiéndose derramado al sur de la frontera antes de que llegara la década de 1960. Y aunque los primeros pasos de la escena mexicana fueron hacia la imitación, esta se convirtió rápidamente en uno de los referentes de la fusión de otros ritmos y estilos con el *rock* que venía de los estados sureños. Así, se conforma la enorme importancia y relevancia de México en el contexto del *rock* en español.

2.2 – Argentina: contracultura y contragobierno

La escena argentina empezó a formarse aproximadamente en 1964 y tuvo su punto máximo de popularidad, prominencia, creatividad y fecundidad en la década de 1970. Se trata de una de las movidas rockeras más destacadas de Latinoamérica durante este período, y dejó una huella que persiste hasta hoy.

Argentina no sólo se caracterizó por tener una escena rockera que logró emular con éxito lo mejor de la escena anglo, sino que se constituyó como una escena caracterizada por su creatividad y su virtuosismo musical. La fuerza tremenda de la escena se mantuvo durante esta década, pese a las enormes tensiones sociales que dieron lugar a una política de censura despiadada que se afianzó y fortaleció con el golpe de 1976 que dio inicio al *Proceso de Reorganización Nacional* y al gobierno de las Juntas Militares. Este apartado pretende describir y explicar la relación entre los artistas, el ambiente y la industria musical, y cómo esta logró mantener la fuerza del movimiento rockero en Argentina durante la década de 1970. Con esto, se busca mostrar la importancia del *rock* argentino en el contexto general del *rock* en español.

El paso del *beat*, que había llegado con el auge de The Beatles y otras bandas importantes de la movida de Liverpool en la década de 1960, al *rock* propiamente dicho en Argentina tiene nombre y fecha. El Festival BA Rock de 1970, llevado a cabo durante los cinco sábados del mes de noviembre de ese año, tuvo un cartel mixto de artistas. Muchos estaban establecidos en el circuito *beat* precursor al *rock* y estaban apenas empezando a conformar la nueva escena del rock argentino clásico. Entre los más destacados estuvieron Jarabe de Menta (11 de noviembre), Arcoiris, Almendra y Pappo's Blues (14 de noviembre), Vox Dei (21 de noviembre) y Los Gatos (28 de noviembre). BA Rock abrió paso a una escena que ya estaba siendo conformada de a poco y fuera del foco de la industria fonográfica. Personajes como Spinetta, Charly García, Nito Mestre y León Gieco ya estaban empezando a tocar y componer de manera prolífica, pero fue este evento, que logró reunir unas 29,000 personas, el que atrajo la atención de la industria fonográfica para empezar a prensar discos de estas nuevas bandas.

La importancia del *rock* argentino en la década de 1970 no sólo radica en el volumen y calidad de los trabajos musicales producidos en ese período. Existen tres particularidades que refuerzan la relevancia de la propuesta rockera de este país.

En primer lugar está el alto nivel de colaboración entre un manojito de artistas. Si bien la escena del rock argentino tuvo una cantidad de prensajes y de discos enorme, muchos de los músicos, como por ejemplo Charly García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestre y Pedro Aznar, tenían varios proyectos al mismo tiempo, y colaboraban en muchos frentes. Esto tiene un efecto doble: el primero es que el intercambio creativo y musical se focaliza y se concentra en un grupo comparativamente reducido de artistas. El resultado es la construcción de una red de intercambio y colaboración musical que enriquece a la escena, facilitando la producción de un cuerpo amplio de trabajos musicales de diversas bandas en un lapso reducido de tiempo. Así, proyectos como La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, Spinetta y Porsigieco sugieron y se establecieron con éxito comercial y musical muy rápidamente. Aunque muchas de estas bandas tuvieron una existencia corta, el cúmulo de sus esfuerzos resultó en la amplitud en calidad y cantidad de la producción de trabajos discográficos de *rock* argentino.

La segunda particularidad se refiere a una “cotemporalidad” del movimiento del *rock* argentino con su precursor, el *rock* Anglo. Esta cotemporalidad llegó a su punto alto a mediados de la década de 1970. Para ese momento, el *rock* argentino había tenido un giro estilístico importante. Desde finales de la década anterior, varias bandas empezaron a fijarse en las tendencias experimentales de los artistas de Europa y Estados Unidos. Gustavo Santaolalla fue uno de los pioneros de este movimiento, con su banda Arco Iris. Esta agrupación editó siete álbumes en la década de 1970, de entre los cuales se destaca *Sudamérica o el Regreso a la Aurora* de 1972. El trabajo es un álbum concepto, en el cual todas las canciones siguen una línea

temática y dramática que gira alrededor del viaje de Nahuel, un personaje mitológico, por todo el continente (Bordarampé, Gianello, Santaolalla, Tokatlian & Winnycka, 1972). La música contó con un alto grado de complejidad, e incluyó dos piezas de más de diez minutos: *Obertura y Hombre*. Este tipo de producciones situaron a Arco Iris como la banda primigenia del movimiento progresivo argentino.

En 1974, Sui Generis, bajo la tutela de Charly García, publicó el álbum *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones* (1974). El trabajo se valió de elementos inspirados en el *rock* progresivo. García y Nito Mestre experimentaron con canciones de más de cinco minutos y diferentes secciones y la inclusión de instrumentos como la flauta y el órgano. Además, las composiciones utilizaron elementos rítmicos y melódicos complejos, que poco tenían que ver con las formas tradicionales del *rock* comercial. Inmediatamente posterior a esto, García conformó La Máquina de Hacer Pájaros. Esta banda se consolidó como su proyecto sinfónico y progresivo por excelencia, y aunque sólo publicó dos discos, dejó algunas de las canciones más reconocidas de esta movida progresiva argentina. Luis Alberto Spinetta formó Invisible en 1976.

El giro del rock argentino hacia el virtuosismo, la complejidad y la naturaleza pintoresca características del rock progresivo, coincidió con el auge de su popularidad en Estados Unidos y Gran Bretaña con bandas como Genesis, Pink Floyd, Gentle Giant, King Crimson y Kansas, entre muchas otras. Esta tendencia ilustra la madurez del movimiento argentino, que desembocó en que este seguía muy de cerca los movimientos estilísticos de su par anglo. El intento por acercarse a las tendencias del *rock* anglo permitió que la escena argentina lograra posicionarse con éxito en el ámbito comercial local e internacional.

La tercera particularidad se puede pensar como un resultado de las dos primeras. La posición privilegiada del *rock* argentino, descrita anteriormente, resultó en un interés grande por parte de

la industria fonográfica, particularmente desde los sellos RCA y Sony. Estas disqueras promovieron fuertemente al *rock* argentino, y lo posicionaron como uno de los mercados relevantes para el momento en que BMG-Ariola empezó a mover la campaña de *Rock en tu idioma*.

El rock argentino gozó de condiciones internas y externas que fijaron su importancia como uno de los movimientos más importantes del *rock* en español durante la década de 1970 y más allá, pese a estar en medio de un período histórico de profundas dificultades políticas y sociales. Fue un movimiento muy focalizado, y hasta podría decirse que fugaz dentro de la historia general del rock, pero dejó y sigue dejando una huella indeleble en lo que hoy conocemos como rock en español.

2.3 – España: la Movida Madrileña

El *rock* en España dio origen al movimiento cultural que consolidó al *rock* en español como un fenómeno global. En efecto, el género pasó años cocinándose a fuego lento bajo la represión del régimen franquista. Durante ese período, surgieron íconos como Conchita Velasco, Los Estudiantes y Los Sonor. En este período temprano, el *rock* español se caracterizó por la gran cantidad de bandas que interpretaban canciones instrumentales. Artistas como la mencionada Conchita Velasco iban más por el lado de lo que se conocía en Europa continental como el yé-yé. Este estilo surgió como homólogo del *beat* y el pop proveniente del Reino Unido y expuesto por agrupaciones como The Beatles, y su nombre provenía de la expresión en inglés “*yeah! yeah!*” que dichas bandas popularizaron.

Sin embargo, la contribución más importante que hizo España al *rock* en español tuvo su origen el 9 de febrero de 1980. Ese día, bandas como Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, Mamá, Paraíso y Mermelada se reunieron en el Salón de Actos de la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid para ofrecer un concierto en homenaje a José Antonio Cano, quien fuera baterista de la banda Tos. Cano había muerto el 3 de enero tras un accidente de tránsito en Nochevieja. Enrique Urquijo, uno de sus compañeros de banda, tuvo la idea de realizar el concierto, en el que también se presentó Tos.

Casi todos los músicos que participaron eran aficionados. Pese a eso, Radio España decidió emitir el concierto a través de su cadena en FM. Televisión Española hizo lo propio en su magazín musical *Popgrama*. En una España en plena época de Transición tras la caída del régimen militar, el concierto rompió esquemas y sentó las bases de un movimiento contracultural histórico:

Diego Manrique, director por entonces del mítico *Popgrama* de TVE, recuerda en una entrevista a EFE que "la mayor parte de las actuaciones fueron flojas, no estaban acostumbrados a tocar". La emisión de aquel concierto provocó "una avalancha de cartas" criticando que TVE dedicara un programa completo a "esos mocosos que no sabían tocar". "Era una generación que **no estaba traumatizada por el franquismo**. Mientras los cantautores y los rockeros de barrio lo habían pasado mal, estos eran de clase media o media alta que se habían creído realmente que la democracia había llegado y había que disfrutar de las libertades. Ése es "el espíritu que alienta toda la movida", afirma (León, 2010).

El estilo de música que se interpretó en el Concierto Homenaje a Canito era cercano al *New Wave* que estaba empezando a desarrollarse en el Reino Unido y Estados Unidos, tras las olas de *punk* y *post-punk*. Alaska, por ejemplo, era una cantante con un aspecto visual muy parecido al de Siouxsie Sioux, la legendaria vocalista de Siouxsie and the Banshees. Las bandas venían en proceso de formación desde hacía un par de años, y el concierto les sirvió para atraer un foco importante de atención mediática y de la audiencia. Esa atención explotó el 23 de mayo de 1981,

con *El Concierto de Primavera*, un festival organizado en el campus de la Universidad Complutense de Madrid. El evento duró ocho horas y atrajo a más de 15,000 personas. Allí tocaron varias bandas que participaron del *Homenaje a Canito*, como Alaska y los Pegamoides y Mamá, en un cartel que contó con nueve presentaciones distintas (El País, 1981).

La Movida Madrileña se consolidó como el movimiento cultural más relevante de España en la década de 1980. Durante este período surgieron bandas como los Hombres G, Los Toreros Muertos, Duncan Dhu, Radio Futura, que lograron tener éxito a nivel internacional. La gran acogida de que gozaron estos grupos supuso gran parte de la fuerza que dio origen a *Rock en tu idioma*, campaña mencionada a principio de este capítulo. *Rock en tu idioma* fue ideado por BMG-Ariola, y consistió en la publicación de un volumen recopilatorio de algunas canciones de artistas argentinos y españoles de *rock* en el mercado mexicano. Ese primer volumen salió a la venta en 1986, e incluyó piezas de Los Enanitos Verdes, Hombres G, Los Toreros Muertos, Miguel Ríos y Duncan Dhu, entre otros. *Rock en tu idioma* contó con dos volúmenes más, publicados en 1988 y 1989. Con estos se amplió la propuesta a bandas mexicanas como Caifanes.

La campaña tuvo un efecto doble. En primer lugar, catapultó al *rock* en español a la primera fila de la cultura popular iberoamericana. Logró que lo que hasta ese momento habían sido escenarios aislados en diferentes países se consolidara como un movimiento unido que traspasó todo tipo de fronteras:

Por un tiempo, se procuró escuchar música latina, música local, que no tenía que presumir ser nuestra, su calidad se inyectaba y había marcado aún siendo australiana o irlandesa. Políticamente, todavía es una utopía que Latinoamérica se una frente al resto del mundo, pero *Rock en tu idioma* provocó que a un uruguayo le gustara la música colombiana, a un mexicano la argentina, a un ecuatoriano la chilena, y a los españoles los latinoamericanos. Se logró una unidad posible sólo en esta vertiente de la cultura popular. Aunque parezca que es sólo música, habrás de preguntarle a un latino si no considera a su música como alta cultura; ve y cuestionale a un argentino sobre los poderes divinos de Cerati; corre y duda de las propiedades

curativas de los ritmos de Caifanes; niégate a subirte al tren que nos lleva al sur de los chilenos; o avienta el agua de la península ibérica a la sirena varada a ver si no te lanzan por la borda. La cultura de masas rebasa a la cultura popular y la convierte en identidad (Narváez, 2017).

En segunda medida, y tal vez de forma más importante, *Rock en tu idioma* dio un nombre al *rock* en español y abrió las puertas a la denominación con que se le conoce hoy en día. Lo que actualmente se antoja como una obviedad, fue de hecho el resultado de esta campaña. Así, la Movida Madrileña fue el empujón final para que el *rock* en español no sólo llegara al nivel de popularidad que lo caracteriza, sino que existiera en el imaginario de las sociedades de Iberoamérica como un concepto claro y preciso. Lo que se había estado gestando en México, Argentina y el resto de países de América del Sur se juntó con la fuerza de la contracultura española para crear el fenómeno del *rock* en español

CAPÍTULO 3

ROCK EN COLOMBIA: CUESTA ARRIBA

Si bien el *rock* pasó la frontera de Estados Unidos con México casi por inercia, su llegada a Colombia resultó un poco más difícil. El problema no fue la distancia geográfica, sino la reticencia con que fue recibido el *rock* cuando empezó a llegar. La particularidad del caso colombiano fue que, si bien existieron expresiones de desagrado frente al *rock'n'roll*, este no sufrió el nivel de persecución que tuvo en otros países. En Colombia, el género tuvo que enfrentarse a otro fenómeno: la apatía.

Este capítulo busca realizar una contextualización breve de la llegada del *rock* a Colombia, destacando las particularidades de la misma, y la manera en que se empezaron a producir trabajos de *rock* en el país. El límite histórico, por la naturaleza del trabajo, será el final de la década de 1980.

3.1 – De audiencia a creación: la primera ola del rock colombiano

Como en muchos otros casos, la llegada del *rock* a Colombia tiene como fecha el estreno de *Rock Around the Clock*. La película fue la semilla para un proceso lento que en sus inicios tuvo un insumo fundamental: la radio. Carlos Pinzón, uno de los *disc jockeys* más reconocidos del país, presentó porciones de la pista de audio de la película en Monitor, programa que presentaba en la cadena Nuevo Mundo. En entrevista con Diego Guerrero de El Tiempo, Pinzón relata cómo empezó a mover el nuevo género en la Bogotá de finales de la década de 1950:

“Pinzón, que luego tuvo fama nacional por el Club de la televisión, empezó en Colombia una moda que hace 50 años encantó a muchos jóvenes, pero que causó desazón entre sus padres y algunos sacerdotes: el *rock and roll*.”

Así lo cuenta: "Presenté el *rock and roll* en Monitor - un programa de los domingos - porque llegó la película *Al compás del reloj*. (*Rock Around the Clock*, con Bill Haley y sus Cometas). En el estreno hicimos un show. Luego, tomamos sonido de la cinta y con el conjunto del Hotel Europa lanzamos el ritmo en la plaza de toros".

Con amigos como Juan David Botero (hermano del pintor) y Gloria Valencia de Castaño, fundaron La Bomba, un sitio para bailar *rock and roll* (2007)".

El *rock* llegó a Colombia como un producto cultural para la élite, muy alejado de su origen arraigado en las comunidades marginadas del sur de Estados Unidos. Bill Haley y Elvis Presley aportaban glamour a este nuevo producto cultural. Quizás por esto, no fue capaz de entrar con fuerza al país. “Unos lo vieron como una amenaza a la música colombiana y otros como un ritmo de bárbaros que nunca desplazaría un buen bambuco” (Guerrero, 2007). En efecto, aunque esto significó que el *rock* no logró llegar a los niveles de popularidad de que había gozado en Estados Unidos y México, esto significó que también se salvó de la persecución a la que había sido sometido en estos países. Y aunque sí chocó con la mentalidad conservadora de la sociedad colombiana, esta estaba demasiado ocupada con ritmos tradicionales como el bambuco para contrariarse con la llegada del *rock*.

“A diferencia de otros que también movieron sus caderas de manera hasta entonces inimaginada, Pinzón no recuerda que el ritmo fuera perseguido "A La Bomba iban ejecutivos y jóvenes. Hasta el alcalde Virgilio Barco. Nunca sentimos que esa música fuera atacada", dice Pinzón (Guerrero, 2007)".

Así, el *rock* se enfrentó a otro tipo de reto: el desinterés. El género tuvo que entrar a fuego lento, y se valió de otro medio:

“Colombia [vivió] el fenómeno 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. Por tratarse de la capital, allí se concentraba el personal diplomático y funcionarios de todo tipo de empresas multinacionales. Eran familias cuya cabeza debía viajar con frecuencia y que luego de sus vacaciones de verano o de fin de año volvían con los discos sencillos de los éxitos del momento (Bellon, 2007).”

La particular manera en la que el *rock* entró a Colombia reforzó su posición como un producto cultural dirigido a las clases altas. El *rock* empezó a escucharse en sitios exclusivos, y sus fanáticos eran jóvenes de familias acaudaladas y los ya mencionados extranjeros. Fueron estos jóvenes extranjeros quienes empezaron a difundirlo entre sus conocidos. Uno de ellos, Jimmy Reisback, decidió incursionar en la radio. Así lo relata Felipe Betancourt en su trabajo *Historia de la Música Postmoderna Colombiana*:

“[Era] un joven de origen irlandés que a finales de la década de 1950-1960 se dedicó a hacer radio colombiana. Jimmy Reisback sería el primer el DJ (disc-jockey) que tendría Colombia con su programa de música moderna (como se conocía el *rock 'n' roll* en aquella época) y el cual transmitiría en la emisora Nuevo Mundo de Caracol Radio en la ciudad de Bogotá.

