

<https://doi.org/10.15446/achsc.v5on2.103627>

Tradición en transición. Genealogía de la Nueva Música Colombiana en clave de rock*

Tradition in Transition. Genealogy of New
Colombian Music in Rock Clef

*Tradição em transição. Genealogia da nova
música colombiana na chave do rock*

DAVID GARCÍA GONZÁLEZ

dfgarciag@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

 <https://orcid.org/0000-0003-2987-7407>

Artículo de investigación

Recepción: 12 julio del 2022. Aprobación: 15 de noviembre del 2022.

Cómo citar este artículo

David García González, “Tradición en transición. Genealogía de la Nueva Música Colombiana en clave de rock”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, n.º 2 (2023): 173-208.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-ND 4.0)

* Este artículo recoge y actualiza algunas de las reflexiones teóricas e históricas de la tesis doctoral del autor, titulada “Bandas sonoras de la colombianidad. Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI” (2017), del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

[174]

RESUMEN

Objetivo: proponer una genealogía de las prácticas y los discursos que le han dado forma a la nueva música colombiana, uno de los fenómenos musicales y culturales más relevantes de las últimas décadas en Colombia. Para ello se analizan las prácticas musicales y discursivas de grupos pioneros del rock en Colombia en los años sesenta y setenta, con la intención de encontrar en el repertorio histórico del rock colombiano pistas para entender mejor las “novedades” de hoy. **Metodología:** lo anterior se realiza a partir de la revisión de fuentes primarias, como canciones, carátulas de discos y prensa especializada y mediante entrevistas a músicos colombianos. **Originalidad:** este texto contribuye a llenar un vacío en los estudios sobre música popular en Colombia, en particular sobre la NMC, mostrando conexiones entre grupos y músicos de varias generaciones, con lo cual se controvierten los discursos que la presentan como un fenómeno absolutamente novedoso y sin antecedentes. **Conclusiones:** tras evidenciar conexiones entre repertorios musicales de diferentes épocas, se argumenta que la marcación con la etiqueta “nuevo” ha sido una constante en el mercado musical colombiano, empleada con frecuencia para referirse a las “fusiones”, que de ninguna manera son exclusivas de la NMC. Así mismo, se muestran las influencias de grupos de los setenta, como Banda Nueva y Cascabel, en músicos y grupos que dieron forma a la NMC a finales del siglo xx y principios del XXI.

Palabras clave: colombianidad; identidad; industria musical; juventud; música popular; nueva música colombiana; prácticas musicales; rock.

ABSTRACT

Objective: To propose a genealogy of the practices and discourses that have shaped the New Colombian Music, one of the most relevant musical and cultural phenomena of recent decades in Colombia. The article analyzes the musical and discursive practices of pioneering rock groups in Colombia in the sixties and seventies and finds clues in the historical repertoire of Colombian rock to better understand today's "novelties". **Methodology:** This is done through the review of primary sources such as songs, album covers, interviews with Colombian musicians, and the review of specialized press. **Originality:** This article contributes to fill a gap in the studies on popular music in Colombia, particularly NMC, showing connections between groups and musicians of various generations, thus controverting the discourses that present it as an absolutely new and unprecedented phenomenon. **Conclusions:** After evidencing connections between musical repertoires from different eras, this research argues that the "new" label has been a constant in the Colombian music market, frequently used to refer to "fusions", which are by no means exclusive to NMC. Likewise, it shows the influence that groups from the seventies, such as Banda Nueva and Cascabel, had on musicians and groups that shaped NMC at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty first century.

Keywords: *colombianidad*; identity; music industry; musical practices; New Colombian Music; popular music; rock; youth.

[176]

RESUMO

Objetivo: propor uma genealogia das práticas e discursos que moldaram a nova música colombiana, um dos fenômenos musicais e culturais mais relevantes das últimas décadas na Colômbia. Para isso, são analisadas as práticas musicais e discursivas de grupos de rock pioneiros na Colômbia nos anos sessenta e setenta, com a intenção de encontrar pistas no repertório histórico do rock colombiano para melhor compreender as “novidades” de hoje. **Metodologia:** isto é feito a partir da revisão de fontes primárias como músicas, capas de discos e imprensa especializada, e a través de entrevistas com músicos colombianos. **Originalidade:** este texto contribui para preencher uma lacuna nos estudos sobre música popular na Colômbia, em particular sobre a NMC, mostrando conexões entre grupos e músicos de várias gerações, com as quais são controversos os discursos que a apresentam a como um fenômeno absolutamente novo e sem precedentes. **Conclusões:** após evidenciar conexões entre repertórios musicais de diferentes épocas, argumenta-se que o selo “novo” tem sido uma constante no mercado musical colombiano, frequentemente usado para se referir às “fusões”, que não são de forma alguma exclusivas do NMC. Da mesma forma, são mostradas as influências que grupos dos anos 70, como Banda Nueva e Cascabel, tiveram nos músicos e grupos que formaram a NMC no final do século XX e início do século XXI.

Palavras-chave: *colombianidad*; identidade; indústria musical; juventude; música popular; nova música colombiana; práticas musicais; rock.

Uno de los fenómenos culturales y musicales más relevantes de las últimas décadas en Colombia ha sido la llamada Nueva Música Colombiana (NMC). Recientemente, agrupaciones asociadas a este fenómeno han figurado en el catálogo de las multinacionales de la música, sus videos cuentan con millones de reproducciones en todo el mundo e incluso han ocupado los primeros lugares en carteles de festivales nacionales públicos y privados, como Colombia al Parque o Estéreo Picnic, y en grandes eventos internacionales, como South By Southwest o Womex. Parte del éxito de estas agrupaciones radica en la doble operación de “redescubrir” las raíces musicales locales y “fusionarlas” con ritmos modernos y globales.¹ Desde una perspectiva musicológica, estas operaciones resultan muy ambiguas, pues no hay patrones rítmicos, melódicos o armónicos comunes que sean identificables; en consecuencia, la NMC no es en rigor un género musical, sino una etiqueta o categoría ambigua, pero potente, que ha permitido mercadear los “nuevos sonidos de la nación” y conectarlos tanto con las políticas culturales del Estado como con la agenda de los medios masivos, la empresa privada y la de muchos festivales en todo el mundo.

[177]

A decir verdad, sobre la NMC no hay muchos consensos y los que hay son menos de índole musicológica (qué es y cómo suena) que discursiva (cómo se usa y para qué sirve). Es importante señalar que la ambigüedad de la NMC no es tan excepcional, como a veces se tiende a pensar; de allí que sobre esta pueda decirse algo que en su momento planteó la antropóloga Marina Bolaños a propósito de la música indígena en México: que “no es un género musical específico sino un concepto empleado de forma general e imprecisa. Sin embargo, si se ubica el contexto de su enunciación, continúa siendo útil como herramienta heurística”.² Sin duda el concepto NMC es una herramienta útil, y lo es porque, más allá del asunto terminológico y estético, pone en juego apuestas políticas y económicas muy concretas.

Mi intención en este texto no es tratar de definir *qué* es la NMC –un ejercicio necesariamente simplificador–, sino invertir el sentido de las preguntas y tratar de entender *cómo* se la ha construido. Para rastrear tal proceso, me

-
1. Carolina Santamaría, “La ‘Nueva Música Colombiana’: la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music”, Academia.edu, 2006; Simón Calle, “Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local: Nueva Música Colombiana, Networks, Circulation, and Affect” (tesis de doctorado, Columbia University, 2012).
 2. Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx* (Buenos Aires: Sb, 2008), 29.

[178]

propongo hacer una genealogía de las prácticas y los discursos que le han dado forma a la categoría Nueva Música Colombiana y demostrar que algunas de las prácticas musicales³ y de las intenciones estéticas que hoy se le reconocen a este fenómeno estaban presentes en las búsquedas sonoras de algunos de los grupos pioneros del rock en Colombia, como Los Electrónicos, Génesis o La Columna de Fuego. En este sentido, la perspectiva de este texto es genealógica, puesto que busca encontrar en el repertorio histórico del rock colombiano algunas pistas estéticas y discursivas para entender mejor las “novedades” de hoy.

Recuérdese que el método genealógico, en el sentido propuesto por Michel Foucault, privilegia los *comienzos* antes que el supuesto origen único, casi mítico, de las cosas.⁴ Y los comienzos de los hechos sociales suelen ser dispersos, azarosos, incluso contradictorios; de allí que:

El estudio de la procedencia en la genealogía no disuelve en lo unitario y coherente la diversidad de lo accidental, lo heterogéneo, lo disperso, sino que lo analiza en este estado de fragmentación, rompiendo cualquier tipo de unidad pretendida o supuesta.⁵

Puesto que me interesa más la naturaleza dialéctica y abierta de la música que la idea de una narrativa teleológica y etapista, hago énfasis en las conexiones y los intercambios entre los actores y sus prácticas, antes que en la búsqueda de linealidad y cronología. Para ponerlo en términos de James Clifford, me interesan más las rutas (*routes*) que las raíces (*roots*) de la NMC.⁶ Como demostraré en adelante, dichas rutas –algunas sutiles, otras más explícitas– evidencian conexiones, influencias, préstamos, pero también tensiones entre la obra de músicos como Humberto Monroy o grupos como Banda Nueva con artistas hoy consagrados, auténticos referentes de la NMC, como Carlos Iván Medina, Iván Benavides o el propio Carlos Vives.

