

LA NUEVA OLA MEDELLIN

APROPIACIÓN Y DIFUSIÓN DE UN GÉNERO MUSICAL, 1967 – 1971

SANTIAGO ROMÁN CALDERÓN

Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para obtener el título de
magister en música.

Asesor: Dr. Fernando Gil Araque.

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN

2016

NOTA DE ACEPTACIÓN

JURADO

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1.	
ROCK AND ROLL EN EL CONTEXTO MUNDIAL.....	19
1.1 Antecedentes del rock and roll.....	19
1.2 Cinco referentes del rock and roll.....	25
1.3 La invasión inglesa.....	30
1.3.1 Folk rock.....	37
1.4 El contexto latinoamericano.....	39
1.5 Influencias.....	46
1.5.1 El baile.....	46
1.5.2 El cine.....	48
1.5.3 La literatura.....	50
1.6 El contexto internacional.....	52
1.7 La Nueva Ola, el go-gó y el yé-yé.....	53
1.7.1 La Nueva Ola.....	54
CAPÍTULO 2.	
MÚSICA Y LOS AÑOS SESENTA.....	85
2.1 Hipismo (libertad sexual y resistencia social).....	86
2.2 Libertad sexual.....	91
2.3 Resistencia social.....	94
2.4 Canción de protesta (influencia y tradiciones)	96
2.5 El cono sur.....	108
2.6 Juventudes y música años sesenta.....	126
CAPÍTULO 3.	
LA ERA NUEVAOLERA EN COLOMBIA, UN ENTRAMADO CON LA INDUSTRIA	
CULTURAL.....	129

3.1 La Nueva Ola en la radio.....	129
3.2 Bogotá como receptor de la Nueva Ola.....	137
3.2.1 El precursor escocés-colombiano.....	137
3.2.2 Una leyenda de la radio.....	138
3.2.3 El innovador.....	143
3.3 El fenómeno nuevaolero en Bogotá.....	145
3.4 Medellín epicentro nuevaolero.....	152
3.5 Emisoras, radioteatros y la industria discográfica en Medellín.....	153
3.6 Emisoras nuevaoleras en Medellín en la década del sesenta.....	155
3.7 Las disqueras.....	157
3.8 La imagen de la música nuevaolera.....	171
3.8.1 El cine.....	171
3.8.2 Medios impresos.....	178
3.9 <i>Juventud moderna</i> y <i>El club del clan</i>	183
3.10 Tres hitos de la Nueva Ola en Medellín y la apropiación de repertorios.....	186
3.11 El ocaso de la Nueva Ola.....	192
3.12 Lugares de encuentro para la música nuevaolera.....	199
 CAPÍTULO 4. MUTACIONES SONORAS.....	 203
4.1 Música tropical.....	203
4.2 Canción de protesta.....	211
4.3 Balada.....	229
4.4 El rock and roll nuevaolero.....	240
 CONCLUSIONES.....	 257
REFERENCIAS.....	261
ANEXOS.....	270

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Carátula del disco de Bill Halley and his Comets.....	22
Imagen 2. <i>Speedy Gonzáles</i> por la revista Billboard.....	25
Imagen 3. Disco <i>La casa del sol naciente</i> de Los Speakers.....	36
Imagen 4. Sobre protector del disco <i>Discothèque Colombia a Go-Go</i> de Discos Fuentes.....	42
Imagen 5. Conformación musical de la Nueva Ola.....	46
Imagen 6. Orden cronológico aproximado de músicas juveniles entre 1954 y 1971.....	53
Imagen 7. Contracarátula de Los Yetis de Medellín, Discos Fuentes, 1968.....	59
Imagen 8. Transformación de ritmos juveniles a la Nueva Ola.....	60
Imagen 9. Carátula del disco de la película <i>Sor Ye-Ye</i>	63
Imagen 10. Portada de la revista musical juvenil <i>El club del clan</i>	64
Imagen 11. <i>Éxitos a go-go</i> , Discos Novola, Madrid, 1968.....	72
Imagen 12. Publicidad del Festival de Jazz y Música Moderna Ritmos 66.....	76
Imagen 13. Catálogo Discos Vik de 1963.....	79
Imagen 14. El Club del Clan, discos RCA Vik, Argentina 1963.....	70
Imagen 15. Fiesta yé-yé dibujada por Pardo.....	84
Imagen 16. “El programa”	88
Imagen 17. Hippies caminando.....	90
Imagen 18. Recato y prejuicios comienzan a desaparecer.....	93
Imagen 19. Afiche del Human Be-In en San Francisco.....	95

Imagen 20. Léo Ferré.....	102
Imagen 21. Carátula disco Paco Ibañez	106
Imagen 22. Disco canción de protesta.....	122
Imagen 23. <i>Una flor para mascar</i>	126
Imagen 24. Radionovelas en Caracol.....	131
Imagen 25. Publicidad Radio Sutatenza.....	135
Imagen 26. Carlos Pinzón en emisora Nuevo Mundo.....	142
Imagen 27. Carátula disco Óscar Golden.....	149
Imagen 28. Publicidad <i>El club del clan</i>	152
Imagen 29. Radio Ritmos.....	157
Imagen 30. Visita del gobernador de Antioquia a Codiscos.....	159
Imagen 31. Discorama.....	171
Imagen 32. Publicidad Rayteco.....	172
Imagen 33. <i>La novicia rebelde</i> en El Cid.....	175
Imagen 34. Sección “Discos”.....	180
Imagen 35. Revista quincenal <i>El club del clan</i>	182
Imagen 36. Caricatura.....	183
Imagen 37. Roberto Ledesma en Medellín.....	188
Imagen 38. Publicidad Milo Á Go-gó.....	191
Imagen 39. Desfile Milo A Go-Gó.....	192
Imagen 40. LP 45 RPM.....	193

Imagen 41. Festival de Ancón, La Estrella.....	196
Imagen 42. Festival de Ancón. La Estrella, 1971.....	199

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Lista <i>Billboard The Hot 100</i>	33
Cuadro 2. La Nueva Ola y su incidencia en los medios en Latinoamérica.....	44
Cuadro 3. Discos con terminología de la Nueva Ola difundidos en Medellín (1965-1968).....	61
Cuadro 4. Constitución de la canción de protesta en Francia.....	102
Cuadro 5. Cubrimiento de las principales cadenas radiales en Colombia (1948-1960).....	134
Cuadro 6. Agrupaciones nuevaoleras en Bogotá (1964-1968)	146
Cuadro 7. Emisoras y programas nuevaoleros en Medellín.....	155
Cuadro 8. Casas disqueras locales y su representación internacional.....	160
Cuadro 9. Sonolux (1967).....	161
Cuadro 10. Codiscos (1968)	166
Cuadro 11. Discos Fuentes (1967).....	167
Cuadro 12. Discotiendas en Medellín (1963).....	169
Cuadro 13. Algunas salas de teatro en Medellín.....	174
Cuadro 14. Películas nuevaoleras.....	177
Cuadro 15. Medios de divulgación de programas musicales juveniles en Colombia 1967.....	185
Cuadro 16. Artistas en el Festival Ancón 1971.....	197

Cuadro 17. Agrupaciones y álbumes musicales prensados en Medellín relacionados con la Nueva Ola.....206

Cuadro 18. Similitudes y diferencias.....243

INTRODUCCIÓN

La década del sesenta fue un momento rico en transformaciones culturales, sociales y científicas, aunque también marcó el comienzo de una gran confrontación política con acontecimientos que dejaron sello en el curso de la historia de la humanidad, como la aparición del Pop Art, los movimientos de la contracultura, el boom literario latinoamericano, la Revolución Cultural en China, la Revolución Cubana y su expansión e influencia en Latinoamérica, las protestas en París de Mayo del 68, la de Berkeley, la de Ciudad de México, la disputa por la conquista del espacio por parte de Estados Unidos y la Unión Soviética, la píldora anticonceptiva, los avances en las comunicaciones, entre otros eventos.

Pasada la Segunda Guerra Mundial los países aliados se convirtieron en potencias, la conquista por gobernar el mundo, iniciada en la década del cincuenta, llevó a que Estados Unidos participara en las guerras de Corea (1950-1953) y Vietnam (1955-1975), en las que fallecieron millones de personas. En los sesenta la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Norteamérica llegó a su punto más crítico con la crisis de los misiles en Cuba en el año 1962.

Estados Unidos fue un país influyente y se convirtió en un referente social, cultural, político y económico en el hemisferio occidental. Inició una serie de intervenciones en contra del avance del comunismo en los países en vía de desarrollo. Su posición contra Cuba y el apoyo a los regímenes totalitarios en Latinoamérica condujo a la desaparición de cientos de simpatizantes comunistas y socialistas, y a la intervención de Estados Unidos con planes como Alianza Para el Progreso y los Cuerpos de paz impulsados por el presidente electo John F. Kennedy (1961-1970). Ambos proyectos fueron llevados a cabo para mantener la estabilidad política, económica y social y para reducir las probabilidades de que el comunismo se asentara en los países aliados, generando, en años posteriores, regímenes totalitarios en países como Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia, entre otros.

Kennedy anunció la creación de la Alianza para el progreso, lo que implicaba la otra cara de la política de contrainsurgencia. Sus acciones iban dirigidas a apoyar la democracia, el desarrollo, la educación, a fortalecer los gobiernos y a las élites progresistas de la región en el combate contra el atraso y a modificar estructuras arcaicas, especialmente en la tenencia de tierras.¹

En ese contexto, Estados Unidos emprendió investigaciones internas en contra del comunismo a través de diferentes sectores de la sociedad, posición liderada por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy (1908-1957); en ese mismo período se incrementaron las acciones raciales y fueron frecuentes las manifestaciones y agresiones del Ku Klux Klan contra líderes sindicales de origen afroamericano. En oposición a esto emergió el líder Martin Luther King (1928-1968), quien se convirtió en un reconocido defensor de los derechos civiles utilizando la ideología de la no violencia como método de protesta, recibiendo el Premio Nobel de la Paz en 1964. Estados Unidos fue una nación que históricamente tuvo constantes problemas de segregación racial desde el siglo XVII. Con la llegada de los esclavos desde África occidental, en el siglo XIX, se decidió la separación de los estados del Norte y del Sur, allí comenzaron a crecer grandes diferencias: sociales, religiosas, económicas y políticas.

Entre 1861 y 1865² estalló la Guerra de Secesión que tenía como objetivo la abolición de la esclavitud. Terminado dicho enfrentamiento Estados Unidos se unificó, pero los conflictos raciales continuaron siendo un reto que la nación debió afrontar durante las siguientes décadas. Fue entonces, al inicio de los años sesenta del siglo XX, que en un hecho sin precedentes se marcó el destino de las personas de color, manifestado como un fallo de la Corte Suprema por la lucha de los derechos civiles de los afroamericanos que se aplicó en cinco estados de la nación: se abolió la segregación racial y se dieron oportunidades de educación e inclusión social y cultural.

Los sectores pobres de la población nativa de color de los Estados Unidos, es decir, la mayoría de los negros norteamericanos, se convirtieron en el paradigma de los

¹ Álvaro Tirado, *Los años sesenta: una revolución en la cultura* (Bogotá: Debate, 2014), 65.

² Para más información véase “American Civil War”, <http://global.britannica.com/event/American-Civil-War> (Consultado 22 de mayo 2015) y Jennifer Weber & Warren Hassler, "War between the States", en *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2016).

“subclase”: un colectivo de ciudadanos prácticamente excluido de la sociedad oficial, sin formar parte de la misma o —en el caso de muchos jóvenes varones— del mercado laboral. De hecho, muchos de estos jóvenes, sobre todo los varones, se consideraban prácticamente como una sociedad de forajidos o una antisociedad.³

Sin embargo, la población afroamericana fue determinante en el desarrollo cultural del siglo XX y, concretamente, en el ámbito de la música popular.

Las elecciones presidenciales entre John F. Kennedy (1917-1963) y Richard Nixon (1913-1994) dieron a Kennedy como ganador en 1961. La guerra fría estaba comenzando uno de sus puntos críticos con la Revolución Cubana en el 58, convirtiendo a la isla en un estandarte del comunismo y pasando a ser considerada como una amenaza para Estados Unidos; esto generó un cambio significativo en Hispanoamérica en los aspectos culturales, sociales y políticos que más adelante se mencionarán.

Este momento ha sido llamado por diversos historiadores, entre ellos Eric Hobsbawm, como la Revolución Cultural,⁴ momento que se caracterizó por “una conciencia propia” de la juventud en diversos ámbitos como el deporte, la industria cultural, la vida urbana, la música y la internacionalización de estos ideales. De esta manera, en la juventud se generaron cambios “en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y en las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos”.⁵

Desde la industria cultural el auge del disco, la radio y la televisión permearon todo el continente americano introduciendo nuevas costumbres y sensibilidades modificando la cotidianidad, los hábitos y las diferentes prácticas sociales.

³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Bogotá: Editorial Planeta, 1995), 342.

⁴ Para mayor información sobre el concepto léase el capítulo XI de Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 322-345.

⁵ *Ibíd.*, 331.

Producto de la historia, el habitus produce prácticas, individuales y colectivas, produce, pues, historia conforme a los principios [*schémes*] engendrados por la historia: asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de principios [*schémes*] de percepción, pensamiento y acción, tienden, con mayor seguridad que todas las reglas formales y normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.⁶

Eric Hobsbawm se refiere en *Historia del siglo XX* (1995) a cómo la música producida en Estados Unidos influenció las artes, como el movimiento pop, la imagen y la moda, entre otros, a través de los medios de difusión masiva que impactaron al grueso de la población. El avance tecnológico de las comunicaciones y la prosperidad económica después de la posguerra consolidaron a Estados Unidos como una potencia mundial en todos los campos del conocimiento permitiendo que su cultura llegara a todos los estratos sociales, en especial a la juventud, a las instituciones educativas, a los lugares de esparcimiento e incluso a los hogares por medio de la radio y la televisión. Dice Hobsbawm sobre la cultura estadounidense:

Se difundió a través de los canales de distribución mundial de imágenes; a través de los contactos personales del turismo juvenil internacional, que diseminaba cantidades cada vez mayores de jóvenes en tejanos por el mundo; a través de la red mundial de universidades, cuya capacidad para comunicarse con rapidez se hizo evidente en los años sesenta. Y se difundió también gracias a la fuerza de la moda en la sociedad de consumo que ahora alcanzaba las masas, potenciada por la presión de los propios congéneres. Había nacido una cultura juvenil global.⁷

Hispanoamérica no fue ajena a este fenómeno y asimiló rápidamente las nuevas tecnologías de la comunicación y el entretenimiento; a través de estos medios la juventud comenzó a abordar los ritmos modernos y las tendencias que llegaban tanto de Norteamérica como de Europa, conformando un movimiento musical propio de la cultura juvenil.

En el contexto local se han realizado estudios de corte histórico y social acerca de lo acontecido con los jóvenes de Medellín en la década del sesenta; estos trabajos han sido abordados por investigadores como Javier Gil Gallego, Diego Alexander Duque Herrera, Marisol Franco Acosta y Diego Londoño quienes han contribuido a la construcción histórica de la región realizando una

⁶ Pierre Bourdieu, "Estructuras, habitus, prácticas", en *El sentido práctico* (Madrid: Taurus, 1993), 94-95.

⁷ Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, 329.

aproximación importante a los acontecimientos sociales, culturales y políticos. Sin embargo, no existe una investigación realizada desde la musicología histórica que aborde la asimilación de la denominada Nueva Ola en el país y en la ciudad, en relación con el contexto latinoamericano y mundial. Este movimiento abarcó en nuestro contexto géneros musicales tan disímiles y lejanos como el rock and roll, la música tropical, el folk rock y la balada. Estas músicas fueron asimiladas y transformadas por jóvenes artistas locales y nacionales que difundieron por el país la música de moda del contexto internacional, así como su música incorporando elementos particulares que no se dieron en otros lugares de Latinoamérica.

El presente texto busca indagar en este movimiento musical a través de conceptos como la “apropiación”, término trabajado por autores como Néstor García en el que se relacionan las hibridaciones culturales y la construcción de una identidad propia, como sucedió en el contexto local, y donde tiene que ver de manera importante la producción y el mercado cultural.

La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena. En los proyectos de independencia y desarrollo nacional vimos la lucha por compatibilizar el modernismo cultural con la semimodernización económica, y ambos con las tradiciones persistentes.⁸

Para este trabajo es vital la visión de historia cultural planteada por Peter Burke, quien la concibe como una historia holística de amplio espectro donde aspectos como la cotidianidad, las costumbres sociales, la política, la geografía, la economía, la religión, la condición de género (historia de las mujeres), la percepción, la memoria, los sentidos, las tendencias, las corrientes del pensamiento, los espacios y entornos se relacionan entre sí para comprender la realidad humana y su trascendencia en el tiempo a través de la cultura.⁹ A su vez, se tomó como parte importante de este trabajo lo visual donde la imagen evidencia momentos importantes de la cultura y su

⁸ Néstor García, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990), 305.

⁹ Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2006).

asimilación o crítica a este movimiento musical; por esta razón el texto de Burke *Lo visto y no visto* aporta al análisis de la imagen con una visión desde lo cultural.

Son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos, comparados con los que trabajan en depósitos de manuscritos e impresos. Son relativamente pocas las revistas de historia que contienen ilustraciones, y cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan la oportunidad que se les brinda. Cuando utilizan imágenes los historiadores suelen tratarse como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario.¹⁰

Para desarrollar este texto es importante concebir modelos de análisis de tipo musicológico comprendidos en autores como Juan Pablo González, quien ha desarrollado un elaborado trabajo de investigación desde las músicas chilenas, siendo un reflejo para Latinoamérica en cuanto a procesos de identidad musical a través de músicas folclóricas y la asimilación de músicas e influencias foráneas. De esta manera, se hace un intento por comprender los hechos alrededor de la Nueva Ola, su influencia hacia el movimiento juvenil creado en la década de los años sesenta y su desarrollo y entorno cultural en la ciudad de Medellín.

Otro aporte al análisis musical lo plantea John Blacking quien aborda la relación música-cultura; desde esta relación plantea algunas consideraciones como revisar las características especiales que conforman la estructura de la música de una determinada cultura, con el fin de concebir y comprender su entorno donde se encuentra latente la relación entre las formas musicales y las tradiciones.

Para comprender el concepto de música popular es importante señalar su carácter funcional, es decir, que contiene fines específicos en una sociedad, que es masivo al ser difundida por medios de comunicación comercial y que es asimilado por una cultura específica. Es pertinente realizar un análisis de la música popular desde varias disciplinas y metodologías que contribuyan a comprender su contexto, su significado, su función social y su valor estético y cultural. Richard Middleton en su libro *Studying Popular Music* (1990) advierte de los cuidados que se debe tener al analizar la música popular, se refiere al problema del análisis de la música tras el avance de los

¹⁰ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001).

medios de comunicación, de la tecnología de la industria discográfica y de entretenimiento, así como la creación de nuevos géneros musicales. Añade que el estudio de la música popular como disciplina resalta algunas particularidades para tener en cuenta; la ausencia de material, realizar un contexto objetivo, la necesidad de utilizar disciplinas sociales, semióticas y culturales, y replantear una metodología idónea. Por lo tanto, como señala Middleton, para este trabajo es de fundamental importancia la relación de la musicología con la historia cultural; en esa dirección se tendrán en cuenta historiadores y sociólogos como Peter Burke, Eric Hobsbawm, Michel de Certeau, Pierre Bordieu, Teodoro Adorno, Walter Benjamin, Mark Horkheimer, Jaques Attali, entre otros.

Retomando a Middleton, este señala que el estudio de la música popular se puede realizar a partir de: “Sus prácticas distintivas [que] emergen de conjuntos relacionados por las convenciones forma, estilo, función pública, significado y un discurso de organización apropiado”.¹¹

Este enunciado es vital para el avance de este trabajo, en el cual se analizarán prácticas y desarrollos musicales que estuvieron relacionados con la Nueva Ola y sus diferentes discursos en el contexto internacional y local, desde una mirada del público, los medios de comunicación y la crítica, ya que en la música popular es importante su forma de consumo y circulación; por consiguiente, para el estudio de los anteriores criterios se revisaron diversas fuentes como revistas de farándula, magazines, prensa especializada, carátulas de discos, programación de conciertos y eventos, entre otros.

Pierre Bordieu aborda el capital económico y el cultural, que está relacionado con las prácticas, la reproducción cultural y la lucha de las clases dominantes. Bordieu añade que en la música la legitimización de los gustos influye en la industria discográfica, su consumo y el surgimiento de una tradición musical que: “tiene sin duda alguna relación con el surgimiento de una cultura musical basada en el disco más que en la costumbre de tocar un instrumento a asistir a conciertos,

¹¹ Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Buckingham: Open University Press, 1990), 7.

así como en la banalización de la perfección instrumental que imponen la industria del disco y la competencia indisolublemente económica y cultural entre artistas y productores”.¹²

El concepto de industria cultural es desarrollado por Marx Horkheimer y Teodoro Adorno: un modelo económico creado por el sistema que utiliza como vehículo los medios de comunicación para controlar y satisfacer las necesidades de la sociedad, y que de igual manera tiene como fin masificar a los consumidores, renunciando a la originalidad de la obra de arte por medio de la reproducción.

[...] es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma. Automóviles y films mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos niveladores repercuten sobre la injusticia misma a la que servían. Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social.¹³

En el contexto latinoamericano la industria cultural ejerció su poder hegemónico a través de los medios de comunicación. En su proyecto de ser “modernos” los países de la región divulgaron, por diferentes medios, los avances tecnológicos, los cambios sociales y culturales, así como la producción en la industria cultural local que se insertó en los procesos capitalistas e industriales. Sin embargo, hubo una reacción frente a dicha hegemonía que se manifestó en movimientos de izquierda que fueron en contra del proyecto imperialista; posteriormente, estos movimientos se apropiaron de diversas expresiones artísticas, mediáticas y culturales en una búsqueda por una identidad cultural y social. En el entorno latinoamericano se encuentran autores como Jesús Martín Barbero, quien analiza el medio o canal en el que la industria cultural se comunica para

¹² Néstor García, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990), 79.

¹³ Max Horkheimer, *La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), 1.

comprender su significado y Néstor García, quien revisa los espacios donde ésta se desarrolla y su forma de apropiarse.

“La simple configuración del imperialismo contra lo nacional desaparece y la reemplaza un sistema interconectado e independiente dominado por posturas globales de consumo y producción. Como sugiere Néstor García Canclini, la modernización finalmente llega a Latinoamérica pero a través de empresas privadas”.¹⁴

De igual manera, García adopta la condición de “ser moderno”. Dicho término es fundamental para comprender los procesos de apropiación. Esta condición es importante en este trabajo para poder vislumbrar los procesos de difusión de la Nueva Ola en Hispanoamérica, la participación de la industria, el público, el entorno económico y político, entre otros elementos que ayudaron a modernizar la música en la región.

García señala cuatro procesos relacionados con la condición de “ser modernos”: un primer momento es de independencia de la cultura, de sus prácticas y creaciones; el segundo un proceso de crecimiento asociado a la producción, la distribución y la constitución de un mercado, a los fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos, distintos en cada país; el tercero es un proceso regenerativo donde existe un replanteamiento y una construcción de una sociedad libre de paradigmas establecidos de comportamiento social y, por último, un proceso de búsqueda de una identidad liberal donde el desarrollo del conocimiento y la cultura juegan un papel importante como fenómeno de distinción de cada país o nación llevada a cabo por sus gobernantes. Estas transformaciones culturales y sociales trascienden por toda Latinoamérica y no fueron uniformes en todos los países.

“Los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad moderna cuando crean mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes. Los flujos y las interacciones que ocurren en estos procesos han disminuido fronteras y aduanas, así como la autonomía de las

¹⁴ Mónica Szurmuk y Robert McKee, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, (México: Siglo XXI Editores, 2009), 156-157.

tradiciones locales; propician más formas de hibridación productiva, comunicacional, y en los estilos que en el pasado”.¹⁵

La investigación aborda las siguientes preguntas: ¿Cuál fue el origen de la Nueva Ola?, ¿cómo fue el modo de apropiación en Hispanoamérica, en Colombia y, en particular, en Medellín?, ¿cuáles fueron los modelos musicales y culturales que fueron apropiados por la juventud colombiana?, ¿cómo asumió la juventud de Medellín este movimiento y qué particularidades tuvo? y ¿cómo se apropió la Nueva Ola en Medellín?

El objetivo general consiste en estudiar e identificar los aspectos musicales más importantes del fenómeno cultural y musical de la Nueva Ola en la década del sesenta en la ciudad de Medellín, en el contexto nacional e internacional y su impacto en la vida cotidiana de la juventud.

Como objetivos específicos se encuentran:

- Relacionar el contexto social, cultural y musical con la Nueva Ola en la década del sesenta en Medellín, corriente asociada a los movimientos juveniles.
- Indagar por los procesos culturales y musicales juveniles durante dicha década en la ciudad.
- Establecer algunos paralelos entre los movimientos juveniles internacionales y los colombianos.
- Determinar cuáles fueron los géneros derivados de la Nueva Ola que llegaron a nuestro país en el período estudiado.
- Revisar cómo fue la apropiación musical de la Nueva Ola y su impacto en los géneros musicales que se interpretaron en la ciudad.
- Indagar sobre las agrupaciones musicales que surgieron en la ciudad, durante dicho período, y que jugaron un papel protagónico en la industria cultural.
- Abordar las fuentes bibliográficas, entrevistas y discografías de la época para establecer nexos de relación entre el movimiento de la Nueva Ola y los géneros musicales como la balada, la música tropical, la canción de protesta y el rock en la ciudad de Medellín.

¹⁵ *Ibíd.*

La metodología utilizada consistió en el análisis de las fuentes primarias escritas de la época como libros, periódicos, revistas y programas de mano; y fuentes orales como entrevistas a las personas que fueron vitales en el período estudiado, además de material discográfico. Dichas fuentes se sistematizaron, se contrastaron y analizaron de una manera crítica. Entre las más importantes y que aportaron gran información están: los discos de géneros musicales asociados a la Nueva Ola encontrados en la Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y el Centro de Documentación Musical, ambos localizados en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe; periódicos y suplementos literarios como *Pantalla* y *El Correo* que reposan en la Sala Patrimonial del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, de la Universidad EAFIT, y revistas como *Alborada*, *Mito*, *Cromos*, *El club del clan* y *La Nueva Prensa* localizadas en la Biblioteca de la Universidad de Antioquia,

Finalmente, el siguiente texto está dividido en tres capítulos: el primero “El rock and roll, un panorama en el contexto mundial”, en donde se revisa el origen, la difusión, los principales representantes, las derivaciones sonoras de este género musical norteamericano, las particularidades y su relación con el surgimiento de la Nueva Ola y los ritmos modernos asociados a la cultura juvenil en el resto del mundo en la década del sesenta.

El segundo, “Definiciones de la Nueva Ola”, que muestra la contextualización de este movimiento musical, sus expresiones culturales y sociales alrededor del mundo.

Por último “La era nuevaolera, particularidades: medios de difusión, grupos, músicas y la apropiación de este movimiento por parte de la juventud nacional”, en donde se detalla el ámbito nuevaolero en Medellín a finales de 1960.

Por último, se presentan unas conclusiones que abordan ideas relevantes sobre los resultados de la investigación.

CAPÍTULO 1

ROCK AND ROLL EN EL CONTEXTO MUNDIAL

1.1 Antecedentes del rock and roll

En el presente capítulo se contextualizarán las músicas, las influencias y los hechos que contribuyeron al desarrollo de la Nueva Ola como un fenómeno musical y sociocultural, con mayor proyección en Hispanoamérica.

Comenzando con el aspecto musical es importante señalar como el blues, el country y otros géneros musicales populares de amplia acogida en zonas rurales del sur de Estados Unidos tenían en común el compás de cuatro cuartos. Al fusionarse varios géneros se creó el rythm and blues, conocido como R&B o RnB, siendo una música propia de las comunidades negras. Este género se transformó en urbano convirtiéndose en el antecesor del rock and roll; al volverse popular R&B fue aceptado por la audiencia blanca, revolucionando e influenciando la música popular en Estados Unidos y en general la música juvenil en el mundo en la década del cincuenta y los años posteriores.

El rythm and blues se dio a conocer por Jerry Wexler en 1948 y posteriormente fue catalogado en la revista *Billboard*¹⁶ (revista especializada en realizar listas de los éxitos más escuchados en Estados Unidos). De esta manera, se creó un nuevo género musical que convivió con el jazz en la década del cincuenta, momento en el cual tuvo mayor impacto en la juventud mundial. El rock and roll se fue haciendo cada vez más popular que el jazz gracias a la difusión radial y a la industria discográfica que facilitó la aceptación de este nuevo género y otros de música popular como el rythm and blues, el folk, el country, entre otros. Existen dos hipótesis acerca del origen del rock and roll. Según Carlos Polimeni en su libro *Bailando sobre escombros: historia crítica del rock latinoamericano* (2002), la primera se refiere a que el locutor Alan Freed se dio cuenta

¹⁶ Para mayor información véase “Te Hot 100- 1958”, <http://www.billboard.com/archive/charts/1958/hot-100>

del alto nivel en ventas que tenía la música de las comunidades negras sobre la juventud blanca, así pues el concepto de rock and roll comenzó rápidamente a reconocerse y expandirse. Freed, conocido también como Moondog, organizó en 1952 un concierto en el Arena Cleveland, en asocio con la emisora donde trabajaba WJW, la tienda de discos Record Rendezvous perteneciente a su amigo y propietario Leo Mintz y la empresa privada. Fue allí donde los artistas de rhythm and blues llegaron a ser nombrados bajo el concepto de rock and roll.

La segunda versión señala su nacimiento a partir del *hit* de Bill Haley and the Comets, en 1954 con *Rock Around the Clock*, de donde se adoptó el término.

“El tema de Bill Haley y sus Cometas vendió entre ese año y el siguiente doce millones de copias en todo el mundo”.¹⁷

Al analizar estas dos posiciones de las cuales habla Polimeni, la versión que más se ajusta al nacimiento del rock and roll es la de Alan Freed ya que la segunda refleja cómo dicho género fue aceptado por la juventud gracias un medio masivo: el cine. En la película *Blackboard Jungle*, de 1955, fue la canción de Bill Haley, titulada *Rock Around the Clock*, la que se convierte en un hito de la difusión masiva del rock and roll.

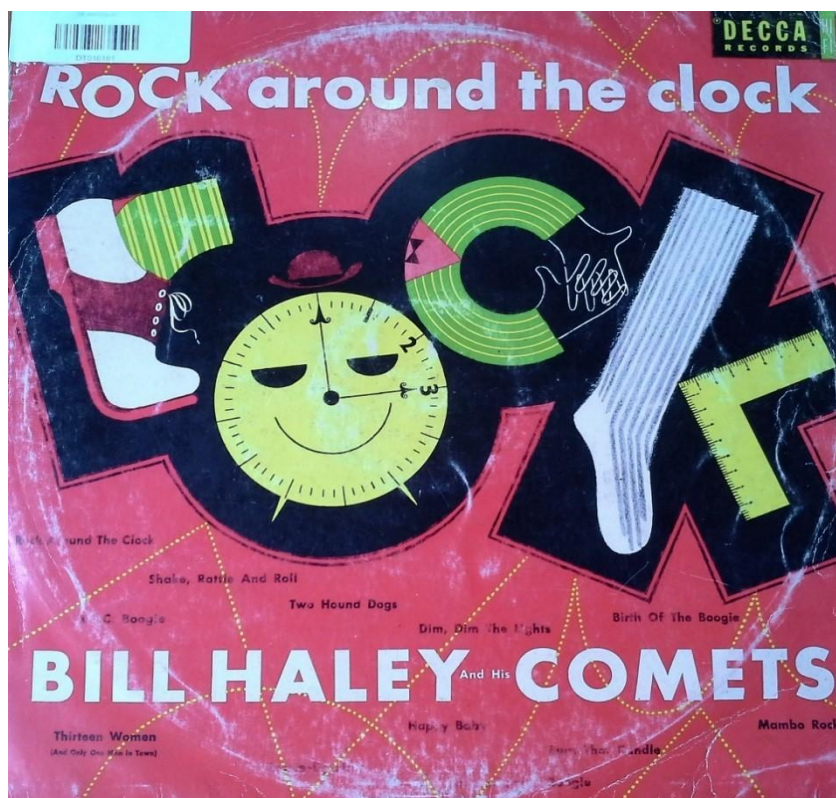
Para comprender cómo los nacientes músicos de rock and roll y demás músicas de carácter popular, surgieron se vincularon a la industria de entretenimiento, Jaques Attali en su libro *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (1995) se refiere a cómo los músicos se convierten en figuras públicas gracias a la difusión de su música. “Así pues desde ese momento el músico se engancha económicamente a una máquina de poder, político o comercial, que le da un salario por crear aquello que necesita para afirmar su legitimidad.”¹⁸

¹⁷ Carlos Polimeni, *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002), 30.

¹⁸ Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 1995), 31.

Latinoamérica, y concretamente Colombia, no estuvo ajena al surgimiento de este nuevo género; en la siguiente imagen se ve el disco de Bill Haley and his Comets prensado por una casa discográfica colombiana: Decca Colombia. Este es un ejemplo que demuestra cómo los discos con este nuevo género comenzaban a ser importados y posteriormente prensados en el país, por disqueras pertenecientes a casas matrices internacionales. La carátula habla de una música totalmente joven; si se detallan las letras que conforman la palabra *rock* estas sugieren elementos juveniles, con elementos de la cotidianidad y el modo de vestir de los jóvenes de los años cincuenta.

Imagen 1. Carátula del disco de Bill Haley and his Comets



Disco comercializado por Decca-Colombia en Bogotá.

Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

El rock and roll no se puede concebir sin el baile. Desde los años cuarenta el jazz se consideró como una música de gran popularidad gracias a los formatos instrumentales de las Big band de renombre, con directores como Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, entre otros, que se presentaban en clubes y salones de baile, en especial con géneros como el swing, se dieron a conocer el *jitterbug*, el *hand jive* y el *twist*, este último uno de los géneros más importantes de la década del cincuenta que permaneció vigente en los sesenta de la mano del rock and roll.

Músicos como Bill Halley, Elvis Presley, Pat Boone, Little Richard, Chuck Berry entre otros, se convirtieron en referentes de la música juvenil de los años cincuenta gracias a su puesta en escena: el baile y la ejecución de instrumentos musicales como el piano y la guitarra eléctrica, elementos que acompañaron a este género. De igual manera, sobresalieron agrupaciones como The Platters y The Teenagers y al finalizar los cincuenta e inicio de los sesenta The Everly Brothers, The Drifters y Danny and the Juniors entre otros. La industria cinematográfica se encargó de volverlos más populares, ya sea que actuaran en películas o que sus canciones se utilizaran como bandas sonoras, algunos ejemplos del año 1956 son: *Don't Knock The Rock* donde aparece Little Richard con su canción *Tutti Frutti*, y *Shake, Rattle and Rock!*, con Fats Domino y su canción *Ain't That a Shame*.

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta algunos cantantes adquirieron mayor fuerza y difusión por su talento, algunos de ellos fueron Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Ray Charles, Tom Jones y Paul Anka (con apenas 16 años), este último tendría mayor auge y más influencia en la década del sesenta.

La transición entre las décadas de 1950 a 1960 fue un momento de transformación en el rock and roll; a continuación se detallan algunos de los hechos que contribuyeron a esta mutación: Elvis Presley prestaría su servicio militar y sería descontextualizado de lo que se escucharía musicalmente años más tarde, muere Buddy Holly, Little Richard cambia los escenarios por la religión y Chuck Berry tiene problemas con la ley, pero más allá de estas situaciones el rock and

roll iba perdiendo fuerza entre el público; por su influencia en la actitud rebelde de los jóvenes las generaciones adultas lo empezaron a considerar como un problema social. Todo en conjunto hizo que los productores y artistas iniciaran una búsqueda de nuevas letras y ritmos para revitalizar este género musical deteriorado. En el análisis de la música popular es necesario conocer los elementos de carácter cultural y social que demarcan y que a su vez constituyen un género musical particular. Richard Middleton en *Studying Popular Music* (1990) aborda el análisis de cómo la música popular ha servido como un reflejo social de las personas, la manera en que se distinguen de un grupo social, se apropian de su significado y las representaciones musicales: “hay razones para pensar que la música actúa al menos como un espejo que refleja los patrones preexistentes de identidad que como un escenario para su negociación, o incluso para su construcción [...]”.¹⁹

La anterior cita ayuda a contextualizar el entorno social y político que permeó el origen y el posterior desarrollo del rock and roll; dicho género tuvo una serie de implicaciones de tipo racial, social y político en estrecha relación con la historia de Estados Unidos, hechos que permitieron que este llegara a difundirse. Como se mencionó en párrafos anteriores el rock and roll tuvo su origen en la denominada “música negra” o “música popular afro norteamericana”; la pregunta que permanece es ¿cómo llegó a difundirse la música negra? El blues, el gospel y otros cantos provinieron de los esclavos africanos que llegaron a Estados Unidos, en especial en los estados del sur, donde los trabajos forzados en los campos de algodón obligó a los esclavos a buscar en la música una forma de expresar su dolor a través de cantos melancólicos, para poder soportar el abuso por parte de los capataces y dueños de las grandes extensiones de tierras dedicadas a estos cultivos. Allí conocieron los instrumentos de las bandas marciales, cuando participaron en la Guerra de Secesión; más adelante, sin los instrumentos de percusión y viento utilizaron guitarras y armónicas para crear géneros como el blues y el ragtime. El autor Paul Linden en su artículo “Race, Hegemony, and the Birth of Rock’n Roll” (2012) se refiere al nacimiento de este género musical, el cual giró en torno a contenidos de carácter cultural, racial y político. Linden describe

¹⁹ Middleton, *Studying Popular Music*, 14.

las estrategias para que el rock and roll fuera tan popular y aceptado por la juventud en su primera etapa de 1952 a 1959. En su artículo interpreta la difusión del rock como una forma de control que influenció los ámbitos educativo, económico y social, en donde se dictaron parámetros de comportamiento y moda para los jóvenes blancos mientras la industria cultural se encargaba de diluir los nexos con la música negra diseñando campañas de consumo de este tipo de música y de nuevas prácticas urbanas. “Es interesante notar que esta operación incluye su propio proceso de nominación. Una vez limpiado el contagio residual de la música maternal R & B, la música podría ser reempacada de nuevo para un consumo más corriente, bajo el nombre del rock and roll”.²⁰

Thomas Glenn en su libro *All Shook Up: How Rock 'n Roll Changed America* (2003) señala como el rhythm and blues fue un referente por su valor musical, social y cultural. Cabe resaltar que los géneros musicales afroamericanos fueron un medio de lucha social por los derechos de igualdad y de no discriminación.

un distintivo género musical, dibujando las ricas tradiciones musicales afroamericanas, incluyendo las narrativas del blues de emociones turbulentas, júbilo, ritmos constantes, aplaudiendo con las manos, y la pregunta respuesta del gospel. El rhythm 'n blues tendió a ser una “buena música en su tiempo”, con un ritmo de baile enfático. Sus vocalistas gritaron, gruñeron y falsearon sobre las guitarras y pianos, bombos estresantes al compás de 2/4, y la bocina de un saxofón tenor.²¹

A medida que los blancos iban conociendo gradualmente el repertorio de dichas músicas negras se descubrió el potencial comercial que esta tenía para llegar a la juventud, permitiendo que los artistas de color fueran incorporados a las principales listas musicales y programación de las emisoras.

²⁰ Paul Linden, "Race, Hegemony, and the Birth of Rock 'N Roll", *Journal of Music & Entertainment Industry Educators Association* 1 (2012), 59.

²¹ Thomas Glenn *All Shook Up: How Rock'n'roll Changed America*, (Oxford: Oxford University Press, 2003), 11.

1.2 Cinco referentes del rock and roll

Los artistas del rock and roll que más sobresalieron en los años cincuenta se destacaron por su talento en la interpretación de algún instrumento, o por su voz. Otros por su apariencia y su desenvolvimiento en el escenario causando furor entre la juventud. A continuación se mencionarán algunos de estos músicos que fueron reconocidos por la industria discográfica y el público joven y que contribuyeron al desarrollo de este género musical en Estados Unidos. Tal es el caso de Bill Haley (1925-1981) que fue considerado como uno de los precursores del rock and roll con su canción *Rock Around The Clock* de 1954, que en principio no tuvo mucho éxito y apenas se reconocía en las listas. En este caso, y como se dijo anteriormente, este género musical fue difundido masivamente por los medios pertenecientes a la industria discográfica. Sin embargo, nuevas formas de apropiación, como el cine, posibilitaron la difusión de músicos y músicas, un ejemplo se da en 1956 con la película *Blackboard Jungle* que utiliza como banda sonora *Rock Around The Clock* de Haley y la populariza. Sumado a este suceso su manera de ejecutar la guitarra y su voz lo llevarían a ser popular, a pesar de que su apariencia personal no fue considerado para ser un representante del rock and roll.