Las transmisiones de Jimmy tuvieron dos grandes obstáculos como el horario de 11 PM y el público adulto que no le gustaba el *rock 'n' roll*. Sin embargo, Caracol Radio le gustaba el formato y veía la posibilidad de atraer a un grupo que antes no había tenido en cuenta: los jóvenes. Jimmy conseguiría una gran audiencia con sus conocimientos de *rock 'n' roll*, convirtiéndose en un referente importante para los fanáticos de la música *rock* en Colombia. (2011, p. 62)”

En efecto, Reisback se consolidó como uno de los pioneros del *rock* en la radio bogotana. Tanto él como Pinzón debieron cargar con el lastre de abrir camino en una audiencia reticente, todavía muy apegada, como se dijo antes, a su tradición musical autóctona. El formato radial colombiano tradicional también se presentó como una suerte de obstáculo, y fue lo que relegó el programa de Reisback a un horario nocturno. Aunque Reisback contó con las garantías de la cadena para transmitir los éxitos del *rock*, también era claro que su programa tenía una prioridad inferior a la de las noticias, contenido por excelencia del ejercicio radial colombiano de las décadas de 1950 y 1960:

“El programa que Reisback transmitía contaba inicialmente con algunos obstáculos; se emitía por Nuevo Mundo, una emisora principalmente noticiosa y enfocada a un público mayoritariamente adulto. Así, Reisback tenía que esperar a que todas las noticias fueran difundidas para luego transmitir su programa; además, su espacio inicialmente no gustó, ya que la audiencia adulta de Nuevo Mundo estaba acostumbrada a la música caribeña y mexicana, y el hecho de escuchar a Elvis Presley generaba cierto trastorno en ella. Aun así, para la dirección de Caracol resultaba innovador el nuevo formato, y más aún la música que en el programa se emitía, sobre todo dirigida a un público con el que aún no se contaba: los jóvenes. (Pérez, 2007)”

Pese a todas las dificultades, el *rock* empezó lentamente a calar en el público colombiano. De a poco se iban conformando algunos grupos, que tímidamente nutrieron lo que había llegado de Estados Unidos con trazos y toques de la tradición musical colombiana. Bandas como Los Dinámicos, que aparecieron finalizando la década de 1950, llegaron a un nivel importante de popularidad. Esta agrupación incorporó un acordeón a sus composiciones de *rock*. Así, se empezó a construir un puente entre la nueva ola de la música *rock* que provenía del norte y el estancamiento del grueso del público colombiano en los ritmos tradicionales del país. Las condiciones llegaron a un punto óptimo para que la escena explotara, pero hizo falta un último empujón. Ese impulso llegó de Estados Unidos. El 7 y 8 de diciembre de 1960, se organizaron en el Teatro Colombia de Bogotá sendas presentaciones de Bill Haley and His Comets. Los conciertos significaron dos cosas. La primera fue el establecimiento del *rock* como protagonista de la cultura popular en Colombia. No es gratuito que Haley tocara en la capital en diciembre, en el marco de las celebraciones bogotanas por la época de Navidad. En efecto, se necesitaba de un posicionamiento relativamente sólido para lograr entrar en un período tan importante del año, en un país profundamente religioso y donde la Navidad está arraigada por completo. En segunda medida, las presentaciones de Bill Haley and His Comets abrieron la puerta para que los músicos colombianos empezaran a producir música y presentarla en vivo (Pérez, 2007). Este inicio, sin embargo, también tuvo sus dificultades. Los músicos tuvieron que improvisar para llegar al sonido que estaban escuchando venir de Estados Unidos.

“Valga anotar que para ese momento el público bogotano con que contaba el *rock* era aún muy reducido, e igual que las agrupaciones, estaba en periodo de germinación. Una muestra de ello es que resultaba difícil conseguir los instrumentos y equipos debido a que en el país no se fabricaban y su importación era muy costosa; los músicos se valían de sus agallas y conocimientos para fabricar sus precarios instrumentos. Por ejemplo, para hacer una guitarra eléctrica tomaban un micrófono que extraían de los teléfonos públicos y lo adaptaban a la guitarra acústica para amplificar su sonido. Este difícil periodo, de arduo trabajo, se extendería hasta bien entrada la década de los años sesenta. (Pérez, 2007)”

Sin embargo, y pese a las dificultades que hasta este punto se han mencionado, la primera oleada de *rock* colombiano logró asomar su cabeza. El género se empezaba a afianzar. Esta primera generación tuvo bandas que hasta hoy son objeto de culto para los más conocedores del *rock* en el país. Los Speakers, Los Yetis, Los Flippers y Los Daro Boys, entre otros, empezaron a abrirse paso hacia el *mainstream*, enfrentándose a las dificultades que se han mencionado hasta este punto. Estas bandas editaron algunos de los trabajos discográficos más importantes de la primera ola del *rock* en Colombia, y empezaron a realizar presentaciones en Bogotá y otras ciudades como Medellín y Cali, en menor medida.

3.2 – Los setenta: de vuelta al sótano

Tras un comienzo lento, el *rock* había despegado en Colombia. El movimiento había logrado atraer a la creciente comunidad *hippie* del país. Ya en 1969, Humberto Monroy y Roberto Fiorilli, de Los Speakers, se habían presentado en el *Concierto de rock ácido progresivo*. Este evento fue el prelude para dos factores importantes que marcaron la transición del *rock* colombiano de la década de 1960 a la de 1970.

El primer factor es el incremento en los conciertos de *rock*, y su salida de Bogotá como principal escenario. Para empezar, el *rock* debió salir de los escenarios a puerta cerrada. En 1970

se realizaron dos conciertos al aire libre en Bogotá. El primero, llamado *El Festival de la Vida*, tuvo lugar en el Parque Nacional el 27 de junio de ese año. La entrada era gratuita, y el cartel logró aglomerar a alrededor de 10,000 personas (Pérez, 2007). Meses más tarde, el 2 de diciembre, la compañía fonográfica Discos Zodíaco presentó *El Festival de la Amistad*. Este festival se realizó en el Teatro de la Media Torta, y contó con la participación, entre otros, de Ana y Jaime. De ahí, el *rock* empezó a desbordar el casco urbano. La conformación de una comuna *hippie* al norte de Bogotá, en Lijacá, llevó a muchas bandas a presentarse allí durante los primeros años de la década.

A medida que se iba expandiendo el área de influencia de las bandas, y la audiencia se iba ampliando, el *rock* logró llegar a las otras ciudades grandes del país. Fue así como llegó a existir el Festival de Ancón en 1971: “Gonzalo Caro, o *Carolo*, como lo llamaban en el ambiente hippie de Medellín, llegó a Bogotá con la idea de buscar colaboradores que le ayudaran a presentar un concierto de rock similar a los que se presentaban los fines de semana en Lijacá” (Pérez, 2007). Lo particular del Festival de Ancón fue que se organizó a las afueras de Medellín, pero la idea de Caro era ensamblar un cartel de bandas bogotanas, por la falta de agrupaciones de suficiente renombre en Antioquia. El cartel, entonces, acabó siendo conformado por La Columna de Fuego, banda de Roberto Fiorilli de Los Speakers, Galaxia, Fraternidad, La Planta, Los Flippers, Terrón y Sueños, La Gran Sociedad del Estado y La Banda de Marciano. Todos ellos se presentaron en Ancón entre el 18 y el 20 de junio de 1971.

El Festival de Ancón se podría haber planteado como el gran evento que dispararía el *rock* al estrellato a nivel nacional, pero acabó siendo más un *grand finale* de la primera generación de rockeros en Colombia, y un preludio para un declive en la década que siguió. Esto tuvo que ver

con muchos factores, pero principalmente con dos: un giro estilístico de la música que se estaba produciendo en el país, y el crecimiento en la popularidad de géneros tropicales como la salsa.

Incluso desde antes de entrar la década de 1970, el *rock* en Colombia empezó a observar un marcado giro estilístico. Agrupaciones como Banda Nueva y Los Speakers estaban explorando subgéneros como la psicodelia, el *surfrock* y la fusión desde finales de la década anterior.

Trabajos como *Los Speakers en el Maravilloso Mundo de Ingesón* (1968) de Los Speakers y *Psicodelicias* (1967) de Los Flippers mostraron un interés por incorporar estos nuevos estilos que se estaban empezando a gestar en Estados Unidos y el Reino Unido.

Los setenta se caracterizaron, entonces, por una rica cultura de experimentación. Génesis fue una de las bandas líderes de este movimiento, y lanzó su álbum debut *Géne-Sis A-Dios* en 1972, bajo el liderazgo de Humberto Monroy, ex integrante de Los Speakers. Este trabajo tiene una similitud estilística con *Sudamérica* de la banda argentina Arco Iris, mencionado en el capítulo anterior. Se pueden identificar elementos prestados de la música andina, e incluso se incorporan instrumentos tradicionales (Monroy, 1972). Otras agrupaciones, como La Columna de Fuego y Malanga, también fusionaron el *rock* con ritmos y texturas autóctonos del folclor nacional.

Pese a, y quizás por esta explosión de creatividad, el *rock* colombiano de la década de 1970 cayó en el olvido. Lejos quedó la inercia que había dado Bill Haley al movimiento. La fusión con músicas folclóricas tampoco devolvió mayor ímpetu al movimiento. Aunque este tipo de experimentación estaba teniendo éxito en Estados Unidos y el Reino Unido con el advenimiento de géneros como el *jazz fusión*, el *rock* progresivo, el *art rock* y el *baroque rock*, en Colombia no hubo mayor respuesta a este giro.

Esto desemboca en una problemática historiográfica que corta la manera en que popularmente se conoce la historia del *rock* colombiano. En la investigación *Rock bogotano: una historia sin*

memoria, Miguel Ángel Ruiz y Diana Carolina Zambrano apuntan a este problema: “Mientras países como Estados Unidos, Inglaterra, México y Argentina tienen muy claro en qué momento se empezó a escribir la historia de su *rock* nacional, gran parte de los colombianos están convencidos que el *rock* colombiano tuvo sus inicios en los años ochenta. (Ruiz, Zambrano, 2012).”

El trabajo de Ruiz y Zambrano también apunta a los cambios que se mencionaron anteriormente para explicar este bache. Con el giro de bandas como Los Speakers y Los Flippers hacia subgéneros como el *rock* progresivo, psicodélico y ácido, los trabajos empezaron a ser mucho más experimentales, adoptaron patrones rítmicos y melódicos no convencionales y las composiciones fácilmente se extendían más allá de los ocho minutos. Esto significó que el *rock* perdió gran parte del atractivo comercial que lo caracterizaba. En consecuencia, dejó de sonar en las emisoras. El resultado es un bache importante en el registro histórico (Ruiz, Zambrano, 2012, p. 17).

Marceliano José Castro, en su trabajo de grado titulado *Rock ‘made in Bogotá’: Descifrando el género desde el funcionamiento de la industria fonográfica*, destaca también a este momento de la historia del *rock* colombiano, enfocándose en el escenario de la capital y mirando hacia lo que fue el desplazamiento forzado del *rock* ante la explosión de otros géneros.

Es en el año de 1976 cuando los músicos empiezan a marcharse del país, producto de la decadencia del movimiento *rock* en la capital; como resultado de la incursión de géneros como la salsa y la música tropical. Cabe aclarar que en los años siguientes a 1976 si se continuo [sic] con el movimiento *rock* pero a una escala muy diminuta en comparación con lo que había acontecido diez años atrás. (Castro, 2012, p. 41-42)

Se podría vincular el giro artístico y estilístico de las bandas activas en este período al surgimiento de géneros que sí calaron en el *mainstream* y tuvieron éxito comercial y popular,

para seguir entendiendo por qué la historia del *rock* bogotano y colombiano sufrió un alto importante.

Al final, la sumatoria de los factores mencionados acabaron por relegar al *rock* nacional a un plano lejano, muy distante del protagonismo que había logrado conseguir hasta la realización del Festival de Ancón. Umberto Pérez, en su trabajo, resume de una manera tajante, el choque y posterior estancamiento de la escena en la década de 1970:

“A finales del primer lustro de la década de los setenta, el Rock Colombiano tan sólo parecía un rumor de lo ocurrido durante más de 15 años. Las bandas conocidas fueron desapareciendo por múltiples razones. El absoluto desinterés y la falta de un apoyo comprometido por parte de los medios son en parte los responsables del desencanto producido en los músicos y hombres de rock. Pero además, el indiscriminado consumo de drogas fue imponiéndole al rock una imagen negativa entre la sociedad. Esto y la influencia del rock duro hicieron que muchas de las bandas se inclinaran hacia un sonido pesado y denso, que optaran por cantar en inglés, que dejaran de lado la armonía y la melodía como eje creativo; todo esto incidió para que los medios no los tomaran en cuenta. La mayoría de bandas recibió esta influencia —de cantar en inglés y tocar rock pesado—, y la adoptaron como una opción de manera gustosa. Su elección los marginó en el mundo de la música nacional y perjudicó de paso a los pocos grupos que aún se animaban a explorar en las raíces y a cantar en castellano, ya que todos eran juzgados por igual. (2007)”

3.3 – El resurgimiento de la década de 1980

Los ochenta llegaron a una Colombia fascinada por la música tropical y géneros importados como el disco. El *rock*, que había quedado rezagado y estancado, todavía no lograba afinar su sensibilidad al interés del público. Uno de los ejemplos más famosos de esta indiferencia ante las tendencias musicales populares fue uno de los primeros álbumes de *rock* editados en esta década. Se trata de *Rock N Roll* de la banda Kocoa, un disco de *rock* duro y pesado. Más allá de las guitarras distorsionadas y la saturación de los platillos, el trabajo destacó por tener letras en un inglés improvisado e inequívocamente deficiente. Peter Schroder, líder, cantante y compositor principal de la banda, alguna vez dijo que “cantar *rock* en español es como cantar vallenato en

inglés” (Arias, 2006). Su trabajo incluyó, entonces, temas como *Love in the Hell* y *Hari Hari*, que no tenían precedentes en la historia del *rock* nacional, pero tampoco mayor cabida en el momento en que fueron publicadas (Schroder, 1981).

A pesar de la reticencia con que muchos músicos veían la movida del *rock* en español, fue precisamente esa ola la que resucitó la industria rockera de Colombia en los ochenta. La primera mitad de la década de 1980 transcurrió en la misma tónica que la década anterior. Bandas como Génesis y Los Flippers editaron algunos trabajos nuevos en 1982, pero no lograron resucitar la moribunda popularidad de la escena colombiana. El país ya estaba escuchando discos de The Police, Hall & Oates, Blondie, A Flock of Seagulls y otras bandas de la nueva ola de la música pop Anglo, y la fórmula de fusión folklórica de estas bandas, que no había tenido cabida en los setenta, iba a tener menos oportunidad de tener éxito en los ochenta.

En 1984, Compañía Ilimitada irrumpió en la escena bogotana con *El Año del Fuego*, un sencillo que incluyó una canción titulada *Siloé*. Compañía Ilimitada había sido fundada por Camilo Jaramillo, *Piyo*, y Juan Manuel Pulido, *Juancho*, dos estudiantes del Gimnasio Moderno. La banda funcionó por debajo del radar por algunos años, tocando en distintos bares de Bogotá, y participando de competencias colegiales de bandas conocidas como *murgas*. Su éxito local los llevó incluso a ser invitados al programa *Telediscoteca*, presentado por el periodista musical Manolo Bellon, en 1978. *El Año del Fuego* representó un cambio enorme respecto de lo que hasta ese momento había predominado en la escena del *rock* en Colombia. *Juancho* y *Piyo* propusieron un sonido electrónico, con sintetizadores y con un ritmo alegre y veloz. Con este sencillo, se dio inicio al resurgimiento de la escena rockera colombiana.

Tras Compañía Ilimitada, empezaron a surgir varios grupos que marcaron una era dorada en la historia del *rock* colombiano. En medio de un panorama mundial en el que el *rock* en español

estaba de moda y desde varios países se venían promocionando los trabajos de las bandas que se mencionaron en el capítulo anterior, el clima era perfecto para que los medios y el público prestaran mayor atención al *rock* que se estaba haciendo en el país. Un artículo de la revista *Semana* registró en 1987 cómo esta tercera ola del *rock* colombiano estaba cogiendo impulso:

“A partir de 1985 surge lo que se denomina la "tercera generación" rockera en Colombia. Pareció, en un principio, que este nuevo movimiento estaría condenado a repetir la historia. Pero se dieron cambios sustanciales y realmente inesperados que hoy en día, a dos años de ese inicio, entregan los frutos de su arremetida. Así, grupos como Compañía Ilimitada, Grafiti, Sociedad Anónima, Relax, Eclipse y Naturaleza, entre otros, toman la vocería de la gente joven.

Por esto ya se ha dado una creación y una difusión del rock en español para llenar el vacío que en esta modalidad había en el país. Para que todo lo anterior no se quedara en puro acto de fe y resultara un movimiento coordinado, se necesitó no solamente el apoyo del público, sino también el de una casa disquera que encaminara las nuevas creaciones hacia el mercado nacional. Y es en este punto que la nueva generación rockera rompe el mito. Manolo Bellon, experto en música pop y comentarista de *El Tiempo*, opina que está renaciendo el movimiento rock en Colombia y que con su masificación se abrirán los parámetros musicales que el público conoce, y así también para abrir las puertas a los medios de difusión: "Desde el año pasado, especialmente, en las listas suramericanas sale una cantidad de grupos. Ante esto, las [sic] casas disqueras abren los ojos, y la CBS, viendo que las condiciones están dadas para que realmente se de [sic] un renacimiento, arma lo que en la práctica se llamaría un 'taller', comprometiéndose a sacar adelante a los grupos nacionales. Y algo va a pasar. Ahora falta que todo el público crea. El rock en este país es una grosería, y eso no es justo". (“Rock de por acá”, 1987)”

De esta manera, la década de 1980 representó un salto tanto cuantitativo como cualitativo en la escena del *rock* nacional. Para el final de la década, la producción discográfica había incrementado exponencialmente. Hora Local editó el sencillo *El rock no te necesita* en 1987. Compañía Ilimitada publicó su primer elepé, *Contacto*, al año siguiente, a la vez que Zona Postal y Pasaporte editaron los suyos. En Medellín, el *rock* se había convertido en metal y Kraken ya tenía dos elepés a su nombre en 1989. En ese mismo año, Alerta Roja, Estados Alterados, Distrito Especial y Sociedad Anónima presentaron álbumes.