-
3. Las prácticas musicales hacen referencia al proceso de creación y producción del hecho musical; es decir, a las decisiones sobre la forma y el contenido de la música: desde las estructuras rítmicas, los arreglos melódicos, la instrumentación y las condiciones tecnológicas del registro sonoro hasta las letras, la puesta en escena en conciertos y la estética visual de carátulas de discos, afiches o fotografías.
 4. Javier Rujas Martínez-Novillo, “Genealogía y discurso. De Nietzsche a Foucault”, *Nómadas* 26, n.º 2 (2010), <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18118916008>.
 5. Rujas, “Genealogía y discurso”, s.p.
 6. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

“Ellos están cambiando los tiempos”

Las primeras generaciones de jóvenes colombianos conocieron el *rock and roll* en la década de los sesenta, a través de las películas estadounidenses que se exhibían en los cines y de los pocos discos que circulaban entre conocidos.⁷ Fue así como se vieron y escucharon por primera vez figuras como Elvis Presley, The Beatles o Chuck Berry, y sus versiones mexicanas, encarnadas en los Teen Tops, César Costa o Enrique Guzmán. En su momento, diversos sectores culturales y políticos reaccionarios vieron con malos ojos la llegada del rock al país. Para unos, representaba una moda que viciaría a las nuevas generaciones y pondría en peligro la buena salud de la música local,⁸ para otros, era una muestra inequívoca del imperialismo cultural que Estados Unidos desplegaba como estrategia de lucha simbólica, en el contexto de la Guerra Fría.⁹ Pero para muchos jóvenes de la época no era una cosa ni la otra, sino un proceso mucho más denso y matizado.¹⁰ De entrada, no era fácil desplazar la “música tropical”, que desde hacía rato se había tomado las radios y las fiestas, tanto en el campo como en las ciudades.¹¹

[179]

Como en casi todo Occidente, en Colombia la llegada del *rock and roll* coincidió con un fenómeno de profundas implicaciones culturales y económicas: la aparición de la juventud como sujeto histórico y como segmento de mercado.¹² Dado que la noción de “juventud” es una construcción social determinada

-
7. Javier Aguilera, *Nocturno en Mi Bemol Mayor. Crónicas del amanecer musical colombiano* (Bogotá: Cuéllar, 2014).
 8. Dado que el epicentro del rock en Colombia fueron Bogotá y Medellín, en muchas regiones del país el rock parecía tan lejano y distante como la capital. En las ciudades de la Costa Caribe, por ejemplo, el rock era considerado una música de las élites y una muestra clara de esnobismo. De esta manera, “a diferencia de Estados Unidos, donde el rock emergió como una expresión de la clase obrera [...] en Latinoamérica fue acogido inicialmente por las clases altas y medias en los años 1950, y sólo hasta mediados y finales de los años 1960 las clases trabajadoras empezaron a reivindicar el rock como propio”. Deborah Pacini, Héctor Fernández y Eric Zolov, “Mapping Rock Music Cultures Across the Americas”, en *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin America* (Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2004), 8-9. La traducción es mía.
 9. Pacini, Fernández y Zolov, “Mapping Rock”.
 10. Eduardo Arias, “Surfin’ Chapinero. Historia incompleta, cachaca e irresponsable del rock en Colombia”, *Gaceta* (1992): 14-19.
 11. Peter Wade, *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).
 12. Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura* (Barcelona: Kairós, 1970).

[180]

histórica y culturalmente, lo primero que debieron hacer los jóvenes fue buscar la forma de desmarcarse de las generaciones anteriores en sus contextos cotidianos. Así, a finales de los años sesenta, en ciudades como Bogotá, Cali o Medellín los jóvenes empezaron a configurar sus propios espacios, estéticas y patrones de consumo cultural. De esta manera, “ese nuevo público que se adaptaba a la moda [del *rock and roll*], poco a poco se fue alejando hacia los cafés, las salas de cine y los almacenes de discos y ropa juvenil”.¹³

Buena parte de la construcción de la idea de juventud pasó por los medios de comunicación y las industrias culturales, espacios donde se empezaron a escenificar las imágenes y los símbolos globales con que se identificaría y representaría “lo joven”.¹⁴ Gracias a sus actuaciones en la esfera pública, donde protagonizaron manifestaciones políticas y eventos culturales, la irreverencia, la rebeldía y hasta la belleza fueron valores que empezaron a asociarse con los jóvenes, dando lugar a una suerte de “épica juvenil” que los idealizaba como los héroes románticos del siglo xx.¹⁵ Ya en los albores de los años setenta hacía carrera, por ejemplo,

la creencia de que los jóvenes son los que actúan, los que hacen que sucedan las cosas, los que se arriesgan [...] los jóvenes extrañados están dando forma a algo parecido a la visión salvadora que nuestra civilización en peligro requiere.¹⁶

Junto con Theodore Roszak, el gran teórico de la contracultura, figuras como Bob Dylan vieron en la aparición de la juventud un signo inequívoco de una profunda transformación; no en vano una de sus canciones más famosas de inicios de los años sesenta se tituló “The Times They Are A-Changin’” (1964). Por supuesto, no es casualidad que uno de los primeros discos de rock colombiano hiciera varios guiños a Dylan; y es que, desde el título mismo, *Ellos están cambiando los tiempos*, el primer y único disco de Los Young Beats, se alineaba con el discurso global que asociaba juventud, rock y cambio sociocultural.¹⁷

13. Jaime Monsalve, *Neotropical II*, [Notas interiores], 2010, CD, MTM, 42.

14. Frank Thomas, *La conquista de lo cool el negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno* (España: Alpha Decay, 2011).

15. David García González, “El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock”, *Nómadas*, n.º 29 (2008): 187-199.

16. Roszak, *El nacimiento*, 15-16.

17. Los Young Beats, *Ellos están cambiando los tiempos*, 1966, Vinilo-LP, Discos Bambuco.

Gracias a las películas internacionales que seguían llegando, a las presentaciones en televisión nacional de grupos como Los Young Beats y a la labor de emisoras como Radio Chapinero, Radio Mundial y, especialmente, la 1.020 de Caracol –“que tras un bajonazo en la sintonía, decidió mutar su programación de música costeña por música rock”–,¹⁸ la “cultura juvenil” ganó protagonismo mediático y ser joven se puso de moda, lo cual jaló un proceso de “juvenilización” creciente de la oferta mediática. Dado que “el rock es una música dirigida a un mercado de jóvenes, y el mercado de jóvenes tiene un efecto decisivo sobre la música popular que oye todo el mundo”,¹⁹ en el campo de la música, de la mano de esta juvenilización, hubo una especie de “rockerización”. Aunque el neologismo suena mal, expresa bien el sentido de las prácticas musicales de muchos artistas en la segunda mitad del siglo xx, que decidieron incluir guitarras eléctricas y hacerse uno de “esos raros peinados nuevos” de la iconografía del rock para proyectar una imagen más moderna y juvenil. Estos fueron los principios estéticos que orientaron lo que se conoció en Hispanoamérica como “la música a go-gó”, una moda asociada a los bailes y las fiestas que, aunque fugaz, fue importante, porque abrió la puerta a las primeras expresiones típicamente juveniles.²⁰

[181]

Un aspecto interesante de este primer momento del rock en Colombia es que los nombres de muchos de los grupos pioneros se hallaban a medio camino entre el español y el inglés, que por entonces era considerado la *lingua franca* del *rock and roll*. A la hora de bautizarse, mientras unos grupos invocaban atributos supuestamente exclusivos de los jóvenes (como Los Rebeldes, Los Dinámicos o Los Electrónicos), otros preferían las combinaciones en inglés para emular a los referentes mundiales del género (como Los Teen Agers, Los Black Stars o Los Golden Boys). Lo curioso es que con el tiempo algunos de los integrantes de estos grupos empezaron a cambiar el *rock and roll* y el *twist* por la música tropical.²¹ El caso paradigmático es el de Gustavo “El Loco” Quintero, quien deja Los Teen Agers e ingresa a Los Hispanos, llamados así para evitar los extranjerismos y remarcar su filiación con la músicaailable local.

-
18. Umberto Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil* (Bogotá: SCRD, 2007), 30.
 19. Simon Frith, *Sociología del rock* (Madrid: Jucar, 1980), 125.
 20. Diego Londoño, *Los Yetis: Una bomba atómica a go go. La historia de los abuelos de nuestro rock* (Medellín: Pulso & Letra, 2014); Jacobo Celnik, *La causa nacional. Historias del rock en Colombia* (Bogotá: Aguilar, 2018).
 21. Aguilera, *Nocturno*.

[182]

Esta es una primera conexión, todavía sutil, con lo que será el fenómeno de la NMC décadas después, pues hablamos de jóvenes músicos urbanos que se inician en el rock y poco a poco transitan hacia las músicas locales bailables, explorando otros formatos y recursos sonoros para alinearse con los gustos de los públicos y encontrar un lugar en el mercado y los medios. En palabras de Javier Aguilera, baterista nacido en Tunja pero radicado en Bogotá hace muchos años, y uno de los pioneros del jazz y el rock en Colombia:

Eso era lo que la gente pedía acá, pura música tropical y lo que se conocía como “el sonido paisa”. Entonces nos tocó cambiar el repertorio y adaptarnos. O sea que curiosamente tocábamos más rock en Tunja, donde éramos algo así como “los Beatles boyacenses”, que acá en Bogotá, porque aquí el rock se escuchaba era en Chapinero y el Parque de la 60.²²

Grupos como Los Hispanos, Los Graduados y figuras como Gustavo Quintero y Noel Petro fueron los que dieron forma al “sonido paisa”, al que se refirió sin miramientos Andrés Caicedo en su novela *Que viva la música*: “el pueblo de Cali rechaza a Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del ‘sonido paisa’ hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad”.²³ El empresario musical Antonio Fuentes fue determinante en la configuración sonora y visual de este “sonido paisa”,²⁴ considerado por muchos como una música pobre y fácil de bailar, hecha casi exclusivamente para la gente del interior; una música caracterizada por dejar de lado el acordeón y el carácter gregario de la música costeña, reemplazándolos por el bajo eléctrico, el sintetizador y líricas más urbanas y románticas.²⁵

Es cierto que este proceso comercial devino en una fórmula musical muy exitosa que se usó hasta el agotamiento, pero, por irónico que resulte, el éxito de algunos de estos músicos fue posible gracias a su incursión previa en el rock, lo que les permitió trasladar de manera natural los instrumentos eléctricos y la imagen juvenil a la música tropical. Así mismo, hay que reconocer que personajes como “El loco Quintero” o “El burro mocho” (Noel Petro),

22. Javier Aguilera, entrevistado por el autor, 10 de agosto de 2015.

23. Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!* (Bogotá: Norma, 1977), 175.

24. Juan Sebastián Ochoa, *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018).

25. Óscar Hernández, *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* (tesis de doctorado, Pontificia Universidad Javeriana, 2014).

fueron quienes empuñaron las primeras guitarras eléctricas que se vieron y escucharon en muchos pueblos del país rural, alejados desde siempre de las salas de cine o las emisoras de moda.