El éxito de Bill Halley lo ponía en una situación incómoda. De veintinueve años regordete, con tendencia a la calvicie, casado y con cinco hijos, era un ídolo juvenil improbable. Artista de country desde finales de la década de los cuarenta se encontró el estrellato sin buscarlo. Sus éxitos, durante el resto de 1955 y comienzos de 1956, fueron el resultado del impulso de la canción que se reconoce como el primer éxito de rock and roll.²²

Este género quiso mostrar la rebeldía y el rompimiento de estereotipos entre los músicos de la época, quizás uno de los pianistas más irreverentes que ha tenido el rock and roll ha sido Little

²² Manolo Bellon, *El ABC del rock* (Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010), 39.

Richard (1932), gracias a su aguda voz resultado de una formación en coros de iglesia. Este cantante de color fue uno de los artistas más controvertidos de este género, ejecutando el piano de manera brillante y sus puestas en el escenario no tenían límites; desde bailar sobre el piano hasta tocar con los pies. Éxitos como *Tutti Frutti*, *Rip it Up*, *Good Golly Miss Molly* y *Long Tall Sally* fueron muy populares ya que trataban de temas sexuales propios de la revolución sexual de la época, canciones que abordaban temáticas como la prostitución y las relaciones sexuales, tema tabú hasta el momento, y que la juventud abordó y debatió de diferentes formas.

En el proceso de formación de algunos artistas pertenecientes al rock and roll surgieron géneros musicales como el jazz, el blues y el R&B entre otros. Uno de sus mejores intérpretes fue Fats Domino (1928) que en un principio comenzó como cantante y pianista de rhythm and blues finalizando 1940. La industria musical y su tema de 1955 *Ain't That a Shame* lo introdujeron dentro del género de rock and roll al lado de reconocidos cantantes blancos, pero conservó sus raíces de rhythm and blues. Obtuvo gran renombre por temas como *Blueberry Hill*, *Whole Lotta Lovin'*, *I'm Ready*, *Blue Monday*, entre otros; su popularidad llegó hasta comienzos del sesenta, según Rick Coleman “fue uno de los padres del rhythm and blues que pavimentó el camino para el rock and roll”.²³

Otros utilizaron estrategias para figurar en las listas, influenciándose por músicas foráneas que venían de la frontera con México; un caso en particular fue el de Pat Boone quien fue popular hasta comienzos de los años sesenta, se le recuerda por un tema en particular *Speedy Gonzáles* (1962). La letra trata del personaje de dibujos animados de la Warner Bros; sin embargo, su texto aborda un caricatura del contexto cultural mexicano donde el pequeño ratón es alcohólico, coqueto, valiente, le gustan las tortillas y los frijoles. La fusión de instrumentos como la guitarra acústica y la marimba mezcladas con ritmos de rock and roll llamaron mucho la atención entre

²³ Rick Coleman, *Blue Monday: Fats Domino and the Lost Dawn of Rock'n'roll* (Cambridge: Da Capo Press, 2007), 13.

los primeros grupos latinoamericanos pertenecientes a la Nueva Ola donde la canción fue muy reconocida.

Érase una vez, en un *little time* pueblito
Un ratoncito muy veloz y muy enamorado
Al que llamaban Speedy Gonzáles

Esta es su historia y lo que pasó
Cuando su novia Rosita se fue
Y dice más o menos así

Ya veo venir a Speedy Gonzáles
Como un pequeño ciclón
Ha tomado muchos tragos
Porque Rosita lo dejó

Él nunca le teme a nada
Pero esta vez sí lloró
Es la muchacha que le gusta
La dueña de su corazón

Speedy Gonzáles
Al rancho llegó
Speedy Gonzáles
Estas palabras mencionó

Hey Rosita, *come to my house*
A comer frijoles y tortillas con chile
Lalalalalalaa, lalalalalalaa

Ella corrió a la ventana
Y entonces lo consoló

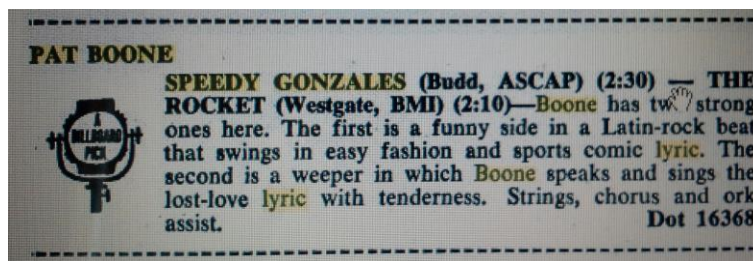
Le dijo que lo adoraba
Y Speedy se desmayó
Hasta que lo despertaron
Y le pudieron decir
Si con Rosita se casaba
Corriendo el se fue de aquí

Speedy Gonzáles
Al rancho llegó
Speedy Gonzáles
Estas palabras mencionó

Hey Rosita, *come to my house*
A comer frijoles y tortillas con chile
Lalalalalalaa, lalalalalalaa²⁴

A continuación se muestra la clasificación de esta canción en una tabla de la revista *Billboard* del año 1962; allí se refieren a un sencillo de Pat Boone que tenía dos canciones *Speedy Gonzales* y *Rocket*; la primera hace referencia a una canción divertida descrita como un ritmo latin rock.

Imagen 2. *Speedy Gonzáles* por la revista Billboard



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

²⁴ Ethel Lee, Buddy Kaye y David Hess, *Speedy Gonzales* [dico] (Tennessee: Dot Records, 1962).

El rock and roll tuvo como su representante más conocido, en los años cincuenta, a Elvis Presley (1935-1977), quien se formó en su niñez con una mezcla de sonidos enriquecedores: música negra como blues, gospel, rythm and blues y música blanca como el country. En 1953 prensó un disco de este género como carta de presentación para grabar en la RCA, y de allí comenzó su carrera al estrellato, su apariencia y su baile pélvico le ayudaron para ganar adeptos. En 1956 grabó *Heartbreak Hotel* convirtiéndose en el número uno, luego seguiría una considerable lista de éxitos entre 1956 y 1957; *I Want You, I Need You, I Love You, Don't Be Cruel, Hound Dog, Teddy Bear, Love Me Tender, All Shook Up*, entre otras. Establecido como un ícono de la juventud de los años cincuenta la industria discográfica lo obligó a prestar su servicio militar como una estrategia publicitaria para que los jóvenes se alistaran en el ejército de Estados Unidos. A su regreso filmó tres películas entre 1960 y 1962; en 1964 fue el declive de su carrera ante la llegada del beat inglés. Por su forma de cantar, de bailar y de actuar en películas juveniles en los cincuenta se consagró como el Rey del rock and roll.

En 1957 se generaron tiempos difíciles pues las generaciones adultas, dueñas de emisoras, programas de televisión, entre otros, hicieron un mal ambiente para que el rock and roll desapareciera del medio musical estadounidense. Chuck Berry fue un ídolo de la guitarra eléctrica y como muchos otros cantantes se desarrolló con más energía en el escenario con el baile, sumado a su forma única de tocar la guitarra demostró que dicho género musical seguía vivo. Canciones como *Johhny B. Goode, Rocking and Reeling, Roll Over Beethoven*, entre otras, fueron testimonio de ello. Existieron también grupos vocales en la segunda mitad de la década del cincuenta con raíces gospel y de rythm and blues como The Orioles, The Drifters, The Ravens y The Platters, quienes fueron el grupo de más aceptación con una voz solista femenina.

1.3 La invasión inglesa²⁵

Como se señaló anteriormente, la década del sesenta traería consigo cambios muy significativos a nivel mundial en aspectos como la cultura, la sociedad y la tecnología. Esta transformación jugó un papel muy importante en la juventud generando cambios que impactaron las épocas siguientes. Fue quizás en la música donde más se representó esta renovación juvenil social y cultural; el rock and roll tuvo los días contados en Estados Unidos, y mientras allí perdía fuerza la asimilación en el Reino Unido comenzaría a darle un giro contundente a partir de 1964, momento que se denominó como la invasión inglesa. Los últimos años de la década del cincuenta servirían como un período de creación y experimentación musical y cultural en Inglaterra, allí estaba ya asentado el rock and roll con músicos como Cliff Richard y agrupaciones como *The Shadows*. Aparece en escena el skiffle que fue una música derivada del country pero terminaría siendo opacada por el ritmo norteamericano; fue en este género que los ingleses vieron en sus raíces una forma de recrear totalmente algo nuevo, con nuevas letras y, sobre todo, con un formato musical totalmente diferente al de los solistas y grupos vistos en años anteriores en el territorio norteamericano. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta existieron artistas norteamericanos sobresalientes, pero no con la fuerza que sus colegas en los cincuenta habían tenido; aún así se dieron éxitos que duraron varias semanas en la primera posición en las listas; Roy Orbison, Dion DiMucci, Neil Sekada, Del Shannon entre otros, lograron cierto renombre. “[...] comprendieron que la música afroamericana era una fuente de inspiración evidente, compuesta por los *bluesmen* (hombres blues), gente auténtica, ruda que cantaba cuestiones que realmente interesaban, como sexo, identidad, desafío y cambios, en contraposición con aquellos ídolos suaves”.²⁶

²⁵ El término invasión inglesa es utilizado por diversos autores para indicar la llegada de la música inglesa a Estados Unidos y otras regiones del mundo; algunos de ellos son Manolo Bellon, *El ABC del rock* (2010), Joe Nárval, *La huella de los años sesenta* (2002) y Álvaro Tirado en *Los años sesenta: una revolución en la cultura* (2014).

²⁶ Joe Nárval, *La huella de los años sesenta* (Bogotá: Alen Impresores, 2002), 46.

Tras firmar en 1962, los pocos conocidos Beatles comenzaron a difundir un género musical llamado mersey beat (beat del Mersey, en alusión a un río que desemboca en Liverpool), y con este género comenzaron a ocupar los primeros lugares en las listas inglesas, adquiriendo fuerza entre la juventud que vivía un ambiente de libertinaje.

Con la llegada de la invasión inglesa a Norteamérica, en 1964, el número de artistas locales disminuyó en contraste con la llegada de agrupaciones inglesas con el beat, una música renovada e influenciada por la música negra, principalmente el blues, el rhythm and blues y el rock and roll. La industria discográfica encontró una oportunidad muy grande de favorecer tanto las agrupaciones del Reino Unido como las agrupaciones estadounidenses quienes encontraban en el beat nuevos ritmos y nuevas formas de llegar al público juvenil a través de sus letras que se apoderaban de las disqueras, los shows de televisión, las emisoras de radio y las listas de *Billboard*. Es pertinente anotar que existieron músicas que influenciadas por el fenómeno inglés, contribuyeron a consolidar más el rock and roll en Estados Unidos, ampliando la diversidad del género musical y las opciones para que el público lo pudiese acoger. Es a finales de la década del sesenta cuando aparecen vertientes como el folk, que rescataba las músicas tradicionales rurales de Estados Unidos como una forma de conservar su folclor.

La pérdida de audiencia del rock and roll a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta determinó que los jóvenes buscaran un apoyo en lo folclórico y rural. Nació entonces el folk rock, una mezcla de sonidos acústicos prestados de géneros musicales como el country y el folk, y con instrumentos eléctricos del rock and roll; sus letras hablaban de las vivencias comunes entre los jóvenes, incluyendo reflexiones sobre el amor, el dolor, la incertidumbre y contenido social, denunciando las desigualdades con los agricultores y obreros. “Por el contenido de sus canciones atraía a una clase media educada, sin importar su filiación o inclinación política. Se

tenía la sensación de que luego de la ‘traición’ al rock and roll aquí podían encontrar la dosis de honestidad, sinceridad e intelectualidad que merecían”.²⁷

El folk rock cambió la forma de pensar de la juventud en los sesenta pues esta comenzó a tomar posiciones de resistencia ante las intervenciones militares de Estados Unidos en otros países. Evidenció lo que estaba pasando en el entorno social y sirvió como una herramienta de expresión que iba más allá de las tradiciones. Este género estuvo encabezado por Bob Dylan, y de allí se generaron movimientos contraculturales que se mencionarán más adelante.

La banda The Beatles reinventó el rock and roll; las temáticas de sus letras hacían eco del entorno, desde 1964, al llegar al territorio norteamericano, hasta su disolución en 1971, cambiando el curso de la música juvenil e influyendo en las agrupaciones y el público alrededor del mundo durante las décadas siguientes. Manolo Bellon en su libro *El ABC del rock* (2010) señala la incidencia que tuvo esta agrupación de Liverpool: “Los Beatles están en el lugar perfecto en el momento perfecto. Revolucionan la forma de vestir de los adolescentes ingleses, sus formas de pensar y de ver el mundo. Inglaterra despertaba también en otros campos: la moda, la televisión, los medios impresos, la realeza, la política, todo tenía otro rostro”.²⁸

Los Beatles con su tema *I Want To Hold Your Hand* comenzó a ocupar los primeros lugares en *Billboard*. A continuación se mencionan en la lista *Billboard The Hot 100* de 1964 y que detallan los días y las canciones que fueron número uno en las emisoras norteamericanas; de dieciocho casillas entre solistas y bandas fueron la agrupación más reconocida por permanecer con seis canciones en el número uno.

²⁷ Bellon, *El ABC del rock*, 190.

²⁸ *Ibid.*, 168.

Cuadro 1. Lista *Billboard The Hot 100*

Fecha	Canción	Agrupación
1-29 de febrero	<i>I Want To Hold Your Hand</i>	The Beatles
21-28 de marzo	<i>She Loves You</i>	The Beatles
Abril 4-2 de mayo	<i>Can't Buy Me Love</i>	The Beatles
30 de mayo	<i>Love Me Do</i>	The Beatles
1-8 de agosto	<i>A Hard Day's Night</i>	The Beatles
26 de diciembre	<i>I Feel Fine</i>	The Beatles

Fuente: "The Hot 100", *Billboard Magazine* (Consultado 19 de junio 2015), <http://www.billboard.com/archive/charts/1964>

En 1962 apareció en escena la banda The Rolling Stones como una contrapropuesta musical; mientras el cuarteto de Liverpool trataba en sus letras contenidos juveniles, aceptables para la sociedad de aquel entonces, los Stones hablaban de rebeldía, inconformismo e incertidumbre ante un futuro poco prometedor. En 1965, tras su llegada a Estados Unidos, surgió el primer éxito con *I can't Get No Satisfaction* que trata sobre la inconformidad de un adolescente ante el sistema y lo que estaba sucediendo en la década del sesenta. Esta agrupación se destacó por la utilización

constante de géneros musicales afroamericanos y lograron que la joven audiencia se identificara con su forma de ver la sociedad de los años sesenta. Heather Miller en su libro *The Rolling Stones* (1979) se refiere a la manera en que la agrupación mostraba a través de sus gustos musicales una inclinación sombría en su forma de ver la sociedad.

Los Stones tomaron un acercamiento oscuro, lanzando su carrera con variaciones revoltosas del blues negro americano y el rhythm and blues. Aún antes de que comenzaran a escribir sus propias canciones y tocaran material de covers, que había comprendido su repertorio temprano, la banda mantuvo su postura rebelde, mientras complacían una permanente fascinación por la oscuridad y lo sucio, junto con un aire de decadencia de un mundo cansado que se adaptaba a su condición de súper estrellas libertinas del *jet set*.²⁹

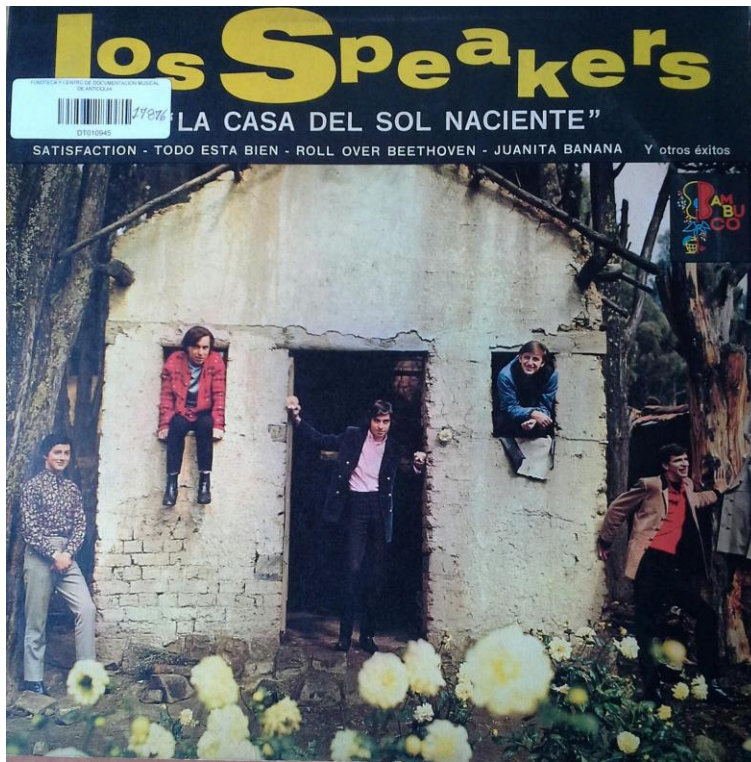
Como se mencionó anteriormente, las canciones de los Rolling Stones acogieron temas que hasta entonces eran un tabú entre las sociedades y las generaciones más adultas, motivo por el cual fueron vetados en varias ocasiones; sin embargo, por el modo en que hacían sus composiciones y su puesta en escena no dejaron de ser ídolos juveniles, de alguna u otra forma sus canciones eran acogidas porque dieron la percepción de una realidad actual. Temas como: *Out Of Time*, *Play With Five*, *Paint it Black*, *Get Off My Cloud*, *Ruby Tuesday* entre otros, garantizaron su éxito por más de cuatro décadas.

Otras agrupaciones sobresalieron por su actitud e interpretación: en la ciudad de Newcastle se gestó The Animals, referente del rhythm and blues inglés, al igual que los Rolling Stones se inclinaron por la influencia de la música afroamericana. En 1964 adquirieron popularidad con su éxito *The House Of The Rising Sun* que influenciaría a muchos músicos en la escena norteamericana e internacional gracias a la enérgica interpretación de su vocalista Eric Burdon. Otro ejemplo que se puede mencionar es The Who, que en 1966 lanza su tema *My Generation*, que se convierte rápidamente en un ícono de la cultura juvenil de los sesenta, en esta se refleja la timidez, incertidumbre y rebeldía de la juventud, sumado a su puesta en escena donde el guitarrista y líder Pete Townshend hacía saltos y en muchas presentaciones destruyó varias

²⁹ Heather Miller, *The Rolling Stones* (Londres: Lake Book, 1979), 210.

guitarras. Los conjuntos mencionados anteriormente fueron los más importantes referentes de este género musical para la creación de bandas y solistas de la Nueva Ola en Latinoamérica. Existieron más grupos que no se mencionan pues duraron poco tiempo en las listas: *Manfred Mann*, *The Kinks*, *The Hollies*, *Herman Hermit's*, entre otros. En la siguiente imagen se puede apreciar de qué manera la música beat, la industria cultural y de entretenimiento, influyó en Latinoamérica para contribuir al nacimiento y posterior consolidación de la Nueva Ola; la foto corresponde a la carátula del disco *La casa del sol naciente* de Los Speakers, una de las primeras agrupaciones colombianas que se apropiaron de las músicas foráneas al traducir canciones realizadas por agrupaciones y solistas internacionales. El nombre del álbum corresponde a la traducción de la canción *The House of Rising Sun* original del grupo inglés The Animals; dicha canción fue traducida e interpretada por esta agrupación colombiana, al igual que otros temas como *Satisfaction* de Rolling Stones, *Roll Over Beethoven* de Chuck Berry, *Juanita Banana* de The Peels entre otras. El disco fue producido por la disquera Bambuco de Bogotá en 1966. La fotografía fue tomada por Hernán Díaz; se observa a sus integrantes de cabello largo, con pantalones ajustados y botas puntiagudas de cuero. Algunos con chaquetas, otros con camisas (se destaca uno con motivos florales), otro con chaleco, que posteriormente se usaría de forma habitual entrada la contracultura al país a finales de la década del sesenta. La ambientación trae en primer plano unas flores como un símbolo de las jóvenes generaciones que se identificaron con el movimiento de los hippies finalizando la década del sesenta e iniciando los años setenta.

Imagen 3. Disco *La casa del sol naciente* de Los Speakers



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

1.3.1 Folk rock

El economista, político y escritor francés Jacques Attali, reflexiona sobre la falta de percepción de la escucha por parte del ser humano para comprender su entorno social y cultural. Se establece una relación entre la música como parte del ruido y del diario vivir y su contexto económico y de consumo por parte de la sociedad. Los ruidos por medio de códigos, organizados como es el caso de la música anuncian varios aspectos, la conformación de las sociedades y sus respectivos contrarios; dominio y rebelión, coherencia por medio de su estética e incoherencia por autoridad y limitación a consumo masivo cultural.

“Por doquier, los códigos analizan, marcan, restringen, encauzan, reprimen, canalizan los sonidos primitivos del lenguaje, del cuerpo, de los útiles, de los objetos, las relaciones con los otros y con uno mismo”.³⁰

Es en este género donde particularmente la música nace de la lucha social por los derechos humanos, y es adoptado por movimientos y manifestaciones juveniles que generaron un movimiento social sólido con una propiedad inamovible frente a la sociedad. Es necesario precisar que dicho género musical se divide en dos períodos; cuando se crea el folk en el año 1957 con Pete Seeger, Woody Guthrie, Huddie William Ledbetter, conocido como Leadbelly, y los grupos The Kingston Trio y The Brothers Four, entre otros, que se dedicaron a una búsqueda de lo folclórico y rural, y su posterior transformación en influencia con el beat al folk rock en 1965. Este último fue quizás el género de música “social” más sobresaliente en décadas posteriores, por las repercusiones que desencadenó en las transformaciones culturales y sociales que estaban aconteciendo en Norteamérica, Europa y Latinoamérica contra los gobiernos conservadores y totalitarios.

Quizás el representante más sobresaliente en influyente del folk rock fue Bob Dylan (1941); su vida musical pasó por el rock and roll y el folk, este último fue el género que más lo tocó por su identidad con el entorno social. Fue de los pioneros en utilizar guitarras eléctricas en este género. En 1961 produce tres canciones muy significativas en su carrera: *Master Of War*, *Blowin In The Wind* y *A Hard Rain's Gonna Fall*, obras que contenían mensajes de irreverencia y controversia. 1963 es un año de acontecimientos sociopolíticos en Estados Unidos que lanzó a *Blowin In The Wind* como uno de los referentes del folk rock a comienzos de esa década. En 1964, con composiciones como: *It Ain't Me Babe*, *Back Pages*, *To Ramona*, entre otros, genera una reflexión entre las juventudes acerca de lo que estaba sucediendo: “el camino que eligió para escribir e interpretar mira y analiza el mundo, la gente y las circunstancias que rodean todo, y lo

³⁰ Attali, *Ruidos*, 15.

expresa luego en excelentes poemas a los que pone a hablar con la melodía, la música y una fea voz que lo convierten en el principal transmisor de la conciencia juvenil de Estados Unidos”.³¹

Otros exponentes de este nuevo folk rock fueron Peter, Paul and Mary, un trío creado en 1961 que utilizó en sus canciones temas de carácter político y social; en este caso se percibe claramente cómo la música aporta a un proyecto político en Estados Unidos llamado La Nueva Izquierda.

Joan Báez fue una cantante reconocida de este género, sus inclinaciones políticas quedaron plasmadas en canciones como *The Night, They Drove Old Dixie Down* y *We Shall Overcome*, entre otras. Su descendencia latina le sirvió para acercarse al repertorio latinoamericano con canciones como *Gracias a la vida* de la cantante chilena Violeta Parra, *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, *Guantanamera* de Joséíto Fernández y José Martí, entre otros.

Existieron formaciones de duetos en el folk rock como Ian & Sylvia y Flatt & Scruggs, entre otros, pero uno que logró tener un gran reconocimiento más allá de la década fue Simon and Garfunkel, dúo que surgió a finales de los cincuenta pero que tuvo una mayor acogida en la segunda mitad de los sesenta. Paul Simon y Art Garfunkel, al igual que Dylan, experimentaron el uso de instrumentos acústicos con los utilizados en una banda de rock and roll (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería), de esta mezcla nace *The Sound Of Silence* de 1965. Ese mismo año Paul Simon trabajó en París con grupos musicales del Perú como Los Incas; de allí surgió *El cóndor pasa*, entre otras canciones con contexto latinoamericano.

1.4 El contexto latinoamericano

Richard Middleton en su libro *Studying Popular Music* (1990) realiza un análisis social de la música popular desde la política, las identidades y el ámbito estético, siendo evidente la relación

³¹ Bellon, *El ABC del rock*, 195.

que tiene la música popular con la Canción de Protesta y la música perteneciente a corrientes políticas en elecciones (himnos de campañas, canciones de marcha, entre otros). “En estos casos, sin embargo, el contenido de las letras es relativamente poco importante a los efectos políticos; y podría decirse que la política de la mayoría de la música popular, en general, ha tenido más que ver con sus sonidos, contextos y usos que con sus palabras”.³²

En la década del sesenta la Nueva Ola, en Latinoamérica, estuvo relacionada con los movimientos juveniles y con las aspiraciones sociales y políticas, los cambios de gobiernos democráticos a regímenes militares y la incidencia presente del comunismo; todos estos procesos obligaron a tomar represiones contra las influencias culturales que venían de otros países, tal es el caso de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. De este modo, la música popular era empleada como una herramienta, un medio de resistencia y una generadora de identidades e imaginarios de carácter contracultural.

El musicólogo chileno Juan Pablo González, en *Pensar la música desde América Latina* (2013), se refiere a la manera en que la música popular, y en especial la Nueva Ola, tuvo sus influencias derivadas del rock and roll y otros ritmos provenientes del viejo continente, como la balada italiana y la canción francesa. “Este fue un proceso de negociación entre espacios y tendencias, donde los sectores dominantes se sintieron excluidos y hasta amenazados por una juventud empoderada que conquistaba uno de los atributos fundamentales de la música en cuanto a manifestación estética; el atributo de lo nuevo”.³³

Complementando este punto de vista el sociólogo mexicano Adrián de Garay establece el nexo entre la música rock y los grupos juveniles en su artículo para la revista *Nómadas*, “El rock como conformador de identidades juveniles” (1996), allí se refiere a la estética mencionada como un

³² Middleton, *Studying Popular Music*, 33.

³³ Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*, (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 152.

factor fundamental asociado a la conformación de la juventud como un grupo social independiente. Dicha estética trasciende para configurarse como patrón que define la personalidad de los jóvenes.

La estética forma parte de la conformación de las identidades juveniles, es uno de los elementos más importantes mediante el cual los jóvenes descubren y expresan su propia identidad. Pone de manifiesto su independencia respecto a los padres y a la sociedad adulta inmediata. A través de la “facha” los jóvenes se reapropian de sus propios cuerpos y manifiestan un control sobre sí mismos, informa sobre la identidad de los jóvenes que componen el grupo.³⁴

En Latinoamérica la apropiación de esta música con alto contenido político y social será llamada por el nombre Canción de Protesta, que causaría un gran revuelo, más aún con hechos que habían cambiado la dirección política de Latinoamérica, con la Revolución Cubana y algunas dictaduras, principalmente en países de Suramérica, donde varios artistas de este género musical fueron vetados o exiliados de sus países de origen por ser perseguidos políticamente; como es el caso de la música popular brasilera donde artistas como Gilberto Gil y Caetano Veloso, creadores del Tropicalismo, tuvieron que irse del país por sus composiciones, momento en el que el general Castelo Branco iniciaba una sucesión de gobiernos militares a partir de 1964.

Realmente la más acertada y auténtica manera de disenter la provocó Latinoamérica cuando le puso política al arte; palabras armonizadas con música en forma de dardos; indirectas al decirle algo a alguien por su inconformidad, más cuando la respuesta detenida en el silencio era la incapacidad para resolver las diferencias, postulado que a la postre se revestía de fonética represiva, con la persecución y las implicaciones trágicas y dolorosas.³⁵

³⁴ Adrián de Garay, "El rock como conformador de identidades juveniles". *Nómadas* 4 (1996), 4.

³⁵ Nárval, *La huella de los años sesenta*.

Juan Pablo González en su libro *Historia de la música popular en Chile, 1890-1950* (2005) Señala cómo logró la música difundirse a través de la circulación de los discos que llegaban a este país, en particular a través del establecimiento de casas disqueras matrices y su proceso de registro discográfico. “La grabación de matrices, introducida por Berliner en 1900, había permitido el desarrollo internacional de la industria disco, que florecía en un mundo aún dominado por poderes coloniales, por lo que países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos tenían acceso privilegiado a mercados locales que estaban bajo su influencia o dominación”.³⁶

La anterior apreciación es aplicable a lo que sucedió medio siglo después, en la década del sesenta, cuando casas disqueras como EMI, RCA y Columbia tuvieron un reconocimiento internacional y ofrecían un repertorio musical variado desde la música clásica europea hasta la popular latinoamericana: bolero, ranchera y tango. En la siguiente fotografía se visualiza el repertorio musical variado que tenía Discos Fuentes y en donde se combinan géneros musicales como el tango, la ranchera, el bolero y los ritmos tropicales.

³⁶ Juan Pablo González Rodríguez y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005), 188.

Imagen 4. Sobre protector del disco *Discothèque Colombia a Go-Go* de Discos Fuentes



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

A comienzos de los sesenta la industria cultural se fortaleció gracias a la radio, el cine, la televisión y los medios impresos, medios que determinaron una difusión rápida de las músicas modernas y su aceptación, generando nuevos valores e identidades en las juventudes.

Eric Hobsbawm en su libro *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX* dice: “En una sociedad que dispone a todas horas del entretenimiento de masas, los activistas han pasado a

considerar que los intelectuales resultan menos útiles, a la hora de inspirar buenas causas, que los músicos de rock o las estrellas de cine de fama mundial”.³⁷

La década del sesenta fue un período de nuevas innovaciones, tanto tecnológicas como en el origen de nuevos estilos, corrientes culturales y sociales. Gracias a estos avances la industria cultural se fortaleció al recibir nuevas propuestas musicales que llegarían a nuevos mercados y con mayor incidencia en el público joven. Juan Pablo González realiza una construcción del patrimonio musical popular chileno a través de artículos escritos en publicaciones de música y cultura. En su libro *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora* (2005) González y Varas hablan de cómo fue la relación entre música-juventud-industria cultural en la década del sesenta, este último elemento articula los modos de pensar de las nuevas generaciones originando una transformación de valores con respecto a las anteriores.

Todo esto genera un discurso sobre música más fresco y menos convencional, que es recogido tanto por los periódicos tradicionales, de distintos colores políticos, como por las nuevas revistas juveniles, que alcanzan un importante desarrollo hasta comienzos de los setenta. Las opiniones de los cantautores y de los integrantes de nuevos grupos de música latinoamericana y de rock contribuyen a transformar el discurso público sobre música, el que se vuelve más crítico y reflexivo, abarcando aspectos sociales, culturales y existenciales, contribuyendo a desarrollar una conciencia humanista y americanista.³⁸

Como un aporte a lo dicho anteriormente, desde una perspectiva local, el antropólogo inglés Peter Wade, en *Música raza y nación: música tropical en Colombia* (2002), se refiere de manera muy especial a la difusión de los géneros musicales foráneos por parte de los medios y la adopción de formatos de producción culturales y económicos que provenían del exterior, generando un intercambio musical y cultural latinoamericano. “Pero esta comercialización también introdujo en

³⁷ Eric Hobsbawm, *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX* (Barcelona: Planeta, 2013), 192-193.

³⁸ Juan Pablo González y José Miguel Varas, *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora* (Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario, 2005), 258.

el mercado nacional no sólo a algunos ritmos colombianos previamente limitados al entorno local, sino a toda una serie de estilos musicales nuevos (el tango argentino, los corridos mexicanos, las rumbas y guarachas cubanas, el foxtrot norteamericano). Asimismo, abrió muchas oportunidades de fertilización transnacional”.³⁹

En el siguiente cuadro se mencionan, con mayor claridad, cuáles fueron los medios de difusión del rock y de los géneros musicales que tuvieron incidencia en la Nueva Ola en Latinoamérica, donde la industria cultural, la radio, las disqueras, el cine, la televisión y la prensa jugaron un papel importante.

Cuadro 2. La Nueva Ola y su incidencia en los medios en Latinoamérica*

Difusión del rock and roll	
La radio	Emisoras especializadas en repertorio musical internacional y local
Disqueras	Establecimiento de casas matrices extranjeras y prensaje de catálogo internacional Prensaje de grupos locales
Cine	Proyección de películas extranjeras donde actuaron cantantes, artistas musicales y

³⁹ Peter Wade, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002), 36-37.

	jóvenes actores
Televisión	Programas de música juvenil, auspiciados por empresas disqueras y la industria privada
Prensa	Diarios en la sección cultural y revistas especializadas en música

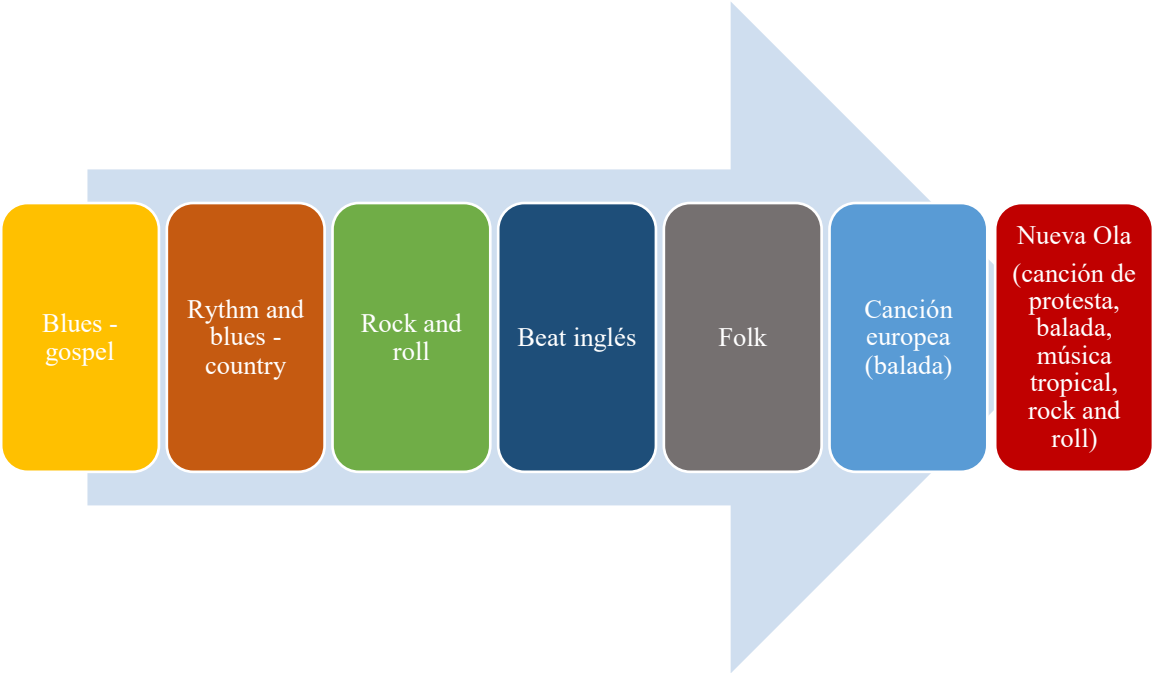
* Los cuadros y las imágenes que aparecen sin fuente fueron elaboradas por el autor.

Los géneros musicales que tuvieron incidencia en la Nueva Ola fueron el resultado de una confluencia de géneros musicales que se dieron a finales de los años cincuenta y en la década del sesenta, que van desde el rock and roll, el beat proveniente de Inglaterra, el folk como la contestación norteamericana a la invasión inglesa sumado a otras influencias como la balada francesa e italiana con su famoso Festival de San Remo y del cual surgieron estrellas que adquirieron un reconocimiento a nivel internacional. También existieron géneros que eran propios de cada país como el tango, la cumbia, la cueca, el bolero entre otros que se fusionaron con elementos característicos del rock and roll.

Es necesario tener en cuenta que la Nueva Ola posee un compendio de términos que son necesarios para comprender el desarrollo musical, social y cultural que marcaron su paso en la historia de la música hispanoamericana de finales de los años sesenta. A partir de las fuentes consultadas y las conclusiones desarrolladas a través de la investigación, la Nueva Ola es considerada como un movimiento musical y cultural. De igual forma se entiende como un movimiento que aglutinó ritmos juveniles debido a la fuerte influencia que tuvieron músicas y bailes como el twist, rock 'n roll, el beat, el surf, entre otros, acogidos y asimilados por la juventud hispanoamericana. Mediante un proceso de hibridación, se originaron de músicas que fueron consideradas como nuevas y modernas para la juventud y la industria del entretenimiento. Esta manifestación artística también se plasmó en el cine, el baile, la literatura, la moda, entre otros.

A continuación se observa un esquema de los géneros musicales que determinaron el origen de la Nueva Ola en Hispanoamérica, comenzando desde el origen del rock and roll hasta llegar a los géneros musicales que componen la Nueva Ola.

Imagen 5. Conformación musical de la Nueva Ola



1.5 Influencias

1.5.1 El baile

El rock and roll, el beat y el folk influenciaron la Nueva Ola, dichos géneros vinieron acompañados por una serie de actitudes o parámetros de comportamiento; un conjunto de moda, apariencia y baile. En el rock and roll se puede determinar el comportamiento rebelde a través del baile de Elvis Presley con sus movimientos en *Jailhouse Rock* (1957), la forma de bailar y ejecutar la guitarra de Chuck Berry en *Roll Over Beethoven* (1956) y los movimientos y gritos de Little Richard al ejecutar el piano en *Good Golly Miss Molly* (1958).

Hasta comienzos de la década del cincuenta el baile había sido exclusivo de los clubes y salones de baile para adultos; pero este esquema se rompió cuando el rock and roll le abrió la puerta al twist que se introdujo en las juventudes de todos los estratos sociales. Chubby Checker difundió *The Twist* en las listas de 1961, esto significó que esta música tuviera una sólida conexión con el baile, algo que sería un valor agregado para los clubes y programas de televisión. A diferencia de las grandes coreografías de los salones con esta nueva música se tenía cierta libertad para hacer los movimientos que se quisieran estableciendo contacto por medio de la vista y por movimientos de carácter sexual. Tal fue el auge del twist, por su facilidad para danzarlo, que los adultos también se interesaron asistiendo a los lugares dispuestos para escuchar y bailar dicho género musical.

En principio la puesta en escena de los artistas ingleses no era tan enérgica como sus colegas norteamericanos, pero estos supieron utilizar la música como un símbolo de rebeldía a través de sus letras. La generación beat inglesa de los años sesenta tenía como centro del cambio la ciudad de Londres, allí la música se alió con la moda y el arte psicodélico: pantalones ceñidos, cabello largo, estampados y camisas con motivos alusivos a la naturaleza.

En el contexto latinoamericano el proceso de difusión de bailes foráneos comprendidos en la música juvenil de los años sesenta comenzaría con la organización de eventos y presentaciones

musicales por parte de las emisoras dedicadas a promover los géneros que estaban de moda en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Juan Pablo González y José Miguel Varas tratan de ilustrar este fenómeno en Chile a través de una serie de artículos que construyen un archivo musical histórico; Néstor Bolaños utiliza el término Los coléricos para referirse a la generación joven de los años sesenta en Chile, y así titula su artículo para el periódico semanal *El Siglo* del 5 de mayo de 1963, en donde habla acerca de temas musicales que llegaron a Chile en la década del sesenta y que estuvieron fuertemente asociados al baile como manifestación juvenil en varios lugares de concentración nocturnos.

En combinación con las grabadoras que desean imponer rápidamente un nuevo ritmo de rock and roll, twist, bossa nova o madison, a la difusión amplia por las emisoras se añaden campeonatos con los nuevos bailes. El organizador del espectáculo contrata parejas de jóvenes bailarines, reclutamiento que se hace en salones de baile, billares y en otros lugares *non sanctos*, en donde determinadas especies intentan figurar mediante todo tipo de contorsiones y saltos.⁴⁰

Con la anterior cita se puede notar que la introducción de los bailes mencionados fue de manera clandestina y que en un principio no fueron muy bien aceptados por la sociedad por sus movimientos poco comunes, dicha reacción creaba curiosidad por tratarse de ritmos novedosos.