Como en Argentina, muchas de estas bandas estaban relacionadas. Fernando Caballero, quien compuso *Igor y Penélope*, canción insignia de Pasaporte, pasó luego a ser el compositor

principal de Zona Postal. Carlos Posada, miembro de Compañía Ilimitada antes de la publicación de *El Año del Fuego*, pasó a formar Sociedad Anónima junto con el español Gonzalo de Sagarmínaga. El nombre de la banda era una burla directa al del grupo de *Juancho y Piyo*. Por su parte, el baterista Pablo Bernal, que había grabado algunas canciones con Kocoa, fue parte de Alerta Roja antes de irse a tocar con Carlos Vives. En suma, la escena adquirió una riqueza sin precedentes en casi treinta años de historia del *rock* en Colombia, tanto en la cantidad de producciones como en la madurez de sus letras y la red de relaciones que la caracterizó:

“Por fortuna las ciudades cuentan con una escena nocturna fuerte, donde los músicos pueden formar rápidamente una banda o vincularse a enriquecer otra. Los sellos se interesan en grabar y el modelo es Compañía Ilimitada, la joya de la corona. Allí quedaron experiencias muy colombianas: Juancho y Piyo componen su propio “Himno a la Nación”, el *Álbum de menor venta en la historia del disco* de Sociedad Anónima, los desertores de Pasaporte, la interminable bulla del Concierto de Conciertos, la crítica social y el intimismo juvenil de Zona Postal, Código o Alerta Roja. Se da entonces una moda que a su manera nutrió la aventura local de hacer *rock*, que alcanzó a dejar escuela, pero no la suficiente por la inexplicable voracidad del medio.

Claro, el experimento fue equivocado hasta en el nombre: dizque “*rock* en español”, rótulo vacío, de segunda, inconcluso y limitado a unos cuantos sonos. Los mismos que hasta el sol de hoy explotan invariablemente las minitecas. Esa corta y monótona fantasía había que gozarla mientras durara. Es tiempo de estrellas fugaces, de ilusiones irresueltas que duraron muy poco, de una escena costosa, de un mercado alérgico a esa música de inexpertos o drogos y para colmo, de un público alejado de las tarimas por el terrorismo. (Arias, 2006, p. 7)”

Tal vez, por este motivo existe una creencia popular según la cual el *rock* colombiano vino a existir apenas en esta década. Lo cierto es que hay algo especial en estos años. Un motivo es la inclinación por la crítica social, con incontables ejemplos como La causa nacional de Sociedad Anónima, Los detenidos de Zona Postal, CAI-Policía y la misma Siloé, que habla de los barrios más pobres y peligrosos de Cali. El revival rockero en Colombia tuvo como coyuntura una de las épocas más difíciles del país. La guerra estaba llegando a la ciudad, el narcotráfico se había apoderado del país y la situación política sufría entre todo el desorden. Los músicos que

empezaron a tocar en este momento no quedaron indiferentes. Otra razón fue la expansión a otros subgéneros como el *metal* y el *punk*, que desde ciudades como Medellín estaban también surgiendo. El *rock* gozó de una atención que antes no tenía, y el impulso dio lugar a unos períodos más importantes de su historia.

CAPÍTULO 4

EL *ROCK* BOGOTANO EN LOS MEDIOS, 1985-88

El *rock* bogotano ha tenido una historiografía accidentada. Si bien la exposición y relevancia de la escena aumentó a mediados de la década de 1980, la documentación histórica y mediática se caracterizó por su bajo volumen, al contrario de lo que se vio en países como Argentina, México, Estados Unidos e Inglaterra. La difícil entrada del *rock* al escenario nacional, y su falta de fuerza para mantener el interés del público general colombiano en las décadas anteriores, significó que durante los ochenta hubo poco cubrimiento mediático. Este cubrimiento, además, tuvo tres falencias esenciales que limitaron el alcance de lo que se hizo y no ayudaron a que la burbujeante escena colombiana pudiera llegar a un mayor número de gente.

Desde este punto, el trabajo se enfocará en el *rock* que se estaba haciendo en Bogotá. La capital fue escenario del evento más importante del *rock* en Colombia durante este período. El *Concierto de Conciertos*, organizado en el Estadio Nemesio Camacho ‘El Campín’ el 17 de septiembre de 1988, agrupó a Compañía Ilimitada y Pasaporte, dos de las bandas bogotanas más populares de la segunda mitad de la década, con artistas extranjeros como Franco de Vita y Miguel Mateos. Un evento de estas características sirvió como bandera para la llegada del *rock* en español al país.

La primera de las tres falencias es la fragmentación. Por condiciones propias de la industria, de la demanda popular y de percepción pública sobre el *rock* en Colombia, el registro de la prensa ha tenido un sinfín de altibajos. Estos altibajos, por supuesto, están relacionados con la misma historia del *rock* en el país. En este sentido, se puede amarrar el declive del *rock* colombiano en la década de 1970 a una disminución marcada en el interés de los medios al llegar los ochenta.

La segunda es el sesgo. Cuando se fija la mirada en la década de 1980, se puede notar que el registro periodístico e histórico privilegia a ciertas agrupaciones que se pueden considerar banderas del género. Bandas como Compañía Ilimitada y Pasaporte gozaron de un cubrimiento mediático e histórico importante, a punto tal de que fueron las elegidas para representar al país en el *Concierto de Conciertos*. Otras, como Distrito, Sociedad Anónima y Zona Postal, no llegaron a tener mayor éxito comercial y cayeron casi en el olvido colectivo del público, los medios y los registros históricos, más allá de menciones ocasionales y su popularidad por debajo del *mainstream*. Estas bandas produjeron algunos de los trabajos más importantes de la historia del *rock* nacional, pero pasaron desapercibidas y escondidas bajo la sombra de los grupos más populares. Cabe resaltar que esto no es exclusivo de Colombia. Todas las escenas musicales del mundo tienen un desbalance inherente en el cubrimiento mediático que reciben, sea por temas de popularidad de los artistas o demás. Sin embargo, el caso colombiano es particularmente problemático por factores que ya se han mencionado como la historia de la llegada del *rock* al país, la dificultad para atraer el interés de los medios, y el tamaño de la escena colombiana en comparación con otras de Latinoamérica.

Por último, la tercera característica que se pudo encontrar tiene que ver con el registro meramente tangencial que se hizo. Cuando se habla del *rock* bogotano y nacional en el contexto más amplio del género más allá de las consideraciones geográficas, también se nota este fenómeno. La historia del *rock* en Colombia representa una parte diminuta de la historia del *rock* en general, con lo cual se pasan por alto muchas bandas y artistas que hicieron trabajos innovadores y significativos. La década de los ochenta sufrió particularmente de este problema, y sentó las bases para superarlo en los noventa. Por ejemplo, en el libro *El ABC del rock*, escrito

por el colombiano Manolo Bellon, se hacen relatos y una caracterización histórica profunda y completa del *rock* anglo. Sin embargo, se dedica apenas un capítulo al rock latinoamericano. Este se desarrolla en apenas ocho páginas, lo cual en un libro de más de 550 páginas representa una parte minúscula del trabajo. Bien es cierto que Bellon sostiene que el gran momento de explosión del rock bogotano, y por consiguiente de la escena nacional, ocurrió el 17 de septiembre de 1988 con el *Concierto de Conciertos*, pero no dedica más de página y media a describir lo ocurrido y hacer un balance de por qué el evento resultó ser tan importante (2007, p. 555). En general, se hacen apenas menciones a eventos y protagonistas de la escena local y nacional, y principalmente de la década de 1990.

Se dedicará, por tanto, una sección a cada una de las características que se acaban de señalar.

4.1 - Fragmentación

Antes del ya mencionado *Concierto de Conciertos* en Bogotá, la escena rockera de la ciudad había tenido tres décadas de desarrollo sostenido y en diferentes subgéneros. Jacobo Celnik, en su artículo *La desmemoria rockera de Colombia*, publicado en la edición 31 de la revista *Arcadia*, da cuenta de algunos de los expositores importantes del rock bogotano más de veinte años antes del *Concierto de Conciertos*:

“Desde la publicación del disco debut de los Daro Boys, en 1962 hasta el memorable trabajo homónimo de Génesis, en 1974, las bandas pioneras del rock en Colombia transitaron por una escena que intentó aprender, a las carreras y con las uñas, cómo grabar, producir, publicar y promocionar discos de rock. Un entorno complejo y no por eso [sic] menos fascinante, vanguardista y por momentos muy descuidado con la preservación de su acervo. Los Speakers, Los Flippers, Los Ampex, Time Machine, Siglo Cero, Los Yetis, Los Young Beats, The Walflower Complexion, Banda Nueva, Malanga y Columna de Fuego, por citar algunos ejemplos, intentaron construir memoria y legado en el rock local a través de álbumes y sencillos que con el tiempo se convertirían en incunables despreciados por la industria local (2016, web).”

En efecto, estas bandas mencionadas por Celnik, y muchas otras que también formaron parte de la escena temprana del rock en Bogotá, están lejos de formar parte del imaginario colectivo que conoce solamente Rock al Parque y las bandas que surgieron después de 1990. Esto da cuenta del desbalance importante que existe entre su relevancia y significancia en la escena y el cubrimiento que se les dio, no solamente en los años en los que estuvieron trabajando y tocando, sino *a posteriori*. Unos pocos esfuerzos, como el de Celnik, llaman la atención por su novedad en este sentido. En particular se destacarán los trabajos académicos que se han dedicado a la recolección de algunos elementos, momentos y protagonistas olvidados. Sin embargo, este ejercicio se hará posteriormente en este capítulo.

Es verdad que la escena del rock bogotano en la década de 1980 gozó de un interés más grande y generalizado que en las dos décadas anteriores. Sin embargo, ese incremento fue mucho más grande en la década de 1990. Existen dos razones para esto. La primera fue que el *Concierto de Conciertos* logró amalgamar a un público joven casi acabando la década de 1980, y disparó la escena al juntar exponentes bogotanos como Compañía Ilimitada con artistas internacionales cuya reputación estaba más establecida. Nombres como Franco de Vita, Jordano, Miguel Mateos y Los Toreros Muertos fueron algunos de los reconocidos artistas internacionales que formaron parte del evento. Según Bellon en *El ABC del rock*: “Ese *Concierto de Conciertos* marcó el nacimiento de una nueva actitud frente a nuestra ciudad y nuestro país en un público críticamente importante: el joven.” (2007, p. 555). La segunda razón fue que la introducción de Rock al Parque en la Alcaldía de Antanas Mockus representó un reconocimiento distrital a la importancia de la escena. La ciudad, desde lo institucional, abrió un espacio anual que tomó prestada la fórmula del *Concierto de Conciertos* y la convirtió en una de las tradiciones más queridas de la

ciudad. Lejos de ser un punto alto, el *Concierto de Conciertos* se convirtió en una suerte de prólogo o punto de partida para la

En suma, la escena del rock bogotano ha sufrido el desinterés de la prensa, y hasta 1995, del gobierno distrital. Aunque existió una historiografía superficial en las décadas de 1960 y 1970, lo cierto es que lo que destacó de la escena en esos años no caló en el imaginario que hoy dominan los artistas y bandas que disfrutaron de la atención que empezó con el *Concierto de Conciertos* y Rock al Parque. Los ochenta representan un punto clave de transición en este sentido, lo cual les otorga una importancia especial y definitoria en el contexto de este trabajo.

4.2 - Sesgo

Cuando hablamos de sesgo, nos referimos al cubrimiento desigual que se le da a distintas bandas y artistas de la escena del rock bogotano de los ochenta. Sin embargo, es un término que debe usarse con cuidado. El sesgo mediático no es inherentemente malo: no se puede hablar de absolutamente todo, ni mucho menos darle el mismo espacio a todo. A pesar de esto, sí es algo que se dio en Bogotá con mucha más fuerza que en otros lugares. Por ejemplo, en Estados Unidos y el Reino Unido existe la cultura *indie* (proveniente de *independent*), que formuló una identidad para los músicos que funcionaban fuera del contexto de los grandes sellos discográficos, producían sus álbumes ellos mismos y retenían el control creativo sobre su arte. Pese a estar alejado de la maquinaria tradicional de la industria discográfica, el *indie* ocupa un lugar importante, tanto artísticamente como mediáticamente, en la escena anglo. Bandas como Nirvana y Sonic Youth, así como Cocteau Twins en la década de 1980, tuvieron sus inicios como artistas independientes.

En Bogotá sí hubo un movimiento independiente en la década de 1980, pero fue casi anónimo. Kocoa editó dos sencillos a principios de la década, y fueron sus integrantes los que cargaron con el costo. Carlos Posada, de Sociedad Anónima, produjo una cantidad importante de canciones inéditas que no llegaron a estar en el álbum que editó a finales de la década. En efecto, ni las bandas que sí tenían un contrato discográfico no recibían el mismo trato que en otros países y mucho menos que las bandas de *rock* anglo.

4.3 - Registro tangencial

Como se mencionó anteriormente, se encontró que el registro histórico de lo que salió de la escena rockera de Bogotá y de Colombia muchas veces está enmarcado dentro del contexto continental y nacional. Esto tiene que ver con la importancia de Colombia frente a otros países como México y Argentina, en términos de calidad y cantidad de las producciones musicales. Colombia quedó lejos de otras potencias del continente, que ya de por sí iban atrasadas del ritmo pautado por las dos grandes potencias del *rock*: Estados Unidos e Inglaterra. En este sentido, podemos pensar en que la escena colombiana era una de tercer nivel o tercera categoría. Ni siquiera internamente existió un interés marcado por registrar la escena en toda su dimensión.

Desde la prensa, no hubo mayor interés. “A nosotros nos empezaron a parar bolas porque se vino eso del *rock* en español. Pero nos paraban bolas cuando venía Miguel Mateos o alguien de afuera y nosotros abríamos [las presentaciones]”, dice Juan Carlos González, bajista de Zona Postal. Su banda apareció en *Espectaculares JES*, un programa dirigido por Julio Sánchez Venegas. El *show* emitía presentaciones cortas de artistas importantes, y estuvo al aire desde 1967 hasta 1994. Zona Postal apareció junto a Pasaporte, Miguel Mateos de Argentina y Los

Toreros Muertos de España en una edición emitida poco después del *Concierto de Conciertos*. Pese a tener exposición en medios como este, González cree que los medios hacían oídos sordos a lo que se estaba produciendo, más allá de Compañía Ilimitada.

Para ilustrar esto, se puede tomar como ejemplo la edición del diario El Tiempo del 15 de septiembre de 1988. En el día previo al *Concierto de Conciertos*, que como se ha dicho fue un evento sin precedentes y que contó con la participación de artistas de talla mundial, este diario dedicó apenas un artículo de menos de 400 palabras en la cuarta página de la sección de espectáculos (El Tiempo, 1988).

4.4 – Un vacío para llenar

Esta mirada al funcionamiento y falencias del cubrimiento mediático que se le dio al *rock* colombiano en la segunda mitad de la década de 1980 deja claro que existe un bache en la historiografía y cubrimiento del género. Llama la atención que los medios no hayan logrado medir la importancia de lo que se empezó a producir en el país, y llevar la información a sus audiencias. Estas falencias, que existen bien sea por negligencia o por ignorancia, dan sentido al producto que este trabajo busca realizar. Resulta importante rescatar del olvido las historias de algunas bandas o artistas que no lograron salir del anonimato en esta época, que fue sin duda una de las más creativas e importantes de la historia del *rock* nacional. Este propósito será el tema de discusión del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 5

SUSTENTACIÓN DEL TRABAJO

Con toda una contextualización histórica llevada desde el nacimiento del *rock* hasta su llegada al mundo hispanoparlante y a Colombia, es preciso establecer la importancia de este trabajo. Desde el principio, el objetivo es el de aportar a la historiografía de lo que pasó con el *rock* bogotano que no recibió la atención de los medios. En este sentido, una justificación para este trabajo debe dar cuenta de la selección de la crónica como género periodístico para el producto. Además, debe realizar un acercamiento a la importancia y las características del periodismo cultural y el periodismo narrativo. Este capítulo también situará a las dos agrupaciones que se han elegido para ser objeto de investigación del producto periodístico, Sociedad Anónima y Zona Postal.

5.1 – Periodismo narrativo, cultural y crónica

Existe un amplio cuerpo de trabajos dedicados a la investigación y caracterización teórica del periodismo cultural y el periodismo narrativo. En efecto, hay mucho de dónde aprender y de dónde sacar luces que guíen la elaboración de un producto bueno, relevante e impactante. Sin embargo, hay que encontrar un punto de partida para dirigir correctamente esta mirada y apuntar hacia lo que se quiere entender sobre el ejercicio del periodismo narrativo enfocado en temáticas culturales.

En el texto *Las 5 Ws del periodismo narrativo*, del profesor Roberto Herrscher, se puede encontrar este punto inicial. Aun siendo un libro reciente, en él Herrscher hace una interesante

expansión del concepto clásico de las cinco Ws del periodismo, aplicándolas específica y especialmente al periodismo narrativo. Su objetivo es “tomarlas como base para plantearse preguntas mucho más amplias, más profundas” (Herrscher, 2012, p. 39). Herrscher abre las 5Ws tradicionales y construye tres niveles de cuestionamiento sobre cada una de ellas.

El primero de estos niveles se refiere a la literalidad de las preguntas tradicionales; el relato fidedigno de los hechos, la identificación de los protagonistas, el lugar de los hechos, el momento de los hechos, de qué manera se produjeron los hechos. Aquí, Herrscher se sitúa en la concepción clásica de las cinco Ws. Sin embargo, Herrscher expande el significado y alcance de las cinco preguntas básicas. Aduce que “los hechos no lo explican todo. Hay marcos teóricos, teorías críticas, estructuras de poder, aportes de la psicología, la sociología, la antropología, la lingüística, la economía política y el psicoanálisis que son útiles, necesarios, válidos para acercarse a la interpretación de los hechos” (Herrscher, 2012, p. 45). El planteamiento del segundo y tercer nivel de cuestionamiento de Herrscher sobre las cinco Ws representa un paso del relato noticioso al ámbito del periodismo narrativo: “El segundo nivel es para mí profundizar en lo que cada pregunta significa, en los pasos para estar seguros y para ser claros, explícitos y honestos. Y en el tercero usamos cada pregunta para introducirnos en el periodismo narrativo” (Herrscher, 2012, p. 46).

Este capítulo del libro de Herrscher pasa a referirse a cada una de las preguntas. Al final de cada aparte, hay una suerte de resumen que desglosa los tres niveles de cada W. A continuación se incluye el resumen correspondiente a la pregunta *¿qué?*

“Primer nivel:

¿Qué pasó? El relato fidedigno de los hechos

Segundo nivel – Profundización:

¿Qué pasó en realidad?

¿Es cierto?
¿Cómo lo sabemos?
¿Quién nos lo dijo?
¿Qué pruebas hay?

Dentro de una noticia: ¿Qué privilegiamos, por dónde empezamos?

La pirámide invertida: de más a menos
La cronología: el relato de los hechos
¿Qué parte de la historia es la más importante?
¿Qué hay que saber para entender lo que pasó?

Tercer nivel – Expansión:

El ‘qué’ del periodismo narrativo: ¿Qué sabemos que sucedió? ¿Qué contamos? La construcción de la noticia

¿Es esto digno de aparecer en nuestro medio?