En 1966, Discos Fuentes lanzó al mercado el disco *14 Impactos juveniles*,²⁶ una compilación de diferentes géneros y artistas que incluyó lo mismo una balada de Harold Orozco que una versión o *cover* de The Beatles hecha por Los Yetis –en español, como era costumbre en la época–, agrupación pionera de Medellín y una de las más importantes de la historia del rock en el país.²⁷ Estos y otros músicos que por entonces causaban “impacto juvenil”, fueron agrupados bajo el rótulo Nueva Ola, “que no era otra cosa que un nuevo nombre para la música rock”.²⁸ Nótese que esta es, probablemente, la primera vez que se emplea el adjetivo “nueva” para marcar una música masiva hecha por y para jóvenes, lo que emparenta la Nueva Ola y otros fenómenos musicales similares con la Nueva Música Colombiana, al menos en el ejercicio discursivo de rotular y clasificar ciertas expresiones culturales como modernas y novedosas.

Sintomáticamente, desde los años sesenta ha sido exponencial la aparición de géneros y fenómenos musicales marcados con el adjetivo “nuevo”: la Nueva Ola, el movimiento militante Nueva Cultura en Colombia²⁹ o la Nueva Canción Latinoamericana, por mencionar solo algunos. Esta fijación un tanto obsesiva con “lo nuevo” recuerda el análisis que hiciera el filósofo alemán Boris Groys del campo cultural, donde “no hay nada más tradicional, en cierto sentido, que orientarse hacia lo nuevo”.³⁰ Para Groys, lo nuevo es una pauta de producción de valor, de allí la pulsión de marcar con el adjetivo “nuevo” o el prefijo “neo” cualquier bien simbólico emergente (hoy se habla de “vallenato nueva ola”, “nueva cumbia colombiana”, “nuevo cine colombiano”, en fin...). Al respecto, el músico y productor Iván Benavides propone una reflexión interesante:

Si uno hace un paralelo con fenómenos musicales de otros países de América Latina se da cuenta de que no existen “las nuevas músicas venezolanas” o “las nuevas músicas argentinas”, es decir, nadie dijo que Bajo Fondo era “nueva música argentina”, lo que sí hay son otros

[183]

26. VV.AA, *14 Impactos juveniles*, 1966, Vinilo – LP, Discos Fuentes.

27. Londoño, *Los Yetis*.

28. Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock*, 31.

29. Carlos Miñana Blasco, “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”, *Trashumante* n.º 15 (2020): 150-172, <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>.

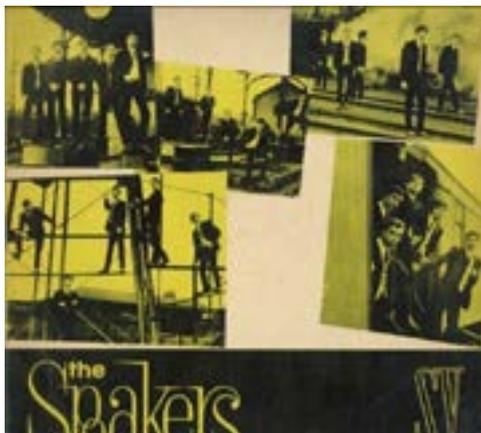
30. Borys Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 13-14.

términos que se ajustan mejor a esas nuevos fenómenos sonoros, como el “movimiento acústico urbano” de Venezuela, la mpb [música popular brasileña] o el Tropicalismo en Brasil, que tienen agendas musicales, estéticas y políticas más claras que lo que puede ser la NMC.³¹

[184]

Más allá de los rótulos y las categorías, la verdad es que casi todos los grupos pioneros del rock en Colombia fueron, fundamentalmente, traductores, imitadores y divulgadores. En efecto, parte de la misión que se autoimpusieron estos grupos fue divulgar y dar a conocer el *rock and roll*, y para ello debieron traducir letras y sonoridades, pues conseguir instrumentos eléctricos era difícil y costoso. A pesar de esto, con el ánimo de imitarlos lo mejor posible, unos cuantos jóvenes lograron traer al país los mismos instrumentos que usaban grupos conocidos mundialmente, como The Beatles, The Animals o The Rolling Stones. La imitación era completa e incluía trajes, peinados y hasta el arte de los discos, como lo recuerda la carátula del álbum debut de The Speakers (otra de las agrupaciones insignes del rock nacional), donde aparecen los miembros del grupo posando en la estación de trenes de La Sábana, en Bogotá, buscando emular la atmósfera industrial del Liverpool de The Beatles (figura 1).³²

Figura 1. Carátula del álbum homónimo de The Speakers



Fuente: The Speakers, *The Speakers*, 1965, Vinilo-LP, Discos Vergara.

31. Iván Benavides, entrevistado por el autor, 25 de agosto de 2015.

32. Egberto Bermúdez, “Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 20, n.º 30 (2016): 83-153.

Aunque el periodo de imitación fue importante, por ser fundacional, a finales de los años sesenta y principios de los setenta se trasciende la fascinación por las estéticas y las temáticas impuestas por los íconos ingleses y estadounidenses de la industria musical y poco a poco empieza a hacerse un rock más local, que veía elementos valiosos no solo en las músicas tradicionales del país y el continente, sino que incluso reivindicaba una identidad nacional a partir de lo propio. Tal vez porque ni los jóvenes ni sus músicas podían ser indiferentes a fenómenos como el triunfo de la Revolución Cubana, el llamado *boom* de la literatura latinoamericana o la visibilidad inédita de movimientos políticos y estudiantiles de izquierda, todo lo cual prefiguró una suerte de “giro local” en buena parte de Latinoamérica. Este giro local o este *mirar y escuchar hacia adentro*, desempolvó algunos “aires” locales y los tornó músicas panlatinas,³³ con lo cual tomó fuerza un sentido de pertenencia al subcontinente como un todo y una cierta conciencia de los vínculos históricos y culturales.³⁴ Esta es otra articulación histórica con la NMC, pues, como sugiere Carlos Miñana, “gracias a estos músicos se pudieron visibilizar y mirar de otra forma las músicas campesinas e indígenas de la Colombia diversa y real; buena parte de la ‘colombianidad’ de hoy es fruto de sus rupturas y apuestas”³⁵

[185]

Si bien no se puede decir que fuera una constante, el interés por experimentar con las músicas locales estuvo latente entre algunos de los pioneros del rock colombiano. Los Daro Boys, por ejemplo, para muchos el primer grupo de rock en el país, intentaron “abstraer la esencia de músicas como el bossa nova y el jazz para mezclarla con ritmos tradicionales de la región andina colombiana como el bambuco. De ahí que se hicieran llamar músicos modernistas y evolucionistas”.³⁶

Otros grupos importantes en la historia del rock nacional también exploraron este camino. Este fue el caso de Los Yetis y Los Speakers. El primero, un grupo de Medellín fuertemente influido por el movimiento nadaísta,³⁷ y el segundo, un grupo bogotano que llegó a emplear instrumentos como el tiple y el acordeón, auténticos íconos de la colombianidad musical de la

33. Deborah Pacini, *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music* (Philadelphia: Temple University Press, 2010).

34. Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: FCE, 2007).

35. Miñana, “Más allá de la protesta”, 152.

36. Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock*, 37.

37. Londoño, *Los Yetis*.

época, prueba de que “el nacionalismo se expresó también en la recuperación del instrumental colombiano”.³⁸

[186]

Atención, porque con Los Speakers entra en escena un personaje imprescindible en cualquier historia de la música colombiana: Humberto Monroy, un músico bogotano que, después de hacer parte de agrupaciones como Los Dinámicos (1961), Los Speakers (1963) y Siglo Cero (1969), formó en 1972 la agrupación Génesis. Tanto por su trayectoria como por su influencia en el campo musical nacional, Monroy ha llegado a ser considerado el “padre del rock colombiano”. Pero antes de seguir la pista de Humberto Monroy, conviene detenerse en otros nombres de esta segunda etapa del rock nacional, caracterizada por la búsqueda de sonidos más propios y originales. Para evitar las enumeraciones insufribles, mencionaré apenas tres de los grupos que “fusionaron” tempranamente lo moderno con lo tradicional y lo local con lo global: Los Electrónicos, Malanga y La Columna de Fuego. Aunque estos grupos duraron poco y grabaron apenas uno o dos discos, en el balance histórico resultan más relevantes y destacables que muchas de las agrupaciones que se dedicaron a imitar en la primera etapa del rock nacional.

Tradición en transición: Los Electrónicos, Malanga y La Columna de Fuego

En 1971, Los Electrónicos, un grupo de lo que hoy llamaríamos *folk rock*, “entendido como el rescate, desde el rock, de los ritmos tradicionales”,³⁹ publicó el disco *Tradición en transición*.⁴⁰ El título mismo no podía ser más elocuente para dar cuenta del experimento liderado por el ingeniero musical Manuel Drezner, propietario de los míticos estudios Ingesón en Bogotá. En el disco participaron algunos de los instrumentistas habituales en las sesiones de grabación en Ingesón, como Francisco Zumaqué (figura paradigmática del jazz en Colombia)⁴¹ y el percusionista italiano Roberto Fiorilli (toda una institución del rock colombiano y coequipero de Humberto Monroy en Los Speakers).

La idea de *Tradición en transición* consistió, según Fiorilli, “en escoger temas de la tradición de la música colombiana, pasillos, bambucos, guabinas, torbellinos, y convertirlos en el lenguaje de la música internacional”.⁴² En

38. Miñana, “Más allá de la protesta”, 169.

39. Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock*, 101.