1.5.2 El cine

Paralelo a la producción musical se encontraba el cine que también había creado estereotipos en torno a la música y la cultura juvenil. Tanto las películas de Elvis como los filmes *Rock Around The Clock*, *Don't Knock The Rock*, *Shake, Rattle and Rock!* todas del año 1956, llevaron este novedoso género musical a la pantalla grande convirtiendo en protagonistas e ídolos a los jóvenes intérpretes. También hubo otros rodajes que determinaron el carácter de la juventud donde James Dean con *Rebel Without a Cause* (1955) y Marlon Brando con *The Wild One* (1953) y *Blackboard Jungle* (1955) generaron en los jóvenes cierta transformación en su forma de pensar, en su vestuario (jeans y chaquetas de cuero) y en la autonomía para tomar decisiones, para actuar en contra del gobierno y su participación en conflictos bélicos.

⁴⁰ González y Varas, *En busca de la música chilena*, 278.

Otro ejemplo claro de cómo el cine contribuyó a la difusión de la música sucedió con los estrenos en julio 6 de 1964 en Inglaterra y el 11 de agosto en Estados Unidos de *A Hard Day's Night* estelarizada por The Beatles. Se trata de una comedia donde se muestra el viaje de la banda de Liverpool a Londres para un concierto, y las circunstancias que rodean dicho desplazamiento. Este filme sirvió como trampolín para que la música de los Beatles se difundiera por todo el globo y fuera traducida a varios idiomas. Stephen Glynn en su libro *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10* (2005), se refiere al interés que tenía George Orstein, el jefe de producción de la división Europea de United Artists, por los Beatles:

él estaba principalmente interesado en la obtención de The Beatles en un disco de United Artists e inicialmente tenía una pequeña idea del potencial comercial que separaba a las películas. United Artists fue expandiendo su brazo musical y de grabación, y fue esta la oportunidad de asegurar los derechos de publicación de las partituras y los derechos de la banda sonora. A los líderes del nuevo sonido Merseybeat les pareció una proposición viable.⁴¹

En ese mismo año se produjo la comedia *Viva Las Vegas* interpretada por Elvis Presley y Ann Margret que contiene una trama con temáticas juveniles: el baile, el canto y las carreras de autos. Fue muy reconocida por su banda sonora interpretada por su principal protagonista. En el año 1965 se lanza *Be My Guest* estelarizada por el pianista Jerry Lee Lewis; la aparición en esta película sirvió como complemento para lanzarse al estrellato. En 1968 los Beatles regresan a la pantalla grande con *Yellow Submarine*; se trata de una película novedosa en cuanto a animación se refiere ya que reúne elementos significativos pertenecientes a la juventud de la época: música, psicodelia, colores vivos, mundos imaginarios, entre otros. Todo esto en conjunto convirtió a la película en un éxito y logró el objetivo de que la juventud se sintiera identificada.

La invasión inglesa había generado en San Francisco un grupo de poetas que inspiraron las letras de varios cantautores. De dicha inspiración surgió el folk rock que tenía como fin criticar por medio de poemas varios aspectos de la sociedad y el sistema de gobierno sumado a los hechos de protesta mencionados anteriormente en las universidades. Este movimiento se difundió con fuerza por Europa y Latinoamérica. En el viejo continente el auge de la Canción de Protesta

⁴¹ Stephen Glynn, *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10* (Nueva York: IB Tauris, 2005), 8.

francesa a raíz de los acontecimientos de Mayo del 68 tomaría mucha fuerza transformándose en un género representativo de las siguientes décadas. España también sería pionera en este tipo de canción a principios de los sesenta.

1.5.3 La literatura

A finales de los años cincuenta nació en Estados Unidos un movimiento literario contracultural llamado los Beatniks, compuesto por varios escritores como Jack Kerouac, William S. Burroughs y Allen Ginsberg. En un intento por hacer públicas sus obras literarias en San Francisco la sociedad las calificó de mal gusto y provocadoras para la juventud. Más tarde la nueva generación comenzó a conocer sus escritos que tuvieron una gran repercusión en la forma en que los jóvenes veían a la sociedad y el mundo que los rodeaba; así se convirtieron en una influencia notable en las letras de las canciones de algunos cantantes reconocidos como Jim Morrison (The Doors), Leonard Cohen y Bob Dylan, quien fuese el representante más importante de la música folk rock.

Con la Revolución Cubana de 1957 se gestó en Latinoamérica un fenómeno literario que denunció los regímenes totalitarios y la situación en general que atravesaban Suramérica y Centroamérica. Colombia, México, Perú y Argentina fueron algunos países que contribuyeron con sus respectivos escritos a crear lo que se llamó el Boom Literario Latinoamericano. Enzo Faletto en su artículo “Los años 60 y el tema de la dependencia” (1998) habla de cómo la publicación de escritos a nivel latinoamericano fue de gran influencia en los modelos políticos, sociales y culturales de cada país. De esta manera se refiere al boom latinoamericano.

Es una literatura que se separa del realismo social de los escritores de los años treinta y cuarenta; sus personajes y su trama es menos esquemática y, sin que desaparezca la preocupación social, la preocupación por el individuo está mucho más presente. Para varios críticos de la literatura latinoamericana, la nueva novela es, también, expresiva de una nueva forma de conciencia; donde el tema común a casi todos es el de

desentrañar que es la realidad latinoamericana, pero, se trata de una realidad que no es ajena a la conciencia de sí mismo.⁴²

Escritores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, entre otros, generaron una identidad latinoamericana. Lograron el reconocimiento internacional a través de sus novelas gracias a dos factores: el primero fue la búsqueda de un estilo propio que por medio de la imaginación permitiera visualizar una Latinoamérica con un alto contenido social, político y cultural. Segundo, que fueron las casas editoriales europeas quienes encontraron una literatura novedosa muy diferente hasta lo que entonces se había escrito y que cambió la forma en que los foráneos veían la región. Muchos de estos escritores estaban en el exilio por problemas políticos y persecuciones en sus países de origen, esto permitió que rápidamente se conocieran y se difundieran sus obras por el público extranjero y, que de alguna forma se transformaran en la visión de la región frente al resto del mundo. El historiador colombiano Álvaro Tirado relata en su libro *Los años sesenta* (2014) en qué radicó, cuál fue el público y el reconocimiento de este fenómeno literario de habla hispana: “Consistió este en que un grupo de talentosos escritores latinoamericanos publicó obras fundamentales que tuvieron una espectacular acogida e inmensa difusión en los medios intelectuales, en la academia y entre los lectores del hemisferio norte y de las otras regiones del globo”.⁴³

Una descripción acertada que sirve de complemento a lo anteriormente dicho sobre el boom latinoamericano lo añade el crítico literario argentino Adolfo Prieto en su artículo llamado, coincidentalmente, “Los años sesenta” (1983) para la *Revista Iberoamericana*; allí señala como caso particular el movimiento literario en Argentina y sus principales exponentes: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Ernesto Sábato, y su aporte en la consolidación del boom latinoamericano

⁴² Enzo Faletto, "Los años 60 y el tema de la dependencia", *Estudios Avanzados* 33 (1998), 114.

⁴³ Tirado, *Los años sesenta*, 113.

Controvertido en sus términos, heterogéneo, ambiguo, el fenómeno del boom pudo, sin embargo, seducir por ese don de simultaneidad, por esa condición polifónica que parecía unir en un mismo registro las voces de todo un continente. No había ocurrido nada similar desde los años augurales de la primera posguerra. Pero lo que entonces fue la acción de grupos de escritores dispersos que forzaban las distancias para leerse a sí mismos ahora era el funcionamiento de un soberbio aparato de difusión en y promoción cultural al servicio y por el servicio de una nueva clase de lectores altamente adiestrados.⁴⁴

1.6 El contexto internacional

En el siguiente apartado se identificarán las bandas y solistas internacionales que influenciaron el movimiento de la Nueva Ola, tomando esta como un fenómeno local en Hispanoamérica; por tal motivo, se revisarán de acuerdo al género musical al que pertenecen y se hará una breve descripción de los aportes de cada uno.

En el contexto internacional, como se dijo anteriormente, existen tres géneros importantes: rock and roll, beat inglés y folk rock, cada uno corresponde a un período determinado. El rock and roll que comienza en la primera mitad de la década del cincuenta hasta comienzos de 1960, dándole paso al beat inglés que comienza a partir de 1963 y el folk rock que comienza en 1965 e inicios de los setenta. Estos géneros musicales se desarrollaron paralelamente a la creación y proceso de la Nueva Ola en Hispanoamérica que se desarrolla a finales de los cincuenta y termina a comienzos de la década del setenta.

En la siguiente imagen se muestran unas fechas aproximadas que corresponden al período en que cada género musical se desarrolla y tiene más auge; cabe anotar que algunos artistas siguieron ejecutando dichas músicas, por esta razón las fechas no son del todo exactas.

⁴⁴ Adolfo Prieto, "Los años sesenta", *Revista Iberoamericana* 125 (1983), 889.

Imagen 6. Orden cronológico aproximado de músicas juveniles entre 1954 y 1971



1.7 La Nueva Ola, el go-gó y el yé-yé

Los años sesenta se caracterizaron por ser una década de transición, con una difícil situación política donde el acontecer internacional estaba determinado por la guerra fría, las dictaduras y las crisis económicas y sociales que generaron movimientos juveniles en Estados Unidos. Los diferentes movimientos sociales, las guerras y el acceso a los medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión, aproximaron rápidamente a una nueva generación hacia otros valores que se identificaron con los movimientos pacifistas, la igualdad social, la libertad sexual y la exploración con las drogas, frente a valores conservadores como la patria, la familia, las ideas religiosas y el estatus que tenían las clases económicamente privilegiadas.

La adopción de nuevas ideas y costumbres se dio entonces a partir de los movimientos juveniles que llegaban a Latinoamérica de Estados Unidos, Inglaterra y de otros países europeos, en los años sesenta, a través de la literatura, los discos, las emisiones radiofónicas y de televisión, medios que difundieron nuevos imaginarios que poco a poco fueron adoptados y donde la música jugó un papel fundamental.

Tres movimientos que van de la mano con la juventud latinoamericana fue la Nueva Ola, el go-gó y el yé-yé.

1.7.1 La Nueva Ola

Existen varias definiciones que determinaron el concepto Nueva Ola y que se encontraron durante la investigación. La *Encyclopedia Of Latin American Popular Music* la define de la siguiente manera: “se materializó a principios de 1960 en respuesta al boom internacional del Rock n’ Roll. Fue el primer gran fenómeno de las ventas de música, estrechamente relacionado con los medios masivos, radio, y especialmente la televisión”.⁴⁵

Según el historiador Javier Gil, en su trabajo de grado *Medellín y la música años sesenta* (1989), la definición proviene del contexto artístico europeo:

En Latinoamérica el movimiento musical de los años sesenta se inicia con la llamada “Nueva Ola” (nombre tomado del Festival de Cannes de 1958, para designar el cine de autor). Los cantantes latinoamericanos copiaban temas que ya eran un éxito en su versión en inglés. Poco a poco, cantantes como Enrique Guzmán, César Costa, Palito Ortega, Los Rigual, Los Line Liper, lanzaron sus propios temas.⁴⁶

⁴⁵ *Encyclopedia of Latin American Music* (Santa Bárbara: Greenwood, 2013), 92.

⁴⁶ Javier Gil, "Medellín y la música años sesenta" (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 1989), 71.

El locutor y periodista Félix Riaño, en su libro *Memoria del rock colombiano* (2014) habla sobre el término Nueva Ola como una propuesta comercial gestada por la radio en Argentina, que introdujo **artistas que interpretaron músicas juveniles**.

Por esa época, en 1962, en Argentina se desarrollaba un proyecto que se llamó la “Nueva Ola”. Se lanzó oficialmente durante un partido de fútbol entre el equipo River Plate y el Coca Juniors. El juego se utilizó como trampolín para lanzar la novedad que no era otra cosa que una bandada de conjuntos musicales que copiaban los mismos temas norteamericanos que estaban copiando en México, otras melodías italianas, y progresivamente canciones originales.⁴⁷

En términos generales la Nueva Ola fue un movimiento musical y cultural creciente en Hispanoamérica y fue una derivación del rock and roll; en la literatura estuvo emparentado con el movimiento Beatnik y desde las artes plásticas con el Pop Art, movimientos artísticos que denunciaron la situación económica y social a través de los medios masivos. De igual manera, la Nueva Ola se fortaleció a través de la cultura juvenil. Es pertinente establecer nexos entre algunos conceptos cuando hablamos de este movimiento cultural: como juventud, medios, política y economía.

- La juventud como única protagonista en la sociedad de la década de los sesenta estaba predestinada a romper esquemas sociales, crear sus propios sistemas de convivencia, tomar sus propias decisiones y discernir de las ideas políticas.
- Los medios de comunicación fueron los encargados de difundir y socializar en principio el rock and roll y luego la Nueva Ola en Latinoamérica a través de la radio, luego el cine y la televisión como alternativas de desentendimiento de la realidad de los conflictos bélicos que habían pasado alrededor del mundo; dichos medios fueron capaces de traspasar fronteras, creencias, razas y géneros.

⁴⁷ Félix Riaño, *Memoria del rock colombiano* (Bogotá: Biblioteca Pontificia Universidad Javeriana, 2014), 75.

- Es importante destacar a la música como un modo de anunciar los cambios futuros de las sociedades y sus relaciones por medio de categorizaciones institucionales y culturales a través de sus contenidos de poder político. Los ruidos, por medio de códigos organizados, como es el caso de la música, anuncian varios aspectos, la conformación de las sociedades y sus respectivos contrarios: dominio y rebelión, coherencia por medio de su estética e incoherencia por autoridad y limitación al consumo masivo cultural.

A continuación veremos dos perspectivas que caracterizaron a la Nueva Ola en cuanto a un género musical que produjo cambios y fue bien recibido por los jóvenes hispanoamericanos, Jacques Attali en su libro *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (1995) habla acerca de la música, sus transformaciones, su ejecución, su escucha, su aplicación y manejo, y aclara que se encuentra determinada por una autoridad política. “La música aparece, a mi juicio, a través de los mitos como una afirmación de que la sociedad es posible. Y eso es lo esencial. Su orden simula el orden social, y sus disonancias expresan las marginalidades. El código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad”.⁴⁸

Juan Pablo González y José Miguel Varas demuestran en su libro que los jóvenes comenzaron a apropiarse de la música que llegaba del exterior para explorar nuevos conceptos y nuevos lenguajes de alto contenido social y cultural para así transformar los valores en una sociedad chilena conservadora y totalitaria. “Este es un período de experimentación y aparición de tendencias de vanguardia en la música de concierto y popular, las que vuelven a desarrollar vínculos entre sí. Nuevas propuestas musicales y nuevos perfiles artísticos hacen que el discurso sobre la música se renueve constantemente, como parte de una escena musical siempre cambiante e innovadora”.⁴⁹

⁴⁸ Attali, *Ruidos*, 48.

⁴⁹ González y Varas, *En busca de la música chilena*, 258.

La búsqueda de nuevos términos en los ritmos juveniles, más la influencia de los discos de rock and roll que llegaban de Estados Unidos e Inglaterra, dieron pie a que músicos latinoamericanos tomaran la iniciativa de crear sus propios estilos musicales. Más adelante estos temas adquirieron un valor cultural y social, a manera de construcción en la juventud en Hispanoamérica. El proceso creativo musical de la Nueva Ola, que tenía como fin adaptar las letras de las canciones al castellano, será abordado por dos nuevos términos musicales y culturales que utilizarían terminologías anglosajonas, más específicamente de palabras pertenecientes a canciones de los Beatles *She Loves Me*, *Go-Gó* y el *Yé-Yé*, pertenecientes a la expresión del inglés *yeah*. El go-gó es un término que relaciona la cultura norteamericana y francesa. A finales de los años cincuenta las discotecas de Nueva York comenzaron a ver una manera de entretener a sus clientes con las *go-go dancers* (bailarinas go-gó) quienes se subían encima de las mesas y lugares con buena visibilidad para danzar twist. En la cultura francesa dicha expresión proviene de la palabra *gogue* que se refiere a algo en gran cantidad. Es en el París de finales de los años cuarenta donde aparece la discoteca Le Whisky Á Gogo; dicha influencia se trasladó a Estados Unidos y posteriormente a Hispanoamérica donde se vivió: “una verdadera revolución de música ‘A Go-Gó’. Ocurrió no sólo en la música, sino también en el estilo de vida, la forma de actuar, de vestir, de hablar. En muchos de nuestros países la música a go-gó fue parte de una contracultura y revolución silenciosa que transformó el mundo latinoamericano y español para siempre”.⁵⁰

González habla sobre el proceso de cómo La Nueva Ola se fue apropiando de la música juvenil en el caso particular de Chile y el perfil de los artistas, relacionado a una buena apariencia exigida por la industria cultural:

Los astros de la Nueva Ola chilena eran jóvenes y jovencitas que cantaban en inglés, castellano o italiano desde tango europeo hasta slow rock. Casi no tenían trayectoria artística antes de llegar al disco —un hecho impensable en el pasado—, derivando directamente de los programas radiales de aficionados al estudio de grabación. Los

⁵⁰ Vilma Álvarez, "La Generación 'a Go -Gó'", en *World Languages* (Nueva York: Mid-Manhattan Library, 2013).

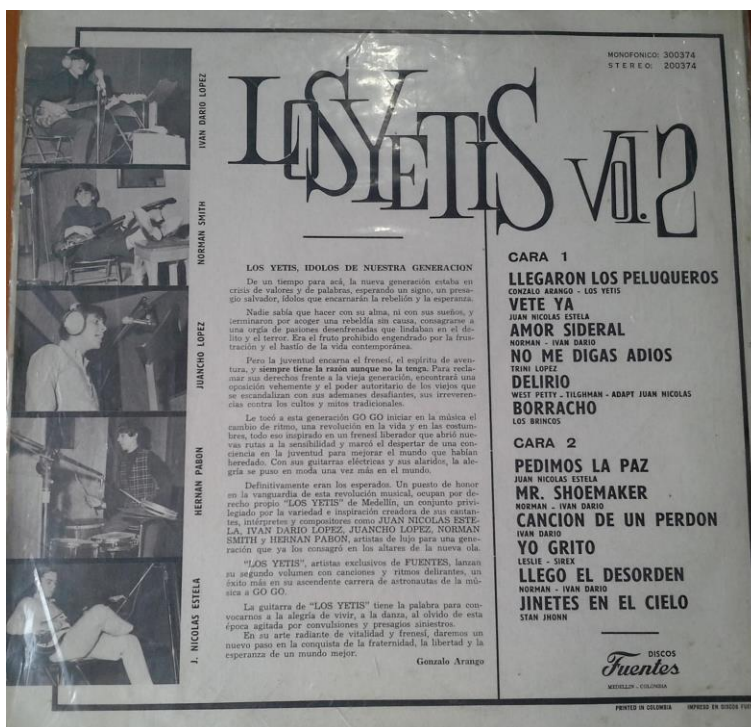
requisitos eran poder cantar, lucir bien y ser joven. Era muy importante para estos cantantes y sus sellos el rápido desarrollo de una imagen pública como estrellas.⁵¹

La industria del entretenimiento definió parámetros en cuanto a modas, comportamientos y actitudes que definieron a los jóvenes de la década de los sesenta mediante películas, medios impresos, presentaciones en vivo y un elemento crucial en este cambio sociocultural, el disco. Muchos de estos archivos sonoros venían acompañados de reseñas críticas por parte de autores especializados en el medio musical que aportaron a la definición de términos nuevaoleros como el go-gó o yé-yé. En la siguiente imagen se aprecia la contracarátula del disco de Los Yetis prensado por Discos Fuentes de Medellín en 1967, donde Gonzalo Arango, escritor nadaísta, hace referencia al cambio cultural y social que estaban gestando. Arango habla de cómo el go-gó fue protagonista en la transformación de los ritmos musicales de los años sesenta. “Le tocó a esta generación go-gó iniciar en la música cambios de ritmo, una revolución en la vida y en las costumbres, todo eso inspirado en un frenesí liberador que abrió nuevas rutas a la sensibilidad y marcó el despertar de una conciencia en la juventud para mejorar el mundo que habían heredado”.⁵²

⁵¹ González, *Pensar la música desde América Latina*, 138-139.

⁵² Los Yetis, *Olvidate* [fragmento carátula disco] (Medellín: Discos Fuentes, 1968).

Imagen 7. Contracarátula de Los Yetis de Medellín, Discos Fuentes, 1968.



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

A medida que llegaban nuevos géneros musicales al país como el rock and roll, el surf, el twist, la balada, el folk y las canciones francesas e italianas, entre otros, por medio de la radio, el cine, el disco y la televisión la juventud colombiana comenzó a apropiarse de dichos ritmos. En principio era determinante imitarlos, pero estos jóvenes se apropiaron y transformaron dichas corrientes musicales que luego definieron la Nueva Ola en el país. A continuación se muestra un esquema de cómo se asimilaron y se mutaron dichas músicas en Colombia en la década del sesenta. Es

necesario resaltar que la música tropical tuvo muy pocas variaciones a pesar de haber sido influenciada por este nuevo movimiento hispanoamericano, como se detallará más adelante.



Imagen 8. Transformación de **músicas** juveniles a la Nueva Ola

Este movimiento musical también influenció la música tropical por medio de la utilización de letras que estaban acordes a la moda y a los instrumentos musicales modernos como la guitarra eléctrica y la batería, que se pueden escuchar en canciones como: *Cumbia a go-gó*, *El twist del guayabo*, de Los Golden Boys y *La pollera colorá a Go-gó* de *El Combo Maravilla*. A su vez, influenció sutilmente el formato de las agrupaciones en cuanto a sus instrumentos, su forma de vestir y puesta en escena (disposición, corte de cabello y coreografías).

A continuación se muestran algunos discos prensados en Medellín entre los años 1965 y 1968 perteneciente a artistas internacionales que llevaban consigo el concepto go-gó en sus álbumes,

interpretando repertorio y ritmos asociados al movimiento de la Nueva Ola. Con este cuadro se pueden detallar el alcance y la posterior influencia que tuvo el go-gó en el mercado musical internacional.

Cuadro 3. Discos con terminología de la Nueva Ola difundidos en Medellín (1965-1968)

Artista	Álbum	Sello discográfico (ciudad)	Año
Claus Ogerman	<i>¡Trompetas a go-gó!</i>	RCA Víctor (México D. F.)	1965
Harold Orozco	<i>Harold a go-gó</i>	Discos Fuentes (Medellín)	1966
Varios (Harold, Jimmy, Los Yetis, Juancho López, Iván Darío López, etc.)	<i>Discothèque Colombia a go-gó</i>	Discos Fuentes (Medellín)	1966
Enrique Guzmán	<i>¡Enrique a go-gó!</i>	CBS (Bogotá)	1966
Bill Haley And His Comets	<i>Whisky a go-gó</i>	Orfeón (México D. F.)	1966
Varios (The Animals, The Shadows, Herman's Hermits etc.)	<i>Inglaterra a go-gó</i>	Codiscos (Medellín)	1967
Varios (Massiel, Los Brincos, Marisol etc.)	<i>Éxitos a go-gó</i>	Novola (Madrid)	1968
Los Frenéticos	<i>Cumbia a go-gó</i>	Codiscos (Medellín)	sin datos

Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

Por otro lado el yé-yé, al igual que el go-gó, tuvo connotaciones tanto musicales como de actitud; su origen francés fue en 1963 y deriva de la palabra *yeah* en inglés, fue introducida por la prensa y los medios de difusión radiales franceses dedicados a la música juvenil. Este concepto se difundió notablemente en las presentaciones en vivo donde asistían masivamente jóvenes de todo el país gallo. Fue tal la aceptación de este término en Francia que cantantes y el público femenino lo utilizaban para definir un grupo de jóvenes en un entorno social y musical totalmente nuevo. Paloma Otaola en su artículo “La música pop en la España franquista: rock, beat y moda yé-yé en la primera mitad de los años sesenta” (2013) aborda la llegada del yé-yé a España comenzando los sesenta, describiendo el término como una forma de identidad juvenil: “la noción de ‘yé-yé’ no tenía un sentido muy preciso pero se identificaba con ser joven y con la música nueva, cantando y bailando. El tema de la juventud era esencial para ser yé-yé y la música debía tener ritmo, ser alegre y divertida”.⁵³

Para entender un poco más el término de yé-yé vemos que en el ámbito local dicho término no ha cambiado mucho desde su creación en Europa y su posterior difusión en Latinoamérica. El presentador de radio y televisión, periodista, empresario e impulsor de *El club del clan* (programa colombiano de radio que luego pasó a la televisión), Guillermo Hinestroza, se refiere al concepto yé-yé como una actitud novedosa que comprende el ámbito cultural y social que está ligado a la juventud.

“Para nosotros y para toda persona que tenga sentido común este calificativo reza simplemente con la juventud actual: alocada, aparentemente despreocupada, pero pletórica de virtudes, juventud, simplemente”.⁵⁴

Otro punto de vista y que de cierta manera acoge los aportes anteriores es del cantante colombiano Joe Nárval quien en su libro *La huella de los años sesenta* (2002) relata sus vivencias como protagonista de la Nueva Ola en Colombia. Interpreta la llegada de la Nueva Ola como un

⁵³ Paloma Otaola, "La música pop en la España franquista: rock, beat y moda ye-ye en la primera mitad de los años 60" (Consultado 27 de abril 2016), <http://ilcea.revues.org/1421>

⁵⁴ Guillermo Hinestroza, "Nuestra opinión", *Revista El club del clan* (1967).

un movimiento musical destinado hacia la juventud y que encajaba con las necesidades y las situaciones por las que estaban pasando. “El movimiento llamado Nueva Ola, go-gó o yé-yé, no era otra cosa que los términos para encuadrar ideas, actitudes y nuevas formas de expresión, en pos de vestir al hombre de hechos”.⁵⁵

En la siguiente imagen se aprecia la banda sonora de la película hispano-mexicana *Sor Ye-Ye* estrenada en 1968, protagonizada por Hilda Aguirre, Enrique Guzmán y Manuel Gil. Es una película musical donde se mezcla el amor y la música. Es importante destacar la acogida que tuvo el concepto musical y sociocultural yé-yé para realizar producciones musicales y cinematográficas de talla internacional.

Imagen 9. Carátula del disco de la película *Sor Ye-Ye*



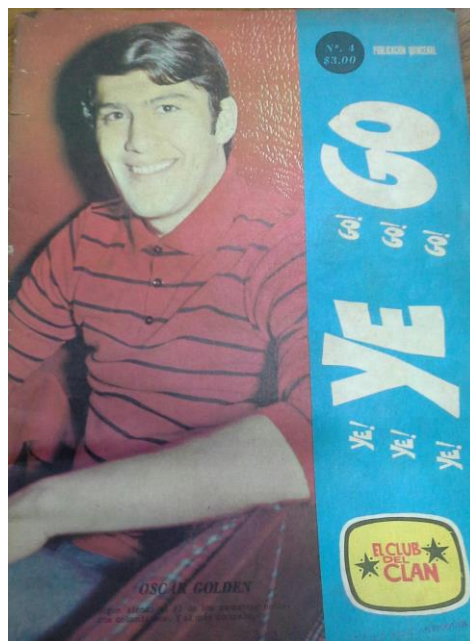
Fuente: *Canciones de la película Sor Ye-Ye y otros éxitos de ahora* [disco] (Medellín: Codiscos, 1967).

⁵⁵ Nárval, *La huella de los años sesenta*, 96.

En conclusión, el yé-yé al igual que el go-gó son actitudes modernas y rebeldes, de índole cultural y social, con las cuales los jóvenes hispanoamericanos en la década de 1960 generaron una identidad asociada al baile, la moda y las músicas que provenían del mundo (twist, surf, balada y canción de protesta).

La siguiente imagen es la carátula de la revista número 4 de *El club del clan*. Ya los términos go-gó y yé-yé estaban muy afianzados y tenían sus propios exponentes en el país. En la portada aparece el cantante nuevaolero Óscar Golden (1946-2008) quien fue el artista más representativo de la Nueva Ola en Colombia.

Imagen 10. Portada de la revista musical juvenil *El club del clan*



Fuente: *El club del clan* (Medellín: Litográficas Medellín, 1967). Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

1.7.1.1 La Nueva Ola en España y Latinoamérica

España fue un epicentro internacional en el momento de La Nueva Ola. Paloma Otaola hace referencia a la llegada del rock and roll a España y de cómo los grupos locales fueron transformando la música que llegaba gracias a la adquisición de discos por parte de algunos jóvenes, y a la difusión en las emisoras y los programas de televisión de músicas foráneas. Otaola realiza un análisis comparativo entre dos grupos musicales sobresalientes de la época y de qué forma asimilaron su identidad musical resaltando lo nacional y lo original con lo moderno que venía del extranjero; a este término lo nombra música pop y al proceso de adaptación lo define como “españolización”.

En Argentina la historiadora Valeria Manzano ha enfocado su trabajo en la conformación y el papel de las juventudes en este país. En “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta” (2010) se refiere a los procesos por los cuales la juventud se consolidó como un grupo social a través de los medios masivos y cómo esta década fue quizás determinante para que los jóvenes rompieran esquemas sociales y culturales en el país; fue entonces el mismo desarrollo que tuvo toda Hispanoamérica gracias a una campaña audiovisual y de consumo por parte de la radio, la televisión, el cine y la industria del entretenimiento. Manzano señala cómo los hábitos de consumo determinaron el buen y mal gusto, la historiadora utiliza dos términos: “mersa”, que se refiere a las personas que tienen mal gusto, y “cáquero”, que promulga la humildad y sencillez; en su texto hace relación entre la Nueva Ola y la búsqueda de identidad sonora por parte de los jóvenes por medio de la asimilación y posterior metamorfosis de músicas foráneas que llegaban a la juventud de los sesenta haciendo mención de grupos que comenzaron este proceso en Latinoamérica.

Si bien las disputas en torno al gusto continuaron desplegándose en una cultura de masas juvenilizada, a mediados de la década de 1960 cambiaron las “olas” y emergieron tendencias que darían con la articulación de formas y actitudes más contestatarias en las culturas juveniles. De hecho, en la escena musical, la “nueva ola” emblemática por El Club del Clan estaba exhausta y llegaba otra que traía la estética y el sonido de The Beatles y de bandas regionales y locales que se los apropiaban,

como el cuarteto uruguayo Los Shakers. Asimismo, cualquier observador atento que atravesara las inmediaciones del Instituto Di Tella a comienzos de 1966 podría percibir que comenzaban a pulular muchachos con el pelo más largo de lo habitual, quizá a la caza de los primeros discos importados de los Rolling Stones, Jefferson Airplane o Jimi Hendrix. En el proceso de apropiación de esos sonidos y estéticas, y en el rechazo a los elementos musicales y culturales representados por Palito Ortega, fue gestándose una cultura alrededor del rock, que ya no se encorsetaba en la oposición entre mersas y cáqueros sino que —como veremos— crearía otros sentidos en torno al consumo. Y fue en relación con los consumos que la juventud —una categoría que encerraba diferencias de clase y género de los jóvenes de carne y hueso— se fue visibilizando como un actor con fuerza propia.⁵⁶

Con la Nueva Ola existe pues una iniciativa por interpretar un repertorio que ya no se limita sólo a interpretar o imitar un cover o canción de una agrupación de rock and roll extranjera, sino que ese concepto de “semi-latinización” que fue expuesto en la cita anterior se traduce en una forma de hibridación o mezcla cultural a la que se refiere Néstor García en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) donde enuncia un proceso de creación existente asociado a las experiencias culturales entendidas como un valor de creación y las actividades del día a día que provienen del contacto con culturas extranjeras donde: “Se busca reconvertir un patrimonio (una fábrica una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado”.⁵⁷

Este proceso híbrido de la Nueva Ola consta de dos fases: la primera es que las agrupaciones latinoamericanas adaptaron a su idioma la letra y formas melódicas y armónicas provenientes de estándares del rock and roll norteamericano y el beat inglés. La segunda se trata del comienzo de componer música propia donde plasmar en sus letras la realidad social de los jóvenes de cada ciudad y país.

El historiador colombiano Hernando Cepeda, en su artículo “Los jóvenes durante el Frente Nacional: rock y política en Colombia en la década del sesenta”(2008), habla de un proceso de adaptación del rock and roll a manera de tamiz cultural donde los jóvenes buscaron su propia

⁵⁶ Valeria Manzano, "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta", *Desarrollo Económico* 199 (2010), 379-380.

⁵⁷ García, *Culturas híbridas*, 16.

identidad a partir de la recepción de músicas angloamericanas, generando una respuesta por medio de nuevas composiciones y nuevas sonoridades; en el caso colombiano se refiere al término rock como un género derivado del rock and roll donde los grupos musicales se atrevieron a experimentar nuevas temáticas sociales y de carácter urbano, de igual manera señala la Nueva Ola como un **movimiento** musical popular de carácter productivo, moderno y netamente urbano tomando como referente el rock.

“Existen varios motivos para pensar que el rock fue inicialmente un estilo estético propio de sectores reducidos de la población juvenil colombiana, aunque en algún momento, la fiebre por los ritmos comerciales del go go y la Nueva Ola hayan sido tan populares como cualquiera de las otras propuestas culturales en el país”.⁵⁸

De igual manera, los músicos de la época tienen su propia definición de la Nueva Ola en cuanto a formas musicales se refiere, desde referentes del rock and roll de Bill Halley, Elvis Presley con su twist, pasando por el beat de los Beatles. Joe Nárval, músico nariñense que vivió de cerca este fenómeno musical en Colombia y quien participó de los programas de televisión dedicados a este género musical, se refiere a la Nueva Ola como una música de compases lentos que dieron oportunidad a la diversidad musical y a una oferta comercial más amplia en varios aspectos, música, moda e ímpetu transformador de la juventud. En esta cita cabe anotar que esta definición se compone de dos nuevos términos que más adelante se mencionarán. “Los acordes hechos para esa ascendencia en lo artístico llegan al país a través de los discos y con la música denominada neolera, que partió de la base del rock and roll y su progresión llamada explosión pop, dentro de la cual estaba implícita la juventud”.⁵⁹

1.7.1.2 Contexto local (bandas de la Nueva Ola)

En este apartado se pretende señalar los aportes que las agrupaciones más reconocidas en Hispanoamérica desarrollaron en el movimiento de la Nueva Ola. Cabe anotar que la situación

⁵⁸ Hernando Cepeda, "Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta", *Tabula Rasa* 9 (2008), 318.

⁵⁹ Nárval, *La huella de los años sesenta*, 95.

geográfica ayudó a ciertos países a desarrollar de forma rápida la asimilación de estas músicas, en la búsqueda de una identidad musical propia con estos nuevos ritmos.

España

El arribo de la Nueva Ola ocurrió a finales de la década del cincuenta. A pesar de que el régimen franquista continuaba, una época de prosperidad favorecía en todos los aspectos. Todo este optimismo fue el generador de que España fuera un centro de recepción musical y cultural en Europa; en este sentido la música de la juventud tuvo espacios en los medios masivos de difusión que se encargaron de promover las músicas que llegaban.

La radio tuvo un papel esencial en la difusión de la música extranjera joven. Programas como *Caravana Musical* y *Vuelo 605* difundían música americana antes de que los discos llegaran a suelo hispanico. El éxito de estos programas incitó a otras cadenas a crear emisiones similares para dar a conocer los ídolos nacionales. La industria discográfica también se benefició del entusiasmo de los jóvenes por la música moderna [...].⁶⁰

Se crearon medios impresos especializados como *Fans*, 1963, y *Fonorama*, a partir del año 1965; dichas publicaciones seguían formatos de revistas extranjeras. Es importante señalar la forma en que la llegada de las músicas foráneas implicó una adaptación crucial por parte de la industria cultural en cada país para una difusión eficaz.

Se conformaron festivales de la canción que seguían esquemas de otros festivales europeos; tal es el caso del Festival Internacional de la Canción de Benidorm celebrado en Alicante desde 1959 y el Festival de la Canción Mediterránea creado en el mismo año en la ciudad de Barcelona y transmitido en vivo por Radio Nacional de España y Televisión Española.

El cantautor colombiano nuevaolero Joe Nárval resalta la importancia que tuvo España como receptor de influencias y músicas juveniles de otros países, generador de música, solistas y agrupaciones que posteriormente conformarían el origen de la Nueva Ola en toda Hispanoamérica.

⁶⁰ Paloma Otaola, "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60", *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* 5 (2014), 164.

Por los lados de España, más que incitadores al baile, los grupos buscaron una presencia estética y variada, derrochando talento y energía dentro del panorama europeo, eso sí, hechizados por los ingleses y los estadounidenses; sin embargo, su calidad fue una decisión musical interesante, al menos en los países de habla hispana, además esa gestión sirvió de arpegio para el ingreso de conjuntos extranjeros, al posicionar la música *neolera*.⁶¹

De esta manera, España recibió músicas de Francia e Inglaterra y Estados Unidos al estar favorecida como un destino turístico. Dichos países fueron protagonistas en cuanto a influencias se refiere para los músicos jóvenes españoles en la década de los sesenta en adelante. Siguiendo el orden de países mencionados anteriormente se menciona su correspondiente aporte musical de la siguiente manera: yé-yé, beat y rock and roll. De la confluencia de estas sonoridades nació la música pop española. La musicóloga Paloma Otaola contextualiza la llegada del rock and roll y otros músicas juveniles en su país en aras de una búsqueda de identidad sonora a través de la asimilación de músicas juveniles con músicas propias:

Volviendo a la música moderna de los sesenta, el éxito de estas canciones muestra que, si bien no había una demanda precisa de introducir elementos folclóricos en los ritmos modernos, sí había una buena aceptación, motivada por la necesidad de afirmar la identidad nacional frente a lo extranjero y, sobre todo, frente a la indiferencia secular de nuestros vecinos más cercanos: Francia, Inglaterra e Italia. El hecho de que también el público joven y sus cantantes manifiesten en un momento dado de su carrera estas señas de identidad habla a favor de un “nacionalismo español” que impregnaba la sociedad española en su conjunto en los años sesenta.⁶²

Es importante resaltar que los países que asimilaron estas músicas foráneas, rock and roll, twist, baladas, entre otros, fueron interpretadas, en principio, por medio de agrupaciones que imitaban a las bandas más reconocidas de cada género musical. Otro aspecto es que dichas agrupaciones conformadas servían a manera de academias para aquellos que más tarde fueron cantantes solistas.

⁶¹ Nárval, *La huella de los años sesenta*, 76.

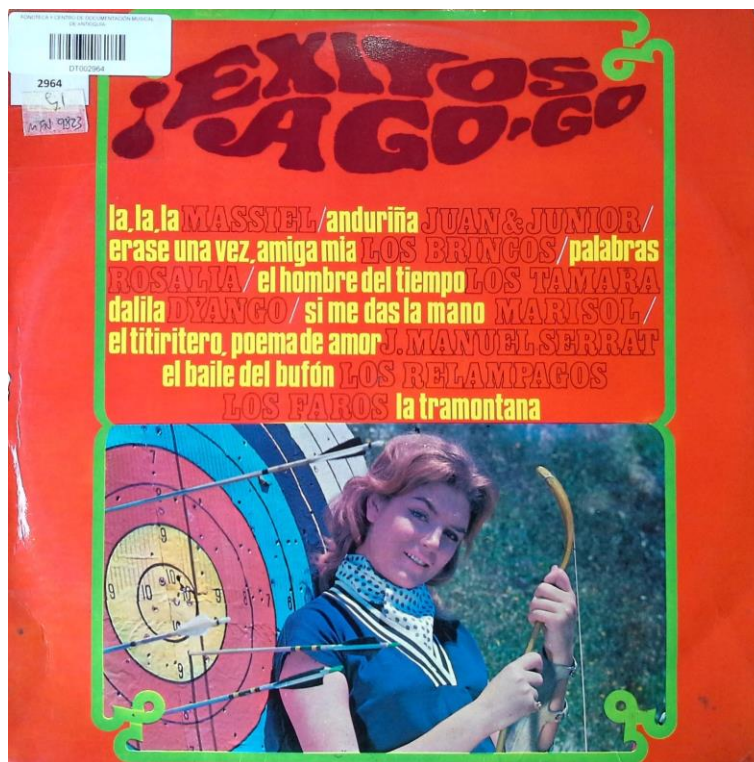
⁶² Otaola, "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60", 175.