¿Qué es noticia, qué es importante?
¿Quién decide qué es noticia?
Las historias que nos competen – el ‘interés público’

Lo público y lo privado

La vida privada como evento noticioso
Los periodistas convierten lo privado en público
Los hechos insignificantes como ejemplos o modelos de conducta
Los personajes públicos - ¿Tienen vida privada? ¿Tienen derecho a la vida privada?
Los personajes privados - ¿Tienen derecho a permanecer anónimos?
¿Hasta dónde tiene derecho y obligación de llegar el periodista? (Herrscher, 2012, pp. 49-50)”

De la caracterización de Herrscher parte el ejercicio de investigación respecto de estas dos vertientes del periodismo, sobre las cuales se trabajará el producto resultante de la presente investigación.

Con una aproximación parcial teórica al periodismo narrativo con las pautas dadas por Herrscher, es importante llegar a un punto en el que se aterrice sobre el género que se busca trabajar en el producto de este trabajo. La crónica es uno de los géneros periodísticos con más prestigio. Esto supone, naturalmente, un grado de dificultad y de cuidado en la producción mayor que el de un texto noticioso. Para acercarse a este género, se puede recurrir a Alberto Salcedo Ramos, uno de los grandes cronistas colombianos. Salcedo Ramos escribió el capítulo dedicado a la crónica del libro *Manual de géneros periodísticos*, editado y publicado por la Universidad de la Sabana en 2011.

En primera medida, el autor se vale de otros académicos para definir el género. Cita a Alex Grijelmo: “se refiere a la crónica como un género en el cual se combinan la información y la ‘visión personal del autor’” (Salcedo Ramos, 2011, p. 126). Salcedo Ramos apunta a algunas de las particularidades de la crónica que la enriquecen en términos de posibilidades de forma narrativa, tomando un poco de la literatura. Por ejemplo, habla del manejo del tiempo: “El cronista tiene licencia para comenzar por la parte de la historia que estime más conveniente para sus necesidades narrativas” (Salcedo Ramos, 2011, p. 126). Estas posibilidades narrativas, así como el ejercicio de investigación más profundo, empiezan a diferenciar la crónica de otros géneros periodísticos.

Leila Guerriero, una reconocida cronista argentina, hace una aproximación similar a la definición del género. En entrevista con Héctor Villarreal, para el portal web de la revista *Replicante*, Guerriero arguye que:

“Si se pudiera definir de una manera sencilla creo que es como lo hace Juan Villoro, como lo opuesto de la noticia. Allí donde el periodismo de periódicos va y busca la coyuntura, lo que sucede, el periodismo narrativo va tres meses después de que ha pasado algo, investiga ese tema y sus facetas de muchas otras maneras. Básicamente es la convicción de que las historias deben ser narradas, que no da lo mismo contar la historia de cualquier manera. La forma de un texto, el uso del lenguaje, el ritmo, el clima son tan importantes como la historia que se va a contar. (Villarreal, 2010, web)”

Con estas dos aproximaciones, se puede llegar a una idea común: la crónica es pasar de lo macro de una historia a lo micro, y valerse de rostros humanos para ilustrar el impacto o alcance de un hecho noticioso y coyuntural. El periodismo narrativo, trabajado como crónica, permite hacer uso de elementos de la escritura literaria para lograr un texto rico en posibilidades narrativas y que sea atractivo para un lector. La construcción de anécdotas, de imágenes, de símbolos recurrentes son importantes en este sentido. También lo son el manejo del tiempo, de las voces y del ritmo del texto.

Ahora bien, es importante mirar hacia el concepto del periodismo cultural, para poder aplicarlo al género que se acaba de describir. La catedrática María Villa de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, realizó en 1998 un trabajo para la revista *LATINA* de comunicación, titulado *Periodismo cultural: reflexiones y aproximaciones*. En él, Villa contrapone dos definiciones de periodismo cultural para construir un concepto interesante:

“Iván Tubau, en su libro "Teoría y práctica del periodismo cultural", lo define así:

"Periodismo cultural es la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de comunicación" (I. Tubau: 1982).

Jorge Rivera, periodista e investigador argentino, dice del "periodismo cultural" que: "... es una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las "bellas artes", "las bellas letras", las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental". (J. Rivera: 1995).

La ambigüedad del primero y la excesiva amplitud del segundo nos enfrenta a un concepto complejo que no tiene un campo delimitado en los géneros periodísticos. Se constituye en esa "zona heterogénea" donde coexisten los textos de naturaleza informativa periodística con lo literario y el ensayo, siendo además el espacio de legitimación para cada uno de los géneros abordados. (Villa, 1998, web)”

En efecto, el periodismo cultural se refiere al abordaje de ciertas temáticas que conciernen al ejercicio y apreciación de las artes, hacen que sean accesibles a un grupo mayoritario de la población, y los divulgan para que sean apreciados fuera de su lugar de origen. Sin embargo, y como bien apunta J. Rivera en la cita de Villa, este ejercicio no está enmarcado dentro de uno o varios géneros periodísticos. El término se refiere a una línea temática, mas no a una selección de género.

5.1.1 – Modelos de trabajos en periodismo narrativo cultural

La mirada a los trabajos escritos en periodismo cultural sobre música es de suma importancia para este trabajo, dada la naturaleza del producto que se pensó para el mismo. Para hacer este diagnóstico, se escogieron tres. Todos tienen como tema principal la música, pero se acercan a la industria de tres maneras distintas: la primera desde el escenario de las bandas que no tienen contratos discográficos y cuyos miembros no son músicos de tiempo completo. Una segunda que mira la música desde el lado de la producción, poniendo como rostro a uno de los grandes productores de Argentina. Finalmente, la tercera se enfoca en una de las canciones más famosas de la historia de la música y trata de dar con la fuente de inspiración de la misma.

El primer trabajo es un artículo escrito por el periodista Jacobo Celnik para *Arcadia*. Uno de los apartes más interesantes es el siguiente:

“El host del bar anuncia que están a punto de cerrar y agradece al público por su presencia. En un lapso de 30 minutos, todos los instrumentos y equipos están en el fondo de una camioneta Kia blanca. Tres de los cuatro integrantes de Dynnamo se suben al amplio carro de un amigo-roadie que los espera a la salida de Ácido Bar en Bogotá. Andrés Ruiz, el bajista, sigue en la calle mientras la sigilosa mirada de Felipe Matallana, el baterista, intenta persuadirlo para que se apure. ‘Es tarde, estamos cansados’.

El cansancio se ha apoderado del vehículo y solo el ruido del motor en marcha interrumpe el incómodo silencio. Nicolás Holguín, el guitarrista, saca su celular, supongo para avisarle a su señora que va camino a casa. Me equivoco: revisa su correo electrónico. Emite un coloquial insulto con el cual recuerda que mañana a las 8:00 de la mañana tiene una importante reunión con el gerente de la firma de arquitectos donde es director de comunicaciones. Felipe comenta que pronto viajará a Chile por trabajo. Ellos son profesionales, tienen trabajos estables, horarios que cumplir, jefes a quienes reportar, familias que alimentar, y todos, sin excepción, muchas cuentas por pagar. (Celnik, 2016:2, web)”

Celnik se acerca a la banda en sus dos facetas con una sola escena: los artistas que acaban de salir de una presentación y los hombres profesionales que deben responder por sus obligaciones en actividades muy distintas a la música. Esto permite hacer un contraste fuerte que ayuda a

construir la caracterización de cada uno de los miembros. Celnik resume muy bien la postura de los músicos frente a su oficio con una frase sencilla: “Podrían ser una banda de tiempo completo con buen impacto local, pero ese no es su objetivo, no lo será. No quieren lidiar con ejecutivos torpes en disqueras” (2016:2, web).

Otra estrategia interesante que utiliza Celnik para construir su relato es la comparación de la escena *underground* bogotana con una más nutrida como la del Reino Unido. Aunque su atención está completamente centrada en Dynnamo y otras bandas de medio tiempo cuyos miembros tienen trabajos estables, la comparación alimenta el discurso y ofrece una vara de medición interesante. Celnik pasa con total fluidez del ejemplo que despierta su reflexión, a la comparación que hace con bandas internacionales como Sweet Billy Pilgrim. Además, establece una diferencia importante con la escena colombiana, al mencionar el programa *The UK's Best Part-Time Band*, de la BBC. Este concepto de *reality show* no ha sido traído aún a Colombia (Celnik, 2016:2, web).

Así, la estrategia principal de la que se vale Celnik para construir un relato redondo y coherente es la comparación. Se da a dos niveles: la que hace entre la vida profesional y vocacional de los músicos y la que elabora entre la escena colombiana de bandas de medio tiempo y la británica. El recurso se usa para lograr darle una imagen clara al lector de lo que significa ser músico de medio tiempo en Colombia, sin tener la necesidad de extenderse demasiado en el cuerpo del texto.

La segunda crónica es de Natalia Páez, cronista argentina. Fue publicada en *Etiqueta Negra*, y hace un acercamiento a Gustavo Santaolalla, uno de los productores musicales más reconocidos de Argentina. Para ilustrar su sensibilidad musical, Páez describe a Santaolalla en una escena familiar para cualquier lector: sentado a la mesa para comer.

“A la hora del almuerzo, Gustavo Santaolalla apaga los equipos de música. El productor de rock y pop latino más influyente del mundo no puede sentarse a comer si están tocando una canción. Hay quienes no consiguen escribir, ni estudiar, ni conversar, ni tener sexo si no están en silencio: la música les impide concentrarse en lo que hacen. A Gustavo Santaolalla, la comida lo distrae de la música. Cuando era adolescente y escuchaba The Beatles, Santaolalla trataba de oír el trabajo de George Martin, el productor que sumó arreglos sinfónicos en sus canciones y convirtió el talento rustic de cuatro muchachos en un sonido que conquistaría el mundo (Páez, 2015, web).”

Páez se vale de la descripción para empezar a construir el personaje de Santaolalla. Sin embargo, hay otros dos recursos que son más importantes en este relato. Páez los pone a funcionar en tándem para lograr un impacto narrativo significativo. El primero son los episodios. Páez presenta varios momentos de la vida de Santaolalla que ayudan a sustentar las aseveraciones que él mismo hace sobre sí. Además, recoge testimonios que siguen fortaleciendo la línea expositiva y argumentativa de cada parte del texto. A continuación, un ejemplo:

“—No hablo de ir todos los días a la oficina, sino de trabajar las relaciones con la familia, con los amigos. Soy consciente que hago cosas que impactan a la gente, y siempre trato de que sea algo positivo.

Todos los proyectos en los que se involucra, dice Santaolalla, ayudan de alguna manera al descubrimiento de las personas. «Una de sus grandes cualidades es manejar muy bien la energía y las relaciones humanas. Es algo tan fuerte en él que inevitablemente terminó dedicándose a esto», me dijo el tecladista de Café Tacvba, Emmanuel del Real Díaz. «Es un movilizador. Pone a andar cosas. Y esas cosas terminan funcionando», dijo su amiga Marisa Monte, música y productora brasileña. «El trabajo de Santaolalla suele mostrarse con la presencia de lo étnico. Pero por sobre todo creo que valora el instinto, lo emotivo, la calidez. No importa qué forma tenga lo que produce, creo que él respeta y promueve lo emocional», dice Daniel Albano, director de la carrera de Producción Musical (Páez, 2015, web).”

La utilización de estos recursos permite que Páez no solamente construya un cuadro muy robusto de Santaolalla como persona y como profesional, sino que mantienen el ritmo del texto al conservar el interés del lector. Tratándose de un texto que tiene más de 4,000 palabras, esto es crucial. En medios escritos, es fácil perder el interés del lector, particularmente si se trata de publicación en internet.

Por último, está *En el Hotel California no hay ni siquiera un cuadro de Los Eagles*, del periodista argentino Juan Mascardi, publicada en la revista *Yorokobu* de España. En ella, Mascardi realiza un viaje al Hotel California de Baja California en México, pensando que fue ese establecimiento el que inspiró la famosa canción de The Eagles. Al final, le sirve de excusa para retratar el lugar y la gente que lo habita, pero usa muy bien un fenómeno musical como punto de partida. Por eso, el final resulta muy contundente:

“«Ni yo ni nadie de los Eagles nunca hemos tenido cualquier forma de asociación, ya sea por negocios o por placer con el Hotel California de Todos Santos». La negativa es contundente a pesar de las similitudes entre la letra, el espíritu y la perfecta descripción del espacio creado por El Chino Tabasco. El fax puede ser el comienzo del final de un mito que se repite a voces entre los vecinos sudcalifornianos. O puede ser el final de una crónica que quisiera escribir algún día: la historia de un viaje en un oscuro camino del desierto, donde el viento golpee en mi cabeza, las luces trémulas, las campanas de la misión y las presencias indescifrables me digan: «Bienvenido al Hotel California, un lugar tan adorable del que nunca puedes irte». (Mascardi, 2014, web)”

Este trabajo se diferencia de los dos anteriores esencialmente por su amplia utilización de recursos gráficos para soportar parte de la carga narrativa y no dejársela toda al texto. La crónica cuenta con 19 fotografías del lugar, tanto de la autoría de Mascardi como otras de archivo para mostrar el Hotel California en diferentes momentos históricos. Aunque no constituye una técnica narrativa o una forma de estructurar el texto *per sé*, sí hay que tener en cuenta el valor del recurso gráfico a la hora de querer evitar que el texto se vuelva demasiado pesado en descripciones que se pueden hacer valiéndose en su lugar de una foto o un gráfico.

Desde la realización audiovisual también existen ejemplos que sirven de insumo para nutrir y dar dirección al trabajo. Uno de ellos es el documental *Insurgentes* del director noruego Lasse Hoile. Se trata de un trabajo que se acerca a la vida del músico inglés Steven Wilson (Hoile, 2009). Lo interesante de este documental es la manera en que hila diferentes aspectos y momentos de la vida del artista. Aunque no existe una delimitación temática clara, en tanto no

hay intertítulos ni “capítulos”, sí se notan tres momentos narrativos. El primero es un acercamiento a los orígenes de la actividad artística de Wilson. Para tal efecto Hoile acompaña al músico a la casa de sus padres, a su estudio personal, y a su colegio, donde realizó su primera presentación en público, entre otros. El segundo es una recolección de conversaciones con productores y otros músicos, como Trevor Horn y Mikael Åkerfeldt, en las que se discute qué significa ser un músico en el siglo XXI. Finalmente, el tercer movimiento tiene que ver con seguir a Wilson mientras graba su primer álbum en solitario alrededor del mundo, metiéndose de lleno en la labor de producción artística.

Insurgentes cuenta con una característica narrativa interesante que es de particular importancia. El documental no es lineal. Los tres movimientos se van desarrollando en paralelo. Es evidente que hay una dificultad intrínseca en escoger esta manera de estructural el trabajo, pero al final el resultado es altamente satisfactorio en términos de comunicación. La estructura del documental no solo logra capturar la atención del espectador, sino que le hace fácil seguir los tres movimientos. Además, hilvana momentos de las partes entre sí para construir una estructura narrativa que queda claramente delimitada, pero sin dejarlas aisladas una de la otra. *Insurgentes* incorpora elementos del periodismo narrativo que se exploraron anteriormente en este capítulo para elaborar un relato sólido, atractivo y que rompe con esquemas de cronología.

5.2 – Zona Postal y Sociedad Anónima: las bandas olvidadas del final de los 80

Este trabajo se ha acercado al *rock* desde una perspectiva historiográfica. La elaboración de un recuento de la historia del género no es casualidad. Hasta ahora, se ha buscado ir de lo macro, del origen del *rock* en el sur de Estados Unidos, hasta las particularidades de su llegada e historia

en Colombia. En este punto, el trabajo se centra en el final de la década de 1980 para volver la mirada sobre dos agrupaciones que serán objeto de los productos periodísticos que se han elaborado para este proyecto: Sociedad Anónima y Zona Postal.

La elección de estas bandas responde a una cuestión que se señaló en el capítulo anterior: existen muchos vacíos en el relato histórico del *rock* en Colombia en la década de 1980. La atención se fijó sobre unas pocas bandas que editaron trabajos que llamaron la atención del público y los medios. Otras bandas pasaron por debajo del radar, sin haber logrado hacerse un nombre que perdurara en el tiempo. Sociedad Anónima y Zona Postal son dos de ellas. Ambas compusieron y grabaron temas que fueron bien recibidos por la crítica y por el público, pero su nombre no quedó en el imaginario colectivo del *rock* en Colombia durante esta década. De cierta manera, su existencia quedó borrada casi por completo al entrar los noventa.

En estas dos bandas se han identificado algunos elementos que las hicieron objeto de interés para el desarrollo de este trabajo:

- **Relación con bandas más conocidas:** Sociedad Anónima fue el proyecto de Carlos Posada luego de su salida de Compañía Ilimitada. Dicha salida se produjo antes de la edición del sencillo *El Año del Fuego* en 1984. Posada se retiró de Compañía Ilimitada al notar que las composiciones empezaron a tratar temáticas alejadas de las problemáticas y fenómenos sociales de Colombia. Por su parte, Zona Postal fue fundada por Fernando Caballero y Eduardo de Narváez. El primero formó parte de Pasaporte y compuso su éxito más reconocido, *Ígor y Penélope*. De Narváez trabajó con Compañía Ilimitada, desempeñando varias funciones detrás del escenario y ayudando con el préstamo de algunos equipos. Esta característica es interesante porque da cuenta de las interrelaciones

entre bandas y músicos que existió en la década de 1980. También sitúa a las bandas en una posición de contraste con las que fueron más exitosas en el ámbito comercial. Este contraste es uno de los aspectos importantes del trabajo, dado su objetivo de llenar vacíos en la historia del *rock* colombiano.

- **Un único trabajo discográfico:** tanto Sociedad Anónima como Zona Postal produjeron solamente un álbum. Zona Postal editó un disco epónimo en 1989, que no se publicó por una disputa con la compañía que se había hecho cargo de los derechos de imagen de la banda. Por su parte, Sociedad Anónima publicó *El Álbum de Menor Venta en la Historia del Disco* ese mismo año. Ambas bandas se acabaron disolviendo tras trabajar en la elaboración de sus álbumes.
- **Composiciones con elementos de crítica social:** un elemento que separa a estas dos bandas del grueso de las agrupaciones de *rock* en Colombia durante esta época es su tendencia a tratar temas sociales y políticos en sus canciones. *La causa nacional*, el tema más sonado de Sociedad Anónima, habla de la crisis política colombiana en un país controlado por el narcotráfico, el lavado de dinero y la corrupción. *Los detenidos*, de Zona Postal, tiene un eje temático similar. Estas composiciones estaban profundamente alejadas de otras como *La calle* de Compañía Ilimitada, que tenían un componente temático principalmente cotidiano y *light*.