40. Los Electrónicos, *Tradición en Transición*, 1971, Vinilo – LP, Discos Polydor.

41. Javier Aguilera, *Jazz en Bogotá* (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010).

42. Roberto Fiorilli y Álvaro Díaz, “Los electrónicos”, Rockolombia, <https://digilander.libero.it/rockolombia/>.

la selección final se incluyeron piezas emblemáticas (y verdaderos lugares comunes) de la música del interior tanto como de la música costeña: “El trapiche” (Emilio Murillo), “Tiplecito de mi vida” (Alejandro Wills), “El Caimán” (José María Peñaranda) y “El alegre pescador” (José Barros). En términos generales, la operación de convertir estas piezas al “lenguaje de la música internacional” supuso echar mano de

[...] estilos musicales diferentes como el swing, el rock, algunos ritmos cuatro cuartos típicos del pop, algunos tres cuartos jazz, y mucha fantasía, con prudencia para no perder el significado de la operación, cambiar sí, pero no estropear, antes máximo respeto por la tradición original.⁴³

[187]

De alguna manera, la carátula del disco –donde aparecen dos campesinos de barro sobre una guitarra eléctrica– expresa bien la intención de esta grabación (Figura 2), pues, a pesar de la marcada presencia del órgano y de arreglos audaces para la época, las versiones de Los Electrónicos son muy respetuosas de los patrones melódicos originales. En consecuencia, aquí lo tradicional todavía prima sobre lo moderno.

Figura 2. Carátula del álbum *Tradición en transición*, de Los Electrónicos



Fuente: Los Electrónicos, *Tradición en transición*, 1971, Vinilo-LP, Discos Polydor.

43. Fiorilli y Díaz, “Los electrónicos”.

Para no distorsionar ni idealizar el pasado, es necesario señalar que en los años setenta, y hasta bien entrados los ochenta, las condiciones económicas y estructurales para hacer y vivir del rock no eran buenas prácticamente para nadie, por privilegiado que fuera. Aunque los instrumentos eran menos escasos, seguían siendo costosos, además no había muchos lugares para presentarse, porque las discotecas y los cabarés eran casi exclusivamente para el baile, así que el público era tan reducido como la rotación del rock local en los medios de comunicación.⁴⁴ Por ello las bandas fueron efímeras, pues algunos músicos prefirieron irse del país, muchos dejaron el rock y otros de plano dejaron la música.⁴⁵

Uno de esos grupos que duró poco y dejó un único disco para la posteridad fue Malanga. Aunque el grupo resistió durante algún tiempo las difíciles condiciones para hacer rock en Colombia, se desintegró de manera definitiva cuando varios de sus integrantes salieron del país. Publicado en 1973, el de Malanga fue un disco sencillo con solo dos temas, “Sonata No. 7 a la Revolución” y “Nievécita”.⁴⁶ Con todo, se trata de dos piezas clave, por cuanto mostraron que era posible construir un sonido propio a partir de ritmos latinos. Augusto Martelo, integrante de Malanga, y figura notable del rock colombiano, afirmaba en una entrevista incluida en la muestra *Nación Rock* organizada por el Museo Nacional de Colombia: “con Malanga estábamos haciendo era un rock latino”, y agrega: “entramos en una etapa de integrarnos a nuestro medio, empezamos a tomar conciencia y empezamos a crear música más autóctona nuestra”.⁴⁷

Esta genealogía de la NMC no estaría completa si no se incluye La Columna de Fuego, un grupo también efímero, conformado a inicios de los años setenta por tres músicos de la escena bogotana, entre ellos, el baterista italiano Roberto Fiorilli. Para el historiador Umberto Pérez,

De Columna de Fuego se puede decir que fue el primer grupo de rock que en Colombia mezcló creativamente los elementos básicos de la música rock con elementos del folclor nacional, más específicamente con la música del Caribe y del Pacífico, lo que produjo una mixtura o fusión muy interesante que sería aprovechada por músicos colombianos

44. Arias, “Surfin”.

45. Celnik, *La causa nacional*.

46. Malanga, *Malanga*, 1973, Vinilo – EP, Discos Indufon.

47. Felipe Arias-Escobar, “Nación Rock 1/4–Historia del rock en Colombia (1965-1975)”, YouTube, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=Yd3Hlb4P8vs>.

20 y 30 años después. “La Joricamba”, un tema tradicional de los mineros del Chocó, se convirtió en un himno para los melenudos, que cantaban a todo pulmón y alzando el puño mientras Columna lo interpretaba.⁴⁸

Al leer estas líneas queda la impresión de que la música de La Columna de Fuego es una fusión genérica e indiscriminada donde todo cabe, pero al escucharla se pone de manifiesto que a Fiorilli y compañía les interesaban especialmente las músicas afrocolombianas del litoral Pacífico, con las cuales establecieron una relación plástica. Según el propio Fiorilli, ese interés se concretó la noche en que escucharon Sinfonía Negra en Bogotá, un grupo de músicos del Pacífico

[189]

que tenía bailes característicos de su región y un grupo de tamboreos que los acompañaba. Viendo eso a mí se me ocurrió que podíamos aprovechar esa fuerza y esa expresividad, ese arte antiguo que venía del África, e incluirlo en nuestra onda rock.⁴⁹

Gracias a ese encuentro, algunos percusionistas de Sinfonía Negra participaron en el único disco que grabó La Columna de Fuego en Colombia, un sencillo de apenas dos canciones. En la contratapa de ese disco, grabado en 1971 en Estudios Ingesón, aparece una frase enigmática: “La Columna de Fuego abre el camino...”. En efecto, este grupo abrió al menos cuatro *rutas* que después transitaron muchos exponentes de la NMC a principios del siglo XXI: el protagonismo de “lo negro” en la música de los jóvenes; el carácter multimedial de su música; la internacionalización de los grupos, que, más que rock, hacían “fusión”; y la asociación con músicos tradicionales para posicionarse y legitimarse.

La centralidad de la música afrocolombiana en la propuesta de La Columna de Fuego se evidencia fácilmente en la instrumentación, especialmente en la percusión, pero sobre todo en los arreglos melódicos y vocales de sus canciones. Por ello no es casualidad que en su primer disco incluyeran “La Joricamba”, una pieza de origen africano, cuya letra era una adaptación de “A la mina no voy”, tema tradicional del Pacífico colombiano compuesto por el folclorista caucano Esteban Cabezas: “Don Pedro es tu amo/ él te compró/ Se compran las cosas/ A los hombres no/ Aunque mi amo me mate/ A la mina

48. Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock*, 88- 89. Énfasis agregado.

49. Roberto Fiorilli, “Columna de fuego”, YouTube, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=VmUizocndtk>.

[190]

no voy/ Esclavo no soy”.⁵⁰ A la postre, este sería otro encuentro determinante para el grupo, pues Cabezas es el esposo de Leonor González Mina, “La Negra Grande de Colombia”, y con ella La Columna de Fuego se proyectó a nivel internacional. Mientras tanto, como planteaba Umberto Pérez, dentro del país “La Joricamba” se convertía en una suerte de “himno para los melenudos” gracias a que este grupo entendió tempranamente que el baile, el cuerpo y otros elementos asociados a “lo negro” y a las costas eran ya un polo de atracción para la música y la rumba de los jóvenes citadinos, elementos que también cautivarán a los públicos de la NMC desde finales de los años noventa.⁵¹

La Columna de Fuego también supo integrarse a las lógicas de los medios de comunicación de la época, con lo cual su música adquirió un carácter multimedial; en consecuencia, sus canciones no solo se escucharon en radio y se vieron en programas de televisión, sino que incluso aparecieron en cine.⁵² Hoy en día, este grado de integración y mediatización, potenciado por la aparición de nuevos formatos y soportes para el sonido y el video, resulta casi que “natural” en la NMC.⁵³ Ahora bien, como quedó insinuado arriba, la internacionalización de La Columna de Fuego se dio alrededor de 1973, momento en que Leonor González Mina les pidió que la acompañaran en una gira por Europa oriental. Para entonces el grupo ya no era un trío, sino un ensamble de siete músicos de diferentes regiones del país, cuatro de ellos afrocolombianos. Al terminar la gira, en vista de la buena acogida de los ritmos latinos y africanos, que estaban al alza en el mercado cultural occidental,⁵⁴ el grupo se radicó en España y en 1974 publicó sus últimos dos discos: un LP titulado *Desde España... La Columna de Fuego*⁵⁵ y un sencillo con dos canciones: “Cumbia” y “Carnaval de Barranquilla”. En la contratapa de este último, el grupo era presentado ante el público de la siguiente manera:

50. La Columna de Fuego, *La Joricamba / Cristal 5 4*, 1971, Vinilo-EP, Discos Polydor.

51. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995).

52. En 1970, La Columna de Fuego se presentó en el programa de televisión *Domingos Circulares* de Carlos Pinzón. Tres años más tarde, dos de sus canciones hicieron parte de la banda sonora de la película *Préstame tu marido* (1973), del director colombiano Julio Luzardo.

53. Richard Middleton y Jason Beebe, eds., *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones* (Durham: Duke University Press, 2007).

54. Kofi Agawu, “The Invention of ‘African Rhythm’”, *Journal of the American Musicological Society* 48, n.º 3 (1995): 380-395.

55. La Columna de Fuego, *Desde España... La Columna de Fuego*, 1974, Vinilo - LP, Discos RCA Victor.

He aquí un grupo con el vibrante sabor de los ritmos tropicales colombianos. Comenzó en 1970 siendo un trío, y actualmente es una banda de siete músicos guiados todos por un mismo ideal: hacer música basada en los ritmos de su país, pero con sentido eminentemente moderno. Su ritmo arrollador y contagioso le valió el título de “El mejor show internacional en Alemania” durante su reciente gira.⁵⁶

[191]

Como se deduce del texto anterior, tras la internacionalización hubo algo de exotización.⁵⁷ De entrada, siguiendo la impronta colonial de lo que algunos han denominado “división internacional del trabajo musical”,⁵⁸ en ningún momento se menciona que se trata de un grupo de rock; se enfatiza, eso sí, “el vibrante sabor de los ritmos tropicales colombianos” y su carácter “contagioso”. Pero la puesta en escena de los músicos también contribuyó a este juego de representaciones,⁵⁹ porque lo que el público europeo se encontró fue un grupo donde sobresalía la percusión (en especial, las congas), los peinados afro y los colores cálidos en el vestuario. Tal vez por toda esta combinación de elementos sonoros y visuales, el suyo fue considerado “el mejor show internacional en Alemania”.