Algunas agrupaciones españolas fueron determinantes para que la música moderna y joven generara gradualmente adeptos. Tal es el caso del Dúo Dinámico formado en 1958 en la ciudad de Barcelona por Ramón Arcusa Alcón y Manuel de la Calva quienes fueron considerados como los pioneros del rock and roll en el país ibérico, con composiciones propias como: *Perdóname*, *Esos ojos negros* y *La, La, La*. Los Mustang, conformados en 1962, ganaron reconocimiento ejecutando covers de los Beatles donde adquirieron gran renombre como los gestores de la versión más conocida en habla hispana *El submarino amarillo* o *Yellow Submarine*, siendo un claro ejemplo de cómo las primeras agrupaciones comenzaron a imitar la música que llegaba a través de los discos y emisoras a sus países de origen, proceso que fue similar en Latinoamérica. Uno de los grupos que supo reunir las influencias de la música que llegaba con elementos autóctonos de la cultura y la música española fue la agrupación barcelonesa Los Brincos, quienes componían canciones propias y utilizaban vestuario español (capas negras, botas) creando una identidad en la música joven. Entre 1964 y 1966 grabaron nueve discos. Otras agrupaciones como Los Sirex, Los Lonestar y Los Salvajes fueron relevantes en la escena española. Posteriormente, comenzó la escena de la música popular española como solistas que interpretaban canciones influenciadas por la balada italiana y la canción francesa (yé-yé) como Marisol, Rocío Dúrcal, Gelu, Raphael, Mochi entre otros.

España tuvo una influencia musical fuerte de su país limítrofe, Francia; de allí llegaron ritmos como el yé-yé y el go-gó caracterizados por ser ritmos enérgicos que más adelante se convertirían en comportamientos y actitudes juveniles que viajarían por toda Latinoamérica, dicho repertorio fue abordado por jóvenes artistas locales como *La, La, La*, canción que ganó el Festival de Eurovisión de 1968 o *El titiritero* interpretado por Joan Manuel Serrat, obra con un contenido social y grabada en Milán, fue producida por la Televisión Española (TVE) y posteriormente difundida por Latinoamérica; de esta manera, la canción social se divulgaba por el continente latinoamericano paralela a las protestas y movimientos sociales de 1968. *El baile del bufón*, obra interpretada por Los Relámpagos en 1967, fue grabada también en Milán, ciudad donde la Radio Televisión Italiana (RAI) tenía su centro de difusión y producción. *Anduriña* interpretada por el dueto gallego Junior y Juan fue difundida por Latinoamérica. La palabra *anduriña* se refiere un término gallego el cual traduce golondrina. Su contenido trataba temas juveniles: independencia

femenina y deserción de la familia. En la imagen se aprecia el disco *Éxitos a go-go* impreso por Discos Novola de España. Es una recopilación de varios artistas españoles: Massiel, Joan Manuel Serrat, Los Brincos, Marisol, Dyango, Juan y Junior, Los Tamara, Los Relámpagos, Los Faros, entre otros. Este ejemplo es sólo una muestra de la música que llegó desde España y que influyó a la nueva generación de jóvenes músicos y al público latinoamericano.

Imagen 11. *Éxitos a go-go*, Discos Novola, Madrid, 1968



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

México

El rock and roll fue introducido en México como una estrategia y puerta de entrada al mercado latinoamericano por su condición de país limítrofe con Estados Unidos. Desde allí se podía acceder a toda la música, películas y productos de consumo que se comercializaban a finales de los cincuenta en este país y que gradualmente, al trascender fronteras, se consolidaría como un género musical a nivel mundial. En la siguiente cita del artículo “Noise and Nation: How Iberoamerican Rock Redefined the Sense of Community in Latin America” (2015) Ramón Garibaldo y Mario Bahena describen la forma en que algunas agrupaciones nacientes acogieron este género musical por primera vez en el país centroamericano:

En México, este movimiento fue dominado por grupos que en su mayoría se limitaban a interpretar *standards* de rock and roll en español, tales como los Teen Tops y los Rebeldes del Rock. Sin embargo, no por esto fue menor su impacto. Canciones como *La plaga* y *El rock de la cárcel* de los Teen Tops se volvieron de entre las más pedidas en Latinoamérica, tanto en estaciones de radio como en clubes de baile (Los “Teen Tops”, 1960, pistas 1 y 3). La semilatinización del rock de alguna forma hizo sentir partícipe a la audiencia, no tanto como oyentes de sonidos musicales de otro país, sino como consumidores y, más importante, productores de este nuevo fenómeno musical. A pesar de “traducir” y semi-latinizar canciones populares del inglés, el rock seguía rompiendo con los paradigmas sociales establecidos [...].⁶³

Cabe anotar que como un aporte musical mexicano la mayoría de la música que se produjo y que llegó a los países latinoamericanos fue distribuida primero en este país, ya fuese en copias de discos de casas disqueras internacionales o en formatos realizados localmente. Con esto las nuevas generaciones fueron influenciadas musicalmente, ampliaron su repertorio y conformaron bandas locales. Esto sucedió en contraste con las políticas estatales, que tenían la pretensión de rescatar la cultura nacional entre los años 1958 y 1964 durante la administración de Adolfo López Mateos, momento en que se crearon varias instituciones que tenían como fin rescatar el valor histórico y cultural de México como el Museo Nacional de Antropología y el Museo Virreinal, entre otros. Con dichas decisiones prohibieron el ingreso de artistas foráneos y la difusión de su música mediante sanciones económicas a los medios de comunicación, radio y televisión, entre

⁶³ Ramón Garibaldo y Mario Bahena, "Noise and Nation: How Iberoamerican Rock Redefined the Sense of Community in Latin America", *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 1 (2015), 195.

otros. La industria disquera mexicana se había desarrollado de forma contundente, lo cual no fue un obstáculo para que su producción continuara ante las decisiones gubernamentales dispuestas. Las filiales de CBS, RCA Víctor, Columbia y Dimsa-Orfeón encontraron un potencial considerable entre las bandas locales. Es importante mencionar que el proceso de asimilación de estas agrupaciones juveniles sería un modelo para los futuros grupos y artistas de la Nueva Ola en Latinoamérica. Las bandas mexicanas estaban compuestas generalmente por jóvenes de clase media que tuvieron acceso a los discos y a los instrumentos musicales. Comenzaron a interpretar canciones de agrupaciones y solistas extranjeros que posteriormente traducían al español y, por último, compusieron sus propias canciones. Muchas de estas agrupaciones fueron reconocidas por *covers*, otras tuvieron más éxito por interpretaciones propias. Bandas como Los Dug-Dug's, Los Xippos, Los Locos del Ritmo y Los Teen Tops fueron reconocidas tanto en el país como en todo el continente latinoamericano.

Algunas de las agrupaciones que se mencionan fueron determinantes para que ciertos cantantes y músicos comenzaran a formar sus carreras como solistas; de esta manera dejaron los grupos a los que pertenecían comenzando de la década de los sesenta: Manolo Muñoz de Los Gibson Boys, César Costa de Los Camisas Negras y el más representativo Enrique Guzmán de los Teen Tops. Este último fue considerado como el Elvis Presley latinoamericano por su voz y su buena apariencia. Este novedoso formato de solistas obligó a las disqueras a perder su interés en las agrupaciones, ya que era más rentable y generarían alto impacto en la juventud utilizando el término de “ídolo de la canción”. Cabe anotar que no todos los solistas aparecieron en escena por su participación en agrupaciones de rock and roll, sino que en su debut utilizaron un repertorio diferente; tal es el caso de Angélica María, Mayté Gaos y Alberto Vázquez. Dichos solistas comenzaron a interpretar canciones de ritmos más lentos, influenciados por lo que estaba aconteciendo en Europa con la balada francesa y las canciones italianas. La industria cinematográfica aprovechó la popularidad de estos solistas para incorporarlos en películas de carácter juvenil y de esta manera generar ventas tanto por los discos como por apariciones en rodajes cinematográficos y *shows* en televisión, como fue el caso de Enrique Guzmán e Hilda Aguirre en la cinta *Sor Ye-Ye* de 1967, *Romeo contra Julieta* de 1968 con Angélica María y *El mundo loco de los jóvenes* de 1967 con César Costa.

A continuación se observa una publicidad del Festival de Jazz y Música Moderna Ritmos 66 ¡El espectáculo de la juventud! promovido por el productor Luis Yañez y llevado a cabo en el Auditorio Nacional de Ciudad de México. Fue uno de los eventos que promovió tanto la industria disquera mexicana (CBS, Polydor y Musart) como la industria cinematográfica. Fue patrocinado por la industria privada (Cerveza Superior). Solistas como Javier Bátiz con su versión de la canción de The Animals, *La casa del sol naciente*, Hilda Aguirre reconocida por su célebre película *Sor Ye-Ye*, Ela Laboriel con la *Mulata a go-go*, Ericka Carson, Víctor Carrillo, entre otros, cantaron junto a Los Dug-Dug's, Los Belmonts y Los Johnny Jets. Dicha imagen aparece en el libro *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas 1956-2000* (2000) de Tere Estrada, destacando a la mujer como un referente fundamental en el desarrollo de la Nueva Ola musical en Latinoamérica.

Imagen 12. Publicidad del Festival de Jazz y Música Moderna Ritmos 66



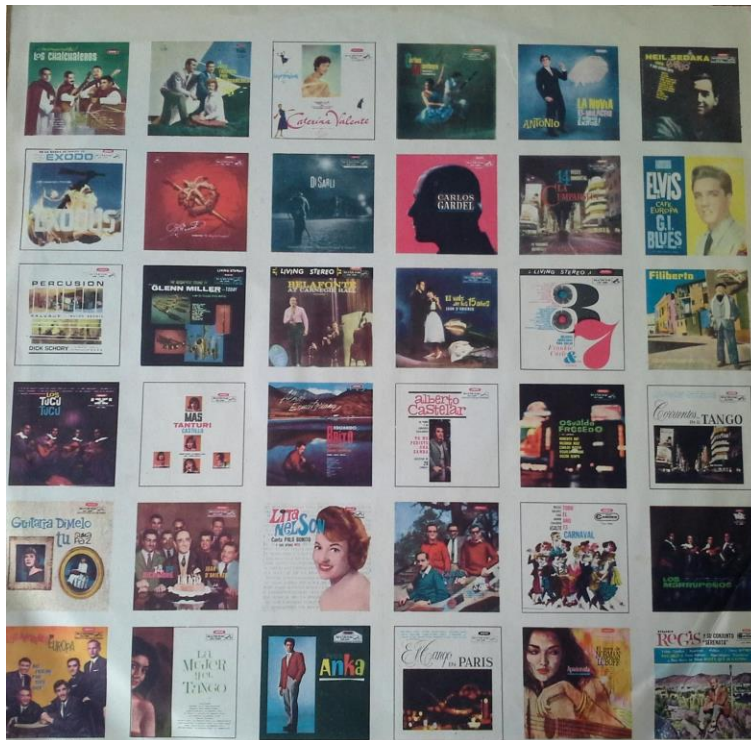
Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

A partir de 1964, con la llegada de los Beatles, los Rolling Stones y el folk rock de Bob Dylan el rock and roll comienza su declive en México. De esta manera, agrupaciones como Los Rebeldes del Rock, Los Tijuana Five, Los Apson, Los Hitters, Los Johnny Jets, Los Dug-Dug's adoptaron estos estilos musicales, sumado a la aparición de la balada interpretada por los cantantes solistas mencionados anteriormente.

Argentina

En Argentina, al igual que en los países mencionados, el proceso de asimilación del rock and roll y el beat inglés se dio entre los años 1964 y 1965; el rock and roll estuvo al orden del día con bandas que únicamente se limitaban a cantar versiones en inglés de la música que llegaba. Luego, algunas agrupaciones comenzaron a interpretar temas propios que se referían a temáticas de interés juvenil: Los Gatos, Los Beatnicks y Vox Dei, aunque el país gaucho brilló más por sus cantantes solistas en el período de la Nueva Ola. El rock and roll y el tango pasaban por un momento de crisis por lo cual la industria del entretenimiento se tomó la tarea de generar ídolos juveniles para que el mercado discográfico se mantuviera a flote. La industria disquera argentina se encargó rápidamente de difundir ritmos foráneos para que entraran al país como una forma de diversificar el mercado y la demanda musical: Elvis Presley con su álbum *G.I. Blues*, grabado por RCA en mayo de 1960 y que hace parte de una película del mismo nombre, Paul Anka y su álbum *Young, Alive and In Love* grabado por RCA Italia en junio de 1962, Glenn Miller Orchestra de 1961 y Harry Belafonte y su álbum en vivo *Belafonte at Carnegie Hall* grabado el 19 y 20 de abril de 1959 son unos de los ejemplos más contundentes. A continuación se muestra un catálogo que Discos Vik ofrecía en el año 1963; dicha imagen pertenece a la cubierta del disco de *El club del clan*.

Imagen 13. Catálogo Discos Vik de 1963



Fuente: *El club del clan* [disco] (Buenos Aires: RCA Vik, 1963). Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

De esta forma se crearon espacios en los medios para difundir los nuevos talentos. Es aquí donde aparecen por un lado en la radio (Radio Libertad) y por el otro en la televisión. *El club del clan* es uno de los mayores difusores de la Nueva Ola. De allí sobresalieron más los solistas que las agrupaciones: Palito Ortega, Horacio Molina, Sandro y Danny Martin, entre otros, que se convirtieron en íconos; esto no quiere decir que se limitaron nada más a cantar baladas, Sergio Pujol en su artículo “Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de ‘la música joven’ argentina entre 1966 y 1973” (2015) se refiere a la variedad del repertorio interpretado por Palito Ortega y Sandro.

Al menos el fenómeno de Palito Ortega tenía otras aristas: su estilo pop en castellano satisfacía la demanda de un cosmopolitismo moderno —música beat, rock and roll, etcétera— encarnado en un joven de provincia, “cabecita negra” redimido por el éxito popular. Tal vez algo parecido podía decirse de Sandro y los de Fuego, que acababan de impactar en la televisión. Sus versiones apenas traducidas del repertorio de Elvis y Los Beatles de la primera época despertaron algunas simpatías. Más tarde, Sandro (Roberto Sánchez) inició una carrera solista notable, hasta convertirse en uno de los mayores ídolos de la música popular argentina de todos los tiempos.⁶⁴

Parafraseando a Sergio Pujol este desarrollo de la Nueva Ola es quizás la descripción de un movimiento musical que recibió influencias desde las más diversas latitudes del mundo como Norteamérica, Europa y la propia América Latina.

A continuación se muestra la carátula del disco *El club del clan*, volumen 1, prensado por Discos RCA VIK de Argentina en 1963; este hace parte de una colección de cuatro volúmenes prensados entre 1963 y 1964. Los artistas que más se destacan son: Palito Ortega, Violeta Rivas, Johnny Tedesco, Leo Dan y Chico Novarro (autor del twist *Despeinada*). 7

⁶⁴ Sergio Pujol, "Escúchame, alumbrame: apuntes sobre el canon de 'la música joven argentina' entre 1966 y 1973", *Apuntes de Investigación del CECYP 25* (2015).

Imagen 14. El Club del Clan, discos RCA Vik, Argentina 1963



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

Uruguay

Este país tuvo dos grupos reconocidos que difundieron su música por toda Latinoamérica y que pertenecieron a la asimilación de las músicas que llegaban del extranjero: Los Shakers fue un grupo que se caracterizó por interpretar las canciones de los Beatles hasta el punto de convencer al público de que no pertenecían al país uruguayo sino a otro país. Carlos Polimeni hace referencia al buen desempeño que esta banda tuvo en los escenarios de varios países de Suramérica: “Los Shakers, que saltaron de Montevideo a Buenos Aires, luego de paseos

promocionales por las playas montevideanas en viejas motos inglesas, eran tan buenos imitando a los Beatles que pudieron haber retrasado el proceso de nacimiento del rock en castellano”.⁶⁵

El otro grupo importante y que se caracterizaba ya por pertenecer al movimiento nuevaolero era Los Iracundos que se conformaron en 1958 en la ciudad de Paysandú, adquiriendo reconocimiento con su primer disco en 1964, donde mezclan varios ritmos de carácter moderno (twist, balada y repertorio internacional): *La gallinita twist*, *Caravana twist*, *Todo terminó* y *Calla*, fueron algunas de las más reconocidas.

Chile

Chile comenzó a estar influenciada por el rock and roll a finales del cincuenta, y gracias a la industria discográfica; sin embargo, este país tuvo un fuerte arraigo a su folclor y costumbres musicales. De esta manera, Chile tuvo una fusión de ritmos sin perder su identidad y riqueza cultural, aún cuando el auge del beat entró en la escena musical a mediados de los sesenta. De allí se originaron agrupaciones como Los Blops y Los Jaivas quienes se apropiaron de este ritmo joven, moderno y frenético. Dos fuertes vertientes musicales en el entorno musical chileno que representaron las corrientes políticas de izquierda y derecha en Chile fueron los artistas de la nueva canción chilena con exponentes como Osvaldo Ramírez, Los Hermanos Parra y Víctor Jara, por mencionar algunos; este fue un género musical ligado al campo que a través de sus letras y su música difundían el sentido social y las costumbres del país. Por otro lado se encontraba el neofolclor que, con un carácter nacionalista y urbano, apoyado por la industria discográfica y los medios de difusión masiva representó a las clases altas del país. En este género se encuentran intérpretes como Rolando Alarcón, Los Condes, Los Cuatro Cuartos, entre otros. Es necesario hacer referencia a la relación que existe entre la música y la política especialmente en Chile y Brasil; tema que será desarrollado más adelante con el género canción de protesta. Jacques Attali

⁶⁵ Polimeni, *Bailando sobre los escombros*, 27.

se refiere a cómo la música ha sido un objeto clave a través de un proceso de organización de elementos para la manipulación del poder y el establecimiento de una sociedad en general.

Por doquier, los códigos analizan, marcan, restringen, encauzan, reprimen y canalizan los sonidos primitivos del lenguaje, del cuerpo, de los útiles, de los objetos, de las relaciones con otros y con uno mismo. Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión e atributo de poder, entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que este sea.⁶⁶

Brasil

En los sesenta existió una corriente musical llamada Tropicalismo que abordó temáticas de carácter social y político. Este género quiso revolucionar lo que la música popular brasileña había construido hasta ese momento. Entre sus más destacados exponentes se encuentran Caetano Veloso (su fundador), Maria Bethania y Gilberto Gil. El propósito era romper con el legado del bossa nova para componer música innovadora. Ignacio Faulín en su libro *Música brasileña: Gilberto Gil - Caetano Veloso* (1995) se refiere a cómo Veloso describe las influencias musicales que llegaron al país, como el beat, en contraste a la situación de la música propia del país hasta ese momento: “comenzó a hablar de los Beatles como una cosa moderna, un impulso de cultura de masas, algo fuerte y emergente en contrapunto a la debilidad de la llamada música popular brasileña en ocasiones”.⁶⁷

Brasil tuvo su intérprete de la Nueva Ola que fue Roberto Carlos Braga, siendo un representante que provino de la Jovem Guarda, vertiente relacionada con la música popular brasilera; dicho género musical surgió influenciado por los Beatles y tuvo un carácter más comercial que el Tropicalismo; a pesar de ser cantado en portugués no tuvo la misma repercusión en el continente. Carlos Braga se dedicó a cantar géneros musicales como la balada y el rock and roll, participó y fue reconocido en el Festival de San Remo en Italia y fue considerado como el rey de la Música Popular Brasileira (MPB). Algunas de sus canciones tienen una clara influencia de ritmos

⁶⁶ Attali, *Ruidos*, 15-16.

⁶⁷ Ignacio Faulín, *Música brasileña: Gilberto Gil - Caetano Veloso* (Valencia: Editorial La Máscara, 1995), 45.

modernos pertenecientes a la Nueva Ola como *Spish Splash* de 1963, ritmo de rock and roll, con una estructura armónica de blues I, IV, I, V, I, sumado al término propio de la Nueva Ola *Yeah-Yeah, Eu Sou Terrível* donde es acompañado por un formato de Big band y contiene un solo de armónica, rememorando a *Love Me Do* de los Beatles y *Quando* de 1968.

Colombia

En 1963 las emisoras radiales de Colombia comenzaban a informar sobre un fenómeno musical que había surgido en Estados Unidos y Europa, y que estaba cambiando la forma de escuchar y pensar de los jóvenes. Uno de los pioneros en difundir estas músicas fue el locutor y empresario Carlos Pinzón en la emisora *1.020* desde la capital colombiana. A partir de ese día se presentó un repertorio musical juvenil que comprendía desde el rock and roll, el beat y las novedades de la música popular joven en Latinoamérica, tanto de grupos como de solistas. Sólo hasta 1965 se comenzaron a identificar a los solistas y los grupos influenciados por este movimiento musical: Harold Orozco, Óscar Golden, Lyda Zamora y Vicky, entre otros. Y agrupaciones como Los Speakers que imitaban en un principio a los Beatles, Los Flippers, Los Yetis, Los Golden Boys, Los Ampex. Joe Nárval se refiere al primer evento realizado con músicos locales de la Nueva Ola en Colombia.

La aparición del primer anuncio *neolero formal* ocurrió cuando las puertas del Coliseo Cubierto de la Feria de Exposición de Bogotá se abrieron un sábado 8 de mayo de 1965, a las 3:30 p. m. para presentar a Enrique Guzmán, en el Primer Festival de la Juventud, organizado por Carlos Pinzón, quien empezaba a hacer empresa, y como la mejor muestra del movimiento go-gó en Colombia.⁶⁸

Al año siguiente dicho movimiento se consolidaría con la llegada del yé-yé. Sería Lyda Zamora quien fue su representante en Colombia, al igual que Sylvie Vartan en Francia y Karina en España. El crecimiento y la demanda de nuevos artistas obligó a los medios de difusión (en especial a los programas de radio) a expandirse a otras ciudades y a presentar en vivo a los artistas en los radioteatros. Mientras que la televisión dedicó espacios para realizar presentaciones y entrevistar a los artistas nuevaoleros los espacios para bailar dichas músicas se abrieron en las

⁶⁸ Nárval, *La huella de los años sesenta*, 106.

discotecas bogotanas a mitad de la década del sesenta: la discoteca La Bomba y la Discotheque Il Cabalino Blanco se establecieron en el exclusivo sector de Chapinero. Es necesario añadir que el caso nuevaolero colombiano será abordado con mayor profundidad más adelante, donde se analizarán detalladamente los protagonistas de este movimiento musical, sus obras y los medios de difusión.

A continuación se ve un dibujo realizado por el caricaturista Pardo para el artículo “La oración del yé-yé” escrito por el padre Vicente Serer para la revista *Alborada* de Medellín en 1967. En dicha publicación se refiere de una forma crítica a la generación yé-yé y su incertidumbre: “Miedo de que los mayores ofendidos nos sintamos íntimamente con la actitud de la juventud y no veamos sino a un pequeño sector de aburridos e infelices, que quieren encontrar en el salvajismo una alegría perdida, que sólo se la puede dar la limpieza de alma”.⁶⁹ La ilustración se refiere a una fiesta o baile: en primer plano una pareja sentada frente a un tocadisco escuchando música yé-yé; se ven en una posición de distensión, el tocadisco a todo volumen representa el alcance de difusión que tuvo este género musical a través de Hispanoamérica gracias a la industria cultural y de entretenimiento. En segundo plano se ven dos parejas bailando, al parecer twist por los movimientos de cadera de una de las mujeres con minifalda. En los hombres predomina el cabello largo, un rasgo característico de la juventud de mitad de los años sesenta.

⁶⁹ Vicente Serer, "La oración del Ye-Yé", *Alborada* 134 (1967), 143.

Imagen 15. Fiesta yé-yé dibujada por Pardo



Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

CAPÍTULO 2

MÚSICA Y LOS AÑOS SESENTA

La década de los años sesenta fue el escenario ideal para que la juventud expresara sus ideas, anhelos e inconformidades con el sistema. La cultura sufrió una transformación que logró establecer una brecha considerable frente a las generaciones anteriores. Es necesario resaltar las influencias condensadas en el movimiento de los Beatnik,⁷⁰ un grupo de escritores norteamericanos que con sus novelas fundaron cimientos para lo que más adelante se llamaría la contracultura y que, posteriormente, se vería materializada a través del movimiento hippie. El término contracultura fue abordado por el escritor Theodore Roszak en su libro *La realización de la contracultura* de 1969. Roszak presenta este concepto como una propuesta contraria por parte de los jóvenes a los valores que las generaciones pasadas habían construido en la sociedad. Algunos autores como Allen Ginsberg (1926-1997) con *El aullido* de 1956, John Kerouac (1922-1969) con su novela *En el camino* (1957), William S. Burroughs (1914-1997) con *El almuerzo desnudo* (1959) escribieron en sus novelas experiencias que tuvieron en sus viajes por el mundo; sus contenidos hablaban de la pobreza, de la inconformidad social, el florecimiento de una nueva generación, un replanteamiento de valores, una exploración espiritual a través del budismo, la experimentación con alucinógenos, entre otros. Dichas temáticas causaron revuelo en la sociedad norteamericana hasta el punto de que estas novelas fueron vetadas.

⁷⁰ El término Beatnik es la unión de dos términos: *beat* que hace referencia a la generación del Beat, término utilizado por primera vez por el escritor John Kerouac para describir la generación de posguerra de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; y *nik* como un término de burla para catalogar a la generación joven de finales de los años cincuenta acuñado por el periodista Herb Caen (1916-1997). Para mayor información consultar <http://blog.oxforddictionaries.com/2015/03/beat-beatnik-jack-kerouac/>

2.1 Hippismo (libertad sexual y resistencia social)

En las siguientes líneas se pretende establecer la relación entre la música como expresión y la cultura como el entorno donde se desarrollaron nuevas identidades contraculturales en la segunda mitad de la década del sesenta, que generó una revolución en los aspectos culturales, sociales, económicos y políticos en todo el hemisferio occidental.

En la ciudad de San Francisco. “Hippieland” comprende un sector de unas quince manzanas, en donde ya proliferan cientos de pequeños negocios e industrias sicodélicas. El corazón bullicioso de esta área es justamente el cruce de las calles “Haight y Ashbury” en donde el incienso, el aroma de café *express* y el humo de alguna yerba importada forman una especie de “fog” del que suele cubrir en las mañanas el monstruoso puente del Golden Gate.⁷¹

De esta manera se refería Zucardo Hinestrosa en su artículo “Los hippies: última locura alucinante” para la revista *Cromos* en su edición número 2610 del 30 de octubre de 1967. Hinestrosa, para escribir dicho reportaje, convivió una semana completa en San Francisco (California) con este naciente grupo social al cual calificó de religión, debido a la convicción de sus creencias y estilo de vida que tuvo gran acogida en las juventudes no sólo de Norteamérica sino del mundo occidental en la década del sesenta.

Lo que realmente quería esta generación de jóvenes era crear una nueva sociedad alterna a la que existía, replanteándose nuevos valores alejados de los intereses económicos, sociales y políticos que se habían forjado en décadas anteriores. El hippismo nace en 1965 en Norteamérica, más específicamente en la ciudad de San Francisco donde grupos de jóvenes se concentraron en pequeñas comunidades para adoptar formas de convivencia sin violencia, con amor por el prójimo, la vida al aire libre y el respeto por la naturaleza. La definición del ser hippie mezcla una serie de elementos que van desde la música hasta probar alucinógenos, una pequeña reseña con el nombre “Sexo, amor y marihuana” escrita por Antonio Ibáñez en la sección “Así va el mundo” para la revista *Cromos* del 25 de septiembre de 1967 ilustra de manera concreta el

⁷¹ Dukardo Hinestrosa, "Los hippies: última locura alucinante", *Cromos* (1967), 9.

término; es interesante esta definición pues como se mencionó anteriormente el hippismo es una mezcla de prácticas como el amor libre, la religión y el consumo de drogas.

Hippie significa “ser dentro”, comprender, sentir algo. Se es hippie cuando uno se separa de una persona. Se es hippie místico cuando se inspira en Buda, Jesucristo, o Francisco de Asís. Hippie subterráneo cuando se absorbe un concierto de jazz y se fuma un tiquete de marihuana para viajar por el subconsciente: sin ropas, mostrándose tal como se es, sin hábitos que confundan los sexos. El estilo hippie nació en Estados Unidos con imitación en todo el globo.⁷²

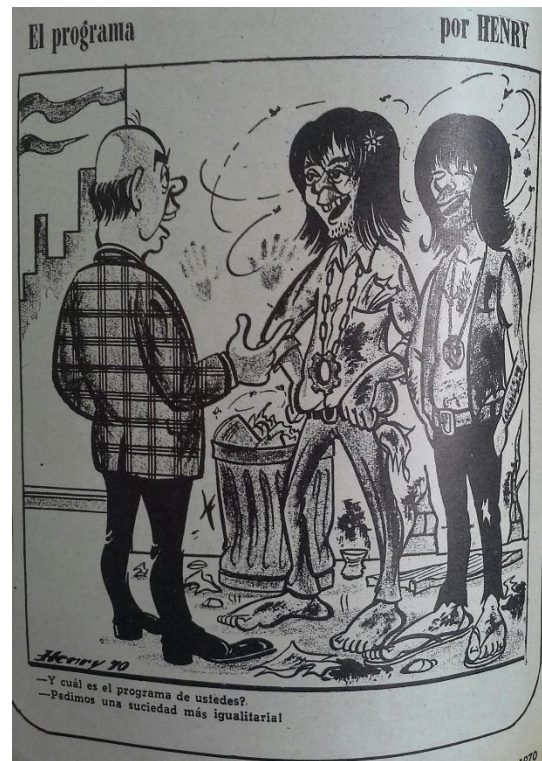
Su economía estaba basada en pequeños almacenes donde vendieron artesanías, ropa y esencias, sumado a pequeñas editoriales que publicaban periódicos y revistas propias que hablaban sobre su visión, de pensar y construir nuevos valores en la sociedad. Es necesario anotar que este grupo social era crítico asiduo del consumo de masas, por ende, el alejarse de la sociedad y del sistema capitalista fue una de sus más importantes premisas. Dicha estructura social encontró nuevos valores e ideales que promulgaron el amor, la paz y la utilización de drogas, para observar su entorno, descubrir su realidad espiritual y encontrar nuevas sensaciones. Cabe señalar que había una economía oculta por el tráfico de drogas, entre ellas la marihuana, el opio y el controversial ácido lisérgico (LSD) y del cual Timothy Leary (1920-1996), un psicólogo e investigador, defendió el uso de este y otras drogas entre 1966 y 1971. Leary añadía que el consumo de dichos alucinógenos tenía efectos benéficos para la salud mental de quienes lo consumieran. Instauró un movimiento que mezcló las drogas con la religión llamado Liga para el Descubrimiento Espiritual (League for Spiritual Discovery) promoviendo el uso de drogas en las universidades y espacios públicos a través de conferencias.

En la siguiente imagen se hace referencia a la apariencia que describieron los medios impresos en Colombia con la llegada del movimiento de los hippies. Al parecer, se trata de una entrevista en donde el diálogo está dado por una pregunta acerca de la propuesta que los hippies pretenden llevar a cabo en las grandes ciudades, estos responden críticamente a cómo la sociedad está

⁷² Antonio Ibáñez, "Sexo - amor y marihuana", *Cromos* (1967), 32.

deteriorada por las basuras. El mensaje muestra los reclamos de los hippies por conservar el medio ambiente y su desprecio por una sociedad sumida en el modelo capitalista y de consumo. En el primer plano la persona que pregunta está bien vestida mientras que los hippies entrevistados poseen vestimentas ya gastadas y sucias, jeans rotos, uno anda descalzo y el otro con sandalias y chaleco. Entre los accesorios se pueden ver cadenas con una flor y una tuerca, el individuo de la derecha tiene una flor en su cabellera y con moscas volando alrededor. En segundo plano se ve un basurero y el aire de la ciudad contaminado. Realizada para *El Colombiano* por el caricaturista santandereano Henry Laverde Pineda (1940-1992) aparece en la revista *Cromos* en su edición número 2723 del lunes 2 de marzo de 1970.

Imagen 16. "El programa"



Fuente: Henry Laverde Pineda, "El Programa", (Bogotá: Cromos, 1970), 8. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

El sociólogo colombiano Jorge Ordóñez, en su artículo “Juventud-la banda sonora de la contracultura” (2005), evidencia cómo la contracultura plasmada en el movimiento hippie fue un conducto liberador de los paradigmas doctrinales y que fue en dirección contraria a toda construcción de valores que las generaciones hasta ese momento habían cimentado y creado en la sociedad contemporánea occidental.

“La moda hippie se caracterizaba por la ruptura con los cánones imperantes en los estilos previos. Alegre, descomplicada, cómoda, con telas suaves de inspiración hindú, sensuales, sin las formas rectas de las modas aconductadas, el cabello y la barba muy largos, todo aquello que significara desobediencia a las maneras y las formas adultas”.⁷³

Quizás el suceso que evidenció la contracultura fue el ocurrido en San Francisco, llamado el Verano del Amor. Tuvo como epicentro el cruce de las calles Haight-Ashbury y el Golden Gate Park en junio 21 de 1967, allí mismo donde había nacido el hippismo. El objetivo de este encuentro era mostrar una alternativa para los jóvenes para edificar una sociedad paralela a la que se había formado por décadas en Estados Unidos, que supo utilizar la resistencia como un modo de protestar; cabe resaltar que no fue únicamente una congregación de este movimiento ya que los activistas sociales también se reunieron, teniendo en cuenta que el hippismo había sido un estandarte contestatario para varios movimientos sociales: los movimientos estudiantiles. “La contracultura se desarrolló en los colegios y universidades de la costa oeste. El número de estudiantes se duplicó entre 1960 y 1966. El total de la población estudiantil era, para la mitad de 1960, alrededor de seis millones”.⁷⁴

De igual manera, los obreros, los movimientos gay, los movimientos de los afroamericanos y movimientos feministas, entre otros, expresaron su inconformismo mediante marchas y manifestaciones culturales (danza, pintura y música).

⁷³ Jorge Ordóñez, "Juventud-la banda sonora de la contracultura", *Revista La Tadeo* 72 (2006), 86.

⁷⁴ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (Georgia: University of Georgia Press, 2006), 101.

En la siguiente imagen se ve a un grupo de hippies, en primer plano a dos jóvenes que van caminando con sus bolsas de dormir y fumando marihuana; la vestimenta se compone de jeans, camisas y sandalias. En segundo plano se ve a otro joven con los mismos atuendos y con la barba más crecida. Lo que es interesante es que al parecer fue tomada en horas de la noche; al ver a estos tres individuos con sus implementos para dormir se evidencia su vida de nómada, no llevan más pertenencias, lo que significa un desapego a las cosas materiales y una forma de criticar al sistema de consumo. La fotografía pertenece a un artículo titulado “Los hippies de la 60”, escrito por Isidoro Gómez para la revista *Alborada* de Medellín en su edición número 153, correspondiente a los meses de mayo y junio de 1970.

Imagen 17. Hippies caminando



Fuente: "Hippies de la 60", *Alborada* 153 (1970), 175. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

Esta forma de pensar y vestir fue criticada por la sociedad conservadora de Medellín en diferentes medios de la ciudad, como el suplemento dominical *El Correo* y la revista *Alborada*, entre otros.

2.2 Libertad sexual

Timothy Miller, en su libro *The Hippies and American Values* (2012), reconstruye el fenómeno hippie en todos sus aspectos: vida comunal, economía y artes, entre otros, incluyendo la forma en que su vida sexual fue visionada y realizada. Esta concepción de la liberación sexual ayudó a que la sociedad de las décadas siguientes fuera más laxa y tolerante ante las diferentes expresiones de carácter sexual que surgieron en las décadas del sesenta y setenta.

Los hippies estaban en la vanguardia de un revolucionario aplastamiento de los tabús sexuales. La preocupación por la promiscuidad, la oposición a la masturbación, exigiendo que el sexo fuera estrictamente del matrimonio, los sentimientos de culpa por ser sexualmente activos han disminuido clara y fuertemente en la cultura americana como un todo durante las últimas décadas, y los hippies fueron los primeros en ocupar el césped de la liberación sexual.⁷⁵

Uno de los propósitos que tenía la contracultura era romper con todos los paradigmas y estructuras sociales impuestas por las generaciones precedentes. El hippismo, como grupo social, fue protagonista de la revolución sexual en Norteamérica. En la década del sesenta se había aprobado la comercialización de la píldora anticonceptiva en Estados Unidos, hecho clave para que este movimiento contracultural cuestionara los hábitos y comportamientos sexuales que la sociedad estadounidense había establecido en décadas anteriores y que habían sido un tabú hasta entonces: promiscuidad, anticoncepción, masturbación, encuentros sexuales antes del matrimonio, homosexualidad y desnudez. A pesar de que su participación en la actividad política no fue a gran escala los hippies evidenciaron, a través los derechos civiles, la libre expresión y la igualdad permitiendo que el Estado y la sociedad en general fuera más comprensiva y cambiara la forma de ver los aspectos mencionados.

⁷⁵ Timothy Miller, *The Hippies and American Values* (Knoxville: University of Tennessee Press, 2012), 27.

La promiscuidad era común en el estilo de vida de los hippies ya que la idea de comunidad promovía la libertad y el amor libre; sumado a esto la anticoncepción, tan popularizada, generó un aumento en las relaciones sexuales entre los jóvenes teniendo como consecuencia las preocupaciones en torno a la salud sexual por la posible propagación de enfermedades venéreas, convirtiéndose en un problema de salud pública en Estados Unidos a finales de los años sesenta. Sin embargo, dicho grupo social fue consciente del riesgo y tomó una actitud responsable con ayuda de las instituciones de salud. La masturbación y las relaciones sexuales antes del matrimonio fueron muy criticadas por la iglesia, quien tenía gran influencia en la sociedad norteamericana. Pero los hippies lo interpretaron como un comportamiento normal en la búsqueda de la felicidad. En cuanto a la homosexualidad, apoyaron enormemente la libre elección sexual de las personas y contribuyeron, por medio de revistas y periódicos, a que se difundiera un ambiente de aceptación; esto ayudó de manera significativa a que la sociedad asumiera valores como la tolerancia y la convivencia. Más adelante se crearon los movimientos por los derechos homosexuales en Estados Unidos. De esta forma, las parejas homosexuales no tenían que esconderse más por su condición, aunque continuamente los grupos conservadores y gubernamentales los cuestionaron. La desnudez significó la liberación del cuerpo, la admiración de este y sirvió como un canal de comunicación y sinónimo de libertad. “Al mismo tiempo, el sexo era entendido como una expresión de humanidad, un medio de comunicación humana que hacía operar los niveles más profundos del ser”.⁷⁶

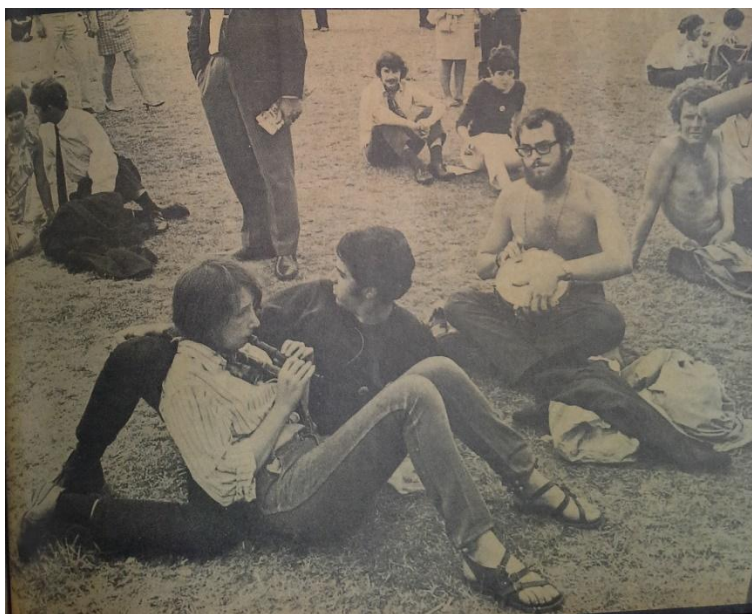
Uno de los usos que los hippies encontraron en la desnudez fue romper esquemas de comportamiento para desafiar al sistema, esto serviría para llamar la atención de los medios y obstaculizar las funciones de las autoridades gubernamentales en las manifestaciones.

La siguiente imagen corresponde a un artículo de la revista *Cromos* en su edición número 2638 del lunes 3 de junio de 1968. En ella se aprecian varias parejas en un parque. Llama la atención en primer plano el grupo de tres personas, dos de ellas están con instrumentos musicales. La mujer lleva unas sandalias, el hombre de barba y de gafas que toca la pandereta está sin camisa y

⁷⁶ *Ibíd.*, 26.

lleva un collar. En segundo plano se aprecia varia gente joven vestida normalmente a excepción de otro joven sin camisa. Algunos están atentos a la música que ejecuta este primer grupo de jóvenes.

Imagen 18. Recato y prejuicios comienzan a desaparecer



Fuente: "Jóvenes en parque", *Cromos* (1968), 25. Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

2.3 Resistencia social

Uno de los propósitos del movimiento hippie fue cambiar el pensamiento de las nuevas generaciones a través de un estilo de vida, rompiendo los esquemas y paradigmas establecidos, oponiéndose a resolver los conflictos por medio de la violencia y utilizando, en su reemplazo, la protesta pacífica. A continuación se mencionan algunos de los hechos en los cuales el movimiento hippie generó una resistencia social ante el gobierno estadounidense.