El objetivo principal de este trabajo es la redacción de dos crónicas que hablen de estas bandas. Dichos trabajos se acercarán a la historia de las agrupaciones, la elaboración de sus respectivos trabajos discográficos, y dará también una mirada a lo que fue de sus miembros en los casi treinta años que han transcurrido desde la producción y publicación de los mismos.

CAPÍTULO 6

PRESENTACIÓN DE LOS PRODUCTOS PERIODÍSTICOS

Con posada en el anonimato

No es fácil conseguir una copia de *El Álbum de Menor Venta en la Historia del Disco*, el único trabajo de estudio de Sociedad Anónima. Desde su publicación por allá en 1989, el disco ha sido un animal exótico del rock bogotano. A veces se encuentra una copia en Discogs, pero hasta ahí. No existe en ningún otro sitio web de compraventa medianamente reputado, y encontrárselo en una tienda de vinilos en Bogotá es como toparse con un arbusto de tréboles de cuatro hojas.

Y así como es difícil conseguir el disco, es difícil conseguir a Carlos Posada, el guitarrista y compositor detrás de la banda. Posada se fue a vivir hace más de diez años a Villa de Leyva, luego de sufrir un accidente cerebrovascular por una malformación. Allí completó un proceso de curación alejado de los médicos tradicionales, que durante años le dijeron que la única manera de solucionar su dolencia era extrayendo una parte de su cabeza. Durante casi tres meses busqué reunirme con él en el pueblo. Posada ya sabía que yo quería hacer una investigación sobre Sociedad Anónima y el estado del rock bogotano en los ochenta desde varios meses atrás. Mi papá, que lo conoce hace más de veinticinco años, me había advertido que Carlos es un tipo peculiar, y que si quería hablar con él, era mejor que me asegurara de poder saber dónde iba a estar.

Cuánta razón tenía mi viejo.

La primera vez que lo llamé, Posada no dudó en decirme que fuera a Villa de Leyva cuando quisiera. No era sino que le avisara y él se sentaba a hablar conmigo. Le parecía, según dijo, del putas la idea de hablar de Sociedad Anónima. Concretamos una fecha. Faltando un día, lo llamé de nuevo para confirmar la cita. “Don Juan Pablo, venga, es mejor que hablemos esta vez por teléfono y cuadremos la visita para otro momento”, me dijo con voz grave y algo acontecida. “Ahorita estoy en mitad de un trasteo. Me estoy yendo para la montaña, a las afueras de la Villa, porque unos científicos dicen que aquí va a empezar a temblar mucho”.

*

*

*

“Tremenda confusión causó en el país la nueva suspensión de libertad condicional. Todo a quien hallaren con algo en su nariz, será considerado todo un criminal. Justifiquen su actuación con una causa nacional. ¿Qué es una causa nacional?”

Hay algo que diferencia profundamente a Sociedad Anónima con Compañía Ilimitada y el grueso de bandas de rock que tocaron en Bogotá durante la década de 1980. *La causa nacional*, uno de los sencillos del álbum y la canción más reconocida que escribió Posada como Sociedad Anónima, deja muy claro en qué radica su distinción. Ya en la primera estrofa, Posada se mete de frente con la realidad de un país inviable. En seis versos, *La causa nacional* dispara copiosa y precisamente al narcotráfico, a la corrupción y al patrioterismo, tres males crónicos de Colombia. En seis versos. Seis.

La canción fue la desembocadura cumbre de un proceso en el que Posada empezó en la década de 1970. En 1972, Posada cursaba segundo grado de bachillerato en el Gimnasio Campestre. Más al norte, Camilo Jaramillo hacía lo propio en el San Carlos. Entrado el segundo

semestre del año, y por razones que Posada no recuerda o prefiere no recordar, a ambos los echaron. “Piyo y yo éramos vecinos en la 90 con 11A, y tuvimos un semestre de vacaciones luego de que nos echaran del colegio”, dice Posada en una llamada telefónica que se hizo *in lieu* de la primera visita a su residencia en Villa de Leyva. Piyo y Posada se juntaron para empezar a escribir y tocar canciones. Al año siguiente, el primero ingresó al Gimnasio Moderno. Posada, dice él, volvió al Campestre porque el mismísimo Alfonso Casas lo llamó y le reconoció que el colegio había tomado mal la decisión en su caso. Pero la vuelta a la escolaridad no fue remedio para lo que se había gestado en ese semestre. A ellos se unieron Alberto Carbó y Arturo Cuéllar para completar la sección rítmica. Se había juntado Campestre Moderno, la banda precursora de Compañía Ilimitada.

* * *

Es 7 de octubre de 2017. Más de un año ha pasado desde la primera vez que llamé a Carlos a contarle que quería hacer una mitad de mi proyecto de grado sobre Sociedad Anónima. Hace dos semanas hablamos por teléfono sobre los comienzos de la banda en el Campestre y en el Moderno. Durante quince minutos, Carlos habló de Juancho, Piyo, los músicos que compusieron esa banda precursora, la industria musical en Colombia durante los ochenta, la línea temática de las canciones que compuso con Sociedad Anónima y su desdén por la música banal. Luego, y casi sin aviso, le dio un giro tenaz a la conversación. “Le voy a contar lo que está pasando”, me dijo, “porque es muy grave y se lo están escondiendo a la gente”.

Su tono cambió de inmediato. Se volvió más pausado. Su voz, que ya de entrada es grave por tantos años de cigarrillo, bordeaba en el carraspeo. Cada palabra que decía parecía leída de un

libreto, como si el hombre llevara tiempo queriendo hablar de lo que cree que se viene. “Hay un planeta que se llama Nibiru, que no pertenece a nuestro sistema solar y se está acercando a la tierra. Pasa cada 3600 años”, dijo, ya en son de advertencia. “Acá, como dicen, va a llover mierda al zarzo”.

Y en esta mañana de 7 de octubre, tras esa llamada tan alarmante, llego a Villa de Leyva. Son las 9:30. Camino un rato por la Plaza Mayor, antes de llamar a Carlos a eso de las 10. Todavía no sé a dónde tengo que ir, dónde vive Carlos ni dónde me voy a sentar a hablar con él. “Don Juan Pablo, ¿ya llegó a la Villa?”, pregunta con jocosidad. Le contesto que sí. “Espéreme en la tienda que se llama La Esquina, yo tengo que bajar por ahí a que me den una plata, porque anoche me dejaron sin cinco”. Me dice que está vestido con un pantalón “como vinotinto” y una chaqueta negra, y que no se va a quitar el casco. Advierte que debo estar pendiente, porque él no ve muy bien y a lo mejor me pasa derecho.

A los veinte minutos veo a Carlos acercarse desde el norte hacia la plaza. En efecto lleva el casco y la chaqueta negra, pero el pantalón es más ciruela que vinotinto. No lo veo hace más de quince años, y eso porque me lo contaron; yo no me acuerdo. Carlos es un tipo flaco y no muy alto – medirá un metro setenta. En las fotos que vi en su perfil de Facebook aparecía afeitado, pero hoy llega con barba de cuatro días. Quedan muy pocos pelos negros en su cara.

“Juemadre don Juan Pablo, no lo veía hace más de diez años”, me dice cuando me saluda, con un atisbo de sonrisa. “Camine, pasemos por el parque de aquí al lado por la plata y luego nos subimos a la montaña. Yo me estoy quedando por allá”.

*

*

*

Campestre Moderno empezó a tocar en el circuito de bandas de colegios bogotanos durante los setenta. A los eventos se los conocía como “murgas”, y los carteles se componían de bandas en su mayoría de aficionados. La banda de Posada con Piyo y Juancho no era la excepción. “El único que sabía tocar ahí era Cuéllar”, recuerda. “Ese man era – ¡es! – un putas”. En 1978, cuando la banda pasó a llamarse Compañía Ilimitada, fueron invitados a *Telediscoteca*, un programa de televisión conducido por Manolo Bellon. Con 20 años, los miembros de Compañía Ilimitada empezaron su viaje hacia la primera plana del renacimiento del rock colombiano de la década de 1980.

Y justo ahí, Posada abandonó el barco.

Se fue a estudiar ingeniería de sonido a Nueva York, bajo el auspicio de la multinacional japonesa Yamaha. Posada había estado trabajando con la compañía, y esta quería montar un estudio en Bogotá. Apoyado también por su papá, Posada se fue a Estados Unidos. A su regreso, Compañía Ilimitada se le había quedado chiquita. “Yo conocí muchas cosas que Juancho y Piyo no conocían en el Country Club de Bogotá”, resopla Posada, imitando el tradicional acento bogotano con la R exagerada. Mucho de eso se reduce al clásico cliché del contacto con otras culturas, de estar en una ciudad global, de salirse de la burbuja de la clase alta bogotana para darse cuenta cómo vive la gente que está jugándose la vida por fuera. Pero como todo con Posada, el resultado fue bastante más crudo de lo normal. “Esa fue una de las cosas que me hicieron sentirme verraco cuando llegué, porque yo veía que Piyo y Juancho componían unas canciones que eran lo más imbécil del mundo”, sentencia. Inmediatamente, agrega: “Habiendo tantas cosas que decir”.

A pesar de su disgusto con lo que Compañía Ilimitada estaba haciendo, Posada volvió a tocar con ellos. “Como músico invitado”, matiza. Para este momento, la banda empezaría a trabajar con Andrew Oldham, el famoso productor inglés que descubrió a los Rolling Stones. Con él, la banda y su sello discográfico, Phillips, querían intentar sacar la música a Europa. Se quería proyectar a la banda como el estandarte colombiano de la escena del rock en español que se había empezado a gestar con la Movida Madrileña en España y que estaba empezando a germinar en Argentina, México y Chile. Pero Compañía Ilimitada se chocó con un muro. Para Posada, los motivos eran obvios: “Hicimos las peores canciones. Se grabaron en italiano, y ninguno del grupo hablaba italiano”. Y a pesar de estar bajo la tutela de uno de los productores más reputados de la música contemporánea para ese momento, el proyecto para internacionalizar a Compañía Ilimitada estaba condenado a fallar. “Oldham no hablaba español y no entendía ni mierda de lo que decían las canciones. Se fue con eso para Holanda y no sirvió para un culo”, se queja.

Posada estaba para otras cosas, y se volvió a ir de la banda. “Me salí porque las canciones de Piyo y de Juancho no iban con mi estilo. Las mías eran más un grito para responder a lo que estaba pasando, que no se veía en Bogotá”. Sin embargo, en esa segunda etapa en Compañía Ilimitada se reencontró con Gonzalo de Sagarmínaga, un español a quien había conocido antes de irse a Nueva York en una fiesta. De Sagarmínaga estaba recién llegado de España, tras haber estudiado música en el Real Conservatorio de Madrid. Los dos se aburrieron rápidamente del estilo de Compañía Ilimitada y decidieron juntarse para hacer algo más “punketto” y controversial, según de Sagarmínaga. Ese algo sería Sociedad Anónima

*

*

*

No hay mucho camino de la plaza principal de Villa de Leyva a la cabaña donde Carlos está quedándose. Sin embargo, el cambio de escenografía es total. La carretera deja de ser el famoso empedrado de la Villa, y sube por el pie de la montaña en forma de un clásico destapado colombiano. Hay partes muy estrechas, que Carlos pasa sin problema en una moto Suzuki negra que parece ser un modelo reciente, pero está bastante golpeada y magullada. El asiento está rasgado, tiene varios rayones, y tiene polvo sobre la pintura. Yo, en mi carro, tengo que frenar constantemente.

La cabaña queda al lado izquierdo del destapado. Es diminuta, y su tamaño contrasta fuertemente con las edificaciones que la rodean. A la derecha de la carretera hay dos construcciones, ambas casas grandes con cercas de piedra. Esta cabañita, que tiene la puerta abierta de par en par, carece de cerca y cuyo techo es escasamente más alto que yo, se empalidece ante sus vecinas. Carlos se baja rápidamente de la moto, y me hace señas para parquear frente a la cabaña. La berma improvisada queda a diez metros de una pendiente, y Carlos me ordena parar. “El otro día a una amiga se le fue la camioneta por el barranco”, se ríe. “Fue un mierdero y hubo que traer hasta grúa”.

De la cabaña sale un personaje de nombre Victorio. Es amigo de Carlos. Tiene unos *jeans* que le no le alcanzan a llegar a la cadera, cual adolescente de la década pasada. A sus gafas les falta una pata, y el sombrero que le cubre la cabeza calva, es de cuero café. Carlos nos presenta y le explica a Victorio qué estoy haciendo allá. “Bienvenido hermano”, me dice efusivo. “Ya era hora que alguien hablara del rock en Bogotá”. Carlos me hace pasar a un cuarto que queda directamente a la izquierda de la puerta principal. Hay un escritorio viejo, lleno de chécheres que parecen ser de Carlos y que están desordenados. En frente está un sofá de cuero negro. Detrás y a

la derecha del sofá hay cajas marcadas con stickers de marcas de guitarras, telescopios y ensayos de pintura que el propio Carlos ha hecho. Al fondo, hay un baño que parece estar en construcción. La luz del día entra por los huecos que hay en el techo.

Sin embargo, lo que más me llama la atención es que aquí no hay casi nada que tenga que ver con música. No hay teclados, ni micrófonos, ni cables. Lo único que Carlos tiene en este cuarto que ofrezca alguna indicación de que siempre se dedicó a la música es un amplificador pequeño, una guitarra y un conjunto de cuerdas nuevas todavía en su empaque. Todo está en un desuso terrible. La guitarra es una Squier negra con cuello de arce, y ni siquiera tiene cuerdas. La pintura se ha descarapelado o cuarteado en gran parte del cuerpo, adornado también con calcomanías y rayones de marcador. El amplificador está debajo del escritorio y tiene varios días de polvo encima. Las cuerdas están sobre el escritorio, casi rogando para que Carlos las pase por el puente de la Squier y las use.

“No tengo muchas cosas acá”, comenta cuando se percata de que estoy auscultando la escena. “Me toca estarme moviendo”. Carlos ya no quiere hablar de música. Quiere hablar de la gente poderosa del mundo, de la gente que no le dice a los mortales lo que él cree que está pasando. De los Rothschild. Los Bildenbug. Las agencias de inteligencia de los países poderosos. El Vaticano. La Iglesia Católica. Carlos ve un futuro gris, pero a él ya no le importa.

“Hombre, camine acompañeme y me desayuno algo que no he comido”, me dice a eso de las 11:45 de la mañana. Cuando nos montamos al carro pregunta por mí y yo le muestro una canción que escribí. No parece ponerle mucha atención hasta que entra la voz. Apenas escucha la voz femenina pintar sus trazos melódicos por entre una maraña de guitarras distorsionadas y platillos al unísono, voltea la mirada. Me pregunta quién canta. “Tiene una voz muy bonita, me gusta el color”, asiente con más atención. Se queda escuchando un momento más y añade: “Eso es

buenísimo uno tener una voz característica, pero a veces lo que pasa es que acaban robándose todo el protagonismo”.

La elocuencia del comentario, que presenta una paradoja grande de la música contemporánea sin despeinarse demasiado, me deja claro que, ante todo, Carlos Posada sigue siendo un músico. Podrá sentarse a hablar de Juan XXIII y del Aeropuerto de Denver todo lo que quiera, pero su oído musical no ha parado de funcionar jamás.

*

*

*

La pelea fundamental de Posada con Compañía Ilimitada no es algo personal. No se trata de despotricar de Juancho y Piyo y demonizarlos. Es más un tema de poética, de significación. Compañía Ilimitada era la expresión de la burbuja aristocrática bogotana en el ámbito de la cultura popular joven de los ochenta. Posada era parte de esa burbuja. “Éramos un grupo de gente rica, y eran unos güevones todos que no sabían hablar sino de glamour y de perfume”. Para bien o para mal, Compañía Ilimitada era una cosa y Carlos Posada, otra.

“Y yo me emputé”, dice, como si sintiera todavía una especie de rasquiña por acordarse de esos años con Compañía. “Y por eso hicimos Sociedad Anónima con Gonzalo de Sagarminaga”.

Posada quería componer canciones que se refirieran a problemáticas sociales y políticas, a una coyuntura colombiana pasada por el narcotráfico y la corrupción. Esa intención, mezclada con su característica irreverencia, derivó en una banda que decía cosas muy serias, a pesar de decir las en tono burlón y sarcástico. Sociedad Anónima no fue tanto una banda como un pseudónimo. Su nombre era una referencia directa a, y una parodia del nombre de Compañía Ilimitada. Posada quiso, entonces, situarse en un lugar diametralmente opuesto al de Juancho y Piyo, que ya por

esa época estaban sacando el sencillo *El año del fuego*, que disparó a Compañía Ilimitada al estrellato nacional.

Con la ayuda de de Sagarmínaga, y algunos otros músicos que iban y venían, Posada empezó a escribir y producir canciones de manera esporádica. Pero la cosa fue cocinándose a fuego lento. Desde 1984 y 1985, Posada y de Sagarmínaga empezaron a grabar canciones cuando veían que las ideas iban madurando. Grababan las canciones ellos mismos, alejados de la máquina de la industria discográfica, que según Posada jamás iba a tener las agallas para editar un material tan irreverente y crudo.

De este ejercicio lento y pausado de crear música salieron muchas de las canciones que luego pasaron a formar parte del disco, y otras que nunca llegaron y se perdieron durante muchos años. Unas hacían barridos generales, como *Decadencia*: “Se tomaron el Palacio, el volcán estalló”. Otras se enfocaban en problemática específicas, como *El río Bogotá*: “Debían poner letreros en el río Bogotá / Diciendo que no vayan a bañarse pues se pueden enfermar / Nunca se te ocurra ir con tu novia al río Bogotá / Pues muy seguramente se podrían infectar”. Sociedad Anónima hacía música ante todo contestataria, pero jocosa.

Posada nunca hizo nada por plata, y Sociedad Anónima no fue la excepción. Tal vez fue por esto que nunca se sintió en el afán de sacar discos, hacer giras y eventos promocionales. “A mí me habría gustado eso, pero no por hacer plata”, dice. “Yo fui un tipo muy afortunado en mi vida y jamás tuve que trabajar para nadie, sólo cuando era por gusto hacía las cosas”.