Vale la pena detenerse, aunque sea brevemente, en un documento que es quizá el único registro audiovisual que existe de esos conciertos que Leonor González Mina y La Columna de Fuego hicieron en Europa en 1973. Se trata de una grabación de menos de seis minutos que, por su calidad y singularidad, se constituye en un archivo muy valioso.⁶⁰ Filmado en 1973, el video inicia con los músicos del grupo expresando su admiración por la historia, la belleza y el orden de Berlín, una nueva experiencia para ellos (excepto para el italiano Roberto Fiorilli). Todo el tiempo, mientras hablan de su percepción del público alemán y firman autógrafos, sus camisas de pepas blancas y sus peinados afro resaltan ante la cámara. Más adelante aparecen interpretando su tema más famoso: “La Joricamba”.

56. La Columna de Fuego, *Desde España... La Columna de Fuego*.

57. John Comaroff y Jean Comaroff, *Ethnicity, Inc.* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008).

58. Steven Feld, “A Sweet Lullaby for World Music”, *Public Culture* 12, n.º 1 (2000): 145-171.

59. Martin Stokes, “Music and the Global Order”, *Annual Review of Anthropology* 33, n.º 1 (2004): 47-72.

60. Jersonmajin, “Columna de Fuego en Alemania (1973)”, YouTube, 31 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=BM35ekOF4Ss>.

[192]

Aunque canta Leonor González, quien ya por entonces luce una de esas batas que se volverán características de las “cantaoras” tradicionales colombianas, los que más sobresalen son los músicos de La Columna de Fuego (guitarra, bajo, batería, congas y sección de vientos), quienes tocan emocionados y mueven sus cabezas y sus cuerpos frenéticamente. Mientras tanto, el público alemán luce entre anonadado y fascinado con el performance que está presenciando; por ello solo hasta el final dejan el mutismo y se animan a acompañar la música con las palmas y a despedir al grupo con una ovación. En realidad, estamos ante una situación que se volvería muy común con el auge de los festivales de *world music* a finales de los ochenta, donde en el encuentro con “el otro” prima el simulacro, la espectacularización y la estetización.⁶¹

Finalmente, otra de las rutas que abrió La Columna de Fuego y que no han dejado de transitar muchos músicos de la NMC, incluyendo figuras como Carlos Vives, fue la asociación entre “jóvenes rockeros urbanos” y “viejos maestros tradicionales”. Si bien todo en esta suerte de fórmulas es problemático o, por lo menos, ambiguo, el mercado no ha dejado de celebrar y capitalizar el “encuentro generacional”, tal vez porque la imagen del artista joven que se interesa por “sus raíces” es popular y populista como pocas. En los últimos años se han hecho cada vez más frecuentes las denuncias de la lógica instrumental, asimétrica y hasta caníbal que media muchos de estos acercamientos entre figuras emergentes con ansias de darse a conocer y músicos locales que esperan, por fin, algún reconocimiento económico y simbólico.⁶²

En la década de los setenta, sin embargo, las relaciones entre músicos “modernos” y “tradicionales” resultaban más horizontales y orgánicas, por dos razones fundamentales. Primero, porque todavía no había una gran distancia generacional y, de hecho, por la época de la gira de Leonor González Mina con La Columna de Fuego la cantante era apenas unos 10 años mayor que los demás músicos, así que, no por interpretar “música folclórica”, era “vieja”. La segunda razón es que el campo musical de entonces no era tan denso y segmentado como ahora y casi todos los actores del campo convergían en los mismos espacios (los mismos estudios, los mismos cabarés, las mismas emisoras). En una escena musical todavía estrecha y con muy pocos

61. Timothy Taylor, *Beyond Exotism. Western Music and the World* (Durham: Duke University Press, 2007).

62. Jorge de Carvalho, “La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, editado por Josep Martí y Silvia Martínez (Madrid: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2004), 37-51.

lugares especializados en uno u otro género, eran frecuentes y necesarios los intercambios entre grupos, los préstamos de instrumentos y las relaciones familiares y afectivas entre los músicos. Estos préstamos e intercambios se evidencian en el caso de La Columna de Fuego, cuyas relaciones con “músicos tradicionales” no se restringieron a la colaboración con Leonor González. También tenían un vínculo con Sonia Basanta, más conocida como “Totó la Momposina”, quien era hermana de Daniel Basanta, el conguero del grupo y uno de los músicos que más llamó la atención del público europeo por sus movimientos y su técnica interpretativa.⁶³

[193]

El rock folclórico de Génesis

Ahora es momento de retomar la pista de Génesis, el grupo colombiano, no el británico; el liderado por Humberto Monroy, no por Peter Gabriel. Después de su paso por Los Speakers y otro puñado de bandas, Monroy conformó Génesis en 1972, grupo del cual fue líder y cantante hasta su muerte, en 1992, y

[...] con el que dio un viraje drástico a su estilo musical, cambiando las guitarras eléctricas y batería por instrumentos autóctonos acústicos, flautas, charango, tambores, y su indumentaria de la bota beatle y el buzo cuello tortuga por las sandalias y los gorros de lana del altiplano andino.⁶⁴

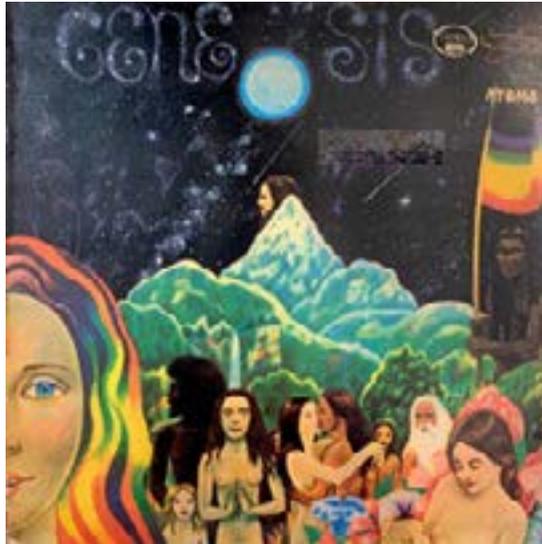
Después de un primer momento de militancia en el hippismo y de decantar la influencia de figuras descollantes como Bob Dylan, la marca registrada de Génesis será la exploración sistemática de ritmos e instrumentos de diferentes regiones del país.

63. Sin duda alguna los Basanta son figuras centrales en esta suerte de historia cultural de la NMC. Tras radicarse en el barrio Restrepo, al sur de Bogotá, a finales de la década de 1960, por su casa desfilaron todo tipo de personajes, pues “ellos se encargaron de traer familiares y muchos músicos de la costa Atlántica”. César Pagano, citado en Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo, *Salsa y cultura popular en Bogotá* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 35. Fue en estos espacios donde cotidianamente se encontraron músicos de diversos orígenes e influencias, estableciendo diálogos e intercambios que se materializaron en propuestas como la de La Columna de Fuego. Conviene mencionar dos datos adicionales. Primero: el disco *La Candela Viva*, de Totó la Momposina, es reconocido como piedra angular de la NMC. Totó la Momposina, *La Candela Viva*, 1993, CD, Real World. Segundo: la cartagenera Mayte Montero llegaría a ser parte del grupo La Provincia, de Carlos Vives, gracias a sus credenciales como gaitera de Totó la Momposina.

64. Aguilera, *Nocturno*, 35-36.

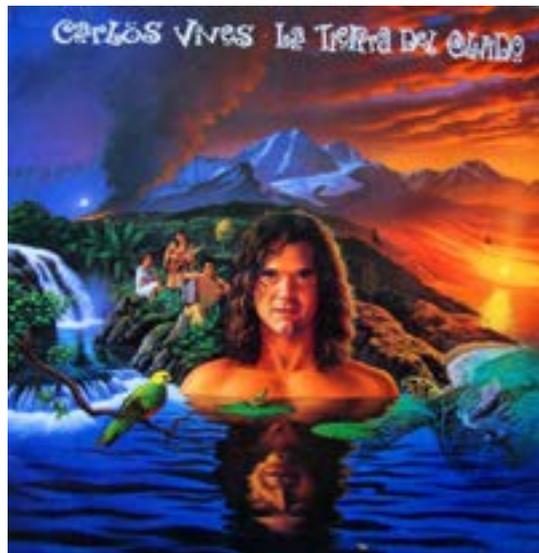
Figura 3. Carátula del disco *A-díós* de Génesis

[194]



Fuente: Génesis, *A-díós*, 1972, Vinilo-LP, Discos Átomo.

Figura 4. Carátula del disco *La tierra del olvido* de Carlos Vives



Fuente: Carlos Vives, *La tierra del olvido*, 1995, CD, Sonolux.

En este punto quisiera proponer un paralelo entre las portadas de dos discos publicados con más de 20 años de diferencia: *A-díos* y *La tierra del olvido*. El primer disco de Génesis fue publicado en 1972 y se tituló *A-díos*;⁶⁵ en la portada, hecha por el artista Jaime Rendón, además de los colores psicodélicos en boga, se evidencia lo que podríamos llamar un concepto “naturalista”: muchos árboles y flores dan paso a las montañas de fondo (coronadas por el perfil de Humberto Monroy), cuyo verde contrasta con un cielo lleno de estrellas y constelaciones celestes que forman figuras humanas y de continentes, insinuando conexiones espirituales y geográficas. Abajo, en primer plano, aparecen personas de diversas razas y etnias (blancas, afro-colombianas, mestizas) completamente desnudas, que se abrazan o besan, mientras sobre sus cabezas flotan notas musicales (Figura 3).