La intervención en la guerra de Vietnam (1955-1975). El inicio de dichas protestas pacíficas comenzó a finales de 1964 en Nueva York, a partir de 1965 se extendieron a Detroit, Berkeley y Washington. Luego por todo el país hasta 1971. Es necesario resaltar que todos los involucrados eran estudiantes. Darle más importancia a la espiritualidad y al ser humano, reflejado en el desprendimiento de lo material, era la consigna inicial.

El movimiento hippie se caracterizó por ser radical y apolítico, y por no identificarse con ninguno de los partidos tradicionales; siempre existió una rivalidad muy particular con la nueva izquierda de juicios rigurosos y continuos. La izquierda alegaba el uso de drogas por parte de este grupo, mientras que los hippies reprochaban el sabotaje de varias de sus manifestaciones.

Cabe anotar que la música fue el arte más importante en la contracultura como un medio de generar comportamientos y actitudes revolucionarias. Este movimiento cultivó un mensaje de conciencia social, de la acción pacífica ante los estamentos del Estado. Es allí donde el folk jugó un papel importante con su mensaje de carácter social y político, comenzando desde sus inicios con Pete Seeger, pasando por Jefferson Airplane, Grateful Dead, Janis Joplin, Jimmy Hendrix hasta llegar al folk rock de Bob Dylan, mencionado anteriormente.

Los hippies llevaron a cabo dos manifestaciones importantes entre enero y marzo de 1967 llamados Human Be-In, que consistieron en festivales donde dejaban en claro su posición cultural, social y política frente a la guerra y al sistema; para ello contaron con personalidades reconocidas en el medio contracultural como Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Timothy Leary y otros más. La primera fue realizada en el Golden Gate Park de San Francisco, reuniendo a más de veinte mil personas y tuvo entre los artistas a Grateful Dead, Jefferson Airplane, entre

otros. La segunda en el Central Park de Nueva York contando con diez mil personas, en marzo del mismo año.

A continuación se observa el afiche promocional del Human Be-In que se realizó en San Francisco en enero 14 de 1967, creado por Stanley Mouse. En parte de la leyenda se alcanza a leer: “Lleve flores, collares, vestidos, plumas... Fue el gran despertar de la cultura hippie, como la gente joven de todo el país, insatisfecha con el ambiente político del país descencido en las masas de San Francisco en el pensamiento liberal”.⁷⁷

Imagen 19. Afiche del Human Be-In en San Francisco



Fuente: Stanley Mouse, Alton Kelley & Michael Bowen, "Human Be- In", en *Gathering of the Tribes* (Dallas: Heritage Capital Corporation, 1967).

⁷⁷ Stanley Mouse, Alton Kelley & Michael Bowen, "Human Be- In", en *Gathering of the Tribes* (Dallas: Heritage Capital Corporation, 1967), 96.

Encuentros similares se realizaron en el mundo y en particular en Medellín donde surgió el Festival de Ancón en 1971, encuentro juvenil en el que se reflejaron todas estas actitudes contraculturales y del cual se hablará más adelante.

2.4 Canción de protesta (influencia y tradiciones)

Los años sesenta y la juventud expresaron, a través de manifestaciones de tipo social y cultural, el inconformismo ante los sistemas y decisiones que los gobiernos del hemisferio occidental habían tomado hasta entonces; hicieron replantear la posición de millones de jóvenes que veían un porvenir poco promisorio, tanto para su generación como para las que vendrían en décadas posteriores. Los movimientos contraculturales no se hicieron esperar (hippies, beatnicks, movimientos antiracistas, movimientos estudiantiles, feministas, **gays** entre otros) como alternativa para crear una sociedad nueva; independiente, con valores, con derechos, y que fuera totalmente diferente de las generaciones establecidas en décadas posteriores.

Entre 1964 y 1968 se generaron protestas por parte de los estudiantes de universidades tanto en Estados Unidos como en Francia. En 1964, en la Universidad de Berkeley se inició un movimiento estudiantil por la libertad de expresión. Dicho movimiento también participó en actividades de carácter político, planteaba la defensa de los derechos civiles para todos los ciudadanos, adquiriendo que la mayoría de los estudiantes se identificaran con estas filosofías. Las directivas no permitieron que los estudiantes tuvieran participación política o ideológica dentro de la institución utilizando como medio la fuerza. Esto los obligó a realizar marchas, actividades en contra y protestas de manera pacíficas. El activista socialista norteamericano Hal Draper fue partícipe del Free Speech Movement (FSM), movimiento por el discurso libre, y resalta en su libro *Berkeley: The New Student Revolt* la trascendencia de los hechos ocurridos en Berkeley, como un referente para el papel que protagonizó la juventud en la década del sesenta en Estados Unidos como un actor social y político. “Una revuelta de esas masivas proporciones es un fenómeno de importancia nacional. Exige ser estudiado, analizado y comprendido, ya sea por los estudiantes que quieren ir y hacer lo mismo, o por los educadores quienes buscan remediar las

condiciones que lo produjeron, o por observadores que quieren comprender lo que le está pasando a la gran sociedad de los años sesenta”.⁷⁸

Dichos eventos frenaron el funcionamiento de la institución y trascendieron por fuera de la universidad para que el gobierno tomara cartas en el asunto. De esta forma la juventud, y en especial los estudiantes, se consolidó como una nueva fuerza que determinó las decisiones del Estado, que de manera similar se presentó en países como Francia, México y Colombia.

Frente a los acontecimientos que la juventud estaba gestando en la década del sesenta la música estuvo siempre de la mano de estos hechos de índole social y política. Como se dijo anteriormente, el folk rock caracterizó esta resistencia social. Bob Dylan fue su más claro exponente, su canción *Blowin' In The Wind* grabada en el lado A de su álbum *The Freewheelin*, de agosto de 1963, es quizás una de las canciones más icónicas de la lucha social juvenil en los Estados Unidos. Al analizar su letra se encuentran una serie de contenidos sociales y políticos (guerra, muerte, paz, libertad). De esta forma, y bajo la forma de pregunta respuesta, Dylan hace una fuerte crítica al ambiente que se estaba viviendo de forma latente en Estados Unidos; la incertidumbre la violencia y represión por parte del gobierno y sus intervenciones en Vietnam. A continuación se muestra un extracto de la canción mencionada⁷⁹

Blowin' in the Wind

Soplando en el viento

How many roads must a man walk
down

¿Cuántos caminos tiene que andar un
hombre

Before you call him a man?

antes de que le llaméis hombre?

⁷⁸ Hal Draper & Mario Savio, *Berkeley: The New Student Revolt* (Nueva York: Grove Press, 1965), 17.

⁷⁹ "God Dylan" (Consultado Consultado 15 de agosto 2016),
http://www.god Dylan.com/Letra_BlowintheWind.htm

Yes, 'n' how many seas must
a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times
must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend,
is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

¿Cuántos mares tiene que surcar
la paloma blanca
antes de poder descansar en la arena?
Sí, ¿y cuánto tiempo tienen que volar
las balas de cañón
antes de que sean prohibidas para
siempre?
La respuesta, amigo mío,
está soplando en el viento,
la respuesta está soplando en el
viento.

How many times must
a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one
man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take
till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend,
is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

Sí, ¿y cuánto tiempo tiene un
hombre
que mirar hacia arriba
antes de que pueda ver el cielo?
Sí, ¿y cuántos oídos tiene que tener
un hombre
para que pueda oír a la gente gritar?
Sí, ¿y cuántas muertes se aceptarán,
hasta que se sepa
que ya ha muerto demasiada gente?
La respuesta, amigo mío,
está soplando en el viento,
la respuesta está soplando en el
viento.

Pero no fue Dylan el único artista reconocido en este movimiento, también músicos como Pete Seeger, Peter Ochs y Joan Báez sobresalieron. El folk rock adquirió muchos seguidores pues su mensaje encajó en la inconformidad de la juventud, en su crítica al estilo de vida norteamericano y la necesidad de manifestar lo que pensaban; esto sumado a que dicho género musical fue de la mano de activistas políticos de la nueva izquierda en Estados Unidos. Tal fue el auge del folk rock que la mayoría de jóvenes adquirieron instrumentos musicales como guitarras y banjos para ejecutar las canciones que sonaban en las concentraciones en universidades y conciertos que los principales artistas realizaban. Los grandes fabricantes de instrumentos musicales, como Guild, C. F. Martin & Company, reportaron grandes utilidades en la primera mitad de la década de 1960. Mikiko Taschi en su artículo “Comercio, contracultura, y el renacimiento de la música folk: un estudio de ¡Sing Out! Magazine 1950-1967” (2004) establece la relación entre el consumo y la música folk, ya que a pesar de ser un género musical que critica el consumo de masas no fue ajeno a este fenómeno gracias a su popularidad entre los jóvenes de la década de 1960.

La ambigüedad de la relación se hizo evidente en la década de 1950 y la década de 1960 como participantes en el renacimiento de la música folk; al igual que aquellos involucrados en el activismo de la Nueva Izquierda surgió de la población que vivía en estrecha colaboración con la prosperidad de la posguerra y el consumismo. El activismo político en la búsqueda de autenticidad, las críticas de la sociedad estadounidense fueron por lo tanto intervenidas con la comercialización [...].⁸⁰

Paralelamente en Francia se realizaron protestas contra el gobierno de De Gaulle, la sociedad de consumo francesa y el modelo económico de aquel entonces. Lo que empezó como una huelga se transformó en enfrentamientos con la autoridad en dos locaciones puntuales, en la Universidad de Nanterre y el barrio latino de París, donde quedaba la Universidad de la Sorbona. Es claro que las intervenciones del gobierno en las guerras de Argelia y Vietnam generaron la pérdida de credibilidad y división en los partidos políticos de derecha e izquierda. Igual que sucedió en Estados Unidos, los estudiantes se inclinaron y se agremiaron en el partido de izquierda generando una propuesta de cambio, como había ocurrido en Rusia con el marxismo

⁸⁰ Mikiko Tachi, "Commercialism, Counterculture, and the Folk Music Revival: A Study of Sing Out! Magazine, 1950-1967", *Japanese Journal of American Studies* 15 (2004), 208.

revolucionario y en China con la revolución cultural, los educandos se unieron a la clase obrera para reclamar sus derechos, al no tener ni voz ni voto en las decisiones de un gobierno que pretendía ser autoritario. Más allá de dichos derechos los estudiantes parisinos estuvieron en contra el imperialismo como resultado de la guerra fría entre Rusia y Estados Unidos, los disturbios ocurrieron entre Mayo y Junio de 1968.

Musicalmente hablando la Chanson francesa fue predominante en las décadas de 1950 y 1960, con narrativas y poemas populares. Sus dos reconocidos exponentes fueron Georges Brassens (1921-1981) y Jaques Brel (1929-1978). Ambos fueron referentes de la música nacional y de la nueva generación de músicos que se destacaron en los años sesenta, junto a Léo Ferré, Charles Trenet, Charles Aznavour entre otros. Cabe resaltar que durante las protestas en el 68 las músicas populares, entre ellas la Chanson, fueron la representación social de los jóvenes y los obreros. Léo Ferré (1916-1993) cantante, compositor, poeta y activista francés, fue quizás uno de los cantantes y compositores más representativos de la Chanson con un contexto musical y social en Francia. A raíz de los hechos ocurridos en Mayo del 68 canciones como *L'Été68*, *Comme Une Fille*, *Paris Je ne t'Aime Plus* mostraban el descontento de los jóvenes por los hechos ocurridos. Todas estas obras fueron grabadas a finales de los sesenta y comienzos de la década del setenta. A continuación se presenta la letra de la canción *L'été 68*⁸¹ perteneciente al álbum *Barclay Records* grabado entre diciembre de 1968 y enero de 1969. El texto hace referencia a la incertidumbre juvenil en una forma metafórica y hace una analogía al año 1789 cuando sucedió la toma de La Bastilla.

<i>L'été 68</i>	<i>El verano del 68</i>
L'été	El verano
Comme un enfant s'est installé	Como un niño se trasladó
Sur mon dos	A mis espaldas.

⁸¹ “Les paroles de la chanson ‘L'Été 68’” (Consultado 20 de agosto 2016), <http://www.chansons.ch/paroles/leo-ferre/l-ete-68>

Et c'est très lourd à porter.

Y es muy pesado de cargar.

Un enfant tout un été.

Un niño todo el verano.

Sans cigales.

Sin cigarras.

Avec des hiboux ensoleillés.

Con los búhos insolados.

Comme les enfants du mois de mai.

Como los niños del mes de mayo.

Qui reviendront cet automne.

Que volverán este otoño.

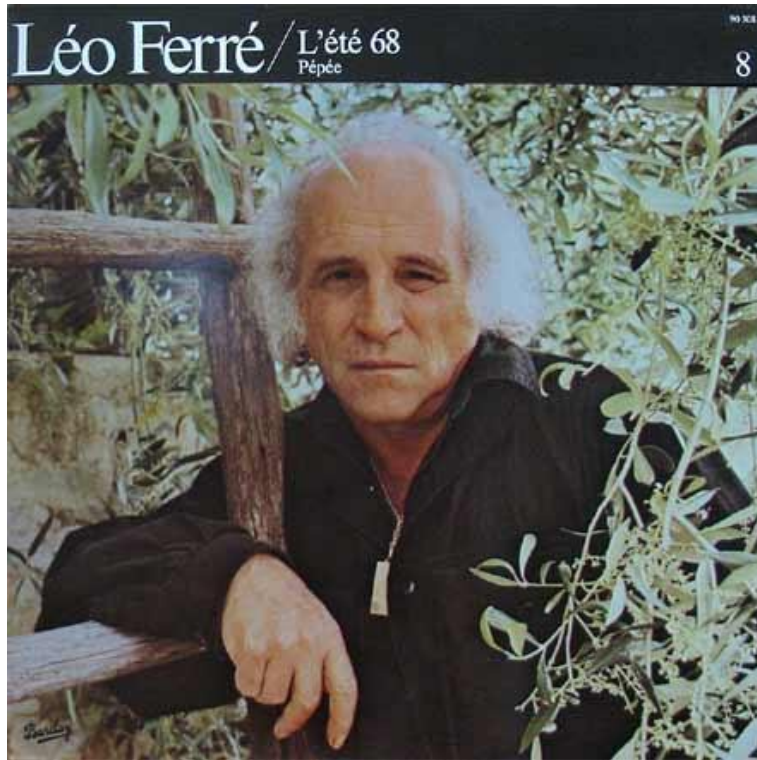
Après l'été de mil sept cent quatre-vingt-neuf. Después de mil setecientos ochenta y nueve.

Ça ira, ça ira, ça ira, ça ira, ça ira, ça ira.

Lo harán, lo harán, lo harán lo harán.

En la siguiente imagen se presenta el álbum de Leo Ferré *L'été 68* perteneciente al sello Barclay. Dicho LP contenía canciones como *La Nuit* que fue retomada por Salvatore Adamo, *Madame Misère*, *Les Anarchistes* entre otros con alto contenido social.

Imagen 20. Léo Ferré



Fuente: Leo Ferré, "L'été 68", *L'été 68* (París: Barclay Records, 1969).

Es necesario establecer un orden cronológico que describa los géneros que desarrollaron la canción de protesta en Francia y que influenciaron al resto de Europa en países como Alemania, Bélgica, Checoslovaquia, Italia y España, de donde hizo un salto a Latinoamérica. En el siguiente cuadro se puede visualizar dicho proceso.

Cuadro 4. Proceso de la canción de protesta en Francia

La Chanson á textes (canción en textos)	1950-1960
Varietés (variedad)	1960-1970
Yé-yé	1960-1970

Como se dijo anteriormente la Chanson fue el género por excelencia francés en la década de Édith Piaf y a principios de los sesenta; este género retomó escritores franceses, como Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y Voltaire: entre otros autores que en su momento fueron considerados como escritores irreverentes y rebeldes. Aparece en los inicios de la década de los sesenta la vareté como un género musical destinado a espectáculos de salas y representaciones musicales acompañado de otras manifestaciones artísticas como el teatro y la magia, siendo un género musical que se popularizó en los años veinte con el couplé, pero que tiene sus orígenes en el siglo XIX. En la década del sesenta, con el desarrollo de la industria del espectáculo, surge la música pop. Por su parte el yé-yé fue el género musical por excelencia en el país galo con estrellas como Johnny Hallyday y Sylvie Vartan, entre otros. La Chanson francesa sufrió una transformación, sin olvidar el giro social que tuvo en el 68, momento donde se fusionó con otros géneros musicales foráneos incorporando poemas y textos de origen francés con contenido social. Al ser influenciada por el rock and roll, el beat y el folk se convirtió en música pop, predominando la balada francesa. Esto permitió el fortalecimiento del género musical y la industria del entretenimiento en medios como la industria discográfica, las empresas de representación, la televisión, el cine, la radio y los medios impresos a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Estos artistas fueron patrocinados por la industria privada, quienes aportaron cuantiosas sumas para el patrocinio y difusión de sus marcas. Barbara Lebrun en su libro *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences* (2009) se refiere al proceso antes mencionado y a como dicha industria, a mediados de los cincuenta y sesenta, dio inicio al patrocinio de géneros musicales en la difusión de la música popular. “[...] todos comenzaron a trabajar conjuntamente con una visión para incrementar la mediatización de los artistas de música popular, y las ventas de sus respectivos negocios. El fenómeno de la mediatización masiva fue particularmente evidente con la promoción de la música yé-yé”.⁸²

Estos géneros musicales repercutieron en varios países de Europa que estaban siendo influenciados por la Unión Soviética, incluidos a través de concursos televisados por la Unión

⁸² Barbara Lebrun, *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences* (Londres: Routledge, 2016), 8.

Europea de Radiodifusión (EUR); de esta manera surgió en 1956 el Concours Eurovisión de la Chanson como un certamen que reunió y difundió los nuevos talentos musicales por toda Europa.

En la España franquista diferentes manifestaciones culturales y la música en general fueron reprimidas por la censura, sólo algunos géneros musicales como el flamenco eran permitidos en las emisoras radiales. Con la inclusión del país a la ONU, en 1955, comenzó a generarse cambios importantes en la industria cultural con la llegada de sellos discográficos como Vergara, Fonogram, RCA, entre otros. De esta manera, España se aproximó a nuevos géneros musicales pero controlados aún por el Estado. A comienzos de los años sesenta canciones con una connotación social aparecieron en varias regiones españolas que eran menos vigiladas por el gobierno: Galicia, el País Vasco, las Islas Canarias, entre otras. El escritor y periodista español Víctor Claudín, en su artículo para la revista *Tiempo de Historia* llamado “La música protesta en España 1939-1979” (1980), describe cuál era el propósito de dichas composiciones que mezclaban costumbres y mensajes de carácter social y político, pero sobre todo las necesidades que el pueblo pasaba por aquel entonces. “Se trata de un arte fraguado en la intimidad de los hogares, en el laborar duro de las faenas del campo, de la mina, en la tragedia secular vivida en las cárceles, en el hambre, al pie de un mostrador, en el dolor infinito del hombre que va a la muerte”.⁸³

A mediados de los cincuenta entra a escena la Nova Cançó (Nueva Canción Catalana) como una forma de manifestar la represión del gobierno y que a pesar de las dificultades pudo utilizar el idioma catalán para expresar sutilmente una España llena de incertidumbres. Sus precursores Maurici y Lluís Serrahima (padre e hijo), Josep Benet, entre otros, lograron vincular en sus letras a todos los grupos sociales de la región: estudiantes, obreros y la sociedad en general. Sólo hasta comienzos de los sesenta fue difundida ampliamente dicha música. Influenciados por los movimientos musicales como el folk, que andaba en boga de los jóvenes en Europa, aparecieron artistas como Raimon, María del Mar Bonet y Joan Manuel Serrat. Dichas iniciativas dieron pie para que, en el idioma castellano, tomara fuerza la canción de protesta, movimiento musical que

⁸³ Víctor Claudín, "La canción protesta en España (1939-1979), *Tiempo de Historia* 63 (1980), 27.

paralelo a la pérdida de poder de Franco fue generando cada vez más adeptos. Aparecieron artistas como Luis Eduardo Aute, José Antonio Labordeta, Rosa León y Paco Ibañez, este último fue influenciado por la Chanson, resultado de la permanencia en Francia desde los años cincuenta. En 1969 regresó a España para presentarse en la Televisión Española (TVE) donde interpretó obras con textos de escritores españoles como Luis de Góngora, Blas de Otero, Francisco de Quevedo, Miguel Fernández, García Lorca y Rafael Alberti. Algo muy particular de su trabajo artístico es que mezcló la poesía de autores españoles con la música como se hacía en la Chanson francesa con autores franceses. En 1971 regresó a París por presión del franquismo. En Francia continuó prensando y difundiendo su trabajo musical. Posteriormente, realizó una gira por Latinoamérica donde tuvo contacto con artistas y culturas latinoamericanas. En la siguiente imagen se muestra su segundo trabajo titulado *Paco Ibañez 2: la poesía española de ahora y siempre*, realizado en París en 1967 bajo el sello Moshé-Naïm Polydor. Este trabajo musicaliza los textos de los escritores españoles mencionados anteriormente. Llama la atención la canción *Me llamarán, nos llamarán*; su escrito es original de Blas de Otero (1916-1979) y fue utilizado por Ibañez para narrar, coincidentalmente, lo que estaba sucediendo en el régimen franquista con respecto a los arrestos y posterior ejecución de los disidentes del gobierno.

Imagen 21. Carátula disco Paco Ibañez



Fuente: Paco Ibañez, *Paco Ibañez 2: la poesía española de ahora y siempre* (París: Moshé-Naïm Polydor, 1967).

La música de protesta en el caso latinoamericano no fue ajena a las manifestaciones sociales y culturales ocurridas en los países ya mencionados. Las manifestaciones realizadas en Estados Unidos, y con mayor impacto en Francia, fueron referentes de una transformación para que la juventud jugara un papel importante en las decisiones de sus respectivos países. Dicho género musical fue tomando diferentes terminologías (canción social, canción política, música de lucha, trova, nueva canción, canción folklórica) y fueron los compositores y los músicos quienes, por su contenido, crearon una diversidad de calificativos dependiendo del contexto y los acontecimientos culturales, sociales y políticos donde se creaban sus composiciones. La música de protesta estuvo siempre ligada a la izquierda. Con la Revolución Cubana el primero de enero de 1957 las ideas comunistas se dispersaron por toda la región latinoamericana, difundiendo una

nueva política y renovación de cambio social liderada por los partidos de izquierda, de los cuales los jóvenes fueron militantes asiduos. Es claro que la función de los músicos de este género fue denunciar a través de su música la situación política y social que los pueblos estaban pasando y rescatar sus tradiciones ancestrales.

Protestas similares se presentaron en México en 1968, comenzando el 26 de julio y finalizando con la masacre del 2 de octubre por parte de las fuerzas armadas. México tenía muy arraigadas sus músicas tradicionales (rancheras, música folklórica, la trova yucateca, la canción amorosa, entre otras) gracias a las políticas culturales del gobierno para conservar la música nacional. Debido a la gran apertura cultural, que se generó a mediados de los cincuenta, las influencias de otros países contribuyeron a incrementar la diversidad sonora. De esta manera, la industria cultural mexicana no sólo aumentó sus ventas locales, sino que difundió nuevos músicos y géneros en el resto de Latinoamérica.

En los años cincuenta y sesenta los ritmos fueron variados: tango, rumba, claves, boleros; géneros que oscilaban entre lo rural y lo urbano. La canción social o de protesta, nutrida con la canción folklórica, se convierte en un género urbano. Contrario a la trova mexicana que tenía influencias populares, plasmadas en la letra de sus canciones. El investigador mexicano en ciencias de la información Tanius Karam en su artículo “Notas para pensar la ‘nueva canción’ mexicana: de ‘Los Flokloristas’ a Alejandro Filio” (2014) realiza una breve descripción de la música mexicana en el siglo XX, estableciendo una diferencia de temáticas entre la canción de protesta y la trova mexicana.

La trova prosigue un camino lento pero sólido en algunos circuitos, sobre todo urbanos, clase medieros, escolarizados o universitarios y con una pequeña presencia en los medios masivos. No posee esa densidad política de la canción de protesta, pero son sus letras espacios para representar de una manera distinta a la convencional (canción comercial). Tampoco es el espacio de experimentación sonora, o rescate de nuevos géneros; sino que desde la lírica se presentan situaciones, aspectos de las relaciones humanas donde por ejemplo la relación hombre-mujer en el relato amoroso es distinta, o donde la relación público–privado del sujeto del relato en la canción es más compleja o sutil. Ya no hay sentido de militancia, ni vinculación de una postura política en

particular, no hay tampoco un canto amplio por la libertad de los pueblos o las grandes causas.⁸⁴

Gracias al nacionalismo y el florecimiento de la literatura mexicana la canción se enriqueció. En las siguientes líneas se enunciarán los artistas más representativos de la canción social mexicana como Óscar Chávez, quien en sus composiciones habla de tradición, critica al gobierno, la derecha y los hechos ocurridos como el exterminio del 2 de octubre de 1968 como se evidencia en su canción *La masacre de Tlatelolco* compuesta por Jorge Ortega y Óscar Chávez en su disco *México 68*. También en el mismo LP aparecen canciones como *La balada del granadero*, que consiste en un diálogo entre padre e hijo y se refiere a la participación de los granaderos (policía antidisturbios) en las protestas del 68, *Corrido del 4º informe de Díaz Ordaz* plantea una dura crítica al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz entre 1964 y 1970, como responsable de las muertes de los estudiantes en las protestas del año en mención.

Amparo Ochoa (1949-1994) se destacó por ser la cantante más reconocida del género. Desde su juventud tuvo un contacto social como educadora en zonas rurales y como estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México en donde conoció los movimientos estudiantiles de izquierda. Canciones como *Hermosísimo lucero*, *El adiós del soldado*, *Mi libertad*, entre otras, reflejan el sentido folklórico y social del trabajo de Ochoa.

2.5 El cono sur

La música de protesta latinoamericana se desarrolló en Suramérica debido al surgimiento de gobiernos de izquierda como una respuesta a las desigualdades sociales y a los golpes de estado dados por parte de militares en aras de generar cambios y eliminar reductos de resistencia por medio de torturas y encarcelamientos.

En Uruguay surgió el movimiento el Canto Popular influenciado por los géneros musicales populares francés y español, mezclados con ritmos tradicionales uruguayos: candombé, milonga entre otros, siempre predominando el nexo entre la música y la poesía adoptada de la Chanson

⁸⁴ Tanius Karam, "Notas para pensar la 'nueva canción' mexicana. De 'los folkloristas' a Alejandro Filio", *Humania del Sur* 16 (2014), 37.

francesa que fue un referente en Hispanoamérica. A pesar de que el Canto Popular tuvo mayor difusión y aceptación a principios de los años setenta, con la crisis política de 1973, sus orígenes se remontan a los sesentas al ser influenciados por los hechos políticos y culturales en otros países ya mencionados anteriormente. María L. Figueredo en su artículo para la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* señala la estrecha relación entre música y poesía, y su pertinencia por rescatar las tradiciones uruguayas en un contexto social y popular.

a partir de los años sesenta surge una corriente de poemas que se musicalizan en el repertorio de los músicos populares (por ejemplo, poemas de Pablo Neruda y Nicolás Guillén). El rasgo más destacado de la música popular de este momento es el énfasis en el texto verbal, sobre todo en la calidad de las letras y el mensaje revelado en ellas. Dentro de esta tendencia interdisciplinaria, en la que la música popular busca en el arte literario una fuente para sus textos, un gran número de poetas colaboran con los músicos.⁸⁵

El enriquecimiento de dicha música se debió al desarrollo de la literatura latinoamericana, en el caso uruguayo con escritores como Mario Benedetti, Delmira Agustini, Julio Herrera, Líber Falco, entre otros. Es el canto popular el que recoge músicas y tradiciones uruguayas. En este movimiento existió un reconocimiento al incorporar las músicas tradicionales como: la milonga, el vals, la balada, la chamarrita, la polca y otras más.

Artistas reconocidos como el guitarrista y compositor Daniel Viglietti, que inició su carrera discográfica en 1963 hasta 1993, Aníbal Sampayo y Osiris Rodríguez, precursores de este movimiento musical, también Washington Benavides músico y escritor de poemas, José Carbajal y Alfredo Zitarrosa; y agrupaciones como Los Olimareños y El Grupo de Tacuarembó. La mayoría de estos cantautores realizaron sus carreras en el exterior debido a que muchos fueron exiliados por la dictadura militar de Juan María Bordaberry entre 1973 y 1985. Lo que pretendía el Canto Popular era rescatar tradiciones y la identidad de los pueblos uruguayos, bien sea por medio de relatos, poemas o hechos ocurridos de carácter nacional que marcaron su historia. Al igual que su país vecino, Argentina, fue influenciado por los ritmos musicales que llegaban del exterior; sin embargo, los años cincuenta se convirtieron en el momento ideal para desarrollar la

⁸⁵ María Figueredo, "El eterno retorno entre la poesía y el canto popular: Uruguay, 1960-1985", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2001), 308.

música tradicional y crear unas bases firmes para ser fusionada con influencias como el rock and roll y el beat. Con la llegada de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía (1914-1995), más conocida como la Revolución Argentina, se prohibió la difusión artística (música, teatro entre otros). Así la canción tuvo que enfrentar hechos como La Noche de los Bastones Largos que consistió en protestas por parte de estudiantes y profesores de universidades argentinas, con el fin de modificar las políticas de educación superior en julio de 1966. Y El Cordobazo, que en mayo de 1969 convocó a estudiantes y trabajadores como una desaprobación del modelo económico establecido por Onganía. Estos hechos dieron pie para que los cantautores argentinos crearan un género musical inspirado en las demandas y represiones que vivía el pueblo argentino en aquel entonces; dicho género se denominó la Nueva Canción. Sus orígenes provienen de la música folklórica (la chacarera, el bailecito, la samba entre otros) que combinada con los escritos de poetas como Pablo Neruda, Jaime Dávalos, Jorge Luis Borges, Raúl Araoz Anzoategui, entre otros, generaron una fuente rica en tradiciones para la inspiración de los compositores. Simultáneamente, surge el proyecto y movimiento musical El Nuevo Cancionero, que se caracterizó por rescatar a artistas provinciales olvidados. Representantes de este género como Mercedes Sosa (1935-2009), Jorge Cafrune (1937-1978) y Gustavo “Chuchi” Leguizamón (1917-2000) tuvieron un considerable compromiso social. Dentro del folclor se encontraron precursores como Héctor Roberto Chavero (1908-1992), mejor conocido como Atahualpa Yupanqui, que se encargaron de recoger y rescatar en sus composiciones las historias y testimonios de varias regiones y provincias de Argentina como La Rioja, Santa Fe y Córdoba. El objetivo de estos cantautores tenía como fin participar en festivales de la canción folklórica, difundir su música en distintos escenarios a lo largo de Argentina y recopilar las tradiciones de los poblados que visitaban. Fueron perseguidos por difundir en sus textos ideologías políticas y de contenido social. En oposición a esto sus obras tuvieron reconocimiento internacional.

Eventos regionales como el Festival de Jesús María (de 1966) y el Festival de Cosquín (de 1961) en la provincia de Córdoba, fueron reconocidos como el florecimiento y la reaparición de la música folklórica en Argentina.

Fenómenos sociales y políticos, así como géneros musicales que llegaban del exterior (el rock and roll, el beat y el folk), fueron un soporte para que este género musical fuese asimilado por los jóvenes y para que la nueva canción y la música folklórica tuvieran una connotación más cercana al pueblo. La industria cultural, a través del disco y del surgimiento de los festivales de la canción, se encargó de difundir y crear nuevos sonidos como el Nuevo Tango, con compositores como Astor Piazzolla, Ariel Ramírez, Orlando Pugliese; el rock con agrupaciones como Modern Rockers, Armando Patrono y Su Orquesta y The Pattern. La música folklórica hizo una transición desde los sonidos rurales a las músicas urbanas, gracias a la buena aceptación que tuvo el Nuevo Cancionero en el público, siendo el precursor de la Nueva Canción como una iniciativa para rescatar las composiciones con textos y poemas inéditos hasta el momento en Latinoamérica y que tuvo una gran connotación popular y social.

En Brasil ocurrió un fenómeno similar con la Música Popular Brasileira (MPB), estableciendo un paralelo con Argentina y el tango. La samba en la década de los años treinta fue un imaginario de nación en Brasil con compositores como Wilson Batista, Ataulfo y Ary Barroso, artífice de *Aquarela Do Brazil* compuesta y grabada en 1939 por Odeon Records, considerada como un himno a pesar de que fue criticada porque más allá de ser una canción el entorno donde se escribió fue de carácter nacionalista debido a que la familia de Barroso era simpatizante de este movimiento. El bossa nova aparece a finales de los años cincuenta y comenzando los sesenta; fue una renovación de la samba con influencias del género jazz. Ambos han sido géneros musicales populares por excelencia en la industria cultural brasileira que fueron difundidos entre los años treinta y cincuenta. Políticamente el gobierno de Getúlio **Dornelles Vargas** (1882-1954), en su afán por introducir el nacionalismo en el país, las reconoció como expresiones culturales propias de la tradición brasileira. El teatro y el cine de los años treinta y cuarenta lanzó a Carmen Miranda (1909-1955) como la cantante más representativa de la música y la cultura brasileira. Lanzándola como la imagen internacional de Brasil después de sus presentaciones en Hollywood y Broadway finalizando la década del treinta; de esta manera Miranda fue la encargada de difundir la samba y la tradición del Carnaval de Río. Florencia Garramuño en su libro *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (2007) establece la relación entre los conceptos de nacionalismo y modernidad como una construcción cultural utilizando como ejemplos la música, el cine y la

literatura. Garramuño describe como géneros musicales el tango y la samba que trascendieron fronteras siendo un sinónimo de cultura suramericana reconocida en Estados Unidos y Europa; de igual manera se refiere a cómo los artistas fueron reconocidos por ser embajadores de estas músicas a través del cine y la industria cultural en general, como es el caso de Carmen Miranda.

La construcción de la imagen de Carmen Miranda, que reproducirán y llegarán incluso a convertir en caricatura en sus filmes hollywoodenses, se había iniciado en realidad con el cine brasileño. Desde 1933, con su participación en *A Voz do Carnaval*, hasta *Banana da Terra*, de 1939, Carmen Miranda participó en numerosos filmes episódicos que, producidos para publicitar las músicas de carnaval, solían tener una estructura narrativa bastante laxa, centrada en el mundo del espectáculo y las revistas musicales.⁸⁶

Con el avance de los medios masivos de difusión a mitad de los años sesenta surgió un movimiento de jóvenes músicos cantautores que rescataron la música tradicional fusionándola con ritmos extranjeros que llegaban a través de la industria discográfica (rock and roll, jazz, blues, ritmos caribeños como el mambo, la rumba entre otros), sumado a la literatura, no sólo del país sino también del boom literario latinoamericano. Este género musical era innovador pues no sólo rescató los ritmos tradicionales como el choro o la samba, sino que con sus letras cambió el modo de pensar del público frente a las costumbres culturales del Brasil. Jóvenes cantautores como Maria Bethania, Gal Costa, Elis Regina, Milton Nascimento, Caetano Veloso y Gilberto Gil fueron los precursores de la MPB, movimiento que antecedió El Tropicalismo nacido en 1967 como una corriente que se conformó con la hibridación del rock y que puso en cuestionamiento al público si en realidad esta música era auténtica y rescataba tradiciones. Caetano Veloso, uno de sus fundadores, visionaba que a través de las influencia de músicas foráneas se podía enriquecer la música tradicional, lo cual generó opiniones divididas acerca de la viabilidad de este movimiento musical. Lo que sí caracterizó a este movimiento fue que la música popular brasilera adquirió una gran diversidad y aceptación, no sólo al interior del país por parte de los jóvenes sino que se dio a conocer con más fuerza por fuera del mismo. Esto implicó que el presidente,

⁸⁶ Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 227.

General Castello Branco, en 1968, censurara la difusión de esta música que ponía en tela de juicio su originalidad, sumado a las letras que cada vez eran más críticas al gobierno. El historiador inglés Sean Stroud en su libro *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira* (2008), realiza un acercamiento de carácter académico a los orígenes y posterior desarrollo de la MPB como un movimiento musical que resalta la cultura brasilera, así como las opiniones de sus protagonistas y las implicaciones que tuvieron en el surgimiento de hibridaciones con las músicas foráneas. Stroud se refiere al Tropicalismo y la forma en que utilizó elementos musicales externos. De igual manera, detalla la molestia que causó en los personajes nacionalistas y cómo dicho rechazo afectó su difusión y su permanencia en el medio musical local.

El experimento del Tropicalismo fue abrupto, acortado por la intensa censura por parte del gobierno que descendió sobre el país después de la imposición del quinto acto institucional a finales de 1968. Aunque el movimiento fue de corta duración, fue enormemente significativo en términos culturales, y rápidamente volvió a ser visto de forma retrospectiva, más bien con nostalgia, como un punto de referencia para la innovación y la audacia.⁸⁷

Chile fue el modelo de la canción de protesta en Latinoamérica gracias al proceso de transformación de los movimientos musicales que se dan desde los años cincuenta hasta la década del setenta: primero fue el declive del proyecto nacionalista, movimiento que propugnaba por una identidad nacional y que estuvo influido por los modelos europeos. Paralelo a esto entró en auge el modelo neofolclorista como un movimiento musical que mezcló la música folclórica y la música popular como un nuevo medio de creación estética. El neofolclor fue perdiendo fuerza y sufrió una transformación para convertirse en la Nueva Canción a mediados de los años sesenta.

La música folclórica de condición rural fue difundida a través de festivales de música y poesía a inicios de los cincuenta. El Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile fue inaugurado en la Universidad de Chile el 15 de abril de 1952 como un referente de la identidad

⁸⁷ Sean Stroud, *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira* (Surrey: Ashgate Publishing, 2013), 28.

cultural de ese país, contando con la participación de reconocidos poetas y cantantes como Pablo Neruda y Gabriela Pizarro. En los anales de dicho congreso se señala que: “Entre el numeroso y selecto público se destacan las personalidad de reconocidos folcloristas, entre los cuales anotamos a Antonio Acevedo Hernández, Evaristo Molina, Margot Loyola, Tomás Lago, Nicanor Parra, entre otros”.⁸⁸

Para este congreso se hizo un censo de poetas para un total de 97, de los cuales treinta residían en Santiago de Chile y 67 en las provincias. En las próximas líneas se visualiza un pequeño extracto de un poema de saludo de Pablo Neruda.

Oda a los poetas populares⁸⁹

Pablo Neruda

“Poetas naturales de la tierra, escondido en surcos,

Cantando en las esquinas,

Ciegos de callejón, oh trovadores

De las praderas y los almacenes,

Si al agua comprendiéramos

Tal vez como vosotros hablaría,

Si las piedras dijeran su lamento

O su silencio con nuestra voz, hermanos,

Hablarían”

⁸⁸ Diego Muñoz, "Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile," *Anales Universidad de Chile* 93 (1954), 8.

⁸⁹ *Ibíd.*, 18.

Dicho evento logró reunir a poetas que se dedicaban a diversas artes y oficios pero que compartían el gusto por escribir poesía, tal es el caso de Juan Obrero del Carbón, quien fue convocado a la reunión pero por sus compromisos no pudo asistir, este poeta muestra la realidad vivida en Chile por parte de la clase obrera a mediados de los años cincuenta.

Cuanto honor doy contestación a su valiosa carta, pero también con tristeza al darle a conocer la falta mía en esa capital por las siguientes razones: en primer lugar, tengo a mi mujer enferma y, en segundo lugar, en estas empresas no dan permiso correspondiente para ausentarme por más de dos días. Por esta causa siento este dolor: no podré asistir a tan importante Congreso, ya que se trata fundamentalmente de algo para conocernos y desarrollar lo que nosotros queremos para inspirarnos, o sea, todo lo que necesita Chile.⁹⁰

Es necesario resaltar que la Nueva Canción tiene vertientes musicales tanto del folclor como de los ritmos que llegaban de otros países del continente como el folk, la música de lucha y la canción social o canción de protesta. En 1969 nació el Primer Festival de La Nueva Canción Chilena realizado en el Estadio Chile y el segundo que se llevó a cabo en 1970.