*

*

*

Paramos con Carlos en una esquina donde está la frontera entre el pavimento y el empedrado de Villa de Leyva. Unos siete metros más allá del andén hay una casa con dos entradas al mismo negocio. De un lado hay varias mesas y un counter con una caja registradora. Del otro, un mostrador con pan, paquetes de fritos y confitería. Carlos se acomoda en una de las mesas de la primera puerta y le pregunta a la persona que atiende que si todavía le pueden dar un desayuno. “Claro, veci”, responde la mujer, con un tono que es un híbrido entre la cordialidad rural y la confianza que se le tiene a un conocido.

Carlos pide un desayuno con todo. Yo, como por salir del paso, pido una porción de mantecada. El hombre desayuna rápido y me pide que le preste para pagar; está sin efectivo. Cancelada la cuenta, vamos hasta una casa a dos cuadras de allí. Carlos toca la puerta, y una mujer avisa que ya viene a atender. Abre y saluda a Carlos con un abrazo, no lo ha visto por lo menos en un par de semanas. Tras un saludo efusivo entre ambos, la señora vuelve a entrar a su casa. Al cabo de un minuto, sale de nuevo. Le entrega a Carlos ciento cincuenta mil pesos. “Mira Charlie”, le dice, pasándole los billetes uno por uno. “Quedamos a paz y salvo, ¿no?”.

Caminamos lento otra vez hacia la cafetería. Carlos pasea mirando las casas como un conquistador español auscultando su parcela. “Yo le presté plata a todo el pueblo”, dice con un aire engrandecido. Y aunque parece pensar que no va a volver a ver gran parte de ese dinero, le ve el lado positivo. “Yo tengo posada en todo Villa de Leyva. Tengo mis cosas regadas por todo el pueblo y llego a donde me da la gana. Así me van pagando si no tienen plata”.

Carlos llegó a Villa de Leyva en 2006 con la plata que le había dejado su familia y la renta de varias propiedades. Llegó sin haberse casado y sin hijos. “Me rumbeé toda la plata, no le dejé nada a nadie”. Se dedicó a montar un taller para restauración y mejora de guitarras. Allí le mejoraba los circuitos, los trastes, la pintura y los acabados a guitarras baratas, que generalmente

son copias de las Stratocaster, Les Paul y Telecaster tan famosas y costosas. Inclusive montó un canal de YouTube en el que mostraba cómo guitarras de doscientos mil pesos podían llegar a tener el nivel de calidad de las Fender y las Gibson con algunos arreglos y modificaciones sencillas. Carlos también se dedicó a tocar con los lugareños, y a componer una que otra canción.

Pero ante todo, Carlos se fue a Villa de Leyva para escapar de Bogotá tras su padecimiento por la malformación en la cabeza. “Yo estuve muy malo, casi me muero”, recuerda. Sin embargo, desde que está en la Villa, Carlos no sufre por nada.

*

*

*

La premisa de Sociedad Anónima, para Posada, es sencilla: “Lo que hicimos con Sociedad Anónima se hizo por mamar gallo”. La música que acabó en el disco se escribió y se grabó entre 1985 y 1988, de a poquitos. Posada y de Sagarmínaga grababan cuando las ideas estaban ya maduras. Lo hacían sin la presión de un productor o una disquera, sin fechas límites. En su lugar, Sociedad Anónima empezó a moverse en las fiestas a las que iban Posada y de Sagarmínaga. A medida que iban grabando canciones, las ponían en casetes que llevaban a cada fiesta que los invitaban para ponerlos en los equipos de sonido. Así, *La causa nacional*, *El río Bogotá*, *Los porcinos* y otras canciones en el radar del rock bogotano. Y aunque Sociedad Anónima pasó casi desapercibida, bajo la sombra de Compañía Ilimitada, Pasaporte, y otros nombres que quedaron en la memoria rockera nacional en la década de 1980, llamó la atención de Polydor en 1988. Las grabaciones que habían hecho Posada y de Sagarmínaga llegaron a Holanda y le gustaron a los ejecutivos de la disquera. “No sabían español pero el chiclecito les pareció del putas”, recuerda Posada.

Polydor vio el potencial, pero quiso restarle polémica a la música. En el caso de *La causa nacional*, esto significó la creación de una versión nueva de la canción. Se modificó una línea de la letra que decía “Todo a quien hallaren con algo en su nariz / Será considerado todo un criminal”, que contenía una clara alusión al tráfico y consumo de cocaína. En su lugar, la versión higienizada decía “Todo a quien hallaren con algo por ahí”. El cambio se dio porque Caracol se negó a pasar la versión original, que había sido grabada hacía tres años, en sus estaciones. “Le llevaron la canción a Hernán Orjuela y su asistente de dirección le dijo ‘Don Hernán, esa canción no se puede pasar porque le quitan el butaco’”, recuerda Posada.

Con el aval y el apoyo de Polydor, Sociedad Anónima editó su primer sencillo. El prensaje llevó *La causa nacional* y *Un amigo romántico* – un tema concebido como una burla del pastiche del rock’n’roll cincuentero – como lado B. La disquera encargó 400 copias del sencillo, que empezó a circular con éxito en el país. *La causa nacional* empezó a sonar, rompiendo de frente con el concepto del rock colombiano para ese momento. La canción desechó el esquema de pop brillante y soleado que había llegado a su auge con *La calle*, uno de los temas más exitosos del primer elepé de Compañía Ilimitada. Ya lo mencioné antes. *La causa nacional* le habló a la gente de los males de Colombia, pero lo hizo con una música agradable y pegajosa. Este es el encanto infeccioso de Sociedad Anónima. Posada y sus secuaces repartían verdades a puños, pero los escondían con sarcasmo y guitarras deliciosamente interpretadas.

En efecto, Sociedad Anónima era una suerte de oveja negra. Sin embargo, funcionaba. La música era, como dicen en Estados Unidos, *radio-friendly*. Tenía una esencia pegajosa. Uno no puede oír *La causa nacional* una sola vez. Después de la primera pasada, uno quiere volver a escuchar la voz estridente y carrasposa de Posada contraponerse al arreglo de guitarras acústicas y eléctricas que componen la introducción de la canción y presentan su motivo rítmico y

melódico. Uno quiere volver a pararle bolas a la batería, tan sencilla que puede comparársela con algo que habría tocado Nick Mason de Pink Floyd. Uno quiere volver a cerrar los ojos en el puente final de la canción, que tiene un solo de guitarra o piano, según la versión. Pero al final, lo que más quiere uno es ponerle atención a la letra brillante de Posada, que le canta la tabla al país y lo pone a bailar al mismo tiempo.

Lo malo de todo, era que Sociedad Anónima estaba empezando a ser exitosa con una canción que ya había sido escrita y grabada hacía mucho tiempo. Posada había perdido la ilusión con ella. “A mí no me interesaba que sonara. Yo ya estaba mamado de tocarla”.

*

*

*

Carlos no escribe una canción desde hace casi un año y medio. Descubrió otra actividad que, literalmente, no lo deja dormir. Todas las mañanas, se levanta con varias cámaras de distintas calidades y graba los amaneceres. Con cada una de las grabaciones, se convence más de que ese planeta llamado Nibiru está acercándose más y más a la Tierra. Carlos dice que me quiere mostrar, y saca del baúl de su habitación en la casa de Victorio un computador. Lo conecta a la corriente y lo prende. Dentro hay docenas de videos de los amaneceres. “Lo que está pasando se ve entre 5AM y 7AM. Hay que sacar la cámara, cerrarle el diafragma del todo y ponerle todo el contraste”, dice mientras busca los videos.

Y es que todo lo que ha estudiado y todo lo que dice que está pasando le ha quitado las ganas de hacer música. Él se dedica a grabar los amaneceres y estudiarlos minuciosamente. En internet ha encontrado el sustento a sus teorías y a mucha gente que hace lo mismo que él todas las mañanas. En todo el mundo, según Carlos, se está documentando la llegada de Nibiru y los

apresurados esfuerzos de las clases dominantes por esconder lo que está pasando. A él no le vale que la NASA y casi la totalidad de la comunidad científica haya descartado la teoría. Esos organismos son parte del problema.

En Villa de Leyva, Carlos también ha encontrado personas que observan el cielo. Son muchas de estas personas las que lo acogen en sus casas cuando Carlos decide moverse, y con las que se levanta a observar los amaneceres. Por su parte, Carlos dice haber convencido a los más escépticos de la existencia de Nibiru, y de su inminente y catastrófico encuentro con la Tierra. Ese encuentro supuestamente iba a suceder en septiembre y no pasó nada.

Casi con seguridad, Nibiru no es real. No pasa cerca de nuestro planeta cada 3600 años, ni pasará. No va a detener la rotación de la Tierra, ni va a causar terremotos o erupciones volcánicas. Lo que sí ha hecho es quitarle las ganas de componer a uno de los músicos más brillantes que tuvo Bogotá en la década de 1980.

*

*

*

El éxito de *La causa nacional* situó a Sociedad Anónima en el prontuario del rock bogotano de manera indeleble. Fue así como los eligieron para abrirle a Soda Stereo en noviembre de 1988. Soda venía a Bogotá para tocar en la Plaza de Toros La Santamaría como parte de su tour Doble Vida. La oportunidad era increíble, y más a puertas del lanzamiento de *El Álbum de Menor Venta en la Historia del Disco* el año siguiente.

La cosa no salió tan bien.

En la rueda de prensa previa al evento, Gabriel Madero, bajista de Sociedad Anónima mostró su descontento con la prioridad que se le estaba dando a Soda Stereo. Madero reprochó que no se

hablara de Sociedad Anónima ni de la escena local. El resultado fue nefasto. “Nosotros éramos muy jóvenes y obviamente no teníamos ingeniero de mezcla ni ingeniero de monitores”, recuerda de Sagarmínaga. “Los de Soda Stereo no sólo no nos ayudaron, sino que nos quisieron joder”. En consecuencia, Sociedad Anónima tocó apenas dos canciones antes de bajarse el escenario, y se enfrentó a un sonido terrible en los monitores.

El episodio, lejos de ser anecdótico, resultó ser un punto de quiebre para Sociedad Anónima. Posada y de Sagarmínaga recopilaron las canciones que ya habían grabado para editar *El Álbum de Menor Venta de la Historia del Disco*, que salió al año siguiente. Al poco tiempo, de Sagarmínaga salió de Sociedad Anónima para hacer parte de Hora Local, banda con la que logró un renombre importante. Posada simplemente se aburrió del proyecto. La encarnación original de Sociedad Anónima, con la que se creó todo el material que quedó de la banda, terminó en 1990.

Tanto Posada como de Sagarmínaga se dedicaron a otras cosas. Posada colaboró en la musicalización de largometrajes y series televisivas. De Sagarmínaga hizo lo propio, y tuvo roces con la actuación. Colaboraron en 2006 en la realización de *El Colombian dream*, un largometraje de Felipe Aljure. Posada contribuyó con música, y permitió que se utilizara *La causa nacional*. De Sagarmínaga participó como actor y también participó de la musicalización junto con Posada. Sociedad Anónima tocó por última vez en el bar Crabs de Bogotá, durante el lanzamiento de la cinta.

*

*

*

Lo último que recuerda Carlos de Sociedad Anónima antes del toque en Crabs fue hacer una recopilación de todas las canciones que se grabaron o compusieron durante el período previo a la

publicación del disco. Carlos se inventó a Pedro de Rodrigo, un personaje al que le creó una historia y una carrera musical que, en efecto, era la suya. Al final, la recopilación de las canciones de Sociedad Anónima se materializó como un especial radial falso sobre la vida y obra de Pedro de Rodrigo, llevado a cabo por su casa disquera, la también ficticia Montadora Records. Carlos le pidió al actor Pedro Mogollón y a la productora Claudia Liliana García que grabaran las locuciones en las que se relató la historia de Pedro de Rodrigo. Como oda final a Sociedad Anónima, Carlos bautizó el resultado de este trabajo como *El Segundo Álbum de Menor Venta en la Historia del Disco*.

“Yo lo que quería ya era dejar olvidado el tema de Sociedad Anónima. Yo ya no quería saber ni mierda de eso. Entonces dije ‘voy a coger toda estas vainas y les voy a poner el nombre de Pedro de Rodrigo’ y adiós. Ya no más conmigo. El que quiera oír mi música la oye como Pedro de Rodrigo y ya. Yo ya no soy ni Sociedad Anónima ni ni mierda”, sentencia Carlos. Para él, Sociedad Anónima no pudo haber sido viable en el largo plazo, en un mundo en el que las bandas que pegan en el *mainstream* son fabricadas. “¿Qué les va a gustar lo mío? ¿Para qué me voy a poner a hacer el esfuerzo? Lo mejor que yo pude hacer fue salirme a tiempo”, dice.

El adiós a Sociedad Anónima fue un pistolazo por excelencia de Carlos. Hizo lo mismo con su propio proyecto que con Compañía Ilimitada tantos años antes. Pero al mismo Carlos se le olvida algo importante: él *es* Sociedad Anónima. Su personalidad contestataria, irreverente y altanera es la misma esencia de las canciones que se publicaron bajo el nombre de la banda. Y por más de que Carlos insista en que su nueva pasión de la astronomía le quitó las ganas de hacer música, ese lado suyo jamás va a morir. Él mismo me lo deja claro antes de irme.

“¿Quién sabe?”, suspira. “A lo mejor algún día escribo una canción sobre todo este mierdero y todo lo que está pasando”.

Venintidós años sin que pase nada

Juan Pablo González Arboleda

En el segundo piso de Gaira Café hay muchas fotos y mementos de un sinfín de personajes colombianos. Hay camisetas de equipos de fútbol firmadas por los jugadores. Hay fotos de Galán y Fernando González Pacheco, entre otras figuras ilustres de la vida nacional. Hay también objetos colgados y enmarcados. Y ahí, entre lo que no es otra cosa que un álbum histórico de la cultura popular, política y social de Colombia, está una foto de una banda que nadie recuerda. Si a un comensal le hicieran un *quiz* para probar cuántas de las cosas que adornan el techo y los muros del segundo piso de Gaira puede reconocer, seguramente le atinaría a todas.

A todas, menos a la foto de Zona Postal.

La foto está casi escondida entre los Galanes y los Valderramas. Zona Postal hizo olas en Colombia con *No ha pasado nada*, una canción que lamenta la indolencia de los colombianos ante la realidad del país, y la naturaleza cíclica de la violencia, la corrupción y la política. Sin embargo, hoy casi nadie se acuerda de ellos. La gente se acuerda de Compañía Ilimitada. De Estados Alterados. De Hora Local. De Pasaporte. Pero no de Zona Postal.

Junio 14 de 2011. Han pasado más de veinte años desde que Álvaro “Coque” Arango, Fernando Caballero, Eduardo de Narváez, Jackie Rozo y Juan Carlos González se subieron juntos por última vez a un escenario. Hoy son el evento central de esta noche de martes en Gaira. Zona Postal está tocando para presentar nuevos arreglos de sus canciones. La banda lleva trabajando un año en la grabación de estas versiones repensadas y está buscando publicarlas en un nuevo disco que ellos mismos han financiado y producido.

Muchos artistas y agrupaciones hacen reencauches de sus trabajos anteriores. A veces lo hacen porque las grabaciones originales se realizaron con un presupuesto bajo y su calidad no es la mejor. Otras veces deciden modificar elementos líricos o musicales de las composiciones, para reflejar su evolución como personas y músicos. Hay cualquier cantidad de razones por las cuales una banda puede decidir volver a grabar uno de sus álbumes. A los aficionados puede o no gustarles. Unos dirán que lo hecho, hecho está. Otros recibirán con brazos abiertos el sonido mejorado o los cambios que se hayan realizado.

Pero para Zona Postal, grabar de nuevo las canciones que compusieron a finales de los ochenta no es un ejercicio de revisionismo. Para ellos, es llegar, veintidós años después, por fin a tener su disco en sus manos. El que grabaron en 1989 nunca se publicó, y las cintas desaparecieron. Este año Zona Postal logrará finalmente mostrarle al mundo su música. Y para celebrar, se han tomado Gaira.

*

*

*

Es lunes festivo y Fernando Caballero pone sobre la mesa de su sala un álbum negro. Dentro tiene el registro más completo de todo lo que pasó con Zona Postal desde mediados de 1988 hasta 1990, cuando la banda dejó de existir. Fernando se encargó, durante esos dos años, de recopilar todo recorte de prensa, toda escarapela y toda boleta de concierto en la que saliera impreso el nombre de la banda. Incluso tiene una copia del sencillo que sacó Zona Postal algunos meses antes de empezar a grabar ese disco que nunca salió.

“Así de rápido como empezó, se acabó”, suspira Fernando mientras ojea el álbum.

Zona Postal nació en el punto alto de la fiebre del rock en español. Colombia estaba en la cresta de la ola que se había tomado España, Chile, México y Argentina. Las bandas que empezaron a sonar en el país tenían toda la atención de las disqueras, las emisoras y el público. Los jóvenes del país impulsaron el movimiento rockero en Bogotá, Medellín y el resto del país. En la capital existía una escena muy orgánica. Muchos de los músicos de diferentes bandas se conocían, y había mucha camaradería entre ellos. Zona Postal surgió de esa maraña de relaciones, y de la ruptura de muchas otras.

A principios de los ochenta, Fernando estaba estudiando arquitectura en la Universidad Piloto de Colombia. La universidad organizaba semanas culturales todos los años. “En una de esas semanas fuimos a una fiesta por allá en el norte y estaba tocando una orquesta. Por ahí a las nueve de la noche, yo ya estaba borracho. El tipo que estaba amenizando preguntó si había alguien que tocara algo de rockcito”, recuerda entre risas. Fernando había tocado guitarra en la banda del Gimnasio Los Cerros cuando estudiaba allí, pero el ajetreo de la universidad lo había alejado de la música hasta ese momento. Se subió al escenario con Einar Escaf, quien hoy es productor y uno de los colaboradores más cercanos de Carlos Vives, y el bajista de una banda de *covers* que se llamaba Spitfire.

En medio de la borrachera, los tres tocaron un rato mientras la orquesta descansaba. Al bajarse del escenario, alguien se acercó a Fernando para decirle que unos músicos estaban buscando un guitarrista. Llevaban tres meses haciendo audiciones sin mucho éxito, y el nombre de Fernando había sonado entre ellos. Él dio su teléfono y lo invitaron a una reunión a los pocos días. De ese encuentro resultó una banda bautizada Acero. Fernando se unió a Roberto Uricoechea, bajista, y Bruno Mancini, guitarrista. “El baterista era un tipo que se llamaba Nino”, apunta.