Veintitrés años más tarde, en 1995, Carlos Vives publicó *La tierra del olvido* (Figura 4).⁶⁶ Según ha dicho Iván Benavides, integrante fundamental del grupo de Vives por aquel entonces, el concepto del disco era una suerte de “retorno a la naturaleza”: “había toda una idea como de ‘retorno a la naturaleza’, de hacer símbolos con la Sierra Nevada de Santa Marta, que era como el centro del proyecto a nivel simbólico”.⁶⁷ La carátula del disco, realizada por el ilustrador estadounidense Jerry LoFaro, expresaba claramente esta idea. En el centro se observa una imagen de Carlos Vives semidesnudo, cuyo reflejo se proyecta en el agua cristalina, y, al fondo, el paisaje de la Sierra Nevada de Santamarta, pletórica de árboles y animales;

A su vez, los músicos que están en segundo plano representan las múltiples mezclas étnicas que caracterizan el contenido musical del disco: Egidio, de Villanueva (Guajira), con su acordeón de fabricación alemana; Mayte, de Cartagena, con la gaita larga de ancestro indígena; y el bogotano “Teto” [Ocampo] con la guitarra eléctrica.⁶⁸

En su componente visual e icónico, es evidente cierta similitud entre estas dos carátulas, que, sin embargo, surgen en contextos históricos y culturales, e incluso técnicos y económicos, muy diferentes. Llamo la atención sobre

65. Génesis, *A-díos*, 1972, Vinilo-LP, Discos Átomo.

66. Carlos Vives, *La tierra del olvido*, CD, 1995, Sonolux.

67. Mariangela Rubbini, “Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana”, *Revista Shock*, 2011, 74.

68. Manuel Sevilla, Juan Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Cataño, *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014), 257.

este detalle no con el ánimo de insinuar una imitación o algo por el estilo, sino para hacer notar la coincidencia o, al menos, la cercanía conceptual y estética entre dos discos que por distintas razones se vuelven referentes de la NMC. Uno inscrito en el naturalismo de la imaginiería hippie de los años sesenta y setenta y otro alineado al *ethos* multiculturalista de los años noventa y su premisa de mostrar y celebrar la diversidad cultural.

[196]

Estas cercanías fueron advertidas en su día por publicaciones especializadas, como la revista *Shock*, donde se sugería que, “quizás sin proponérselo, el difunto Humberto Monroy *abría el camino al futuro boom de la fusión folclórica* con clásicos como Don Simón”.⁶⁹ Incluida en su segundo álbum, “la canción Don Simón, además de haber sido un gran éxito en la radio en 1974, es un ejemplo notable de fusión de rock y ritmos colombianos, en este caso de la Costa del Pacífico”.⁷⁰ Aquí la “fusión folclórica” consiste no solo en articular diversas tradiciones musicales y hacer una oda al tambor cununo, sino en conectar dos espacios que la modernidad separó: el campo, como lugar “natural” del folclor, del campesino y el trabajo con las manos, y la ciudad, como escenario propicio para la fusión, pero, también, lugar de la máquina y el trabajo industrial: “Don Simón, tallador, hombre pródigo y de color [...] Don Simón, tallador, del futuro es el constructor”.⁷¹

Pero Génesis no fue lo que la prensa musical llama *one hit wonder*. Según el propio Humberto Monroy, la canción más famosa del grupo fue, paradójicamente, “Cómo decirte cuánto te amo”, y es paradójico porque se trata de una versión de “How I Can Tell You”, del cantautor inglés Cat Stevens. Ambas canciones: “Don Simón” y “Cómo decirte”, para seguir con la paradoja, hicieron parte del mismo álbum y hasta sus respectivos videos fueron filmados en el mismo sitio. Todo lo cual, lejos de ser una simple curiosidad de melómano, se trata de un indicador de cómo los límites entre lo propio y lo ajeno se desdibujan en la música de Génesis. Lo cierto es que ambas canciones se popularizaron en su momento: “Don Simón”, por sugerir un “regreso a las raíces”,⁷² y “Cómo decirte”, por ser un éxito internacional y una canción de amor.

69. “Especial Bicentenario. Los patriotas. 200 Años de Colombian Revolution”, *Revista Shock*, 2010, 45. Énfasis agregados.

70. “Regreso a las raíces”, *Semana*, 2001, <https://www.semana.com/cultura/articulo/regreso-raices/47532-3/>.

71. Letra de la canción “Don Simón”. Génesis, *Génesis*, 1974, Vinilo-LP, Codiscos.

72. “Regreso a las raíces”.

En función de sus apuestas conceptuales y sus escenificaciones, Génesis se constituye en un antecedente de la NMC, al menos en un aspecto central. Al dialogar con tradiciones musicales de diferentes regiones de Colombia, el país que cabía en el rock se hizo más grande y diverso, hasta desdibujar la oposición entre la ciudad (lo moderno) y el campo (lo tradicional). En ese doble proceso de ensanchamiento y descentramiento, no solo apareció en el mapa de la música juvenil la Región Andina y la Costa Caribe sino el litoral Pacífico e incluso algunos elementos indígenas, evocados con el uso de prendas “típicas” e instrumentos de viento. Tal y como manifestó Humberto Monroy en una entrevista realizada en 1982, este proceso fue

[197]

el resultado de muchos viajes que hemos realizado a través de nuestra patria, por los valles, las selvas, las cordilleras, las altiplanicies, y también es la síntesis del contacto que hemos tenido con los hombres que habitan estas regiones: con el indígena, con el negro, con el campesino, y también con el hombre de ciudad.⁷³

Desde la perspectiva de las prácticas musicales, la operación más importante de Génesis consistió en *conectar* los instrumentos tradicionales, es decir, en electrificarlos, un gesto elocuente, si recordamos que desde la Revolución Industrial la electricidad ha sido uno de los emblemas de la modernidad y el progreso. Según cuenta Tania Moreno, integrante del grupo en los años setenta, este proceso se dio a partir de que empezaron

a tocar música como cumbia, música del sur, música andina, en fin, todos los géneros que existían acá, con base de rock y electrificando los instrumentos. Digamos, nosotros teníamos un cuatro y al cuatro se le ponía un micrófono y entonces el sonido cambiaba completamente, porque el sonido salía amplificado. Lo mismo ocurría con un tiple o con cualquier instrumento de acá.⁷⁴

En el quinto disco de Génesis, titulado *Paso de Los Andes*,⁷⁵ se pueden escuchar y ver las múltiples conexiones (musicales, técnicas y culturales) que hicieron Monroy y compañía. El disco inicia con un popurrí, que es, según la definición de diccionario, una “composición musical formada de fragmentos

73. Felipe Arias-Escobar, “Nación Rock”.

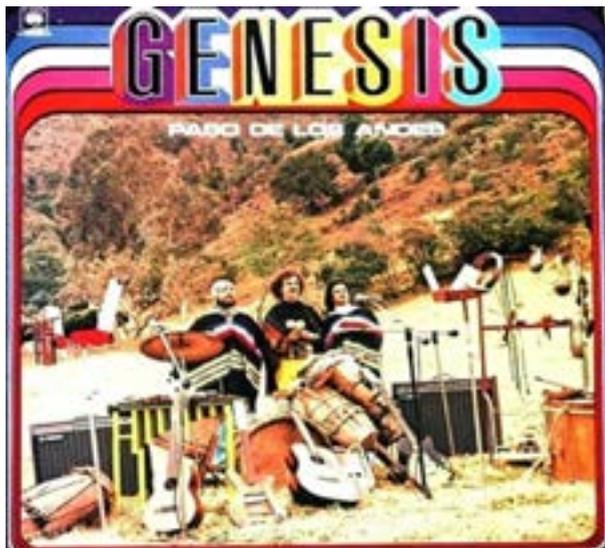
74. Felipe Arias-Escobar, “Nación Rock”.

75. Génesis, *Paso de Los Andes*, 1981, Vinilo-LP, Discos CBS.

o temas de obras diversas”.⁷⁶ En este caso, el popurrí incluye fragmentos de “La sombrerera” y de “Mi cafetal”. La primera es una guabina de Patrocinio Ortiz y un clásico de la música del interior, la segunda es una de las composiciones más famosas de Crescencio Salcedo, un nombre de referencia en el repertorio musical de la Costa Atlántica colombiana.

[198]

Figura 5. Carátula del álbum *Paso de Los Andes*, de Génesis



Fuente: Génesis, *Paso de Los Andes*, 1981, Vinilo-LP, Discos CBS.

Otro “popurrí” o combinación de fragmentos se evidencia en la carátula del disco, donde resaltan en primer plano los instrumentos acústicos y los tambores, pero a la vez se confunden con la guitarra eléctrica y los amplificadores Yamaha. En realidad, de no ser por el fondo montañoso y las ruanas andinas, esta imagen bien podría corresponder a un grupo de músicos en un estudio de grabación, que es por definición un espacio donde se entrelazan diversas tecnologías y temporalidades.⁷⁷ Sin el ánimo de

76. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* (España: Planeta, 2014).

77. Paul Théberge, “The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making”, *Social Studies of Science* 34, n.º 5 (2004): 759-781.

simplificar demasiado, tal vez el elemento que mejor simboliza este cruce de estéticas y racionalidades es el tiple eléctrico que se observa en la carátula (abajo, casi en el centro) (Figura 5). Como sugería antes Tania Moreno, se trata de un instrumento que, al ser conectado, se ubica a medio camino entre lo tradicional y lo moderno; es, en suma, una *recreación*, un instrumento tradicional-modernizado.

Si bien Génesis y Humberto Monroy fueron determinantes en el campo musical nacional, porque tendieron puentes y abrieron rutas, tristemente la obra tuvo una vida mejor y más larga que su creador, pues Monroy murió con tan solo 46 años a causa de una afección coronaria que no pudo tratarse adecuadamente, por no tener los recursos económicos suficientes. La misma vieja historia de tantos músicos y compositores colombianos, cuyas canciones todos bailan y cuyos nombres casi nadie recuerda. Pero no sería justo que Humberto Monroy abandonara el escenario de esta manera. Prefiero dejarle el micrófono para que sean sus palabras las que expliquen la trascendencia de Génesis; además, esas palabras prefiguran el que será el discurso detrás de la NMC varias décadas más tarde:

[199]

A partir de 1972 Génesis lanza un nuevo tipo de música en español, integra los sonidos electrónicos sintetizados de la música contemporánea y recoge una serie de instrumentos de nuestra patria que estaban destinados a ser olvidados por las nuevas generaciones [...]. Yo creo que es uno de los secretos de Génesis: que fue original, porque introdujo los elementos folclóricos y tomó elementos de la música rock para crear algo que la gente ha denominado folk-rock o el rock folclórico.⁷⁸

Banda Nueva: un disco de los años setenta, muchas rutas hasta los noventa

Para algunos periodistas musicales,⁷⁹ uno de los mejores discos de rock que se han grabado en el país es *La Gran Feria*, de la agrupación Banda Nueva.⁸⁰ Hablamos de un grupo que exploró como pocos las posibilidades creativas del estudio de grabación (que no podía ser otro que Ingesón) y los límites de los géneros musicales. De allí que en sus canciones se “mezclan muy bien elementos del rock con la música contemporánea de Béla Bartók,

78. Felipe Arias-Escobar, “Nación Rock”. Énfasis agregado.

79. Pablo Wilson, *Rock Colombiano. 100 discos-50 años* (Bogotá: Ediciones B, 2013).

80. Banda Nueva, *La Gran Feria*, Vinilo-LP, 1973, Discos Bambuco.

el virtuosismo instrumental y la orquestación”.⁸¹ Eran los años setenta, es decir, tiempos del jazz latino⁸² y del rock progresivo de Pink Floyd, Yes o Jethro Tull, y todo ello permeó el sonido de Banda Nueva.