Dichos eventos fueron fuente de inspiración para los futuros representantes de la Nueva Canción y los nuevos folcloristas: Patricio Manns, Víctor Jara, Margot Loyola, Los Hermanos Parra, entre otros. El musicólogo chileno Juan Pablo González, junto a José Miguel Varas, en el libro *En busca de la música chilena: crónica y antología sonora* (2013) elaboran un registro de los principales medios impresos especializados que dan testimonio del desarrollo y el quehacer musical chileno desde los años treinta hasta nuestros días. Algunos de estos medios son *El Mercurio*, *El Siglo* y *El Musiquero*. Del último en mención se registra un artículo correspondiente al mes de septiembre de 1970 que hace referencia al cubrimiento del Festival de La Nueva Canción Chilena en su segunda edición. En el escrito se detallan los términos y temáticas musicales que los artistas debían interpretar para poder participar en dicho evento. Se puede evidenciar que hay un espacio para la creación con músicas externas al entorno musical chileno, a pesar de que suscitó diferencias entre el público se logró una aceptación por parte de los organizadores para incluir composiciones de índole social.

⁹⁰ *Ibíd.*, 11.

“Dentro de las bases se dividen —para los efectos de selección— los temas en dos grupos: 1) Aquellos en que claramente se observa un trabajo musical inspirado en raíces del folclor chileno o de otros países latinoamericanos. 2) Canciones populares que no se apoyan en este folclore [*sic*] y que obedecen, por lo tanto, a corrientes y formas universales u otras fuentes”.⁹¹

La música de protesta tuvo una fuerte influencia en la llegada al poder del presidente de izquierda Salvador Allende (1908-1973), en 1970, y la campaña llamada Unidad Popular. Este episodio se convirtió en un ambiente propicio para que jóvenes compositores y cantantes tuvieran la oportunidad de expresarse y hacer músicas de contenido social, de costumbres y de identidad chilena. El historiador chileno Claudio Rolle establece una relación entre la campaña del candidato presidencial y el desarrollo, difusión y apoyo político por parte de los cantautores más reconocidos de este movimiento musical y social chileno. De esta manera se refiere a la influencia de la música social en aspectos partidistas de izquierda en el país.

La Unidad Popular cuenta con el respaldo de un grupo notable de creadores ligados a la Nueva Canción Chilena que ya desde mediados de los sesenta venían denunciando las diversas formas de imperialismo, considerando a sectores de la industria cultural y los medios como uno de los vehículos más eficaces de colonialismo cultural. La creación de grupos como Quilapayún, Inti Illimani, Aparcoa, Tiempo Nuevo y otros y las actuaciones y creaciones de Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Patricio Manns entre muchos más, ofrecieron un respaldo irrestricto a la campaña de Salvador Allende.⁹²

Otro motivo determinante fue el acercamiento al folclor chileno y a su música (danzas, cuecas, tonadas entre otros) con precursores como Violeta Parra (1917-1967), que logró un reconocimiento y posterior difusión de la música popular y el folclor musical de Chile. En los inicios de los años cincuenta las músicas rurales pasaron a tener relevancia en la música urbana gracias al elaborado trabajo de Parra por recopilar, a través de su carrera, los ritmos y tradiciones

⁹¹ González y Varas, *En busca de la música chilena*, p. 286.

⁹² Claudio Rolle, "La 'nueva canción chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende", *Pensamiento Crítico* (2000), 5.

en los lugares donde se presentó y vivió gran parte de su vida. Es por medio del rescate de dicho folclor que Violeta Parra comenzó a desarrollar la Nueva Canción o Canción de Lucha como un paradigma de reparo social visto desde la pobreza y la desigualdad en el ámbito rural. Gina Cánepa-Hurtado señala cómo desarrolló Violeta Parra las canciones de lucha a través de la compilación de músicas tradicionales.

La consideración de este marco histórico de los años sesenta contribuye a una mejor percepción de la nueva voluntad creadora de Violeta Parra. Sus primeras canciones de lucha están muy relacionadas con el folclor chileno, sobre todo con el de la denominada zona central de Chile. Posteriormente, intenta elaborar materiales folclóricos de diferentes áreas folclóricas bajo el denominador común de chilenidad-marginalidad.⁹³

El repertorio latinoamericano de la Canción de Protesta fue utilizado por Violeta Parra para fusionarlo con el folclor chileno, con el fin de darle diversidad musical y cultural. Artistas como Daniel Viglietti de Uruguay y Atahualpa Yupanqui de Argentina dieron pie para que en la década del sesenta el folclor reflejado en la Nueva Canción tomara un carácter social frente a los acontecimientos políticos que estaba atravesando la nación de aquel entonces.

Cabe resaltar la función que tuvieron las peñas como un sinónimo del folclor en Chile: “El fenómeno de las peñas musicales o folclóricas, como las llamaba mucha gente, tuvo rasgos relativamente originales en Chile y fueron una forma de expresión de las múltiples inquietudes que bullían en la sociedad chilena, especialmente en los medios estudiantiles y artísticos. También, en grupos obreros vinculados al movimiento sindical”.⁹⁴

Dentro del proyecto de Violeta Parra por difundir las tradiciones musicales chilenas y en colaboración con sus hijos Isabel y Ángel Parra fundaron en 1965 La Peña de Los Parra, cuyo significado se refiere a pequeños espacios o escenarios donde la música, la danza y otras expresiones artísticas eran difundidas a nivel local. La Peña de Los Parra presentaba una gran

⁹³ Gina Cánepa-Hurtado, "La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1983), 152.

⁹⁴ González y Varas, *En busca de la música chilena*, 78.

diversidad de cantantes, impulsó las carreras de Rolando Alarcón, Víctor Jara y Patricio Manns, entre otros. Dichos lugares tuvieron una gran aceptación por parte del público santiaguino. De esta manera la musicóloga e historiadora brasilera Tânia da Costa García indaga sobre la canción popular y su papel e incidencia en la sociedad chilena; se refiere al quehacer cultural de La Peña de Los Parra como un reconocido punto de encuentro de la misma.

La idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir jóvenes músicos chilenos con un público interesado en un repertorio que muchas veces no tenía oportunidad de escuchar en las radios. La nueva música folclórica incluía instrumentos andinos y proponía temas cada vez más politizados. Sus intérpretes eran generalmente hombres que se presentaban solos o en grupos, vestidos con el típico poncho andino. A la Peña asistían artistas e intelectuales chilenos y extranjeros de izquierda que unían arte y política.⁹⁵

El legado de Violeta tras su muerte fue cada vez más reconocido por los nuevos artistas que veían en la recuperación del folclor una inspiración para sus canciones; de la misma forma que las peñas alcanzaron popularidad entre los jóvenes de todo el país. Canciones como *Pupila de águila*, *Cantores que reflexionan*, *Volver a los 17* y *Gracias a la vida* fueron parte del repertorio latinoamericano de música de protesta en la década del sesenta.

Otro aspecto para resaltar fue que la mayoría de artistas de la Nueva Canción, y en especial la canción de protesta, tuvieron su propio sello discográfico llamado Discoteca del Cantar Popular (DICAP), como una iniciativa de los grupos comunistas y militantes de izquierda ante una industria cultural conservadora para poder prensar los discos que no eran aceptados por contener mensajes revolucionarios. Fundado en 1967 y hasta 1973 el sello prensó más de sesenta producciones musicales.

Un referente de la Nueva Canción chilena como un movimiento social fue Víctor Jara (1932-1973), un visionario en los cambios culturales y sociales de su país por medio de su música a finales de los años sesenta y setenta. Si Violeta Parra había rescatado la canción chilena por

⁹⁵ Tânia da Costa García, "Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años cuarenta y sesenta", *Revista Musical Chilena* 212 (2009), 23-24.

medio del folclor, que se refería a los paisajes rurales, Jara lo haría con una canción de protesta que hablaba del trabajo del agricultor y de los problemas sociales sin dejar de lado el folclor. Canciones como *El cigarrito*, *El derecho a vivir en paz* y *Manifiesto* fueron reconocidas a nivel nacional e internacional. Su carrera musical y cultural fue sobresaliente al grabar veinticuatro discos y dirigir seis obras teatrales gracias a sus estudios y formación en el teatro. Sus proyectos musicales van desde su participación en las agrupaciones Conjunto Folclórico Cuncumén finalizando los cincuenta, Quilapayún desde 1966 hasta 1969, e Inti Illimani comenzando los setenta. También fusionó géneros, como el rock and roll y el beat, e instrumentos musicales que venían de otros países. Su colaboración con la agrupación Los Blops integró la música popular con guitarras eléctricas con el fin de difundir el folclor para que llegara al público masivamente. Jara estuvo vinculado a los movimientos de izquierda en Chile; con la llegada del poder de Allende en 1970 participó continuamente en su campaña al poder y fue el encargado de componer una nueva versión de *Venceremos*, original de Claudio Iturra, en colaboración con Sergio Ortega Alvarado (1938-2003) quien fue el encargado de musicalizar la versión original, además de ser el compositor de la canción *El pueblo unido jamás será vencido* al lado de Quilapayún. Una de las canciones de protesta más reconocidas en Latinoamérica junto a la mencionada anteriormente.

Venceremos se convirtió en el himno del partido Unidad Popular, con un contenido de tipo revolucionario y un ritmo de marcha, utilizando instrumentos musicales folclóricos: flauta y guitarra. Fue una invitación a obreros, estudiantes y al pueblo en general a marchar a las urnas en septiembre de 1970, presagiando el triunfo de Allende. A pesar de que fue nombrado como agregado cultural en el gobierno del electo presidente, cuando sucedió el golpe de estado por parte del General Augusto Pinochet, Jara fue secuestrado, torturado y asesinado en el Estadio de Chile el 16 de septiembre de 1973.

Agrupaciones como Quilapayún e Intillimani no fueron ajenas a los cambios políticos que se gestaban en Chile. Al estar de gira por Europa durante el golpe de estado se vieron obligados a pedir asilo político. Sin embargo, esta situación favoreció considerablemente la difusión de la Nueva Canción Chilena, y en gran parte el carácter social contenido en este movimiento musical;

también se dio a conocer el folclor chileno y latinoamericano gracias a que tanto el público como las disqueras internacionales reconocieron el valor cultural y artístico que estos ritmos contenían.

En Cuba sería la trova la que, como un género musical tradicional de descendencia española, mezclaba la música, la poesía y otras expresiones artísticas como el teatro y la ópera. Sus inicios comenzaron a mediados del siglo XIX pero tuvo mayor incidencia en el siglo XX, cuando se desarrolló en un contexto social en la década de los sesenta. A partir de los años veinte las canciones tradicionales como la guaracha, el bolero, el son, la clave, entre otros, comenzaron a tener un carácter social gracias a los textos literarios y sus contenidos que se referían a las costumbres y cotidianidades populares. La trova tradicional que mantuvo vivo el valor musical-cultural cubano y el *filin* fueron los géneros musicales por excelencia en los años cuarenta. Este último fue reconocido gracias al fusionar músicas y mezclar géneros musicales norteamericanos que fueron de gran aceptación como el jazz que entró al país por medio de la radio, enriqueciendo considerablemente la música cubana en varios aspectos importantes: el contenido romántico de sus letras, las melodías y armonías disonantes y los ritmos sincopados. Algunos de sus más reconocidos representantes fueron Tania Castellanos, Luis Yáñez, Rosendo Ruíz, César Portillo de la Luz entre otros, que generaron la diversidad musical en la isla. El cambio musical fue más notorio entrada la década del sesenta pues frente a los acontecimientos sociopolíticos los ritmos fueron influenciados cada vez más por músicas foráneas como el rock and roll, el folk y el beat, gracias la industria discográfica, sin descartar su cultura y tradición. La música cubana tomaría un rumbo más nacional y patriótico. Artistas como Martín Rojas, Eduardo Ramos, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez entre otros, fueron los precursores de este nuevo fenómeno musical llamado inicialmente como canción de protesta y que comenzando los setenta cambiaría el nombre por trova cubana. El gobierno de Fidel Castro se encargaría de difundir este género musical a través de festivales, conciertos, centros para desarrollar dichas músicas, entre otros. La musicóloga cubana Victoria Elí Rodríguez en su artículo para la *Revista de Música Latinoamericana* “Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba” (1989), indaga acerca de los orígenes de la trova cubana como un género musical ligado a las tradiciones y a los cambios políticos de la isla a finales de los años cincuenta y en la década del sesenta. De igual manera,

Rodríguez alude al desarrollo de la canción de protesta en Cuba como un reflejo para Latinoamérica por rescatar el contexto social y cultural de cada país.

La cotidianidad de la sociedad, el enaltecimiento de los héroes y de los hechos históricos nacionales e internacionales, y el tema del amor bajo otra óptica aparecieron en los textos, primero de manera esporádica, hasta llegar a generalizarse en la obra de una joven generación de creadores. Fecha como la de agosto de 1967, cuando se celebró, pese al bloqueo cultural, el Encuentro de la Canción Protesta en la Casa de las Américas, resulta decisiva al pretender establecer algún criterio cronológico sobre el desarrollo de este proceso. La identificación de opiniones sobre el papel del arte, y en especial de la canción, en defensa de la identidad nacional y como arma política, se hizo evidente entre los participantes.⁹⁶

La Revolución Cubana marcó no sólo un hito en la historia del país, sino en el continente latinoamericano, y generó un cambio cultural, social y político por parte de los nuevos gobernantes que encontraban en el comunismo una nueva forma de legislar. Además, tuvieron como objeto difundir el proyecto político a través de la música y la poesía dentro de un entorno social. A finales de los años sesenta instituciones como el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Artes, Investigación y Ciencia (ICAIC) y la Casa de las Américas tuvieron el apoyo por parte del gobierno de Castro para experimentar, crear y socializar la canción de protesta y la naciente trova cubana a partir del setenta en Latinoamérica. En la siguiente imagen se aprecia el disco que publicó dicho centro conmemorando El Encuentro de la Canción Protesta en la Casa de las Américas desde el 24 de julio hasta agosto 8 de 1967 que convocó a reconocidos cantautores latinoamericanos se trata de un disco doble que contiene artistas como: Isabel y Ángel Parra, Daniel Viglietti, Óscar Chávez, Rolando Alarcón, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, entre otros.

⁹⁶ Victoria Rodríguez, "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba", *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10 (1989), 290.

Imagen 22. Disco canción de protesta



Fuente: "Encuentro de la canción protesta, Casa de Las Américas/Cuba" (La Habana: Casa de Las Américas - Egrem, 1967).

Este movimiento musical en Colombia formó parte de lo que se llamaría la canción social, una derivación de la Nueva Ola ya difundida en Latinoamérica. En ella se utilizan diferentes ritmos como el rock and roll, el twist y los bambucos, entre otros. Al país entró por medio de la industria discográfica como una influencia. A pesar de no recurrir a la literatura ni a la tradición colombiana, la canción social y de protesta se caracterizó por ser irreverente. Algunos artistas como Óscar Golden, con su canción *Ideas cortas cabellos largos* (twist), tocaron temas y conflictos del acontecer mundial. Ana y Jaime Valencia, un dueto que comenzó en 1968 abordaron en sus canciones temáticas y ritmos de carácter propiamente local: por un lado el conflicto de las guerrillas de izquierda y su oposición al gobierno fueron plasmadas en su canción *Este viento amor* que mezcla ritmos de bambuco y pop. Otro tema reconocido de este dueto es *Café y petróleo*; la canción alude a los productos y recursos naturales que se explotaban en

Colombia, de igual manera la letra se traduce en una fuerte crítica a la desigualdad y a la intervención de las multinacionales en el país, con ritmos tradicionales como la cumbia y el joropo. A continuación se observa la letra, también hace referencia al término calificativo “cocacolo” que se utilizó en la década del sesenta para definir a la juventud en Colombia. Otro fragmento interesante es la frase “Porque no importa dónde se nace sino donde se lucha...” que hace alusión a Simón Bolívar al finalizar la canción, evocando las batallas y las luchas que El Libertador tuvo que afrontar para conseguir la independencia de cinco países latinoamericanos.

*Café y petróleo*⁹⁷

Ana y Jaime.

Tu patria es mi patria,

Tu problema es mi problema

Gente gente tu bandera es mi bandera

Amarillo oro, azul mar azul y el pobre rojo sangra que sangra

que sangra que sangra (Bis).

Café y petróleo Cumbia del Mar, Joropo del Llano

Aguardiente y Ron...

Hola chico ala Cocacolo conchale vale

Cómo son las vainas...A cinco el saco a ocho el barril vendo vendo vendo

¿Quién da más? ¿Nadie más?

Entonces vendido a la Coffee Petroleum Company.

Simón Bolívar Libertador

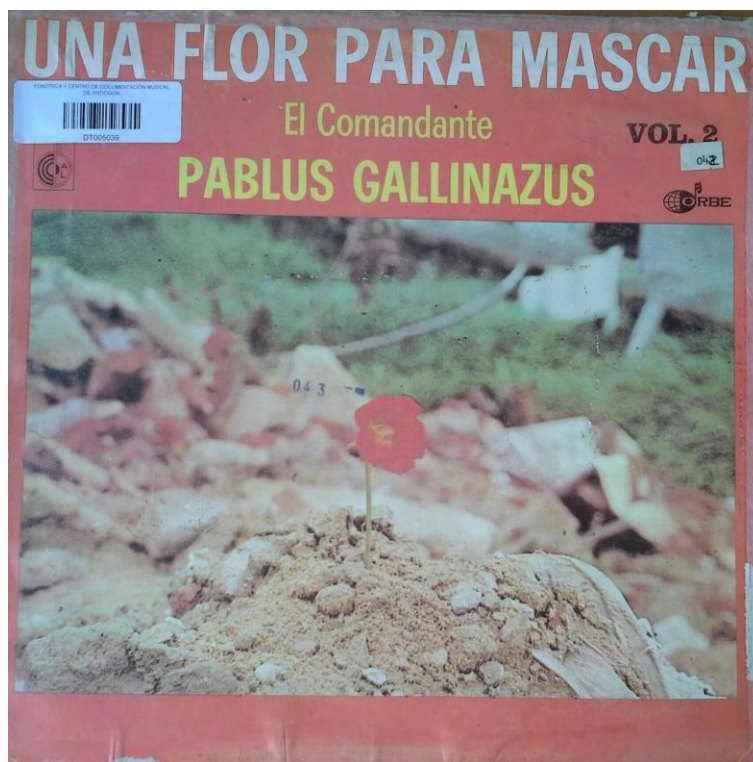
Murió en Santa Marta y en Caracas nació

Porque no importa dónde se nace ni dónde se muere, sino donde se lucha.

⁹⁷ "Álbum, canción y letra" (Consultado 1 de septiembre 2016), http://www.albumcancionyletra.com/cafe-y-petroleo_de_ana-y-jaime___30619.aspx

Por otra parte, la canción de protesta sirvió como vehículo para que determinados grupos sociales se identificaran, tal es el caso de artistas y agrupaciones como el escritor y cantautor Pablus Gallinazus, el escritor Jota Mario Arbeláez, Los Ampex, Los Yetis, entre otros, que armaron sus letras influenciados por los textos referentes al movimiento literario llamado Nadaísmo, especialmente poesías para difundir la obra de este grupo literario cuyo fundador fue Gonzalo Arango. En la siguiente imagen se observa el disco de Pablus Gallinazus *Una flor para mascar* que lleva el título de su canción más reconocida a nivel internacional y que fue compuesta en 1961, fue producido y grabado por Discos Orbe.

Imagen 23. *Una flor para mascar*



Fuente: Pablus Gallinazus, "Una flor para mascar" (Medellín: Discos Orbe, 1971).

2.6 Juventudes y música años sesenta

Los años sesenta demostraron la capacidad de cambio por parte del ser humano, su forma de indagar, de crear, de pensar y de expresarse. La juventud pasó de ser un simple calificativo de edad a ser protagonista del cambio cultural y social. Los conflictos internacionales y las guerras ocurridas anteriores al decenio del sesenta habían sido el motivo por el cual se generó una ruptura por parte de la generación joven con las anteriores. Existieron varios factores que generaron dicho protagonismo de los jóvenes en esta década. La prosperidad económica, el desarrollo de las tecnologías y los medios de comunicación les dio mayor independencia y criterio para escoger su forma de vestir, sus gustos musicales, sus preferencias literarias, el poder identificarse con un grupo social, tener autonomía sobre los lugares a frecuentar (cines, discotecas, restaurantes) entre otros. Su paso por la universidad les daría las bases suficientes para poder tener un juicio crítico frente a las decisiones y las injusticias que los dirigentes, tanto de dichas instituciones como de las entidades privadas y gubernamentales, estaban causando en países como Estados Unidos, Francia, México y Argentina, por mencionar algunos. “Los años sesenta vieron aparecer con fuerza a actores sociales que en las décadas anteriores habían sido silenciados o a los que se había obstaculizado el actuar, surgiendo ahora con bríos y entusiasmo impulsados por el ejemplo de Cuba, de Vietnam y por la aceptación de la idea de revolución como un fenómeno no sólo político sino claramente social y cultural”.⁹⁸

Esta realidad social generó una reacción entre los jóvenes. Fue entonces cuando la juventud comenzó a construir un movimiento y un fenómeno que desarrolló nuevos valores culturales y sociales. Fue tal su incidencia que hubo una ruptura en las sociedades establecidas, traspasó fronteras y produjo nuevas formas y hábitos de vivir. Culturalmente los cambios fueron más visibles a raíz de los movimientos vanguardistas: en la música, la literatura, la pintura y el cine.

⁹⁸ Rolle, "La 'nueva canción chilena'", 3.

El rock and roll como un sinónimo de irreverencia y rebeldía comenzó el proceso de hablar de temáticas juveniles, pasando por el beat que redescubrió las raíces del blues para llegar a un folk que utilizó como aliada la música popular y luego permitió la fusión con la canción francesa, que había desarrollado escritos literarios y poesía en sus composiciones, para dar paso en Hispanoamérica a la canción de protesta o Nueva Canción que por medio de la poesía y la literatura de cada país varió de acuerdo a las situaciones y necesidades sociales y políticas de cada nación. La música fue, quizás, la más influyente de las artes en las transformaciones culturales.

En concordancia con lo anterior, se concluye que la canción de protesta fue un movimiento musical creativo que mezcló ritmos extranjeros y locales, que incluyó un uso cultural y social de la mano de tradiciones con el objetivo de crear una identidad en cada país y de generar, a través de su música, una ruptura en el sistema y un cambio en las políticas establecidas.

CAPÍTULO 3.

LA ERA NUEVAOLERA EN COLOMBIA, UN ENTRAMADO CON LA INDUSTRIA CULTURAL

Para comprender el desarrollo musical, artístico, cultural y social del movimiento de la Nueva Ola en Colombia es pertinente conocer las razones que contribuyeron a la aceptación por parte de las generaciones jóvenes de la década del sesenta. Existe una serie de inquietudes que se resuelven en este capítulo: ¿Cuál fue el papel de la industria cultural para promover este nuevo ritmo en el país?, ¿cuál fue la apropiación de dichas músicas por parte de los músicos locales? En las siguientes líneas se realizará un breve acercamiento a la apropiación de este nuevo género musical y a los medios, protagonistas y espacios dentro de la industria cultural que generaron la aceptación de la Nueva Ola.

3.1 La Nueva Ola en la radio

La radio apareció en Colombia a finales de los veinte y principios de los treinta como el único medio para que la música y las noticias tuviesen difusión en el país. En Barranquilla se funda la primera emisora, La voz de Barranquilla, gracias a la gestión del gobierno de Miguel Abadía Méndez (1867-1947) y a que a dicha ciudad, por su condición de puerto, llegaron los primeros equipos para la radiotransmisión. En la décadas del treinta y el cuarenta la radio tuvo muchos usos: de carácter informativo, de opinión, de contenido político y de difusión educativa y cultural. Juana Salamanca Uribe en su artículo para la revista *Credencial Historia*, “El nacimiento de las industrias culturales” (2012), habla sobre el desarrollo que tuvo la cultura a través de los medios de comunicación en Colombia: radio, televisión, medios impresos y la industria cultural como soporte desde los años veinte hasta nuestros días. “En 1929 Elías Pellet, al fundar La voz de Barranquilla, inició la era de la radio comercial; en Medellín, Alfredo Daniels creó la HKO, antecedente de La voz de Antioquia; Gustavo Uribe hizo sonar la HKF, posteriormente La voz de

Bogotá y Pompilio Sánchez a Radio Boyacá. En 1932 Radio Santafé nació en la sala de la casa de Julio Bernal”.⁹⁹

En este último apartado cabe resaltar el valor comercial de la radio que adoptó modelos de programas radiales que aparecieron como copias de emisoras de países como México y Argentina, entre otros. De esta manera, noticieros radiales, concursos, radionovelas, radioteatros, entre otros, captaron mayor audiencia y la música comenzó a tener más difusión y variedad de géneros. Es a partir de este momento que la industria cultural comenzó a influir en las emisoras, auspiciando eventos y generando ingresos mediante cuñas radiales. Muchas músicas fueron difundidas en el país gracias al disco y al cine: el tango con Carlos Gardel, el bolero con el Trío Los Panchos, la ranchera con Pedro Infante, entre otros. Como músicas bailables estaban la guaracha, el cha-cha-chá y el mambo. De igual manera, la música colombiana se hacía presente con sus bambucos, porros y cumbias; músicas interpretadas por artistas nacionales como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Los Tolimenses. La emisora La voz de Antioquia, afiliada a la Cadena Radial Colombiana (Caracol), que tuvo sus orígenes en la ciudad de Medellín, fue la pionera en implementar el formato de los radioteatros. Así, la radiodifusión en Colombia fue de gran importancia comenzando la década del cincuenta debido a la prosperidad económica que el país estaba atravesando. Dos cadenas radiales serían las principales en la radiodifusión colombiana por más de cuarenta años: Caracol, fundada en 1948 como fruto de la relación de la empresa privada con la radio, y La voz de Antioquia, propiedad de Coltejer, que fue adquiriendo emisoras a través del territorio nacional como Radio Cacique y Nuevo Mundo hasta convertirse en una cadena de cubrimiento de radiodifusión nacional. Entre la variada programación de Caracol estaban las radionovelas. En la siguiente imagen se puede ver la programación correspondiente al año 1967 que fue publicada en *Pantalla* el 4 de agosto de ese mismo año. Las radionovelas se transmitían por temporadas y su horario iba de **11:00 a. m. a 7:30 p. m.**, teniendo gran audiencia.

⁹⁹ Juana Salamanca, "El nacimiento de las industrias culturales", *Credencial Historia* 268 (2012).

Imagen 24. Radionovelas en Caracol

C-A-R-A-C-O-L

Agrega Nuevos Capítulos a su
Espectacular Temporada de

RADIONOVELAS

— LAS MEJORES DE 1.967 —

11:00 a. m. MARIA, AMPARO DE DIOS
2:30 p. m. LA INTRIGA
3:00 p. m. CUANDO EL AMOR CONDENA (1 hora)
4:00 p. m. ALMAS DEL PANTANO (1 hora)
5:00 p. m. ANGEL O DEMONIO
7:30 p. m. LA HORA 13

EN RADIONOVELAS TAMBIEN

C-A-R-A-C-O-L

CUBRE A COLOMBIA

Fuente: “Radionovelas Caracol”, *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 15. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

A finales de la década del cuarenta se creó la Radio Cadena Nacional (RCN), su origen sería el mismo a partir de la colaboración de la empresa privada y dos emisoras: La voz de Medellín y Nueva Granada; en años posteriores se agregarían otras emisoras del país. Uno de los ejes determinantes en la consolidación de la radio en Colombia fue el formato de radioteatros, el cual impulsó varios frentes de la industria cultural: disqueras (locales y extranjeras), promotores,

emisoras, teatros, empresas cinematográficas, medios impresos, vendedores de radios y artistas, entre otros. Juana Salamanca en su artículo “El nacimiento de las industrias culturales” (2012) muestra unas estadísticas de la audiencia y los transmisores adquiridos en un período de veinticinco años, siendo un testimonio del creciente mercado de la radio y la industria cultural en Colombia: “Según la UNESCO, en 1952 había 500 mil radio-receptores en Colombia, 139 por cada mil habitantes; otras fuentes señalan que en 1959 se calculaban cerca de dos millones; hacia 1972 habían subido a 12 millones. El cálculo para 1977 es de 20 millones de radioescuchas”.¹⁰⁰

La musicóloga Carolina Santamaría sitúa a la ciudad de Medellín como protagonista en el desarrollo musical y cultural del país entre las décadas de 1930 y 1950, debido al auge de emisoras, compañías discográficas, eventos, espacios culturales y las giras de artistas nacionales e internacionales.

La mayoría de estos intérpretes llegaban a la ciudad gracias a un contrato radial, y era común que los agentes de los artistas aprovecharan la ocasión para organizar conciertos en los escenarios locales, aunque esas presentaciones no siempre se podían concretar. Por lo general, los artistas venían precedidos por su fama, el público local ya los conocía de antemano a través de los discos que estaban en el mercado o a través de las grabaciones que se programaban en la radio. Para esta época las grandes emisoras como La voz de Antioquia y La voz de Medellín tenían sus propios radioteatros, aunque la primera ocasionalmente grababa programas al aire desde el escenario del Teatro Junín.¹⁰¹

La empresa privada jugó un papel preponderante en este proceso de impulsar la radio en Colombia y de promover los eventos musicales y culturales a través de este medio, posteriormente recurrió a la televisión. Empresas como Coltejer, Fabricato, Compañía Nacional de Chocolates, Coltabaco, Postobón, La Bastilla y multinacionales como Cicolac, que distribuía

¹⁰⁰ Salamanca, "El nacimiento de las industrias culturales".

¹⁰¹ Carolina Santamaría, *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014), 209.

productos Nestlé, General Electric y Bayer patrocinaron emisoras desde el momento de su nacimiento, a finales del cuarenta; la mayoría permanecen actualmente.

A continuación se presenta un cuadro realizado por Arturo Merayo con información acerca del cubrimiento que tuvieron las principales cadenas radiales en Colombia desde su fundación, que comprende el período desde 1948 hasta 1960, siendo Caracol la de mayor radiodifusión, seguida por RCN, lo que da a entender cómo se fueron consolidando mediante un proceso gradual de crecimiento de dichos emporios radiales y posteriormente de televisión y entretenimiento en el país.

Cuadro 5. Cubrimiento de las principales cadenas radiales en Colombia (1948-1960)

Denominación	Año de fundación	Número de emisoras en Colombia
Cadena Radial Colombiana (Caracol)	1948	182
Radio Cadena Nacional (RCN)	1949	163
Circuito Todelar de Colombia	1953	33
Radio Súper	1960	(no tuvo un número considerable)

Fuente: Arturo Merayo, *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico, prospectiva* (Sevilla: Comunicacion Social, 2009), 149.

Emisoras de carácter educativo, social y cultural, como la Radio Difusora Nacional, de propiedad estatal, y Sutatenza, nacen a finales de los años cuarenta en la población boyacense del mismo

nombre. Fundada por el padre José Salcedo Guarín esta emisora tuvo la finalidad de dar acceso a la educación en poblaciones rurales en asocio con el gobierno y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Sirvió de referente para emisoras tanto en el país como en Latinoamérica con el mismo objetivo social. En la siguiente imagen se ve una publicidad de dicha emisora en el periódico cultural *Pantalla* de Medellín correspondiente al 11 de agosto de 1967, que exalta la misión educativa realizada en el departamento de Antioquia, siendo una prueba de la acogida y el alcance que tuvo este medio en el país.

Imagen 25. Publicidad Radio Sutatenza



Fuente: “Radio Sutatenza”, *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 11. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

En el ámbito cultural H.J.C.K, en sus 1290 kilociclos desde Bogotá, fundada por Álvaro Castaño Castillo, abrió nuevos espacios a comienzos de la década del cincuenta e inició con una programación variada desde música clásica a otros géneros, pasando por la agenda cultural

bogotana con espacios para la literatura, biografías de personajes destacados entre otros programas.

Al entrar en Colombia el fenómeno musical del rock and roll en 1957 se establecieron varias emisoras que comenzaron a especializarse en esta música, promoviendo programas de interés en aras de difundir estos nuevos ritmos: La voz de Bogotá, La Básica de Caracol, Radio Continental, Radio Cordillera de la Emisora Todelar, Radio Chapinero, Radio 15. Este surgimiento de emisoras con espacios para la juventud no sólo surgió en Bogotá, sino también en diversas regiones y capitales del país como Medellín, Cali, Pereira, Manizales, Barranquilla y Bucaramanga.

Las emisoras de Medellín emitieron espacios similares como: *Ritmos de Nueva Ola*, *La pasamos de primera*, en La voz de Medellín de la cadena RCN; *Estrellas y estrellados* y *Juventud con Pepsi*, en la emisora Siglo XX; *Juventud desenfrenada*, por La voz de la Independencia; *Juventud del presente* en Radio Cristal; *La hora del aficionado* en La voz de Antioquia; *Mundo musical* por emisora Claridad de La voz de Rio Grande.¹⁰²

Cabe anotar que en la difusión de estos géneros algunas emisoras sirvieron como estudios de grabación; por ejemplo, La voz de Medellín que además de cumplir su función de emisora “[...] grababan acetatos por 150 pesos y los ponían al aire”,¹⁰³ emisora Nuevo Mundo con su programa *Monitor* en el 1.020 entre otras. Particularmente esta última tuvo mayor importancia como precursora de la Nueva Ola en Colombia, pues fue la primera en utilizar dicho término,¹⁰⁴ el cual se había gestado años atrás en los países hispanoamericanos. El proceso de adopción de estas músicas por parte de las nacientes emisoras comenzó a difundir discos provenientes en menor porcentaje de Estados Unidos, pero con una mayor recepción de Argentina y México, países que llegaban con nuevos géneros musicales a Colombia. El músico, locutor y productor colombiano

¹⁰² Diego Herrera, "De nadaístas a hippies: los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960" (Monografía, Universidad de Antioquia, 2007), 165-166.

¹⁰³ Diego Guerrero, "Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén", *El Tiempo* (2007).

¹⁰⁴ Riaño, *Memoria del rock colombiano*.

Félix Riaño en su libro digital *Memoria del rock colombiano* (2014) habla sobre dicha emisora como protagonista de la Nueva Ola en Colombia.

Antes de que los grupos mexicanos se conocieran en Colombia ya la gente podía identificar a los argentinos como Palito Ortega, Billy Caffiari, Los T.N.T. y Rocky Pontony. Todos estos cantantes fueron los que poblaron la programación de la emisora Mil Veinte, y poco a poco el término Nueva Ola se fue haciendo extensivo a toda la música que allí sonaba, obedeciendo a la tendencia universalizada en los países occidentales en torno a la nueva música que estaba surgiendo.¹⁰⁵

Estos medios de difusión como la radio, el cine, las discotecas, la televisión y la prensa, crearon un ambiente propicio para la expansión de músicas juveniles como el rock and roll y la Nueva Ola.

3.2 Bogotá como receptor de la Nueva Ola

En este apartado se resaltaré brevemente la importancia de Bogotá como la primera ciudad donde se crearon las emisoras que lanzaron los primeros ritmos modernos nuevaoleros, esto generó el surgimiento de espacios de entretenimiento para bailar y lanzar a los escenarios las agrupaciones que interpretaron estos nuevos géneros. Es importante resaltar que Bogotá, como centro consular del país, concentró jóvenes diplomáticos que importaron músicas de sus países, a su vez jóvenes colombianos viajaron a formarse y trajeron los discos con las agrupaciones que estaban de moda en el momento, situación que posibilitó que un grupo minoritario, pero influyente, de la juventud capitalina conociera de primera mano los éxitos que se generaron en el mundo en diferentes géneros musicales y en particular con el rock and roll y el movimiento nuevaolero. Existen tres figuras claves en la difusión de la Nueva Ola en la radio en Colombia, desde su llegada a Bogotá a finales del cincuenta y comienzos del sesenta. A pesar de que pertenecieron al mismo período

¹⁰⁵ *Ibid.*, 76.

cada uno aportó a su manera para que los nuevos ritmos que llegaban de Norteamérica, Europa y posteriormente Hispanoamérica se difundieran entre los oídos del público joven colombiano.

3.2.1 El precursor escocés-colombiano

James “Jimmy” Raisbeck entra en la escena de la radio juvenil a finales del cincuentay principios del sesenta, de madre colombiana y padre escocés se radicó en Colombia, posteriormente realizó sus estudios de economía en Estados Unidos. Fue allí donde tuvo contacto con los ritmos y los discos de los cantantes más conocidos del rock and roll: Buddy Holly, Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley, entre otros. A su regreso al país continuó con sus estudios de derecho y se vinculó en principio a RCN en 1958, y posteriormente a la emisora Nuevo Mundo de Caracol en el 1959, allí fue el primero en trabajar en un programa con formato de disc jockey (lanzadiscos), programas en los que difundió este nuevo género musical gracias a los discos recopilados en su estadía en el país del norte. De esta manera Raisbeck revolucionaría no sólo los programas radiales en Colombia, sino que introdujo un movimiento musical que al ser apropiado por los jóvenes radioescuchas se convirtió en un fenómeno cultural sin precedentes en el país.

“Cuando los directivos de la cadena Caracol vieron una buena posibilidad en el estilo que traía Raisbeck apoyaron la aparición de otros disc-jockeys colombianos. En esta nueva generación se destacaban Jaime Martínez y Carlos Pinzón, quien ya había pertenecido a la nómina de noticias de la emisora Nueva Granada, hoy RCN”.¹⁰⁶

3.2.2 Una leyenda de la radio

Una de las figuras claves en la difusión de estas músicas y los nuevos ritmos fue Carlos Pinzón, quien comenzó como reportero y presentador. Su paso por la cadena Nueva Granada, que posteriormente se incorporaría a RCN, le permitió trabajar en eventos como el lanzamiento de la película *Al compás del reloj* o *Rock Around The Clock*, presentada en el Teatro El Cid de Bogotá en 1957.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 64.

Dio tanto que hablar que Ramiro Andrade, redactor de *Intermedio*, diario que circuló en la dictadura de Rojas en vez de *El Tiempo*, lo registró así en 1957: "El cronista asistió a la película de El Cid y vio bailar —si esto es baile— a diez parejas el demoníaco gemido [...]. Había no menos de mil coca-colos y kolcanas. Cuatro o cinco sujetos salieron al escenario dispuestos a dejar sin huesos a sus parejas. Les dieron costalazos en el suelo, sudaron en medio de la gritería de algunos jovencitos con patillas “a lo Presley”, tratando de bailar esa cosa.¹⁰⁷

En la anterior cita es importante resaltar los géneros utilizados “kolcanas y cocacolos” que hacen referencia a los jóvenes que consumían masivamente las bebidas gaseosas Kolcana y Coca-Cola, que estaban en boga en la juventud de esa época.

Pinzón trabajó en Nuevo Mundo, emisora filial de Caracol. En su estadía en dicha emisora tuvo la oportunidad de viajar al exterior donde tuvo contacto con personajes y músicas de otros países. De igual manera creó *El show de los frenéticos*, un programa radial que buscaba difundir y conectar los nuevos talentos nacionales con el mercado discográfico. También, tenía como objetivo presentar los ritmos en boga (cumbias, merecumbés, porros, entre otros) y los artistas más reconocidos a nivel nacional: Francisco “Pacho” Galán, Lucho Bermúdez, por mencionar algunos; es importante resaltar el auge de la música denominada tropical la cual se incrementó a mediados de la década del cincuenta y prosiguió su curso en la década paralela a la Nueva Ola. Dicha experiencia fue enriquecedora para la radio misma, pues conoció nuevos modelos de hacer programas radiales en emisoras extranjeras y los adaptó en el país. A comienzo de esta década empezó a trabajar en la emisora 1.020, donde difundió el rock and roll en el programa radial *Monitor* a manera de formato de radio revista, siendo un espacio donde dio a conocer artistas de este género como Chuck Berry, Bill Haley, Little Richard. Carlos Pinzón fue un innovador en los formatos en que presentaba la música en ese programa, no se limitaba solamente a nombrar los artistas y sus canciones, sino que el locutor tenía un conocimiento previo de la vida del artista. Incorporó la idea de presentar dos obras seguidas y sin pausa, lo que denominó *Ahí van los dos pegaditos* e incluyó una sección denominada *Discos, discos, discos* en asocio con Jaime

¹⁰⁷ Guerrero, "Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén".

Martínez, que presentaba las novedades musicales que eran prensadas o que llegaban al país y de las cuales los jóvenes se habían apropiado. El músico colombiano Joe Nárval se refiere en su libro *La huella de los años sesenta* (2002) a la manera en que Pinzón revolucionó la manera de presentar los programas musicales relacionados con nuevos ritmos en Colombia.

Para esa época Carlos Pinzón ya había impuesto en la emisora 1.020 un nuevo estilo de hacer radio, al mezclar con la programación dos eslogan que decían: “Señor locutor, diga usted., por favor, ¿qué hora es?”. Ese mensaje ingenioso se convirtió en argumento amable para controlar el tiempo, eso sí, impugnado por otro reloj, ese que estaba relacionado con la responsabilidad laboral, también persuadido por la necesidad puntual de divertirse sin la maniobra de las manecillas de aquel. Allí mismo, sin mover el dial, Carlos impone otro: “Ahí van los pegaditos”.¹⁰⁸

Esta forma de presentar el tiempo fue imitada rápidamente por otras emisoras e incluso hoy todavía perdura.