Acero acabó estabilizándose tras un tiempo y pasó a llamarse Grafiti. Mancini salió de la banda y llegaron Pablo Tedeschi, Rafael Rubio y Elsa Riveros. Con una nómina completa, Fernando propuso dejar de tocar *covers* y componer música propia. Llevó algunas propuestas que tenía esbozadas. Al principio la idea de componer no caló muy bien, pero Grafiti no tardó demasiado en empezar a escribir canciones.

Sin embargo, la vida no le alcanzaba a Fernando. “Tenía mucho trabajo en Pedro Gómez y no podía estar pendiente de lo del disco”, dice. Los otros integrantes siguieron con la labor, y grabaron diez canciones. Cuando el proceso de producción terminó, Fernando se dio cuenta de que su nombre sólo aparecía en los agradecimientos, y en la foto estaban todos, menos él. Quedó claro que lo habían sacado del grupo sin decirle nada. “Tedeschi y Juan Carlos Rodríguez, el mánager, armaron todo el asunto de esa manera”, sentencia Fernando. Y por si fuera poco, él había aportado algunas de sus composiciones para el disco. Entre esas canciones estaba *Igor y Penélope*, que pasaría a ser el éxito más grande de Pasaporte, nombre que adoptó la banda tras firmar con Sonolux para publicar su álbum.

El *impasse* de Pasaporte dejó tocado a Fernando. Habían usado sus canciones y, fuera de eso, lo habían sacado de taquito del disco. Pero el trance no duró mucho. “Una vez llegué a un concierto de los Enanitos Verdes en La Salle. En la fila sentí un manotazo en la espalda. Estaba *Piyo* con la novia, y me presentaron a Eduardo de Narváez”, dice. A la entrada del concierto estaba sonando *Igor y Penélope*. Fue ahí cuando *Piyo* hizo reaccionar a Fernando. “Deje de ser tan marica. Lo que está oyendo es solamente parte de lo que usted es. Esa canción la hizo usted, pero usted no es eso. Vaya, dígame a Eduardo, póngase las pilas. Hagan algo entre ustedes dos”, le dijo. De Narváez era un ingeniero de sonido que también tocaba teclados, y Fernando ya lo conocía del colegio. A ambos les sonó la idea y acordaron reunirse pronto.

El primer encuentro entre Fernando y Eduardo fue directo al grano. “En la casa de Eduardo grabamos unas ideas de guitarra que yo tenía”, recuerda Fernando. Esa grabación terminó siendo la materia prima de *Dónde estás*. La primera canción de Zona Postal se había puesto en marcha. La cuestión ahora era ensamblar una banda en propia regla. Eduardo y Fernando conseguir una sección rítmica, un vocalista y un guitarrista líder.

En los días siguientes, Fernando se encontró a Juan Carlos González en la Carrera Novena con Calle 72. Juan Carlos también había estudiado en Los Cerros y era el hermano menor de un amigo de la promoción de Fernando. Había tocado bajo algunos años atrás en Kocoa, una de las primeras bandas de heavy metal en Colombia. “Yo empecé tocando guitarra, pero me pasé al bajo porque no había bajistas”, recuerda Juan Carlos. La música era una ocupación terciaria para él. Había querido ser futbolista, pero no logró llegar a la profesional tras salir del servicio militar en 1982. Estudió administración de empresas en la EAN y trabajaba en Crema y Lujuria, una cadena de restaurantes en Bogotá. Cuando se lo encontró, Fernando le contó del proyecto y le pidió su número de teléfono para que se incorporara.

Para la batería, Eduardo sugirió a Álvaro “Coque” Arango. Lo había conocido en Compañía Ilimitada, donde estuvo tocando hasta que lo reemplazaron por no llegar a los ensayos. Eduardo y Fernando habían probado con otro baterista, pero no les gustó que este complicara la interpretación de unas canciones que ellos veían como muy sencillas. Al final se decantaron por *Coque*, que había estudiado en la Cristancho y era un baterista con todas las credenciales.

Jackie Rozo también llegó por sugerencia de Eduardo. Ella había sido una de las consideradas para ocupar el puesto de vocalista en Grafiti. Sin embargo, Eduardo, que era su novio en ese momento, le aconsejó que no aceptara. Según Fernando, Jackie había sido la primera opción para Grafiti. “Entonces obviamente la llamamos de primera para Zona Postal”, comenta Fernando.

Finalmente, llamaron a Rafael Rubio. Este también había salido de Pasaporte, causando que Tedeschi y Uricoechea llamaran a Sergio Solano para tocar en vivo. El disco que sacó Pasaporte en 1988 tuvo la participación de Rubio como único guitarrista. Sin embargo, Rubio no quiso seguir haciendo conciertos y decidió retirarse. Aprovechándose de otra salida de Pasaporte, Fernando lo llamó.

Lo que había empezado con una tarde de bocetos en guitarra en la casa de Eduardo de Narváez se consolidó para mediados de 1988 como una banda de seis integrantes. Sólo faltaba el nombre. El 'Zona' se tomó de la expresión "uy, zonas" que decía Eduardo cuando algo lo sorprendía. La segunda parte del nombre, 'postal', hacía referencia a la segmentación de Bogotá según áreas de correos, o áreas postales. El nombre de la banda se decidió entre todos, y marcaría la pauta del funcionamiento de la banda. Zona Postal fue, ante todo, una agrupación colaborativa. Si algún miembro llevaba una idea sin terminar, el resto de los integrantes colaboraban con la construcción de esa idea hasta que acabara siendo una canción.

Los seis músicos se pusieron manos a la obra para escribir canciones. El objetivo era lograr formar parte del cartel del Concierto de Conciertos que se iba a celebrar en septiembre de ese año. Fernando Pava Camelo, director de la emisora Súper Estéreo 88.9, había discutido con algunos socios suyos la idea de un concierto de rock en español en Bogotá. Consiguieron el apoyo de Felipe Santos y de Coca-Cola. La administración de Andrés Pastrana apoyó la iniciativa y empezó a participar activamente en la organización del concierto. El cartel no fue otra cosa que un lujo. Miguel Mateos, Yordano, Franco de Vita, Los Prisioneros y Los Toreros Muertos llegaron a Bogotá para formar parte del evento que estaba programado para iniciar a las 4:30 de la tarde del 17 de septiembre y finalizaría bien entrada la mañana del día siguiente. La idea de los

organizadores era darle cabida a dos bandas colombianas para promover la escena local y ayudarlas a internacionalizarse.

Así, el objetivo de Zona Postal era claro: había que estar en el Concierto de Conciertos. “El que estuviera iba a ser famoso, y el que no estuviera, hasta luego”, comenta Fernando. Sin embargo, lo iban a tener difícil. Compañía Ilimitada tenía el sitio asegurado. Habían lanzado su primer larga duración, *Contacto*, apenas unos meses atrás, y el éxito había sido rotundo. El mismo alcalde Pastrana hizo fuerza para que fuera Compañía Ilimitada la que abriera el evento, ya que los conocía hacía mucho tiempo e incluso los había contratado para un evento de campaña en 1987. *Juancho* y *Piyo* iban a estar en el Concierto de Conciertos por decisión unánime de los organizadores.

A pesar de un esfuerzo significativo por construir y ensayar un repertorio que les permitiera estar en el Concierto de Conciertos, Zona Postal no clasificó para la cita. Todavía estaba muy verde la propuesta para llegar a compartir escenario con artistas de talla internacional. Todavía no tenía el reconocimiento para hacerle frente a casi 70,000 personas que atiborraron El Campín ese día, esperando ver a la crema y nata del rock bogotano y latinoamericano. Irónicamente, el lugar se lo ganó Pasaporte.

No estar en el Concierto de Conciertos supuso una derrota para Zona Postal. Sus integrantes se habían perdido lo que se sigue catalogando como la cita más importante del rock en español en Colombia. No habían estado en el escenario cuando toda esa gente empezó a gritar “¡Bogotá, del putas, Bogotá!”. Se habían perdido la posibilidad de tocar entre Los Toreros Muertos y Miguel Mateos.

O por lo menos, eso creyeron en ese momento. La ausencia del Concierto de Conciertos no iba a ser una condena al anonimato. “Ya nos habíamos montado en el tren del rock en español”, sonríe Fernando.

Zona Postal no bajó la guardia. “Era muy difícil y nosotros lo sabíamos”, dice Juan Carlos. “Entonces seguimos trabajando”. El trabajo llamó la atención de Buena Imagen, una compañía de *management* artístico encabezada por Leonidas Núñez. Buena Imagen encargó a la banda un sencillo. En las semanas siguientes, se encerraron en el estudio de Eduardo de Narváez. Él lo había montado en un edificio que era propiedad de su familia. Estaba en la calle 90 con carrera 11 y se llamaba, para ese entonces, RockTime. Allí, dejaron a un lado *Dónde estás* y grabaron dos canciones nuevas para poner en el disco de 45RPM que se publicaría como ese primer sencillo homónimo de Fernando, Eduardo, Juan Carlos, Jackie, *Coque* y Rafael.

El sencillo fue una declaratoria de intenciones como pocos. En el lado B estaba *Los detenidos*, una composición de Fernando. La canción tenía una estructura sencilla de blues, y una letra inspirada por el escándalo de Los Picas, un grupo de tres comisionistas de bolsa que organizaron un esquema de captación ilegal de dinero con miras a la reinversión. El escándalo estalló en septiembre de 1988, cuando los tres socios huyeron de Colombia y fueron capturados en Chile. La magnitud del asunto fue tal, que el propio presidente Virgilio Barco, no dudó en catalogar el esquema de los Picas como “un vil raponazo de cuello blanco”. Fernando escribió toda la letra, salvo la primera estrofa, en primera persona desde la perspectiva de un ladrón de cuello blanco, sin referirse directamente al escándalo:

“Y ya llegaron / Los detenidos / ¿Será que vendrán / De Estados Unidos? / Sin un centavo / En los bolsillos / Ya lo han girado / A un banco suizo

Pero no, no señor / Yo no me los robé / Porque mi papá me enseñó / A ser gente muy bien / Y en la sesión, el juez señaló / Usted se los tumbó / Y los tendrás que pagar / Cien años de prisión”

Los detenidos fue un brochazo brillante al crimen de cuello blanco en Colombia, inspirado e impulsado por la coyuntura en que fue concebido. Sin embargo, sería el lado A de ese primer

sencillo de Zona Postal el que catapultaría a la banda y llamaría la atención de algunos medios y del público. En ese lado A estaba *No ha pasado nada*.

Aunque el crédito de compositor de *No ha pasado nada* quedó con el nombre de Eduardo de Narváez, la canción fue en realidad un esfuerzo grupal. “Él se inventó la melodía de sintetizador del principio, pero la letra nos sentamos a escribirla entre todos”, recuerda Juan Carlos. Lo hicieron sentados en la casa de Eduardo. La canción giraba en torno a una estructura simple de cuatro acordes. Como todo con Zona Postal, la carne estaba en la letra. Para ilustrarme de la manera más elocuente posible qué significa todo lo que se dice en *No ha pasado nada*, Fernando prende su Apple TV. “Te voy a mostrar un video que hice yo mismo en mi computador”, dice. El video muestra fotos de momentos traumáticos de la historia colombiana al compás de la canción. El Bogotazo. Buses de Transmilenio quemados. Huelgas y marchas en blanco y negro y a color. Del siglo pasado y del siglo presente. De hace setenta años y de hace diez. *No ha pasado nada y todo sigue igual*.

El sencillo se publicó el 15 de diciembre de 1988 con una presentación el Club Massai a las afueras de Bogotá. Con el lanzamiento, el avión de Zona Postal no sólo despegó, sino que llegó a velocidad crucero. Para este momento, Eduardo de Narváez y Rafael Rubio habían salido. Eduardo contrajo una trombosis que lo obligó a irse a Miami para someterse a un tratamiento que le salvó la vida. Rafael salió porque, según Juan Carlos, no estaba entendiéndose bien en el escenario con el resto del grupo, y su desempeño había bajado. Julio Escallón, quien hoy es comediante y actor, reemplazó a Eduardo. El lugar de Rafael lo ocupó Germán Ortiz, un guitarrista que la banda conocía desde hacía un tiempo.

A pesar de separarse de dos de sus miembros originales, Zona Postal no estaba para desacelerar, mucho menos descansar. En enero, participaron de Festimundo '89, una suerte de Viña del Mar à

la colombiana. Los organizadores invitaron a bandas de 14 países, entre las cuales estuvieron los Enanitos Verdes. La presentación en Festimundo dejó patente la posición de Zona Postal tras lanzarse con su sencillo. El grupo había ascendido en tiempo récord a la alta esfera del rock colombiano, y ya se estaba empezando a codear con los pesos pesados. Poco más de un mes después, fueron invitados a Villavicencio para participar del festival *Rock: Villavo en Concierto*, junto con Compañía Ilimitada, Pasaporte, Escape, Eugenio Arellano, Lado A y Xolo Digital.

Con esas dos invitaciones de alta envergadura, Zona Postal consolidó su lugar a la vanguardia de la escena del rock colombiano post-Concierto de Conciertos. Lo habían hecho sin llegar a ese escenario y con apenas un sencillo de dos canciones a sus espaldas. “Empezaron a pasar muchas cosas en muy poco tiempo”, recuerda Juan Carlos. Y sí. El primer semestre de 1989 iba a ser una montaña rusa para el rock en Colombia, y para Zona Postal.

El 31 de marzo de 1989, el periódico La Prensa de Bogotá publicaba una nota de Eduardo Arias titulada *Zona de Toreros en Mateos*. El *lead* decía: “No vinieron Rod Stewart ni Charly García. Pero eso ya es cosa del pasado”. Y era cosa del pasado porque durante los siguientes quince días Bogotá, Cali, Medellín y Pereira iban a vivir una oleada de conciertos de rock en español que hasta el día de hoy no tiene paralelo en el país. Habían llegado Miguel Mateos, Los Toreros Muertos y Los Prisioneros, con el Concierto de Conciertos todavía fresco en la memoria, a hacer desastres en Colombia.

Y la cuota colombiana no iba a llegar por cuenta de Pasaporte o Compañía. No. Esa la iba a poner Zona Postal, solita y sin festival. Los de Zona iban a hacer de teloneros para Miguel Mateos. Además, los llamaron para aparecer en *Espectaculares JES*, el magazín musical de Julio E. Sánchez, con Mateos, Pasaporte y Los Toreros Muertos

“A nosotros nos llamaron para que le abriéramos a Miguel Mateos en Coliseo El Campín”, comenta Juan Carlos. No se acuerda muy bien cómo se materializó la presentación en *Espectaculares JES*. “Debió ser Leonidas el que se consiguió eso”. El caso es que Zona Postal le iba a abrir a dos de las instituciones musicales más importantes de Iberoamérica. A Fernando habían hecho quedar mal. Con Zona Postal se comprobó que no era tan cierta la teoría de que no estar en el Concierto de Conciertos supondría una muerte artística.

Ambos conciertos fueron un éxito total. El lunes siguiente a la presentación con Mateos, La Prensa publicó otro artículo, titulado *Postal para Miguel*. En él, destacó la calidad del sonido, asegurando que “resultó perfecto, sincronizado, técnicamente elaborado”. De Zona Postal dijo que “se consagró como una de las mejores agrupaciones de rock en español”. *Espectadores 2000*, otra publicación de la época, encargó a uno de sus redactores juveniles una reseña del concierto. Luis Alfredo Angarita sentenció con una frase tan sencilla como poderosa: “Zona Postal ‘se fajó’”.

Buena Imagen y Leonidas Núñez estaban entusiasmados. La banda recibía invitaciones para tocar en varios sitios de Bogotá y otras ciudades del país. Para ellos, ese fue el empujón final que los hizo tomar la decisión de poner a Zona Postal a grabar un disco. Un larga duración que incluyera las dos canciones que se habían editado para el sencillo, y otras que la banda había estado trabajando y tocando en sus presentaciones.

Sin Eduardo, que había sido el ingeniero del sencillo, tanto la banda como Buena Imagen optaron por hacer la grabación en Ingesón. Zona Postal entró al estudio el 8 de abril de 1989. Felipe Iragorri trabajó junto a un ingeniero del estudio, y acabó mezclando el álbum. “Las grabaciones duraron un mes”, comenta Juan Carlos. Según él, el proceso fue uno de mucha colaboración entre todos los integrantes. “A mí me tocó inventarme unos teclados. Tuve que pintar las teclas para no embarrarla mientras grababa”, se ríe.

Zona Postal dejó listo su disco a mediados de 1989. La idea era publicar el disco al año siguiente. “Ahí fue que se complicó la vaina”, advierte Fernando.

La bomba que pusieron Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha en las instalaciones del DAS en Paloquemao se llevó a David Alfonso Rozo, hermano de Jackie. “Ahí la cosa empezó a ir mal”, recuerda Juan Carlos. Jackie se tomó muy mal la pérdida de su hermano, y empezó a actuar erráticamente. “Incluso se fue a vivir a Brasil un tiempo”. Mientras tanto, la compañía había terminado ya todo el trabajo. Los discos estaban prensados, las carátulas impresas. Sin embargo, la banda se dio cuenta de que el contrato que había firmado con Núñez le otorgaba a él y a Buena Imagen todos los derechos de reproducción y regalías del trabajo. *Strike* dos. “Decidimos oponernos”, dice Juan Carlos, con tono serio.

Zona Postal decidió disolverse, ante el golpe que había recibido Jackie y el fiasco del contrato con Buena Imagen. La retaliación de Núñez no se hizo esperar. No sólo ordenó detener la publicación del álbum, sino que, según Fernando, mandó quemar todos los ejemplares que habían sido prensados. Él se quedó con la que presume es la última copia de la carátula original del trabajo. Ni siquiera logró recuperar una copia del disco.

Como había dicho Fernando, la cosa se había acabado tan rápido como había empezado. No hubo nada qué hacer. Zona Postal dejó de existir en el punto alto de su trayectoria. Como un avión que se cae del cielo casi sin explicación.