[200]

Las dos piezas más recordadas del disco *La Gran Feria* fueron “El blues del bus”, una de las primeras canciones de rock colombiano con una temática muy local y urbana, y “Emiliano Pinilla”, tema que, según se decía en la edición colombiana de la revista *Rolling Stone*, “presenta una sorprendente combinación de elementos propios del rock, el jazz y la música latina”.⁸³ Sin duda, estas canciones se constituyen en antecedentes de la NMC, no solo por el diálogo entre géneros musicales, sino porque esa marcación como “rock latino” le sirvió para ser programada en radio y alcanzar un grado de popularidad y mediatización inédito para una banda de rock en el país.

El “rock latino” de Banda Nueva se alineaba con cierta tendencia que empezaba a ganar terreno en el panorama musical internacional desde finales de la década de 1960, liderada por artistas como Carlos Santana, con el disco fundacional que fue *Abraxas*.⁸⁴ Los éxitos mundiales “Oye cómo va”, “Samba pa ti” y “Black Magic Woman” aparecieron en este disco. Como ha hecho notar Deborah Pacini, estos temas ayudaron a actualizar el imaginario sonoro de “lo latino” y “lo negro”, según las lógicas de la industria musical de la segunda posguerra. El baile, la percusión, la voluptuosidad y “la magia de la mujer negra” aparecen como marcadores sonoros y visuales de la quintaesencia de “lo latino”.⁸⁵ La música de Carlos Santana fue un referente para varias generaciones de músicos y de oyentes; de hecho, su primer concierto en el país, realizado en octubre de 1973, “se convirtió en uno de los hitos fundacionales en el desarrollo del rock en Colombia”.⁸⁶ El grupo local que abrió ese concierto fue, como era de esperarse, Banda Nueva.

Hasta acá las conexiones entre la NMC y muchos grupos pioneros del rock en Colombia han sido más bien sutiles; sin embargo, con Banda Nueva el asunto se hace más explícito, por su influencia en diversas generaciones de músicos, entre ellos Iván Benavides y Carlos Iván Medina, ambos miembros de La Provincia, el grupo de Carlos Vives, al momento de grabar y

81. Pérez, *Bogotá: Epicentro del rock*, 114.

82. Luc Delannoy, *¡Caliente!: Una historia del jazz latino* (Ciudad de México: FCE, 2001).

83. “50 Grandes Canciones Colombianas”, *Revista Rolling Stone*, 2013, <https://es.rollingstone.com/co/>.

84. Carlos Santana, *Abraxas*, Vinilo-LP, 1970, Columbia Records.

85. Pacini, *Oye Como Va!*

86. Sevilla et al., *Travesías por la tierra*, 212.

producir el disco *La tierra del olvido*. Además de coescribir junto a Vives la canción insigne “La tierra del olvido”, a partir de los años noventa Benavides ha sido uno de los ejes de la NMC en su rol de miembro fundador de Bloque de Búsqueda⁸⁷ y Sidestepper⁸⁸ y posteriormente como productor de Chocquibtown, quizá el grupo que más claramente se ha asociado con la NMC.⁸⁹ Afirma Benavides:

La Banda Nueva es una banda para mí muy importante, olvidada completamente [...] estaban comenzando a incorporar ritmos latinos al rock y elementos de jazz al rock colombiano al mismo tiempo que Santana lo estaba haciendo. Eso se olvidó porque aquí no tenemos memoria.⁹⁰

[201]

Ahora bien, según señalan los autores del libro *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*,⁹¹

En las diferentes entrevistas realizadas, y en especial en las entrevistas a Carlos Vives, uno de los temas más recurrentes al hablar del surgimiento de Vives y La Provincia era la referencia a otras agrupaciones en Bogotá que venían realizando intentos conceptualmente similares. En particular, mencionan los grupos de rock La Banda Nueva y Distrito Especial.⁹²

-
87. Mientras trabajaban en la producción del álbum *La tierra del olvido*, la mayoría de los integrantes de La Provincia, excepto Carlos Vives, inició un proyecto paralelo: Bloque de Búsqueda, un grupo que, pese a su corta duración, de apenas unos cuatro años, renovó la escena musical local y tuvo gran figuración internacional. El primero álbum de Bloque de Búsqueda apareció en 1996 coproducido por Sonolux y Gaira Música Local, el sello que creó Vives con el fin de abrir nuevos mercados y apoyar artistas locales interesados en explorar las músicas colombianas.
88. Cuando Bloque de Búsqueda se desintegró, a finales de los noventa, Iván Benavides y Ernesto “Teto” Ocampo se sumaron al grupo Sidestepper, toda una institución de la NMC. Con Sidestepper entra en escena el músico y productor inglés Richard Blair, quien había producido discos como *La Candela Viva*, de Totó la Momposina, o *Con el corazón en la mano*, primer disco de Aterciopelados. Además, por Sidestepper pasaron músicos que después integrarán grupos asociados a la NMC, como Chocquibtown, Bomba Estéreo, Malalma o Pernet & The Caribbean Ravers.
89. David García González, “Nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor...: puestas en escena de la nación en la nueva música colombiana (el caso de Chocquibtown)”, en *Recorridos de la historia cultural en Colombia*, editado por Hernando Cepeda y Sebastián Vargas (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 202-231.
90. Sevilla *et al.*, *Travesías por la tierra*, 211-212.
91. Sevilla *et al.*, *Travesías por la tierra*.
92. Sevilla *et al.*, *Travesías por la tierra*, 211.

Aunque surgieron en contextos diferentes y separados por más de 20 años, estos dos grupos, Banda Nueva y Distrito Especial, tienen unas conexiones interesantes. Veamos.

[202]

Ya he mencionado que en 1973 Banda Nueva publicó una de sus canciones más recordadas: “El blues del bus”.⁹³ Pocos años después, en 1977, el grupo Cascabel publicó la canción “En el bus”,⁹⁴ un guiño al tema de Banda Nueva, que incluye sonidos propios del caos urbano, como bocinas de vehículos, y narra de manera cómica las peripecias de tomar un bus urbano en la Bogotá de entonces (empujones, pisotones, robos, en fin...). En esta canción, al formato convencional del rock (guitarra, bajo y batería) se suman solos de viento que recuerdan la centralidad que tendrá la gaita en la música de grupos posteriores, incluyendo La Provincia. Cascabel fue un trío liderado por el guitarrista Julio Bovea Jr., hijo de Julio Bovea, ni más ni menos que el músico que dio a conocer la obra de Rafael Escalona en el interior del país hacia mediados del siglo xx. Justamente, en este grupo hizo su debut escénico Carlos Iván Medina, siendo aún adolescente. Por ello afirma Medina:

Cascabel fue la inspiración directa de Distrito Especial porque lo que ellos hacían era rock y folclor, ¡pura fusión! [...] Ahí aprendí a apreciar la música colombiana, a trabajar con ritmos de acá pero enmarcar el sonido dentro del género rock.⁹⁵

Fuertemente influido por su paso por Cascabel, Medina conformó, en 1987, Distrito Especial, junto a Bernardo Velasco y Einer Escaf, grupo con el que grabaron la canción “Bus del blues”,⁹⁶ un blues que dialoga abiertamente con los temas previos de Banda Nueva, primero, y Cascabel, después. A la postre, Distrito Especial será una de las grandes influencias de Carlos Vives, como él mismo lo ha reconocido:

Para entender lo que grabamos en Clásicos de la Provincia, los patrones que empezamos a probar ahí, yo tendría que irme atrás, a una

93. MuseoVintage, “Banda Nueva–El blues del bus”, YouTube, 31 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=jCgsO1nH7GU>.

94. Jersonmajin, “Cascabel–En El Bus (1977)”, YouTube, 31 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QJ-yvC658Mw>.

95. Carlos Iván Medina, entrevistado por el autor, 22 de enero de 2016.

96. Distrito Especial: Tema, “Bus del blues”, YouTube, 31 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=n4lWgA32e4>.

canción que yo escuchaba y que se llamaba el “Blues del Bus”, un tema que tocaba Distrito Especial.⁹⁷

Distrito Especial grabó dos álbumes: *D.E. Mentés y Documento*.⁹⁸ En ambos trabajos supieron combinar géneros como el rock, el funk y el jazz con su interés por las músicas del Caribe y la Región Andina; al tiempo, sus letras retrataban con humor e ironía elementos de la cultura popular y la vida caótica de la ciudad. Cuando se escuchan canciones como “Cachivaches” o “Top Fori”, donde las tamboras alternan con el acordeón vallenato y las guitarras explícitamente rockeras, se reconoce en Distrito Especial muchos de los arreglos y las intenciones estéticas que unos años más tarde caracterizarán la música de Carlos Vives y de agrupaciones de NMC. A pesar de ser un grupo marcadamente bogotano, la propuesta musical de Distrito Especial también ponía sobre la mesa el debate por la identidad nacional o por la “colombianidad”, término que empezó a popularizarse a finales del siglo xx, en especial con canciones que hablaban de forma crítica e irreverente de volver a mirar lo propio y convertirlo en objeto de orgullo colectivo. Por ello, cuando le preguntan por la importancia de su grupo en la escena local, Carlos Iván Medina responde sin rodeos: “Distrito cimentó las bases de la colombianidad. Dijimos: si vamos a hacer música ante el mundo, lo mejor es con lo que somos y lo que viene instalado genéticamente en nosotros por la cultura”.⁹⁹

[203]