A continuación se muestra la transcripción de la cuña radial creada por Carlos Pinzón para iniciar su programa Radio 15, programa destinado a difundir nuevos ritmos en la juventud colombiana. Sus palabras eran “Radio 15, idea de Caracol para la juventud de Colombia... Aquí, en esta frecuencia la dimensión de la música más joven del mundo...”, el fondo musical corresponde a un rock and roll, su estructura es similar a la del blues de doce compases, en tonalidad C 7, con una secuencia armónica I7 – IV7 – I7 – V7 – I7, la línea melódica es igual tanto para la guitarra como para el bajo. Cuando inicia el bajo se convierte en protagonista imitando la línea melódica de la guitarra. Los instrumentos son los usados por las bandas de rock and roll: guitarra, bajo, batería y, en este caso, un órgano que realiza los acordes ya mencionados con duración larga, la batería va marcando un ritmo de rock and roll rápido.

¹⁰⁸ Nárval, *La huella de los años sesenta*, 98.

Radio 15.

Cuña Radial

Locutor: Carlos Pinzón
Transcripción: Santiago Román

$\bullet = 100$

Electric Guitar

Bass Guitar

Detailed description: This block shows the first four measures of the musical score. The Electric Guitar part is in the treble clef, and the Bass Guitar part is in the bass clef. The tempo is marked as quarter note = 100. The music is in 4/4 time. The Electric Guitar part consists of a series of eighth notes, and the Bass Guitar part consists of a series of quarter notes.

Voz Carlos Pinzón: Radio 15, idea de Caracol para

E. Gtr.

Bass

Detailed description: This block shows measures 5 through 8. The Electric Guitar part features a melodic line in the treble clef and a series of chords in the bass clef. The Bass Guitar part continues with a steady eighth-note rhythm in the bass clef.

la juventud de Colombia.....

Aquí, en esta frecuencia.....

E. Gtr.

Bass

Detailed description: This block shows measures 9 through 13. The Electric Guitar part features a melodic line in the treble clef and a series of chords in the bass clef. The Bass Guitar part continues with a steady eighth-note rhythm in the bass clef.

la dimensión de música más joven del mundo.....

E. Gtr.

Bass

Detailed description: This block shows measures 14 through 17. The Electric Guitar part features a melodic line in the treble clef and a series of chords in the bass clef. The Bass Guitar part continues with a steady eighth-note rhythm in the bass clef.

En la siguiente imagen aparece **Carlos Pinzón al lado de Hernán Téllez y Julio Nieto**, en el programa radial *Semana al aire* de la emisora Nuevo Mundo en 1955, siendo un programa que se lanzó en 1949 y que relacionó el periodismo impreso con la radiodifusión para informar sobre los acontecimientos en el país y el mundo.

Imagen 26. Carlos Pinzón en emisora Nuevo Mundo



Fuente: “Téllez y colaboradores: lectura y audición”, *Revista Semana* 459 (1955). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

A partir de 1963 Caracol, con su emisora Radio 15, innovó en cuanto a programación de música juvenil, suprimiendo a Radio Aeropuerto, estación que no generaban acogida en las nuevas generaciones en los 1.310 Khz. Carlos Pinzón presentaba en Radio 15 sus cuñas radiales de la siguiente manera: “Radio 15, idea de Caracol para la juventud de Colombia. Aquí, en esta frecuencia, la dimensión de la música más joven del mundo...”,¹⁰⁹ como un espacio destinado a difundir la música moderna en Bogotá y por enlace a todo el país, siendo la emisora de mayor

¹⁰⁹ Juan Téllez, "Radio 15 la vieja nueva ola de la música" (Consultado octubre 12, 2015), <https://radioteca.net/audio/radio-15-la-vieja-nueva-ola-de-la-musica/>

acogida iniciando la década del sesenta, convirtiéndose en modelo a seguir por los nacientes espacios de difusión sonora en el país.

Pinzón estuvo a cargo de Radio 15 durante más de un año y luego se retiró de Caracol. En su lugar vino Alfonso Lizarazo para tomar las riendas de la nueva estación y fue él quien la manejó durante todo su apogeo, incluso cuando se llegaron a inaugurar emisoras Radio 15 en Bucaramanga, Medellín, Cali y Barranquilla, formando así el primer sistema nacional de emisoras musicales dedicadas al pop-rock.¹¹⁰

Carlos Pinzón participó en los procesos de la consolidación de cadenas radiales colombianas como Caracol y en los inicios de la televisión con RTI junto a Fernando Gómez Agudelo, el precursor de la televisión colombiana en 1954. Carlos Pinzón, Fernando Gómez Agudelo, Gloria Valencia de Castaño y Juan David Botero fundaron en 1966, en el barrio Chapinero de Bogotá, la discoteca La Bomba que fue considerada como la primera discoteca nuevaolera.

3.2.3 El innovador

Alfonzo Lizarazo llegó a Caracol como operador de audio, siguió como locutor de noticias, sucediendo en Radio 15 a Pinzón y dándole nuevo aire a la emisora como director. Si Nuevo Mundo introdujo el rock and roll Radio 15 hizo lo propio con la Nueva Ola, gracias a la gestión de Lizarazo y a la implementación de las llamadas por parte de los radioescuchas y a los discos que de diferentes países traía Caracol. Pronto este programa se expandió por las principales ciudades del país gracias a la fuerte aceptación de la juventud y al cubrimiento que dicha cadena radial tenía. En su trabajo de grado el comunicador social, con énfasis en producción radiofónica, Jorge Esteban Benavides se refiere al programa Radio 15 como formador de solistas nuevaoleros en el país, su posterior transformación a estudio de grabación y la forma en que se grababan los programas en el formato de radioteatro.

¹¹⁰ Riaño, *Memoria del rock colombiano*, 95.

Cuando Alfonso Lizarazo asumió la dirección de Radio 15, después de primero ser operador de sonido de la misma, se propuso como meta hacer de la emisora un semillero de artistas juveniles. Como existían movimientos de “música moderna” por todas partes, Lizarazo le abrió los micrófonos a jóvenes talentos colombianos para que dieran a conocer sus voces. De allí nacieron intérpretes como Óscar Golden, Harold [Orozco] y Lyda Zamora, algunos de los protagonistas de la “nueva ola”. Siendo una emisora pequeña, Radio 15 logró ubicarse dentro de los primeros lugares de sintonía, por lo que el paso siguiente de Lizarazo fue lanzar el sello musical Estudio 15 (después Disco 15), con el que promocionó más a los jóvenes artistas que grababan sus discos dentro de los radioteatros y en horas de la madrugada, para que no se escuchara el ruido de los carros.¹¹¹

De esta manera, la programación radial en Colombia trajo nuevos ritmos y artistas a la escena musical. Debido al éxito de este movimiento cultural y musical de la juventud colombiana Caracol introdujo este formato en la televisión con su programa *Estudio 15*, gracias a esto, se convirtió en el primer show televisado de la Nueva Ola. En las siguientes líneas se habla del proceso de la radio a la televisión por parte de Lizarazo en entrevista publicada en el *El País* de Cali en febrero 16 de 2014. En dicho diálogo habla de los programas *Juventud moderna* y *Estudio 15*, y el paso de reconocidos artistas nacionales e internacionales en los mencionados programas.

A raíz del éxito del programa en 1968 el Sindicato de la Televisión, Acotv, me ofreció un espacio en Inravisión los sábados en directo que se llamó *Juventud moderna*, en la que presentaba a estas nuevas figuras. Pero ese mismo año Caracol Televisión, me invitó para dirigir el programa *Estudio 15*, con el mismo formato del espacio radial. Por este programa desfilaron figuras de la talla de Palito Ortega, Leo Dan, Nino Bravo, Los Ocho de Colombia, Charles Aznavour, Hervé Vilard, Joan Manuel Serrat, José Alfredo Jiménez, Pedro Vargas, Armando Manzanero y Olga Guillot. Fue un programa muy exitoso que ganó importantes premios y duró cuatro años, hasta 1972, debido a que en la nueva licitación a Caracol no le dieron espacio para hacer un musical.¹¹²

Es importante señalar que todas estas figuras hicieron parte del movimiento go-go y yé-yé, balada, música protesta y nuevaolera del cual se había hablado anteriormente. En este espacio se

¹¹¹ Jorge Esteban Benavides, "Génesis de Colombia: leyendas de nuestro rock nacional" (Tesis Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012), 31.

¹¹² "Alfonso Lizarazo habló con *El País* sobre sus inicios", *El País* (2014).

congregaron figuras reconocidas que estaban en la imagen de la juventud y que no solamente visitaron a Bogotá sino a otras regiones del país.

3.3 El fenómeno nuevaolero en Bogotá

Al recibir nuevos ritmos que llegaban a la ciudad gracias a los discos, la radio y el cine, la juventud capitalina se apropió de nuevos formatos instrumentales y repertorio; esta apropiación se evidenció especialmente en la clase media que tuvo la posibilidad de acceder a los instrumentos musicales debido a que en esta época su costo era exagerado. El historiador colombiano Hernando Sánchez, en su artículo “El eslabón perdido de la juventud colombiana: rock, cultura y política años setenta” (2008), se refiere a la forma en que la juventud trataba de conseguir recursos para adquirir los instrumentos y así conformar bandas de rock and roll; cabe anotar que dicho autor utiliza la palabra rock para identificar el nuevo ritmo que los jóvenes querían imitar en la década del sesenta.

Los jóvenes productores de rock colombianos deberían haber poseído apoyos económicos que hicieran posible acceder a la compra de un instrumento musical. En este orden de ideas, el determinismo económico sí juega un papel determinante, puesto que encontrar los medios para fabricar un producto como el rock suponía haber invertido una inmensa porción del capital familiar o individual en un oficio de poca rentabilidad.¹¹³

En 1959 iniciaron las bandas locales de rock and roll con Los Dinámicos y los Danger Twist. En 1963 fueron pocas las disqueras que se interesaron por sacar a circulación los discos de nuevos grupos que experimentaba con el género ya mencionado y otras agrupaciones como Los Daro Boys, que abordaron el jazz, el blues y el bossa nova. Las disqueras, quienes tradicionalmente difundían músicas locales como la tropical y tradicional colombiana, dudaban de la rentabilidad de estos nuevos ritmos en el mercado discográfico colombiano. Sólo Sonolux y Discos Daro fueron los primeros en prensar discos con grupos nacionales pertenecientes a estos ritmos. Discos Daro grabó un considerable grupo de bandas que fueron quedando en el anonimato: Los Daro Boys, Los Strangers, Los Be Boops, entre otros. Sólo hasta 1965 surgieron los primeros grupos rocanroleros que tocarían canciones traducidas al español y darían sus primeros pasos en

¹¹³ Hernando Sánchez, "El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta", *Memoria y sociedad* 25 (2008), 104.

componer temas propios. Posteriormente, Discos Fuentes se incorporó a la difusión de estos géneros y prensó en Medellín, en 1966, en los *14 Cañonazos*, Volumen 6, la *Cumbia A Go-gó* interpretada por Los Yetis. A continuación se muestra un cuadro perteneciente al artículo de Luis Daniel Vega para la revista *Arcadia*, “Historia del rock nacional: la breve Colombia a go-gó” (2010) que servirá de referencia para conocer y contextualizar cómo se gestaron tanto las agrupaciones como las disqueras que empezaron a pensar producciones nuevaoleras, donde se incluye el rock and roll. En dicho cuadro se pueden apreciar las siguientes características: Discos Daro fue pionero en lanzar agrupaciones nuevaoleras en Bogotá y el sello que más perduró fue Discos Bambuco; la mayoría de las agrupaciones, al imitar la moda que llegaba de Norteamérica y el Reino Unido, adoptaron nombres provenientes del idioma inglés. De estas agrupaciones The Speakers fue la más representativa con cinco álbumes producidos en un período de tres años.

Cuadro 6. Agrupaciones nuevaoleras en Bogotá (1964-1968)

Agrupación	Álbum	Sello discográfico	Año
Los Daro Jets	<i>Rompen la barrera del sonido</i>	Discos Daro	1964
The Ampex	<i>The Ampex</i>	Discos Fuentes	1965
The Speakers	<i>The Speakers</i>	Vergara	1965
Los Flippers	<i>Discothèque</i>	Codiscos	1966
The Ampex	<i>Colección infierno A go-gó</i>	Estudio 15	1966

The Speakers	<i>La casa del sol naciente</i>	Bambuco	1966
The Young Beats	<i>Ellos están cambiando los tiempos</i>	Bambuco	1966
The Wallflowers Complexion	<i>The Wallflowers Complexion</i>	Discos Daro	1966
Los Flippers	<i>Psicodelicias</i>	Zeida	1967
Los Streaks	<i>Operación A go-go una idea descabellada</i>	Zeida	1967
The Speakers	<i>Tuercas, tornillos y alicates</i>	Bambuco	1967
The Time Machine	<i>Blow Up</i>	Discos 15	1967
The Wallflowers Complexion	<i>When I'm Far From You</i>	Discos Daro	1967
The Speakers	<i>The Speakers IV</i>	Bambuco	1968
The Speakers	<i>The Speakers El maravilloso mundo de Ingeson</i>	Bambuco	1968

Fuente: Luis Daniel Vega, "El nacimiento del rock nacional: la breve Colombia a Go-Gó", *Arcadia* 54 (2010), 16.

The Speakers fue la banda local que adquirió más fama en Bogotá, a comienzos de 1964, debido a varios aspectos: fueron teloneros de Enrique Guzmán en ese mismo año, ganaron disco de oro y platino en ventas con la casa disquera Vergara y recorrieron el país en una gira artística, como la primera banda de rock and roll.¹¹⁴ Si bien es cierto que en este proceso se asimilaron las músicas que llegaban al país, también las transformaron y, posteriormente, compusieron sus propias canciones como: *Tendrás mi amor*, *El profeta habla del fin*, *Cantos a las catástrofes N.º 5*, entre otras. Composiciones que a su vez fueron reconocidas en el ámbito nacional y el exterior. El periodista y locutor colombiano Félix Riaño se refiere a dicho conjunto en su libro *Los Speakers* (2014), en donde también cuenta el proceso por el cual pasaron muchas agrupaciones colombianas antes de encontrar su identidad musical en los nuevos ritmos que llegaban.

Lideraron el paso de las bandas de rock que sólo interpretaban canciones de Rocanrol [*sic*] por imitación, hacia la etapa de versiones locales de canciones extranjeras traducidas con las melodías de bandas británicas y de los Estados Unidos conocidas internacionalmente. También dieron el primer paso en la composición de nuevas músicas en Colombia cuando publicaron en sus discos canciones originales, escribiendo letras en español con melodías propias. De esa forma consiguieron en 1967 publicar el primer álbum de rock en Colombia con canciones completamente originales.¹¹⁵

De esta manera, fueron apareciendo gradualmente más agrupaciones que aportaron a la escena musical nuevaolera bogotana: Los Flippers, Los Young Beats, Los Ámpex, entre otros. También sobresalieron los sellos disqueros: Discos Daro, Bambuco, Vergara y Estudio 15. A diferencia de lo que sucedió en otros países con el movimiento musical nuevaolero, en Bogotá los intérpretes locales no pertenecieron a grupos de rock and roll previo a sus carreras artísticas como solistas, tal es el caso de cantantes representativos nuevaoleros como Harold Orozco, Óscar Golden, Lyda Zamora y Maryluz. Dichos cantantes generalmente interpretaban **músicas** de la Nueva Ola como balada, twist y rock and roll.

A continuación se muestra la carátula del disco de Óscar Golden *Golden 67*, grabado en Estudio 15 y prensado por Discos Orbe. Se alcanzan a ver otras producciones que se realizaron con el

¹¹⁴ Félix Riaño, *Los Speakers* (2014) [libro digital disponible en memoriarock.com].

¹¹⁵ *Ibíd.*

mismo artista en dicho estudio bajo las recomendaciones de Alfonso Lizarazo como productor y director de dicho sello discográfico.

Imagen 27. Carátula disco Óscar Golden



Fuente: *Golden 67* [disco] (Bogotá: Estudio 15, 1967). Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

El barrio Chapinero fue el epicentro de la Nueva Ola en Bogotá debido a que en ese sector existían lugares de ensayos de los grupos musicales nuevaoleros; sumado a esto, Chapinero era un centro de confluencia de todas las clases sociales reunidas por este movimiento musical, el café La Gioconda fue el primero de ellos que acogió a The Speakers en sus instalaciones para sus ensayos y presentaciones. Aparecieron gradualmente El Diabolo, La Caverna, La Mazmorra, La

Píldora y La Bomba. Esta último fue quizás el de mayor acogida entre la juventud y la sociedad bogotana en general. Cabe anotar que dicho espacio fue el comienzo de prósperos negocios que tenían como objetivo difundir el baile y los ritmos nuevaoleros de la época: twist, surf, rock and roll entre otros. Jorge Esteban Benavides (2012) se refiere a la importancia que tuvo la discoteca La Bomba en la escena musical nuevaolera en Bogotá.

Además de las giras también estaban las discotecas. En Bogotá había cerca de cincuenta lugares de congregación para vivir el fenómeno “go-go” a toda hora. Una de las discotecas más populares fue La Bomba, ubicada en la calle 60 con carrera novena, y propiedad de una alianza entre Carlos Pinzón, Gloria Valencia de Castaño, Fernando Gómez Agudelo y Juan David Botero, reconocidos personajes de los medios de comunicación de aquellos tiempos. Esta discoteca fue construida dentro de una enorme bodega que podía albergar a cientos de personas y además contaba con un novedoso escenario giratorio en el que por decir se presentaba Óscar Golden y a los pocos segundos de terminar su show seguía un conjunto como Los Ámpex.¹¹⁶

Caracol incursionó en la pantalla chica con *Estudio 15*, programa que se convirtió en uno de los primeros espacios juveniles con gran aceptación. Por los estudios de Inravisión desfilaron reconocidos artistas internacionales representantes de la música moderna, **incluyendo** la Nueva Ola. Alfonzo Lizarazo señala cómo llegaron al país artistas como: Charles Aznavour, Hervé Villard, Nino Bravo, Armando Manzanero, Julio Iglesias, Rafael entre otros, alternando la programación con los artistas y grupos locales.¹¹⁷

Como se mencionó anteriormente, en Argentina la casa disquera RCA lanzó y promocionó, a través de su programa de televisión *El club del clan*, nuevos talentos relacionados con el movimiento de la Nueva Ola. En Colombia surgió la idea de imitar dicho programa para lanzar tanto a los artistas locales como internacionales. La decisión fue tomada por Guillermo Hinestroza, un locutor de la cadena radial Todelar (también fue su director). De este programa debutaron artistas como Vicky, Emilce, Maryluz, Claudia de Colombia entre otros. A continuación se presenta la publicidad del programa en donde se señala que dicho nombre

¹¹⁶ Eduardo Arias, "El rock en Colombia. Primera parte (1967-1992) - Surfin'chapinero", *Revista La Tadeo* 72 (2003), 35.

¹¹⁷ "Alfonso Lizarazo recuerda sus inicios en los medios" (Consultado septiembre 25, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=nLiKlQtgXSg>

buscaba ser un club con gran capacidad para congregarse a la juventud en espacios como la radio, la televisión y la prensa. Debido a la gran aceptación por la juventud dicho programa se transmitía en un horario de alta sintonía, a las 6:30 p. m. por el canal 7 y en simultánea por la radio, tenía su promoción por medios impresos: como una página en la prensa de circulación diaria y una revista mensual.

Imagen 28. Publicidad *El club del clan*

CANAL 7
RED
NACIONAL

DIARIO
6.30
p. m.

“CLUB
DEL
CLAN”

El programa de Televisión que registra el más alto Rating en Colombia.

Una completa organización para la juventud:

Revista Mensual a todo color.

Página de Prensa diaria.

Programa en cadena Radial simultáneo con TV.

Un mensaje dirigido a la juventud colombiana no está completo si no incluye al

CLUB DEL CLAN

Programa de **TELEVISION LIMITADA**

Variedad y Objetividad.
Impacto y buen gusto!

boo SALA ANTIOQUIA

Fuente: *El club del clan* [publicidad] (1967). Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

3.4 Medellín epicentro nuevaolero

Medellín fue permeado en mayor grado por el movimiento **musical y cultural** de la Nueva Ola debido a varios factores: primero por su condición de ciudad industrial de Colombia desde comienzos del siglo XX, esto le permitió que grandes compañías se fundaran en dicho territorio (como Coltabaco, Coltejer, Fabricato y Postobón, entre otras). En Medellín estaban instaladas la mayoría de empresas textiles del país desde los años treinta: Colombiana de Tejidos Jericó (Coltejer), La Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato (Fabricato), Tejidos El Cóndor S.A (Tejicóndor), Tejidos Leticia y Tejidos Vicuña, por mencionar algunas. La radio comercial se fortaleció y fue protagonista a nivel nacional y local en dicha ciudad, con el inicio de los radioteatros y el auspicio de la empresa privada permitió que nuevos ritmos y artistas ingresaran al país consolidando la industria cultural que comprendía la radio, la industria fonográfica, la prensa y la música en vivo. También se crearon compañías disqueras entre las décadas del cuarenta y del cincuenta: Sonolux y Codiscos. Cabe anotar que algunas disqueras de otras ciudades se trasladaron a Medellín como Discos Victoria y una de las primeras empresas discográficas en Colombia, Discos Fuentes. Los espacios y eventos musicales y culturales en Medellín permitieron que nuevos géneros musicales fueran adoptados por la juventud. La moda jugó un papel importante en la Nueva Ola, pues sus artistas estaban imponiendo formas de vestir que llamaban la atención de las nuevas generaciones. Los artistas y agrupaciones en Medellín tuvieron mayor trascendencia al tener una estrecha relación con los movimientos contraculturales, ejemplos como el Nadaísmo y el hippismo, que se gestaron a finales del cincuenta y se desarrollaron hasta comienzos del setenta, influenciando de manera importante la música de los cantautores y las agrupaciones de manera local y en otras regiones del país. Casos particulares fueron el de Gonzalo Navas “Pablus Gallinazus” (Santander), José Mario Arbeláez Ramos “Jota Mario Arbeláez” (Cali), Los Yetis (Medellín), Génesis (Bogotá), Ana y Jaime (Bogotá), entre otros.

En las siguientes líneas se explicarán, con mayor profundidad, los factores que contribuyeron a que la Nueva Ola fuera apropiada por la juventud local a mediados de los años sesenta.

La modernización que sufrió la ciudad, en cuanto al crecimiento de la empresa privada entre los años cuarenta y sesenta, se debe a varios elementos. Al fortalecimiento y crecimiento de la industria local, al mejoramiento del nivel de vida, a la llegada y asentamiento de ciudadanos y capitales extranjeros, a los conflictos bélicos internacionales que de manera directa obligaron a la producción local para satisfacer la demanda de importación, al crecimiento debido a la migración de la población campesina que huía de la violencia originada a partir de los años cuarenta obligando a que la ciudad se expandiera a principios del cincuenta a un ritmo muy acelerado, lo cual permitió el crecimiento de barrios, servicios públicos e infraestructura urbanística (parques, teatros, escenarios deportivos), unido a cierta estabilidad de las empresas, lo que propició una prosperidad económica entre los años cincuenta y sesenta, permitiendo una transformación cultural y social. Sin embargo, crecieron los cinturones de miseria y asentamientos humanos no planeados y se fortalecieron los sindicatos y algunos movimientos sociales. “Para el censo de 1964 Medellín tiene 89.766 casas independientes, 17.732 apartamentos, 563 viviendas colectivas, 1.506 tugurios, 1.411 edificios dedicados al comercio o servicios, 902 industrias, 365 edificios dedicados a actividades culturales, 6,74 personas-vivienda y 4,2 cuarto-vivienda”.¹¹⁸

3.5 Emisoras, radioteatros y la industria discográfica en Medellín

La capital antioqueña tuvo locutores reconocidos como Javier García, Alberto Gómez y Alberto Lebrun, que contribuyeron a la difusión de nuevas músicas y en particular de la Nueva Ola y ritmos modernos gracias al interés y la acogida que tuvo esta música en dicha ciudad.

Cabe resaltar que una de las más reconocidas emisoras de música moderna en Medellín fue Radio Ritmos, fundada por Marco F. Eusse Cano, una de las personalidades más sobresalientes de la radio en esta ciudad. En su bagaje por las principales cadenas radiales nacionales y extranjeras, como la XEW de ciudad de México, fue locutor, productor, actor, director y participó en los radioteatros como presentador y actor de radionovelas.

¹¹⁸ Gil, "Medellín y la música años sesenta", 12.

A principios de los sesenta, a la dirección del famoso elenco de Radioprogramas América, empresa que creó para la producción de novelas radiales, Marco F. inició una nueva etapa al fundar su propia emisora: Radio Ritmos. En los setenta Radio Ritmos se transformó en la emisora de la juventud, siendo líder durante esta década. En la radio musical, Radio Ritmos marcó no sólo un hito en sintonía, sino también por sus contenidos de carácter social y cultural, plasmados en mensajes cortos con los que pretendían educar a los jóvenes.¹¹⁹

En el siguiente cuadro se hace un recuento de las emisoras especializadas en la Nueva Ola en Medellín con sus más representativos programas. La oferta era variada, existieron más de siete emisoras y más de nueve espacios radiales encargados de difundir músicas juveniles, además tenían muy definida su programación musical y al público que querían llegar a través del nombres como *Juventud desenfrenada*, *Juventud del presente*, entre otras. La empresa privada auspició tanto las emisoras como los eventos radiales y musicales en general, tal es el caso de *Juventud con Pepsi* perteneciente a la emisora Siglo XX. En La voz de Medellín el término Nueva Ola ya estaba insertado en el lenguaje radial y juvenil con su programa *Ritmos de la Nueva Ola*. Es necesario destacar que estas emisoras adoptaron en sus espacios de música juvenil el recuento de listados, la programación por vía telefónica, la utilización de un argot como “hit musical”, el alternar canciones viejas con canciones de moda, entre otras estrategias más.

Cuadro 7. Emisoras y programas nuevaoleros en Medellín

Emisoras	Programas juveniles nuevaoleros
La voz de Medellín (RCN)	<i>Ritmos de la Nueva Ola</i> <i>La pasamos de primera</i>
Siglo XX	<i>Estrellas y estrellados</i>

¹¹⁹ Juan Sebastián Mora, "Historias de la radio, recuerdos sobre un pionero; un homenaje póstumo a Marco F. Eusse Cano", *Vivir en el Poblado* 534 (2013).

	<i>Juventud con Pepsi</i>
La voz de Antioquia (Caracol)	<i>La hora del aficionado</i>
Voz de la Independencia	<i>Juventud desenfrenada</i>
Claridad de la voz del Río Grande	<i>Mundo musical</i>
Radio Cristal	<i>Juventud del presente</i>
Radio Ritmos	<i>El escalafón</i> <i>Ritmo fonía</i>

Fuente: Diego Herrera, "De nadaistas a hippies: los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960" (Monografía, Universidad de Antioquia, 2007), 166.

3.6 Emisoras nuevaoleras en Medellín en la década del sesenta

En aras de difundir la Nueva Ola a nivel local e internacional, gracias al esfuerzo de la industria discográfica, surgieron nuevos programas que comenzaron a sobresalir más que otros. Uno de los más reconocidos por la juventud medellinense fue *Ritmo fonía* de la emisora Radio Ritmos. Luis Fernando Garcés, cantante nuevaolero, se refiere al lugar donde se transmitía dicho programa: "Comenzó desde 1964, cuando Radio Ritmos quedaba junto a la antigua Radio Sinfonía, o sea junto al Teatro Sinfonía en Sucre entre Caracas y Maracaibo, allí quedaba Radio Ritmos, allí comenzaron los primeros lanzamientos de este programa que internacionalizó grandemente a muchos cantantes colombianos".¹²⁰

A continuación se visualiza una imagen realizada por los cantantes nuevaoleros Mariluz y Alfonso Palacios para la emisora Radio Ritmos en Medellín; es necesario señalar la asistencia masiva de jóvenes a las presentaciones de los nuevos artistas juveniles en el año 1967.

¹²⁰ Víctor Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés* (Medellín: Babel, 2013).

Imagen 29. Radio Ritmos



Fuente: Betancur, Foto Estudios, "Artistas nuevaoleros en Radio Ritmos", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 4.

En la emisora Todelar de Medellín surge el programa radial *El club del clan* en 1966, como iniciativa del locutor Guillermo Hinestroza para crear un programa radial que utilizara formatos participativos por parte de la audiencia generando sintonía y adeptos. Hinestroza se convirtió en uno de los más reconocidos promotores de nuevos talentos en Colombia, lanzando artistas nuevaoleros como: Vicky, Maryluz (en el género balada) y de ritmos tropicales como Rodolfo Aicardy. La emisora tenía como objetivo servir de cazatalentos por medio de actividades que conectaban al público, pues algunos se atrevían a cantar por el teléfono y entraban a concursar. *El club del clan* había tenido sus orígenes en Puerto Rico y alcanzó su máxima expresión en Argentina gracias a la industria discográfica, como se había hablado en líneas anteriores. En el caso colombiano se componía tanto por los artistas como por los asistentes quienes se iban carnetizando para convertir el programa en un evento exclusivo.

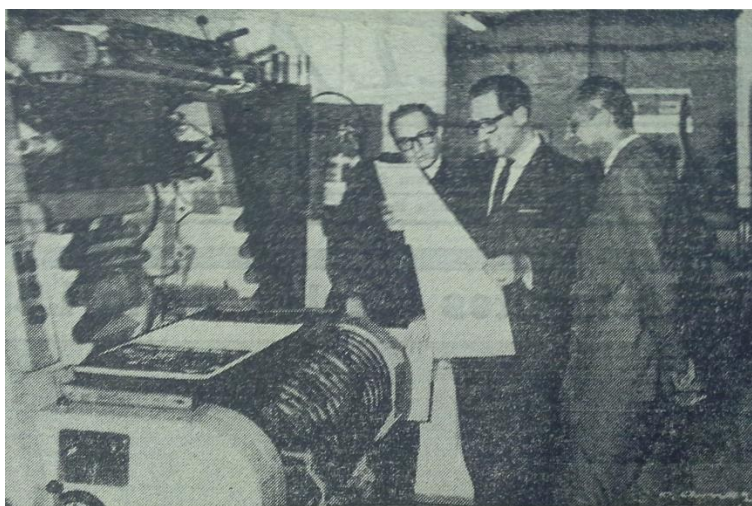
De esta manera los radioteatros, que en la década anterior tenían conformadas sus orquestas para la interpretación de música diversa, fueron mutando hacia espacios juveniles en los que se incluyeron diversos géneros musicales y principalmente la música de la Nueva Ola. Al ser espacios estables para el trabajo de los músicos y nuevas bandas difundieron los nuevos ritmos que llegaron. Es importante señalar que la televisión jugó un papel fundamental en la difusión de estos nuevos ritmos, pero para un grueso de la población este artefacto era costoso y no existía en

muchas casas, por lo cual la radio continuó siendo, hasta los años setenta, el medio de mayor difusión musical del país, y los radioteatros un punto de encuentro para la juventud local. Así, los músicos que llegaron de otras ciudades se vieron obligados a establecerse con sus familias en Medellín para grabar en casas disqueras e interpretar su música en diversos salones, clubes y centros nocturnos.

3.7 Las disqueras

Medellín se caracterizó por ser un gran centro de producción musical, el fortalecimiento y la modernización de las empresas a mediados de las décadas del cincuenta y del sesenta permitieron el desarrollo de la industria discográfica. La ciudad se convirtió en un lugar de confluencia de artistas musicales nacionales y extranjeros. Así, el paisaje sonoro local trajo consigo influencias y tendencias en el público medellinense.

Imagen 30. Visita del gobernador de Antioquia a Codiscos



Fuente: O. Amar, "Visita del gobernador de Antioquia a Codiscos", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 2.

La anterior imagen corresponde a la visita del gobernador de Antioquia Octavio Arizmendi Posada a las instalaciones de Codiscos en el sector de Guayabal; en la fotografía está acompañado de los hermanos Alfredo (gerente general) y Alberto Díez (jefe técnico) en 1967.

Existieron más de tres sellos disqueros importantes en Medellín que además de prensar discos con su propia marca lanzaron artistas, agrupaciones y músicas locales. Empresas como Sonolux, Discos Tropical y Codiscos¹²¹ representaron las más importantes casas disqueras y catálogos internacionales, y difundieron la música de moda a través de medios impresos, como se hablará más adelante. Por esta razón, Medellín estuvo a la vanguardia en ritmos juveniles y músicas internacionales. El siguiente cuadro muestra cómo algunos de los principales sellos disqueros en Medellín representaron las diferentes casas disqueras extranjeras. La información contenida en dicho esquema fue recopilada de catálogos que reposan en la Fonoteca y el Centro de Documentación Musical de Antioquia. De acuerdo a la información encontrada se presentan los siguientes resultados. Es necesario anotar que Discos Fuentes se limitó a prensar artistas y agrupaciones locales, lo cual fortaleció a nivel internacional dicha casa disquera en la difusión de la música nacional. Codiscos y Sonolux sacaron sellos discográficos propios: Zeida (que corresponde al nombre de su propietario Alfredo Díez) y Lyra respectivamente.

Cuadro 8. Casas disqueras locales y su representación internacional

Casa discográfica	Representación
Codiscos	Capitol Records (Estados Unidos)

¹²¹ "Sección 'Discos'", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1968), 4.

	Discos Musart (México) Odeon (Alemania) EMI (Estados Unidos) Reprise (Estados Unidos) Warner Bros (Estados Unidos)
Sonolux	Orfeon (México) RCA (Estados Unidos) Discos Real (México) Velvet (Cuba) Nilser (Brazil)
Discos Fuentes	No tuvo

Fuente: “Sección Discos”, *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1968). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

Como se puede observar, estas casas discográficas representaron no sólo compañías estadounidenses y europeas, sino también compañías latinoamericanas, lo cual permitió la difusión y llegada de los éxitos, artistas y agrupaciones nuevaoleros y ritmos modernos de otras regiones a Medellín y al país.

Es necesario destacar la importancia de los diferentes catálogos que se ofrecían en cuanto a músicas modernas, incluida la de la Nueva Ola, siendo un material difundido por los diferentes medios como el periódico *Pantalla* y su promoción en la radio. Como se ha señalado la Nueva Ola fue una conjunción de ritmos y géneros musicales los cuales abarcaron un amplio espectro, pero llegaron con mayor ímpetu a la juventud. La utilización de instrumentos eléctricos, el uso de composiciones de autores locales e internacionales, nuevas coreografías en vivo y nuevas formas

de vestir, despertaron la inquietud de los jóvenes quienes se identificaron rápidamente con los grupos y las músicas que las disqueras estaban promocionando. Este nuevo género amplió el mercado al expandir músicas para diferentes ocasiones y estados de ánimo, géneros que pasaban por la balada, la canción de protesta, el rock y la música tropical, entre otros. A continuación se muestran algunas producciones nuevaoleras que se encontraron en algunos catálogos de sellos disqueros en Medellín a mediados de los años sesenta.

Cuadro 9. Sonolux (1967)

Artista – Agrupación	Álbum	Canciones	Referencia
Los Pelukas (Bogotá)	<i>Son la locura desatada</i>	<i>La vi sola, Sueño de amor, Cae, cae la nieve, No dejes mi amor</i>	LP 12 – 275
Bill Halley y sus Cometas (Estados Unidos)	<i>Twist</i>	<i>Florida twist, Twist español, Tampico twist, Caravana twist, La paloma</i>	LP 12 – 293
Varios artistas (Bill Halley, Los Locos del Ritmo, Los Rogers, Los Demonios del Rock, Hnas Jiménez, Las	<i>Twist explosivos</i>	<i>La cucaracha, Cupido, La pulga, Tocaré en tu puerta, El twist, Negra consentida, El twist</i>	LP 12 – 294

Yolis) (México).		<i>del perro</i>	
Noel Petro (Colombia)	<i>Aquí llegó</i>	<i>Descarada, Cabeza de hacha, La ola dos mil, La interesada, Aquella canción</i>	LP 12 – 337
Vicky (Colombia)	Llorando estoy	<i>Llorando estoy, Sé que volverá, No me pidas perdón, Down Town, Regresa a mí</i>	LP 12 – 601
Paul Anka (Canadá)	<i>15 canciones</i>	<i>Oh, loneso me me, Ramblin' Rose, Save The Last Dance for Me</i>	(RCA) LPC 491
The Monkees (Estados Unidos)	<i>The Monkees</i>	<i>Saturday Child I Wanna Be Free, Take A Giant Step, Last Train to Clarrsville</i>	(RCA) LPC 725
The Mama's and The Papa's (Estados Unidos)	<i>Si usted puede creer a sus ojos y oídos</i>	<i>Monday Monday, California Dreamin, Hey Girl, You Baby</i>	(RCA) LPC 726
Los Rocking	<i>Para chicos y</i>	<i>Bule-Bule, La de</i>	(Orfeón) LPO 42 –

Devil's (México)		<i>chicas Go-gó</i>	<i>vestido negro, Un sueño azul, Tú eres el muchacho, Juego de amor</i>	78
Los Devil's (México)	Rocking	<i>Éxitos A Go-gó</i>	<i>Hey Lupe, Soy feliz, La pelea, Una chica Ye-yé, Yo soy Enrique VIII</i>	(Orfeón) LPO 42 – 97
Dámaso Prado (Cuba)	Pérez	<i>Pérez Prado A Go-gó</i>	<i>Mambo A Go-gó, En el mar A Go-gó, Fanny A Go-gó, Caliente caliente, Té A Go-gó, Niña A Go-gó, Marlem A Go- Gó</i>	(Orfeón) LPO 42 – 83
Varios		<i>Discotheque Orfeón A Go-gó. Vol I</i>	<i>Tomas un corazón, La niña de al lado, Estas botas son para caminar, Estambul Ská, Mi coche tiene novia</i>	(Orfeón) LPO 42 – 95
Varios		<i>Discotheque Orfeón A Go-gó. Vol II</i>	<i>El mundo está loco loco, Gorda A Go-gó, Brinquen, Bailen todos, Susy Q</i>	(Orfeón) LPO 42 – 96

Varios (Los Hitters, Los American's, Toño Quirazco, Los Indios Tarahumaras (México)	<i>Éxitos de siempre A Go-gó. Vol 1</i>	<i>Hanky Panky, El despertar, El último beso, Extraños en la noche, El almanaque</i>	(Orfeón) LPO 42 – 110
---	---	--	-----------------------

Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín y Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

El sello Sonolux, gracias a su alianza con las diferentes casas disqueras internacionales, trajo importantes artistas y agrupaciones que pertenecían al movimiento nuevaolero, de la misma forma en que promovió el talento nacional con agrupaciones y artistas como Los Pelukas de Bogotá, Vicky de Manizales, el músico ceretano Noel Petro, entre otros. Existen algunas particularidades: algunos intérpretes de música tropical ingresaron en el movimiento nuevaolero sin abandonar sus formatos instrumentales. El término go-gó fue usado esporádicamente por las orquestas de estos géneros y aparecen mambos, merecumbés, cumbias y porros. Es necesario señalar que los ritmos no mutaron, pero las coreografías para bailarlos incorporaron elementos propios del movimiento rocanrolero y nuevaolero, como es el caso de Dámaso Pérez Prado con el *Mambo número 5*, *La Bamba* y su *Mambo Á Go-gó*.¹²² Composiciones que se emparentan con el twist o utilizan el término go-gó en las voces y de forma percutiva en los cortes, sin abandonar la esencia de la música tropical. Término con el cual se empezó a denominar a un amplio grupo de músicas en los años cincuenta, y del cual se apropiaron algunos sellos discográficos para difundir el nuevo género musical. Otro caso se presenta con Noel Petro en *Ola dos mil*; en este sentido el cantautor hace referencia a los nuevos ritmos que comenzaron a cambiar el panorama musical nacional. A continuación se visualiza un extracto de la letra de esta **canción** comprobando una temática moderna en el texto.

¹²² “Pérez Prado Go-gó mambo”, (Consultado 12 de octubre 2016), https://www.youtube.com/watch?v=dyLyDlt_9qU

“Este es el ritmo de la Ola dos mil...Este es el ritmo de la Ola dos mil... el que está gustando y el que va a gustar... el que está gustando y va a gustar...”¹²³

La balada es un género que jugó un papel importante en el desarrollo musical nacional, como aparece en el catálogo del disco de Esperanza Acevedo Ossa *Vicky* y la canción que le da nombre al mismo *Llorando estoy*,¹²⁴ obra que tiene como base instrumental el formato rocanrolero de guitarra, bajo, piano y batería. Compuesta por la cantautora en 1966, es una balada que siendo una composición propia utiliza elementos del rock and roll, **de esta canción** se realizara un análisis mas adelante.