Los miembros siguieron con su vida. Fernando tuvo éxito en su carrera como arquitecto, al tiempo que componía canciones y coleccionaba guitarras. Eduardo volvió a Bogotá, continuó su trayectoria como ingeniero y participó en la producción de *Clásicos de la provincia* de Carlos Vives. Rebautizó su estudio La Estufa y se dedicó a trabajar con artistas, bandas y para proyectos especiales. Jackie Rozo dijo alguna vez en una entrevista que “vivo la vida como me place. Hago

lo que me gusta, canto en la casa y tengo negocio de bisutería”. Juan Carlos se casó y empezó a trabajar en telecomunicaciones. Se juntó con *Coque* a principios del nuevo milenio para montar un ensayadero en la Calle 87 con Carrera 14, que bautizaron Jam Session. Hoy es uno de los lugares más concurridos para ensayar en el norte de Bogotá. *Coque* Arengo también fue el baterista de Mauricio y Palodeagua durante casi una década. Todos se mantuvieron en contacto a través de los años, y según Eduardo “funcionamos más como una familia que como un grupo”.

Sólo fue hasta 2010 que Zona Postal tendría su revancha.

*

*

*

Han pasado más de veinte años desde que Zona Postal se paraba en un escenario medianamente grande por última vez. Pasó todo ese tiempo antes de que la banda por fin pudiera lanzar un trabajo discográfico. Hoy, por fin lo están presentando por todo lo alto.

El de la idea de volver a grabar en 2011 las canciones que se habían destinado para el elepé original fue Eduardo. A todos les quedó la frustración del fiasco con Buena Imagen, pero fue él el que un día puso la propuesta sobre la mesa. Los otros cuatro aceptaron inmediatamente, casi preguntándose por qué no se les había ocurrido antes. “Como con el disco original, duramos uno o dos meses grabando”, recuerda Juan Carlos. La idea era tomar las composiciones y actualizarlas. Fernando cambió un par de versos de la letra de *No ha pasado nada*, cuyo arreglo también se modificó. Se metieron solos de guitarra donde no los había. Los que había se cambiaron. Para eso, llamaron a Alexei Restrepo, uno de los mejores guitarristas del país, y a quien conocían por su trayectoria con Ship en los ochenta. La batería de *Coque* fue acústica, y no electrónica.

Tal vez traumatizados por su experiencia previa con una compañía, en Zona Postal decidieron que todo lo iban a hacer ellos mismos. Jackie y Fernando diseñaron la carátula y la presentación en Word y Paint. Entre todos consiguieron quién les hiciera los CDs y pusieron la plata. Hicieron algunas decenas de copias que regalaron a sus amigos y familiares. Las que quedaron, las llevaron a Gaira para comercializarlas.

Eduardo mostró el disco a Carlos Vives, de quien había seguido siendo amigo en los años siguientes al lanzamiento de *Clásicos de la provincia*. Fue el mismo Vives el que les dijo a todos que si querían lanzar eso, lo hicieran en Gaira. Uno de los socios del sitio se opuso a la idea, porque no conocía a Zona Postal. Le quedaban dudas sobre la calidad de presentación que podía esperarse de una banda que no tocaba hacía tanto tiempo. Tomó su tiempo, pero Vives logró convencer a su socio y Zona Postal aceptó la propuesta. Para Fernando, todo el proceso se trataba de saldar una deuda con ellos mismos y con la gente que los apoyó a finales de los ochenta. Para todos, era pasar un buen rato tocando como no lo hicieron en dos décadas.

Una vez concretado y organizado el toque, Zona Postal se encerró en Jam Session a ensayar. “Los ensayos fueron muy profesionales”, se ríe Fernando. “No nos acordábamos mucho que digamos de las canciones, y menos habiendo hecho los nuevos arreglos”. De lo que sí se acordaron era de lo bueno que pasaban en los ochenta.

Y en este martes, por fin Zona Postal tocará canciones sacadas de un trabajo discográfico. El disco dejó de estar en el aire y se volvió una realidad. Mientras tocan, todos se miran cómplices. Se dedican risas, se burlan cariñosamente unos de otros. Jackie se maquilló y vistió especialmente para la ocasión. Fernando volvió a ponerse un sombrero, como lo hacía cuando tocaba en los 80. Juan Carlos sacó el mismo bajo con el que tocó toda la vida, que ahora tiene maña para sonar porque el potenciador está dañado.

La banda sube al escenario tras una breve introducción que hizo el mismo Vives, en la que se refirió a Zona Postal como una de las bandas legendarias del rock en español. Ellos sonrían, casi con timidez, y se miran entre ellos. Pero no hay tiempo que perder con cumplidos. Están que se tocan.

Para los aficionados y seguidores que los seguían en 1989 y llegaron hasta acá, las nuevas versiones resultan bastante distintas. *Los detenidos*, por ejemplo, dejó de ser una canción acelerada de rock directo para adquirir una estructura de blues. Hay espacios en mitad de las secciones para que Jackie entre o salga con todo el protagonismo. Restrepo contribuye con solos de guitarra que son lentos, pero tienen todo el sabor de Carlos Santana o Clapton. Tratándose de una canción con un mensaje tan fuerte, la nueva interpretación es un acierto. Los versos de Fernando quedan sonando más en la mente. La disminución en la velocidad permite a la audiencia disfrutar de ellos, sin tener que perderse de la música.

Las diferencias entre los arreglos originales y los que hoy presenta Zona Postal en Gaira varían. Unas canciones, como *Los detenidos*, cambiaron radicalmente. Otras se actualizaron con cambios menores. A pesar de ello, la banda conservó la esencia de sus composiciones. No toma mucho tiempo para que la audiencia se acostumbre a lo nuevo.

Tras poco menos de dos horas, Jackie, Fernando, Eduardo, Juan Carlos y *Coque* se bajan por última vez de un escenario como Zona Postal. Se sacaron la espina y pasaron un buen rato con estas canciones que llevan dos décadas cocinándose. Objetivo cumplido.

Ya no habrá giras de Zona Postal por todo el país. No existirá la posibilidad de que salgan de Colombia. Todos tienen obligaciones, son adultos responsables, algunos con hijos. Pero en la tarima de Gaira, vuelven a ser los mismos que fueron en 1988. Están ahí, tocando las canciones que tanto gustaron en esa época. Como si en veintidós años que duraron sin tocar, llevando a

cuestas la frustración de lo que pasó con el disco que hoy por fin presentan, no hubiera pasado nada.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES

Este trabajo realizó una contextualización que lo llevó desde el origen del *rock* en el sur de Estados Unidos, hasta las anécdotas de Sociedad Anónima y Zona Postal en la escena bogotana de la década de 1980. Si bien la idea era traer la existencia y la historia de esas dos bandas a colación, e incorporarlas al imaginario del *rock* nacional, la labor de investigación apuntó desde el comienzo a algunas conclusiones que se ilustran de manera general en la construcción del relato histórico del *rock* desde 1950.

7.1 – Un problema desde la raíz

La historiografía del *rock* es una cuestión compleja desde el origen. El hecho de que no exista un consenso sobre cuál es la primera canción del *rock'n'roll* ilustra el problema. La historia del *rock* empezó a escribirse de manera concienzuda y precisa cuando este irrumpió en los medios al traspasar la barrera de la raza en Estados Unidos. Es de sobra conocido el refrán que dice “la historia la escriben los ganadores”. En el caso del *rock*, los ganadores son aquellos que lograron un impacto comercial generalizado a nivel nacional en ese país, y a nivel global una vez el *rock* desbordó las fronteras de la Unión. Esta es la norma de la música popular en el siglo XX. La industria dicta la pauta historiográfica, en la medida que haya éxito comercial.

A partir de la década de 1990, y más aún en los últimos quince años con el advenimiento de la era digital, el registro historiográfico resulta mucho más fácil. Todo queda conservado en internet, y el contenido se reproduce con una facilidad absoluta. Cualquiera que quiera conservar

toda suerte de artículos, trabajos discográficos, entrevistas o cualquier insumo relacionado con el ejercicio musical independiente o adscrito a la industria, puede hacerlo sin pasar por intermediarios. Esa dinámica rompió con el paradigma que privilegia los productos de la industria para incorporarse al relato histórico.

7.2 – Colombia: tantas dificultades como posibilidades

Como se demostró en este trabajo, en Colombia, el problema se ahonda considerablemente. Como ya se expuso, esto se debe a varios factores. El sesgo, la fragmentación y el desconocimiento periodístico del género derivó en una historia accidentada, truncada y mal documentada.

Durante la elaboración de este trabajo quedó claro que existe un cuerpo amplísimo de bandas, artistas, corrientes, conciertos e innovaciones musicales que todavía no están registradas en el imaginario histórico del *rock* en Colombia. Sociedad Anónima y Zona Postal son apenas la punta de un *iceberg* musical que se extiende más atrás de la década de 1980 y que no alcanza a representar una parte considerable de lo que en realidad fue la escena del género en el país desde su inicio. Romper con el paradigma del *mainstream* resultó ser un ejercicio importante para siquiera aproximarse al alcance del *rock* en Colombia.

El proceso de investigación, reportería y redacción de este trabajo demostró que es posible y es urgente recuperar esa historia que nunca se escribió. Muchos de los músicos que compusieron y tocaron desde la década de 1960 siguen vivos. En el caso de *No ha pasado nada*, se comprobó que la gran mayoría están dispuestos a compartir sus historias, a ofrecer material documental para sustentarlas y a permitirle a cualquiera que esté interesado conservar ese registro para

añadirlo al imaginario histórico colectivo del *rock* en Colombia. Sin embargo, esto no será así por mucho tiempo. Los músicos de la primera ola de *rock* y que integraron bandas como The Speakers y Los Flippers ya rondan los setenta u ochenta años. Algunos incluso ya han muerto. En ese factor radica la urgencia de escribir la historia *a posteriori*.

La recuperación de estas historias es una tarea que permitirá apreciar el *rock* que salió del país en toda su dimensión. El volumen de trabajos discográficos podrá no ser el de otros países de Latinoamérica. Sin embargo, no por eso se debe echar en saco roto la contribución de los músicos nacionales al género. Desde la creación de Rock al Parque, el país saca pecho de su vena rockera, pero nunca se detuvo a preguntarse qué había pasado antes. Es momento de hacer ese ejercicio y consolidar de una vez por todas la historia del *rock* nacional.

7.3 – La labor periodística en retrospectiva

Hacer un ejercicio de investigación periodística que busca documentar cosas que pasaron hace veinte y treinta años conlleva unos parámetros particulares. No se está cubriendo un evento actual, del cual el periodista pueda ser testigo. En su mayoría, la labor periodística consiste de entrevistar a fuentes directas. En este caso, se realizaron entrevistas a los miembros de las bandas y a algunos de sus colaboradores. El periodista debe también valerse de cualquier archivo histórico que pueda encontrar. Esto para cerciorarse de que las fechas, los nombres, los lugares y los tiempos sean correctos y para elaborar la línea del tiempo mental que no se puede hacer al no estar directamente cubriendo los eventos.

Lo anterior supuso un reto en la elaboración de las crónicas que se presentaron en este trabajo. Los ejemplos sobran. En muchos casos, los músicos no recordaban las fechas exactas de algunos

de los conciertos. En otros, sus recuerdos iban en contradicción de lo que poco que quedó registrado en notas de prensa, reportajes, boletas, volantes y demás material que se encontró de los eventos que se relatan en los productos periodísticos. Las falencias de la memoria se trasladan a todos los datos que se puedan extraer de las entrevistas: nombres, lugares, personas, etc. Incluso hubo instancias en que lo que decía un músico contradecía lo que decía otro.

Se puede pensar que las notas de prensa son una solución a este problema. Lo cierto es que aunque sí lo son en la mayoría de los casos, también se constató que muchas de ellas sufren de errores básicos. Desde faltas ortográficas en los nombres de los artistas, hasta la mención de fechas que, según se pudo comprobar, eran incorrectas, las notas de prensa también sufren de una falta de calidad importante. Por ejemplo, un artículo de El Espacio cubriendo a Zona Postal presentó al teclista de la banda como Fernando de Narváez, cuando su nombre de pila es Eduardo (Ramírez, 1989). Esto supuso otro nivel al reto periodístico. Al final, sólo se hizo mención de las fechas, personas, lugares y eventos de los que hubiera más de una fuente de certeza.

Esta dificultad es la consecuencia del registro incompleto que se realizó de estas bandas y que se ha mencionado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo. Es el obstáculo principal en la reconstrucción de la memoria histórica de los artistas y bandas de cualquier época que cayeron en el olvido después de varias décadas. Si la labor periodística es por naturaleza minuciosa y apegada a los detalles, lo es más aún si la naturaleza de su investigación es similar a la de este trabajo.

7.4 – Observaciones finales

Ante todo, este trabajo fue gratificante. Los objetivos propuestos desde la fase de anteproyecto se cumplieron a cabalidad. Desde la contextualización de la historia del *rock* a nivel global y nacional, pasando por la reportería que se hizo para la construcción de las crónicas, hasta la redacción de las mismas, la sensación fue siempre de que se estaba haciendo algo importante. *No ha pasado nada* logró cumplir con la premisa de llenar un bache historiográfico que se identificó desde la fase de anteproyecto. Se hizo algo que no se había hecho antes, y que puede servir como punto de partida para lo que debe ser un ejercicio continuo de revisionismo periodístico e histórico. Esto no termina acá. Por el contrario, acaba de empezar.

Bibliografía

- Agustín, J. (2017). La contracultura en México: la historia y los significados de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks (Edición de aniversario). Ciudad de México: Penguin Random House Mondadori México.
- Angarita, L. (1989). Mateos y Zona Postal, ¡qué concierto!. *Espectadores 2000*, p.7.
- Arias, E. (1989). Zona de Toreros en Mateos. *La Prensa*.
- Bellon, M. (2007). El ABC del rock: todo lo que hay que saber (1st ed., pp. 151-159). Colombia: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, SA.
- Betancourt, F. (2011). Historia de la música postmoderna colombiana (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Bordarampé, G., Gianello, H., Santaolalla, G., Tokatlian, A., & Winnycka, D. (1972). Sudamérica o el regreso a la Aurora. Buenos Aires: Music Hall.
- Brenston, J., & Turner, I. (1951). Rocket 88. Chicago: Chess.
- Campbell, M. (1996). And the beat goes on (p. 164). Londres: Prentice Hall International.
- Campbell, M., & Brody, J. (2008). Rock and roll: an introduction (pp. 2-17). Belmont, Calif.: Thomson Schirmer.
- Castro, M. (2011). Rock 'made in Bogotá': descifrando el género desde el funcionamiento de la industria fonográfica (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Celnik, J. (2016). La desmemoria rockera de Colombia. Arcadia.
- Celnik, J. (2016). Rockeros de medio tiempo. Arcadia, (133). Recuperado a partir de <http://www.revistaarcadia.com/impresamusica/articulo/las-bandas-part-time/54270>
- David, P. (2017). La mujer que cambió la historia del rock and roll en México - culturacolectiva.com. Cultura Colectiva. Recuperado 2 August 2017, a partir de <https://culturacolectiva.com/musica/gloria-rios-reina-del-rock-and-roll/>
- El Tiempo. (1988). El furor de la música.
- El País. (1981). Concierto de primavera en el "campus" de la Complutense.
- González, J. (2017). Bogotá.
- Guerrero, D. (2007). Así llegó el rock and roll a Colombia. El Tiempo.
- Herrscher, R. & Cuní, J. Periodismo narrativo.
- Hoile, L. (2009). Insurgentes. Reino Unido: Kscope.
- La Prensa (1988). Con su Zona Postal. p.32.

- La Prensa (1989). Postal para Miguel. p.26.
- Leiber, J., & Stoller, M. (1957). Jailhouse Rock. Los Ángeles: RCA Victor.
- León, A. (2010). Se cumplen 30 años del Homenaje a Canito, el germen de la Movida Madrileña. Radio Televisión Española. Recuperado 8 August 2017, a partir de <http://www.rtve.es/noticias/20100207/se-cumplen-30-anos-del-homenaje-canito-germen-movida-madrilena/316902.shtml>
- Mascardi, J. (2014). En el Hotel California no hay ni siquiera una foto de los Eagles.
- Yorokobu. Recuperado a partir de <http://www.yorokobu.es/hotel-california/>
- Monroy, H. (1972). Géne-Sis A-Dios. Bogotá: Átomo.
- Monroy, M. and Jiménez, F. (1989). Zona Postal: lo que hay detrás del rock. *Espectadores 2000*.
- Narváez, A. (2017). La historia del movimiento que cambió para siempre el rock en español - culturacolectiva.com. Culturacolectiva.com. Recuperado 8 August 2017, a partir de <https://culturacolectiva.com/musica/movimiento-rock-en-tu-idioma/>
- Nichols, E., & Robbins, T. (2015). Pop Culture in Latin America and the Caribbean (1st ed., pp. 42-26). Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Ortega Cuenca, R. (1991). Pachuco. Ciudad de México: BMG.
- Páez, N. (2015). El hombre atento. Etiqueta Negra, (124). Recuperado a partir de <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/gustavo-santaolalla-el-hombre-atento>
- Pérez, U. (2007). Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Petersen, H. (2011). Talking Music (p. 156). London: Insomniac Press.
- Petridis, A. (2004). Will the creator of modern music please stand up?. The Guardian. Recuperado a partir de <https://www.theguardian.com/music/2004/apr/16/popandrock>
- Ramírez, M. (1989). Zona Postal encabeza la lista. *El Espacio*.
- Rock. (1989). Oxford English Dictionary. Oxford.
- Rock de por acá. (1987). Semana.
- Ruiz, M. & Zambrano, D. (2012). Rock colombiano: una historia sin memoria (Pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Salcedo Ramos, A. (2011). La crónica: el rostro humano de la noticia. En V. García & L. Gutiérrez, Manual de géneros periodísticos (1st ed., pp. 127-155). Bogotá: Universidad de la Sabana.

- Scheurer, T. (1989). *American popular music* (1st ed.). Bowling Green, OH: Bowling Green State Univ. Popular Press.
- Sevilla, M. (2006). *Planta Gloria Ríos, germen del rock*. Reforma.
- Torres, G. (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular Music* (1st ed., pp. 340-50). Westport: Greenwood.
- Velásquez, A. (1989). Los de Zona Postal. *El Espectador*, p.5-E.
- Villa, M. (1998). *Periodismo cultural: reflexiones y apreciaciones*. Universidad de La Laguna.
Recuperado 14 October 2016, a partir de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/83mjv.htm>
- Villarreal, H. (2010). El periodista narrativo: entrevista a Leila Guerriero. *Revistareplicante.com*.
Recuperado 15 October 2016, a partir de <http://revistareplicante.com/el-periodista-narrativo/>
- Wright, M. (2007). Morgan Wright's HoyHoy.com: The Dawn of Rock 'n Roll. *Hoyhoy.com*.
Recuperado 24 July 2017, a partir de http://www.hoyhoy.com/dawn_of_rock.htm