Apuntes finales: sobre lo “nuevo” y las “fusiones” en la NMC

En principio, las conexiones entre las rutas de algunos de los grupos pioneros del rock en Colombia y la NMC son de orden discursivo y conceptual. En efecto, desde los años sesenta diversos fenómenos musicales han sido marcados con la etiqueta “nuevo”. Esta conexión, si bien discursiva, resulta sintomática, pues sugiere que en el campo musical apelar a la novedad ha sido útil para posicionar productos en el mercado cultural desde hace décadas, con lo que es evidente que las prácticas de mercadeo y promoción musical son más bien conservadoras y repetitivas, incluso poco creativas. Señalo este aspecto, por lo problemático que puede resultar suscribir y usar

97. Sevilla *et al.*, *Travesías por la tierra*, 44.

98. Distrito Especial, *D.E. Mentés*, 1989, Vinilo-LP, CBS; Distrito Especial. “Documento”. 1995, CD. Sonolux-Gaira.

99. Citado en Juana Restrepo, “De rock, porro y cumbia”, *Revista Bacanika*, 2012, <https://www.bacanika.com/seccion-historias/de-rock-porro-y-cumbia.html>.

acríticamente las categorías del mercado a la hora de hacer la historia cultural de un fenómeno social. La experiencia de Iván Benavides es bastante elocuente en este sentido:

[204] A mí el término nueva música colombiana no me ha gustado mucho. Yo intenté acuñar varios términos con El Bloque que hacían más referencia a lo musical que a lo colombiano, como por ejemplo “electrocumbé”, pero ninguno pegó, lo que pegó es eso que hacía referencia a una música nueva y muy colombiana.¹⁰⁰

A nivel conceptual y de las prácticas musicales, el común denominador de los grupos referenciados en este texto es la disposición a poner en diálogo músicas tradicionales con la instrumentación y los formatos de géneros musicales modernos y/o con nuevas tecnologías de producción sonora. Por décadas, ambas actitudes han sido celebradas por conectar “lo viejo” con “lo nuevo” y por poner de moda las “fusiones” como pauta de producción musical dominante. Como se ha demostrado hasta acá, las prácticas musicales que se han dado en catalogar como fusiones no son nada nuevo en el campo de las músicas colombianas; sin embargo, mediáticamente se ha querido entender la fusión en la NMC como una actitud vanguardista y novedosa por excelencia, además de valiosa per se. Con todo, dicha actitud resulta bastante plana e insustancial cuando simplemente se limita a suscribir o actualizar el imaginario más bien manido de un grupo de músicos jóvenes urbanos que incorporan músicas tradicionales rurales a su propuesta estética. En cualquier caso, es imperativo entender que, si bien las fusiones son parte esencial de la NMC, de ninguna manera son su patrimonio exclusivo.

Hasta aquí he querido proponer una genealogía de la Nueva Música Colombiana desde mediados de los años sesenta hasta inicios de los noventa, un periodo de casi 30 años en que se gestó la articulación estratégica entre juventud y música, tándem que demostró ser cultural, política y económicamente relevante desde la segunda mitad del siglo xx. Más allá de datos sueltos que puedan ser interesantes para el investigador especializado en música o para el melómano, este texto busca aportar horizontes sugerentes y enriquecer el debate sobre las músicas populares en Colombia, al poner en perspectiva histórica qué es lo nuevo y cuáles son las particularidades de “lo colombiano” en la NMC. Las prácticas musicales y discursivas que acá se analizaron son antecedentes del proceso de consolidación y auge de

100. Benavides, entrevista.

la NMC que tuvo lugar a finales del siglo xx y principios del XXI de la mano de figuras como Carlos Vives. Un proceso que dio lugar a nuevas formas sonoras y visuales de representar la nación y poner en escena eso que se ha dado en llamar colombianidad.

Bibliografía

[205]

I. FUENTES PRIMARIAS

Publicaciones periódicas

Revista Bacanika, 2012.

Revista Rolling Stone, 2013.

Revista Shock, 2010, 2011.

Semana, 2001.

Entrevistas

Javier Aguilera. Entrevistado por el autor, 10 de agosto de 2015.

Iván Benavides. Entrevistado por el autor, 25 de agosto de 2015.

Carlos Iván Medina. Entrevistado por el autor, 22 de enero de 2016.

Sitios web

Felipe Arias-Escobar. “Nación Rock 1/4–Historia del rock en Colombia (1965-1975)”.

YouTube. 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=Yd3Hlb4P8vs>.

Distrito Especial–Tema. “Bus del blues”. YouTube. 31 de junio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=n4l1WgA32e4>.

Álvaro Díaz y Roberto Fiorilli. “Rockolombia”. <https://digilander.libero.it/rockolombia/>.

Roberto Fiorilli. “Columna de fuego primera parte”. YouTube. 2009. <https://youtube.be/VmU1ZOCNdtk>.

Jersonmajin. “Cascabel–En El Bus (1977)”. YouTube. 31 de junio de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=QJ-yvC658Mw&ab_channel=jersonmajin.

Jersonmajin. “Columna de Fuego en Alemania (1973)”. YouTube. 31 de junio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=BM35ekOF4Ss>.

MuseoVintage. “Banda Nueva–El blues del bus”. YouTube. 31 de junio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=JcgsO1nH7GU>.

Otros

- [206] Banda Nueva. *La Gran Feria*. 1973. Vinilo-LP. Discos Bambuco.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma, 1977.
- Distrito Especial. *D.E. Mentas*. 1989. Vinilo-LP. CBS.
- Distrito Especial. *Documento*. 1995. CD. Sonolux-Gaira.
- Génesis. *A-dios*. 1972. Vinilo-LP. Discos Átomo.
- Génesis. *Génesis*. 1974. Vinilo-LP. Codiscos.
- Génesis. *Paso de Los Andes*. 1981. Vinilo-LP. Discos CBS.
- La Columna de Fuego. *Desde España... La Columna de Fuego*. 1974. Vinilo-LP. Discos RCA Victor.
- La Columna de Fuego. *La Joricamba / Cristal 5 4*. 1971. Vinilo-EP. Discos Polydor.
- Los Electrónicos. *Tradición en transición*. 1971. Vinilo-LP. Discos Polydor.
- Los Young Beats. *Ellos están cambiando los tiempos*. 1966. Vinilo-LP. Discos Bambuco.
- Malanga. *Malanga*. 1973. Vinilo-EP. Discos Indufon.
- Monsalve, Jaime. *Neotropical II*. 2010. Notas interiores. CD. MTM.
- Santana, Carlos. *Abraxas*. 1970. Vinilo-LP. Columbia Records.
- The Speakers. *The Speakers*. 1965. Vinilo-LP. Discos Vergara.
- Totó la Momposina. *La candela viva*. 1993. CD. Real World.
- Vives, Carlos. *La tierra del olvido*. 1995. CD. Sonolux.
- VV.AA. *14 Impactos juveniles*. 1966. Vinilo-LP. Discos Fuentes.

II. FUENTES SECUNDARIAS

- Agawu, Kofi. "The Invention of 'African Rhythm'". *Journal of the American Musicological Society* 48, n.º 3 (1995): 380-395.
- Aguilera, Javier. *Jazz en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010.
- Aguilera, Javier. *Nocturno en Mi Bemol Mayor. Crónicas del amanecer musical colombiano*. Bogotá: Cuéllar, 2014.
- Alonso Bolaños, Marina. *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx*. Buenos Aires: Sb, 2008.
- Arias, Eduardo. "'Surfin' Chapinero. Historia incompleta, cachaca e irresponsable del rock en Colombia". *Gaceta* (1992): 14-19.
- Bermúdez, Egberto. "Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 20, n.º 30 (2016): 83-153.
- Calle, Simón. "Reinterpreting the Global, Rearticulating the Local: Nueva Música Colombiana, Networks, Circulation, and Affect". Tesis de doctorado, Columbia University, 2012.

- Celnik, Jabobo. *La causa nacional. Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar, 2018.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Comaroff, John y Jean Comaroff. *Ethnicity, Inc.* Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- De Carvalho, Jorge. “La etnomusicología en tiempos del canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, editado por Josep Martí y Silvia Martínez. 37-51. Madrid: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2004. [207]
- Delannoy, Luc. *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. Ciudad de México: FCE, 2001.
- Feld, Steven. “A Sweet Lullaby for World Music”. *Public Culture* 12, n.º 1 (2000): 145-171.
- Frith, Simon. *Sociología del rock*. Madrid: Jucar, 1980.
- García González, David. “El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock”. *Nómadas*, n.º 29 (2008): 187-199.
- García González, David. “Nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor...: puestas en escena de la nación en la nueva música colombiana (el caso de Chocuibtown)”. En *Recorridos de la historia cultural en Colombia*, editado por Hernando Cepeda y Sebastián Vargas. 202-231. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2019.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Gómez, Nelson y Jefferson Jaramillo. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Groys, Borys. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Hernández, Óscar. *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Londoño, Diego. *Los Yetis: una bomba atómica a go go, la historia de los abuelos de nuestro rock*. Medellín: Pulso & Letra, 2014.
- Middleton, Richard y Jason Beebe, eds. *Medium Cool: Music Videos From Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Miñana Blasco, Carlos. “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”. *Trashumante* n.º 15 (2020): 150-172. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>.
- Ochoa, Juan Sebastián. *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

[208]

- Pacini, Deborah, Héctor Fernández y Eric Zolov. "Mapping Rock Music Cultures Across the Americas". En *Rockin' Las Americas: The global Politics of Rock in Latin America*. 1-21. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2004.
- Pacini, Deborah. *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Pérez, Umberto. *Bogotá: epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: SCRCD, 2007.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. España: Planeta, 2014.
- Rozsak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1970.
- Rujas Martínez-Novillo, Javier. "Genealogía y discurso. De Nietzsche a Foucault". *Nómadas* 26, n.º 2 (2010). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18118916008>.
- Santamaría, Carolina. "La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la *World Music*". Academia.edu. 2006.
- Sevilla, Manuel, Juan Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Cataño. *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Stokes, Martin. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* 33, n.º 1 (2004): 47-72.
- Taylor, Timothy. *Beyond Exotism. Western Music and the World*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Théberge, Paul. "The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making". *Social Studies of Science* 34, n.º 5 (2004): 759-781.
- Thomas, Frank. *La conquista de lo cool. El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. España: Alpha Decay, 2011.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.
- Wilson, Pablo. *Rock colombiano. 100 discos-50 años*. Bogotá: Ediciones B, 2013.