Cuadro 10. Codiscos (1968)

Artista – Agrupación	Álbum	Canciones	Referencia	
Varios (Lyda Zamora, Los Frenéticos, Los Teenagers, Margie) (Colombia)	<i>Éxitos juveniles</i>	<i>La luna y el toro,</i> <i>La pollera colorá</i> <i>Á Go-gó, Chico Ja</i> <i>já Á Go-gó,</i> <i>Submarino</i> <i>amarillo</i>	ZC – 4069	
Lyda Zamora (Colombia)	<i>La chica ye-yé</i> <i>de Colombia</i>	<i>La chica de</i> <i>Ipanema, Capri</i> <i>Cést Fini, Sabor a</i>	ZC – 4065	

¹²³ “*La ola dos mil*. Noel Petro El burro mocho” (Consultado octubre 12, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=jpngxltBQOs>

¹²⁴ “*Llorando estoy*. Vicky” (Consultado octubre 12, 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=VwWpnp1QnxI>

		<i>miel, El cochecito, Bule- Bule Ye-yé, Soy la mujer</i>		
Los Teenagers canta Vicente Villa	<i>Los Teenagers Á Go-gó”</i>	<i>Mi churrunguis, Nohecita, Teenagers Á Go- gó, Espumas Á Go-gó, Isla de San Andrés, Mi desesperación, Rita</i>	ZC – 4067	
Los Fréneticos	<i>Cumbia Á Go- gó</i>	<i>La pollera colorá, San Fernando, La negra Celina, La múcura, Cumbia cienaguera</i>	ZC – 468	

Fuente: Catálogo Codiscos 1968, Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

El sello Codiscos también se encargó de difundir la música tropical y colombiana en el movimiento de la Nueva Ola; uno de los ejemplos más representativos es el de Los Teenagers, de Medellín, que utilizaron la terminología nuevaolera Á Go-gó con el pasillo *Espumas* del compositor huilense Jorge Villamil, titulándolo *Espumas Á Go-gó*. La canción compuesta por uno de sus integrantes Aníbal Ángel y su *Chico Ja Ja*,¹²⁵ donde se mezclaron ritmos de batería provenientes del rock and roll, guitarras acústicas y eléctricas; en otras de sus composiciones,

¹²⁵ “Los Teen Agers. *Chico Ja Ja*” (Consultado 12 de octubre 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=SRRSVfiFrWQ>

como *Rita*¹²⁶, se basan en una cumbia en donde sobresale una melodía a dos voces, utilizando clarinete, guitarra eléctrica en la frase A y el órgano en la frase B; el acompañamiento lo realizan instrumentos de viento. Esta casa disquera también promocionó a mujeres cantantes en el género balada como es el caso de Lyda Zamora conocida como la Chica ye-yé de Colombia.

Cuadro 11. Discos Fuentes (1967)

Artista – Agrupación	Álbum	Canciones	Referencia
Varios (Los Yetis, Harold Orozco, Luis Fernando Garcés, Juan Nicolás Estela, Tommy Arraut)	<i>14 impactos juveniles</i>	<i>Despierta Lorenzo, Palabritas, Sabes cuánto te quiero, Mickey Mouse, Conocerte mejor, Comprensión</i>	Fuentes #300322
Harold Orozco	<i>Harold Á Go-gó</i>	<i>Y por tanto, La chica de Ipanema, El surf del perro, Michelle</i>	Fuentes #300345
Juan Nicolás Estela	<i>Juan Nicolás Estela Á Go-gó</i>	<i>La chica del billete, Ojitos negros, A tus 17, La escoba</i>	Fuentes #200346

¹²⁶ “Los Teen Agers tocan”, (Consultado 12 de octubre 2016),
<https://www.youtube.com/watch?v=k6SqhdH1bo8>

Varios	<i>Hits A Go-gó. Vol II</i>	<i>Susie Q, Juanita banana, I Get Around, Busco amor</i>	Fuentes #3130139
Varios (Juancho López, Los Yetis, Jimmy, Harold Orozco, Iván Darío López, Luis Fernando Garcés)	<i>Colombia Á Go-gó</i>	<i>Submarino amarillo, Carolina, Hanky Panky, Caminando, Cantemos, Mosaico Los Yetis ametrallando, Es Lupe, La bamba, WollyBully, Gloria, Satisfaction, Good Lovin</i>	Fuentes #300370

Fuente: Catálogo Discos Fuentes 1967, Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

El cuadro anterior confirma la circulación de las músicas e intérpretes en el ámbito de la Nueva Ola en Medellín a mediados de los años sesenta, en ellos se encuentra un grupo definido de artistas y conjuntos nuevaoleros: Harold Orozco, Iván Darío López, Luis Fernando Garcés, Los Yetis, entre otros. También algunos cantautores sobresalieron con temas propios, los cuales se

convirtieron en *hits* rápidamente, tal es el caso de Juan Nicolás Estela con su larga duración *Á Go-gó* en el cual interpreta su éxito *La chica del billete*.¹²⁷

Las discotiendas, a medida que avanzaba este movimiento musical y por la alta demanda por parte del público juvenil, comenzaron a expandirse por la ciudad. Ellas se ubicaban en el centro de Medellín al igual que los radioteatros, debido a la gran afluencia de los jóvenes para asistir a los eventos y escenarios culturales. A continuación se muestra un resumen de las discotiendas que existían en la ciudad en 1963.¹²⁸

Cuadro 12. Discotiendas en Medellín (1963)

Nombre	Dirección
Almacén de discos Horacio Llano	Carabobo N.º 45 B 27
Almacén de discos “La Cita”	Con tres almacenes en Carabobo, entre Amador y Maturín
Almacenes La Guitarra	Amador por Carabobo N.º 51-65
Almacén Melodías	Alambra N.º 45-127
Casayca	Maracaibo por Junín N.º 49-49
Casa Ricordi	Junín N.º 45-127

¹²⁷ “Juan Nicolás Estela. *La chica del billete* Nueva Ola” (Consultado 12 de octubre 2016), https://www.youtube.com/watch?v=R9b4_Ec9v7I

¹²⁸ Herrera, "De nadaistas a hippies", 5.

Discos Boga	Pasaje Junín Maracaibo local 107
Discoéxito	Ayacucho entre Carabobo y Bolívar N.º 51-21
Distribuidora y agencia de discos de Otoniel Cardona - Sede principal (Distribuidora)	Carabobo N.º 44 B-23 (Amador N.º 52-7)
Discos Fotoelectro	Junín, contiguo al Teatro María Victoria
Distribuidora de discos “Tropical”	Sucre entre Colombia y Ayacucho
Salón musical “La guitarra”	Carabobo N.º 45-16

Fuente: Javier Gil, “Medellín y la música años sesenta” (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 1989).

En la siguiente imagen se aprecia la publicidad de uno de los almacenes de discos que fueron reconocidos en la ciudad y que además grabaron a partir de \$15,00, actividad que se hizo también en las emisoras locales. Esto muestra lo desarrollado que estaba el mercado discográfico, los nuevos equipos de grabación que llegaban y la búsqueda de nuevos talentos en la música juvenil local. Muchos jóvenes y grupos nacientes vieron en estas grabaciones una oportunidad para difundir sus interpretaciones y composiciones. Como se ha señalado, se difundió la publicidad entre la población juvenil, uno de estos medios fue la revista de variedades *Pantalla*.

Imagen 31. Discorama



Fuente: Discorama [publicidad], *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 14. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

Cabe resaltar que este almacén fue visitado por Óscar Golden, el cual causó revuelo cuando Discos Zeyda lanzó en dicho establecimiento el segundo disco del cantautor en mención,¹²⁹ incrementando su popularidad y a su vez motivando a que los jóvenes locales siguieran este camino.

El crecimiento del mercado disquero a través de los almacenes de electrodomésticos, y en especial los que vendían aparatos reproductores de discos, amplió la circulación de este género musical. La multinacional **Philips** se había establecido a mediados de los años cincuenta en el país e instaló puntos de distribución y servicio de sus productos en distintas ciudades, incluyendo a Medellín. En la siguiente imagen se aprecia una publicidad de una agencia perteneciente a la multinacional.

¹²⁹ "Furor por ídolo nuevaolero en Medellín", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967), 14.

Imagen 32. Publicidad Rayteco



Fuente: Publicidad Rayteco, *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1968), 4. Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

3.8 La imagen de la música nuevaolera

3.8.1 El cine

Los medios de reproducción mecánica tuvieron un papel importante en la difusión de las nuevas músicas. Luego de que la radio hiciera lo suyo con las emisoras especializadas en ritmos modernos el cine se encargó de reforzar la imagen, los comportamientos y expresiones de la juventud. En Colombia ya estaba desarrollada la difusión de películas entre finales de las décadas del cincuenta y el sesenta. Medellín, a mediados de los años sesenta, presentaba una infraestructura de teatros suficiente como para satisfacer al público, superando más de treinta de ellos en la ciudad. Como se dijo en líneas anteriores, debido al éxito **del movimiento de** la Nueva Ola, el cine se enfocó en promover a sus intérpretes sin dejar a un lado las películas que trataban sobre temáticas juveniles. Javier Gil se refiere a la difusión de estos géneros a través del cine para promocionar a los artistas nuevaoleros, particularmente en la ciudad de Medellín.

A mediados del sesenta, Julio Betancur Carrillo fundó la revista *Ritmo Juvenil* y un cine club para presentar las películas de la música moderna. Los domingos, en el teatro

Junín —con capacidad para 2.500 personas — , se proyectaban las películas con la participación de algún grupo o cantante nacional. El cine club presentó más de cien funciones.¹³⁰

Es oportuno señalar que muchos de los teatros estaban construidos en los barrios, lo que permitió una mayor asistencia del público joven gracias a que sus traslados eran reducidos debido a la ubicación de los mismos. Tenían como fin acoger obras de teatro (óperas, zarzuelas, entre otras), películas y conciertos con la gran afluencia de artistas en la ciudad, siendo de gran importancia para el entorno cultural. La gran popularidad de los radioteatros de esta época estimuló la construcción de estos espacios, aunque muchos fueron desapareciendo por el cambio de gustos, el incremento de equipos y la programación de la televisión, así como por el desplazamiento de la tecnología cinematográfica que por costos los fue sacando de circulación, y la aparición de nuevos espectáculos que llamaron la atención del público más joven.

Para contextualizar la infraestructura de escenarios en la ciudad se presenta una lista de algunos de los principales teatros de Medellín que existieron a mediados de los años sesenta.

Cuadro 13. Algunas salas de teatro en Medellín

Teatro	Ubicación
El Cid	Centro
Junín	Centro
Lido	Centro

¹³⁰ Gil, "Medellín y la música años sesenta", 24.

Teatro Lux	Barrio Manrique
Teatro Tropicana	Barrio Laureles
El Ópera	Centro
Sinfonía	Centro
Teatro Colombia	Centro
Buenos Aires	Barrio Buenos Aires
Mariscal	Barrio Belén
Bolivia	Centro
Colón	Centro
Granada	Centro
Medellín	Centro
Guadalupe	Centro

Fuente: Javier Gil, "Medellín y la música años sesenta" (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 1989).

En la siguiente imagen se visualiza la promoción de la película icónica de la Nueva Ola, *La novicia rebelde*, en el Teatro El Cid, la cual atrajo un importante número de espectadores, en su mayoría jóvenes.

Imagen 33. *La novicia rebelde* en El Cid



Fuente: "La novicia rebelde" [publicidad]. *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

El radioteatro y la proyección de películas fueron actividades que llamaron la atención de la juventud en Medellín, espacios que posibilitaron tener un contacto visual con las estrellas como Enrique Guzmán, Palito Ortega, Angélica María y Marisol.

El Teatro Junín fue uno de los más reconocidos por acoger cantantes juveniles a mediados de los años sesenta. En una entrevista realizada por Víctor Bustamante a Luis Fernando Garcés (2013), cantautor antioqueño y exintegrante de Los Yetis, este narra cómo nuevos artistas salían a escena y alternaban con cantantes de talla internacional, por ejemplo el bolerista cubano Roberto Ledesma en agosto de 1966, lo cual evidencia cómo estos espacios no eran exclusivos de un solo

género musical, sino una confluencia de ritmos y géneros en los que se congregaban jóvenes intérpretes con experimentados músicos internacionales.

Venía el señor de Cuba, que era en ese momento un cantante famosísimo y había otro cantante colombiano muy famoso que estaba comenzando sus primeros pinitos... Alci Acosta, entonces el elenco en el Teatro Junín fue: Roberto Ledesma, Alci Acosta, Los Golden Boys, Los Yetis, Juan Nicolás Estela y Luis Fernando Garcés. Funciones de: Matinée, Vespertina y Noche, a diez pesos... costosísimo... costosísimo...Y las funciones totalmente llenas los dos días que nos presentamos...¹³¹

A medida que llegaban películas a la ciudad el hecho de asistir a cine se convirtió en el programa apetecido por los adolescentes para ocupar sus ratos libres, lo que se sumaba al encuentro y esparcimiento en las diferentes fuentes de soda y lugares de encuentro en el centro de Medellín, costumbre que era propia de la juventud de Estados Unidos. Las películas proyectadas, como se dijo anteriormente, tenían el fin de promover las estrellas de la Nueva Ola en Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa. En el siguiente cuadro se observan algunas películas y artistas nuevaoleros que se difundieron en la década del sesenta en la ciudad de Medellín, en las que se mostraban actitudes, tendencias y comportamientos en la juventud. Muchas de estas películas trataban temáticas juveniles como el amor, los sueños, la familia, la relación de pareja, la música, la violencia, las carreras de autos, entre otras. La mayoría de los artistas y grupos nuevaoleros que actuaron con un papel en dichas películas interpretaban canciones y participaban en la banda sonora de la misma. Cabe resaltar que Colombia, entre 1962 y 1971, incrementó la industria cinematográfica de la mano de reconocidos cantantes como Lyda Zamora, Óscar Golden y Raquel Ércole en sus facetas de actores.

¹³¹ Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés*.

Cuadro 14. Películas nuevaoleras

Película	Protagonistas	País	Año
<i>Rebelde sin causa</i>	James Dean	Estados Unidos	1955
<i>Canción de juventud</i>	Rocío Durcal	España	1962
<i>El cielo y la tierra</i>	Angélica María y César Costa	Méxic	1962
<i>Tres cuentos colombianos</i>	Lyda Zamora	Colombia	1962
<i>Viva Las Vegas</i>	Elvis Presley y Ann-Margret	Estados Unidos	1964
<i>A Hard Day's Night</i>	The Beatles	Reino Unido	1964
<i>La juventud se impone</i>	Enrique Guzmán, César Costa y los Hooligans	México	1964
<i>La edad de la violencia</i>	César Costa y Alberto Vázquez	México	1964
<i>Semáforo en rojo</i>	Lyda Zamora	Colombia	1964

<i>Fiebre de primavera</i>	Palito Ortega	Argentina	1965
<i>Nacidos para cantar</i>	Enrique Guzmán, Violeta Rivas y Los TNT	México - Argentina	1965
<i>Más bonita que ninguna</i>	Rocío Durcal	España	1965
<i>Acompáñame</i>	Rocío Durcal y Enrique Guzmán	España	1966
<i>Un ángel de la calle</i>	Raquel Ercole	Colombia	1967
<i>Bajo el ardiente sol</i>	Óscar Golden y Raquel Ercole	México - Colombia	1971

Fuente: Javier Gil, "Medellín y la música años sesenta" (Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín (1989) y entrevista personal de Víctor Bustamante a Luis Fernando Garcés.

3.8.2 Medios impresos

Juan Pablo González habla sobre la importancia de los medios impresos en la divulgación de la música, tomando como temática el *modus vivendi* de las estrellas de la canción en el caso particular de Chile, siendo un tópico que permeó los periódicos, las revistas, magazines y demás medios de difusión en Latinoamérica para llamar la atención de los jóvenes que eran seguidores de dichos ídolos.

Las revistas juveniles y de espectáculo desempeñaron un papel central en este propósito, aportando portadas y contraportadas, fotos de reportaje y de estudio, entrevistas, crónicas, fotonovelas y secciones de chismes, en una permanente exposición mediática que llegó a su clímax en la segunda mitad de los años sesenta. En su cometido, la prensa, en comunión con la industria cultural, definió atributos a cada estrella desde los cuales construía su personalidad mediática.¹³²

A comienzos del sesenta ya existían periódicos culturales especializados en difundir los discos, artistas y músicas de moda en la ciudad. El periódico semanal *Pantalla* (1958-1968) abordó temas y eventos culturales de la ciudad en el campo de la música, la radio, la televisión el teatro, el cine y la tauromaquia. Gran parte de las secciones estaban relacionadas con la música que se escuchaba entonces, así como lanzamientos de discos, la programación de conciertos, las noticias de farándula, entre otras. En la imagen 34 se muestra una sección de dicho periódico donde se realizó un informe de las nuevas producciones discográficas de diferentes sellos, locales, como el prensaje de las disqueras internacionales que salieron al mercado a finales de 1968. Además de difundir la música moderna los sellos también promocionaba la música folclórica y la tropical para las fiestas decembrinas.

¹³² González, *Pensar la música desde América Latina*, 139.

Imagen 34. Sección "Discos"



Fuente: "Sección 'Discos'", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1968). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

Esta sección denominada *Discos* fue entendida como una forma de contribución artística al medio cultural:

Pantalla publica esta reseña fonográfica como una colaboración espontánea, encaminada a convertirla en el mejor aporte a la divulgación de la música, al conocimiento de los distintos intérpretes y compositores y a una apreciación justa de las realizaciones de las diferentes firmas discográficas del país.¹³³

En *Pantalla* existieron secciones que fueron dedicadas totalmente a la música que llegaba y era denominada música moderna; el ideal de este magazín era el de mantener a los espectadores al

¹³³ *Ibid.*

tanto de las novedades musicales: programación de las emisoras, lanzamientos de los nuevos artistas, conciertos, entre otros. Además de ser una escuela periodística donde locutores y presentadores de la radio dirigían o colaboraban en las diferentes secciones como: *Ritmo fonía en pantalla* por Alberto Lebrum, quien trabajó en la emisora Radio Ritmos mencionada anteriormente, *Farándula juvenil* escrito desde Bogotá por Jorge Barón Ortiz, quien posteriormente fue un reconocido presentador de la televisión, y *Juventud moderna*, esta última fue un espacio informativo de la emisora Radio 15 en la ciudad de Medellín, el encargado de dicha sección fue el locutor y *discjockey* Marino Recio. En las siguientes líneas se habla de la conmemoración del “Año de la juventud” por parte de Radio 15 en 1968, dicho artículo corresponde a la edición de noviembre y hace mención a los artistas que estaban en boga en Medellín. Allí se resalta la presentación de artistas nacionales en torno a un espectáculo de “Música Moderna” donde confluyen las figuras más destacadas del movimiento nuevaolero en el país, para ser presentado en un recinto de amplias dimensiones como el coliseo cubierto o la plaza de toros.

Está próximo a culminar el año 68, el año de la JUVENTUD COLOMBIANA proclamado por Radio 15 de Medellín y para cerrarlo con broche de oro se está preparando diligentemente un espectáculo de música moderna en un sitio no definido (Coliseo Cubierto o Plaza de Toros La Macarena). El show en mención contará con la participación de las figuras más connotadas de la canción juvenil de nuestro país, tales como Óscar Golden, Harold [Orozco], María Eugenia, Fabiano, Leonardo, Nelson Arango y, desde luego, los asociados al elenco de Radio 15 en Medellín [...].¹³⁴

Otros medios impresos fueron la revista *Radio Ritmos* y *El club del clan*, la primera hablaba propiamente de la emisora, los artistas de moda que se presentaban en su radioteatro y los lanzamientos discográficos, entre otras novedades. De igual manera, se impuso con un mayor auge la revista *El club del clan*; esto se debió a que fue un medio impreso que promovió tanto su programa radial como su programa en televisión, difundió tanto artistas nacionales como internacionales, abordó temas de moda juvenil así como las nuevas tendencias y actitudes de los jóvenes “yé-yé y go-go”. En la siguiente imagen se aprecia el logo de dicha revista en su edición

¹³⁴ Marino Recio, "Juventud moderna", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1968), 15.

número 4, correspondiente a la segunda quincena de marzo de 1967, publicación que tuvo un precio de \$3,00. En su editorial aparece como la única revista quincenal especializada que habló de la juventud en Colombia. Lo que hace suponer que fue de gran circulación a nivel nacional y de gran acogida por los jóvenes, en su segunda página donde se encuentra la editorial aparece la siguiente frase: “La única revista juvenil editada en Colombia aparece quincenalmente”.¹³⁵

Imagen 35. Revista quincenal *El club del clan*



Fuente: *El club del clan* [revista] (Medellín: Litográficas Medellín, 1967), 1. Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Otras publicaciones, como el suplemento dominical del periódico *El Correo*, correspondiente a 1967, y la *Revista Alborada*, hablaban de la juventud utilizando la terminología “Á Go-gó” y “Yé-yé”; esta última revista en mención lo hacía desde un contexto religioso, con un punto de vista crítico frente a la juventud y su identidad. A continuación se presenta la sección de caricaturas creada por Velezefe de la edición correspondiente al 21 de mayo de 1967, en dicha

¹³⁵ Guillermo Hinestroza, "Nuestra opinión", *Revista El club del clan* (1967), 2.

imagen se resaltan las tendencias como el cabello largo y las actitudes de la juventud yé-yé y go-gó a finales de los sesenta.

Imagen 36. Caricatura



Fuente: Velezefe. "Ye-Yé, Go -Gó, etc. etc.", *El Correo* 1067 (1967), 8. Sala de Periódicos, Biblioteca Central, Universidad de Antioquia, Medellín.

3.9 Juventud moderna y *El club del clan*

Bogotá se convirtió en la cuna de la televisión en Colombia, allí surgieron los programas musicales juveniles, Caracol debutó con *Estudio 15* presentado por Alfonzo Lizarazo quien difundió la imagen y música de la juventud moderna en Colombia, por este programa pasaron importantes artistas nacionales e internacionales quienes trajeron los ritmos y canciones de moda en hispanoamérica y los vestidos y atuendos que usaban los jóvenes a nivel internacional. En Medellín surgió *El club del clan*, programa que quizás fue el más reconocido y el más popular, convirtiéndose en un referente de ritmos modernos a nivel nacional a mediados de la década del sesenta. Uno de los logros más importantes de este programa fue ofrecer apoyo a los artistas, sirvió como empresa de espectáculos para la difusión de la música de algunos cantautores como Harold Orozco, Óscar Golden y Vicky en giras por todo el territorio nacional. Javier Gil Gallego hace referencia al programa y su llegada a la televisión, su función como receptor de nuevos artistas surgidos desde la audiencia y el éxito que tuvo en Bogotá.

La sintonía del programa creció hasta tal punto que Caribú ofreció trasladar el programa para Bogotá para promocionar sus jeans. Allí, el programa continuó en Radio Cordillera y los ganadores se presentaban en TV Hipódromo, en la sección "Campeones Juveniles". En poco tiempo se ganó su propio espacio en la televisión colombiana. Inicialmente, *El club del clan* se transmitía martes y jueves a las 6:30 de la tarde. Luego, se transmitió tres veces por semana.¹³⁶

El programa *El club del clan* (versión radial y de televisión) y los medios impresos lograron convertirse en la representación clara de los gustos musicales y las tendencias y actitudes en donde la juventud colombiana encontró su identidad: los nuevos ritmos, las modas, los comportamientos y la filosofía de pensar frente a las generaciones mayores.

¹³⁶ Gil, "Medellín y la música años sesenta", 27.

La competencia por el *rating* obligó a ambos programas a formar cantantes y grupos de una calidad artística excepcional en sus interpretaciones. Mientras *Juventud moderna* tenía su programa radial y televisado también prensó música bajo el título Estudio 15, con el sello Orbe, pero *El club del clan* llegó a tener mayor difusión y sintonía en todos los medios, por los discos prensados en la casa disquera Sonolux.

Cuadro 15. Medios de divulgación de programas musicales juveniles en Colombia 1967

Programa	Difusión en radio	Difusión en televisión	Difusión en medios impresos	Difusión en sellos disqueros
<i>El club del clan</i>	<i>El club del clan</i> Siglo XX de Todelar	Todos los días de la semana a las 6:00 p. m.	Revista <i>El club del clan</i> de circulación quincenal	Sonolux
<i>Juventud moderna</i>	<i>El show de los frenéticos</i> de Caracol	<i>Juventud moderna</i> Sábados 5:00 p. m.	Una pequeña sección en el periódico <i>Pantalla</i> de Medellín y publicidad en medios impresos como <i>Cromos</i> y <i>Semana</i>	Discos Orbe

Fuente: la información se recopiló a través de medios impresos como: *El club del clan* y *Pantalla de Medellín*, *Cromos* y *Semana* de Bogotá.

Luis Fernando Garcés habla de la importancia que tuvo *El club del clan* en cuanto a su elenco, sus actividades musicales y cuáles fueron los motivos por cuales fue más recordado que el programa *Juventud moderna*, no sólo en Medellín sino en todas las ciudades del país.

El club del clan fue totalmente aparte de lo que era *Juventud moderna*. *Juventud moderna* y el *Show de los frenéticos* lo manejaba Alfonso Lizarazo. Guillermo Hinestroza manejaba *El club del clan*, ¿quiénes eran *El club del clan*? Maryluz, Vicky, Yair, Alfonso Palacios, “El Culebro” Casanova, Las Mellizas, Claudia de Colombia, eh... mmm, me faltan dos o tres... Y ellos tenían un programa de televisión diario a las seis de la tarde. Cogían una canción y con la canción hacían un dramatizado, por eso la gente recuerda mucho *El club del clan* como si *Juventud moderna* no hubiera existido, porque *Juventud moderna* era un programa los sábados de 5 a 6 de la tarde y el *Show de los frenéticos* era un programa de radio de 3 a 4 de la tarde [...].¹³⁷

¹³⁷ Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés*.

3.10 Tres hitos de la Nueva Ola en Medellín y la apropiación de repertorios

Entre 1965 y 1971 existieron en Medellín tres hitos que consolidaron el movimiento de la Nueva Ola y que dieron gran importancia a nuevos puntos de encuentro en la ciudad. El primero fue el concierto de Roberto Ledesma y varios artistas nacionales, evento que la prensa local promovió como un espectáculo con “Brillantes estrellas de la canción moderna”¹³⁸ anunciando la llegada de este movimiento musical en los más importantes medios de comunicación. Este concierto marcó la transición de las músicas desde mediados de la década del treinta hasta los años cincuenta, con géneros como el tango, el bolero, la ranchera, entre otros, que poco a poco fueron pasando a un segundo plano en cuanto a preferencias musicales por parte del público y en especial de los jóvenes de la clase media y alta. El concierto fue organizado de la siguiente manera: como figura principal el bolerista cubano en el Teatro Junín, junto a destacados artistas y grupos nuevaoleros: Alci Acosta, Juan Nicolás Estela, Luis Fernando Garcés, Los Golden Boys y Los Yetis. Dicho concierto se puede clasificar en dos géneros musicales, el primero con los cantantes que difundieron el bolero y la balada, de gran acogida por las generaciones mayores y que fueron interpretados por Ledesma y Acosta quien adaptó a ritmo de bolero *El último beso*, una traducción de la canción de *The Last Kiss*, compuesta en 1961 por Wayne Cochran en rhythm and blues y popularizada en 1964 por J. Frank Wilson and the Cavaliers, canción difundida en Norteamérica y posteriormente en Latinoamérica. Esta adaptación de Alci Acosta es una apropiación e híbrido al ser transformada en un bolero, arreglo que trascendió las fronteras nacionales y se popularizó en Latinoamérica y entre la comunidad latina de Estados Unidos.

¹³⁸ María Teresa Valenzuela, “Sucedió hace cincuenta años: Roberto Ledesma en Medellín 1966”, *El Colombiano*, 2016.

Por otro lado, en segundo lugar, la música juvenil estuvo a cargo de solistas y grupos que incursionaron en géneros como el rock and roll, el twist, el surf y el beat, donde se utilizaron términos como go-gó y yé-yé. Los Golden Boys estaba compuesto por los hermanos Guillermo y Pedro Jairo Garcés, su repertorio osciló entre la música tropical que comprendía gaitas, cumbias, porros, paseaitos, fox y pasodobles con el twist, en el que se destaca *El twist del guayabo*. A continuación se visualiza una imagen correspondiente a la promoción del concierto en el periódico *El Colombiano*; el recorte de prensa reposa en el Centro de Información Periodística (CIP). Se hace mención de los artistas que iban a participar, incluyendo al pianista Roberto Ledesma y el cubano Pepe Delgado.

Imagen 37. Roberto Ledesma en Medellín



Fuente: *El Colombiano*, Medellín (1966). Centro de Información Periodística (CIP).

A mediados de la década del sesenta en Medellín creció el movimiento de la Nueva Ola, lo que se reflejó en el nacimiento de los nuevos artistas nuevaoleros, así como el aumento de ventas por parte de las disqueras, de la sintonía de los escuchas en las emisoras de radio y la ampliación de horarios en los programas de televisión especializados en música juvenil, que tenían una gran recepción en la ciudad. El segundo hito es el patrocinio por parte de las empresas multinacionales, la oportunidad de promocionar sus productos apoyando a los artistas, haciendo eventos y conciertos. Es importante señalar que fue el momento apropiado para reforzar el consumo de bebidas colas, bebidas calientes y bebidas lácteas que acompañaban las comidas rápidas y que eran consumidas en espacios para el encuentro de la juventud como heladerías, fuentes de soda y reposterías en el centro de la ciudad, espacios claves por su cercanía con los teatros y radioteatros donde se presentaron los artistas juveniles. Dos claros ejemplos fueron la gira nacional de Enrique Guzmán, entre mayo y junio de 1964, auspiciada por Pepsicola “El refresco de la amistad”,¹³⁹ y el concierto Milo A Go-Gó evento del cual se hablará en las siguientes líneas.

Cuando el movimiento de la Nueva Ola estuvo en todo su furor, Cicolac tuvo la iniciativa de posicionar en el mercado nacional su bebida de chocolate en polvo Milo como un producto exclusivo de la juventud, y organizó entre el 22 y 23 de octubre de 1966 el Desfile Milo Á Go-gó en el Coliseo Cubierto Iván de Bedout. Dicho festival convocó a la mayoría de artistas nuevaoleros del ámbito nacional: Harold Orozco, Óscar Golden, Los Speakers, Los Ámpex, Los Yetis de Medellín y un espectáculo de danza “Á Go-gó” por Kathy y su Ballet Á Go-gó. Para asistir a dicho concierto y conseguir una boleta era necesario adquirir dos etiquetas del producto. Los espectáculos hicieron parte de una gran gira que se realizó en varias ciudades, pero sólo en algunas se pudo llevar a cabo debido a la multitud de jóvenes que llegaron y no pudieron entrar, recurriendo a la violencia lo que generó estragos en las diferentes ciudades, incluyendo Bogotá y Manizales; en Medellín estos disturbios se dieron en la primera edición de 1966.

¹³⁹ Herrera, "De nadaistas a hippies", 150.

Al ser un concierto emblemático, en el cual se interpretaron en su totalidad las músicas de la Nueva Ola en la ciudad, y conociendo las actitudes desenfundadas de los jóvenes seguidores, la sociedad antioqueña, caracterizada por el arraigo a sus costumbres, aceptó que se llevara a cabo; el resultado fue de excesos y daños en algunos bienes, llegando hasta el punto de que la iglesia en Medellín trató de excomulgar al grupo local Los Yetis por los episodios ocurridos el primer día. El músico Luis Fernando Garcés resalta la trascendencia de dicho evento al que asistieron alrededor de 28.000 personas.

Un espectáculo de locura, imagínese usted en una parroquia como Medellín, una ciudad tan tradicional, tan encerrada en sus costumbres ¿y tener un espectáculo de esos?, por eso Medellín fue, antes de Milo y después de Milo, ¿por qué? Porque allá pasó lo que ustedes no se pueden imaginar: allá fumaron marihuana, allá desvistieron niñas, allá violaron niñas, tanto que al otro día, el domingo, el evento se hizo con los hombres a la izquierda y las mujeres a la derecha, “que es que esta es mi hija”, no importa, usted se hace a la izquierda y su hija a la derecha...¹⁴⁰

A pesar de lo ocurrido el Desfile Milo A Go-Gó, en su segunda edición, el 3 de septiembre de 1967, se llevó a cabo en normal tranquilidad como lo manifestaron los medios impresos,¹⁴¹ ya que las autoridades habían aprendido la lección e influyeron de manera importante en la organización del espectáculo. A continuación se muestra la publicidad del evento en el periódico *Pantalla* de Medellín correspondiente al primero de septiembre de 1967.

¹⁴⁰ Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés*.

¹⁴¹ "Milo a Go-Gó", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967).

Imagen 38. Publicidad Milo Á Go-gó



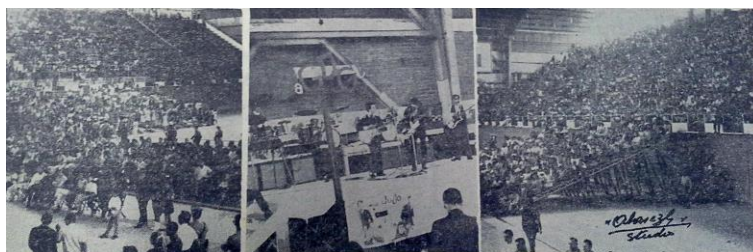
Fuente: "Milo A Go-Gó", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

Lo ocurrido en estos dos eventos muestra la aceptación de la Nueva Ola en la escena cultural de la ciudad por parte de una sociedad escéptica y conservadora. Refiriéndose a procesos similares en Chile, Juan Pablo González señala que: “Este fue un proceso de negociación de espacios y tendencias, donde los sectores dominantes se sintieron excluidos y hasta amenazados por una juventud empoderada que conquistaba uno de los atributos fundamentales de la música en cuanto manifestación estética: el atributo de lo nuevo”.¹⁴²

¹⁴² González, *Pensar la música desde América Latina*, 113.

La credibilidad que daba este movimiento al ser patrocinado por la empresa privada contrasta con la posición de la iglesia que influenciaba la mayoría de la sociedad, institución que no vio con buenos ojos esta serie de espectáculos. A continuación se muestran algunas imágenes del periódico *Pantalla* del 8 de septiembre de 1967 correspondientes a la segunda edición de este evento en el coliseo Iván de Bedout, tal como fue reseñado en la prensa. Se puede observar la apropiación por parte de la juventud de Medellín de este certamen y la organización para desarrollar dicho evento.

Imagen 39. Desfile Milo A Go-Gó



Fuente: "Milo A Go-Gó", *El Colombiano*, *Pantalla* [semanario] (1967). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

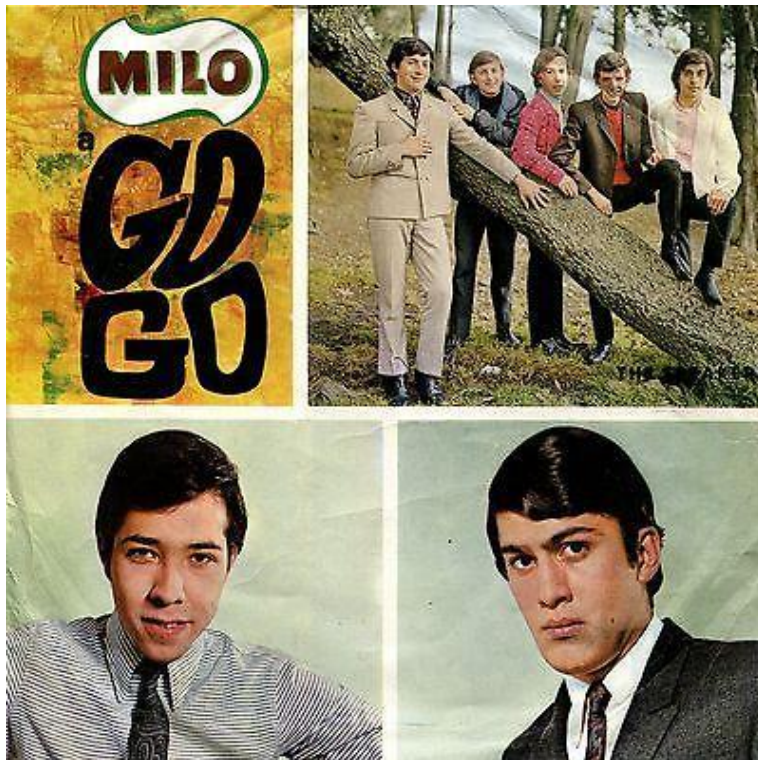
A continuación se observa un disco promocional de Milo Á Go-gó de 45 RPM correspondiente a 1966, y que contiene a las estrellas de la Nueva Ola: Harold Orozco, Óscar Golden y Los Speakers. En la contracarátula se señala lo siguiente.

Alegres, sanos, fuertes y vigorosos, aquí están los mejores intérpretes de la música Nueva Ola colombiana... en este recuerdo de la exitosa promoción Milo A Go-Gó. Cinco micrófonos electrónicos y las técnicas y equipos de grabación más avanzados se

utilizaron en la realización de este disco para asegurar el mejor y más equilibrado sonido y la más alta calidad.¹⁴³

Es importante observar cómo se incorporan nuevos equipos y técnicas de grabación en vivo de estos géneros musicales y su posterior difusión entre la juventud en discos de 45 RPM.

Imagen 40. LP 45 RPM



Fuente: "Milo a Go-Gó", *El Colombiano, Pantalla* [semanario] (1967). Sala Patrimonial Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT, Medellín.

3.11 El ocaso de la Nueva Ola

A finales de la década del sesenta sucedieron una serie de eventos a nivel mundial, mencionados anteriormente, que impactaron la juventud generando nuevas actitudes frente al modo de vida, a las nuevas tendencias y a la creación de manifestaciones culturales, sociales y artísticas. El más notorio fue la contracultura y su relación con el Festival de Woodstock, evento realizado entre el

¹⁴³ "Milo Á Go -Gó".

15 al 18 de agosto de 1969. Quizás el concierto más icónico que el mundo hubiera visto hasta el momento, reuniendo alrededor de casi 500.000 hippies que se asentaron por cuatro días en el condado Ulster (Nueva York) con los artistas más importantes del rock, género que gradualmente comenzó a diferenciarse del rock and roll; también influenciado por el folk rock, el beat y el blues.

Hicieron presencia en este festival: Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Crosby, Stills, Nash & Young, Canned Heart, Joan Báez, Janis Joplin, Joe Cocker, Neil Young, Santana, Jimmy Hendrix¹⁴⁴, entre otros. Dicho evento sirvió como un conjunto de mensajes de carácter cultural, social y político en contra de la violencia, el consumismo y la desigualdad.

El movimiento de la contracultura hizo su arribo a Colombia a finales de los sesenta a través de los discos con agrupaciones con un sonido diferente, más experimental y reflexivo, casos como los Beatles, los Rolling Stones, entre otros, que comenzaron a invadir las discotecas en 1970. Este mismo año se realizó el “Festival de la Vida” en Bogotá, evento que inició una serie de conciertos en varias ciudades como Medellín, Yumbo y Melgar.

El **tercer hito** importante en la ciudad sucedería a principios de la década del setenta, donde comenzaría el ocaso de la Nueva Ola, esto debido a los nuevos ritmos que se impusieron y al cambio gradual de los gustos en la juventud. El Festival de Ancón en 1971 fue quizás el concierto más recordado por el número de jóvenes que asistieron de todas las partes del país. Su artífice, Gonzalo Caro, conocido como “Carolo”, quiso imitar en Colombia lo que Woodstock había logrado en el mundo. El evento tuvo el reto de ser organizado en Medellín, caracterizada como una ciudad conservadora y de buenas costumbres. A continuación se muestran algunas entrevistas registradas en el libro de Gonzalo Caro *El Festival de Ancón: un quiebre histórico* (2005); entrevistas que realizó el periodista Germán Castro Caicedo quien vivió el festival como cronista del periódico *El Tiempo*. Allí efectuó un cubrimiento desde distintos puntos de vista. La primera hace referencia al arzobispo de Medellín de aquel entonces Monseñor Tulio Botero Salazar y su descontento con la realización de dicho evento.

¹⁴⁴ Pete Fornatale, *Back to the Garden: the Story of Woodstock* (Nueva York: Simon and Schuster, 2009).

Por los frutos se conoce al árbol. Esos jóvenes son el fruto de los hogares modernos. En la familia hay buena parte de la culpa de lo que va a suceder, porque los muchachos son víctimas de algo. Ese algo es una pedagogía educativa defectuosa por parte de los padres, en la que faltan confianza, diálogo con los hijos. Estos a su vez, no son tratados como amigos, porque continúan bajo una autoridad que sólo sirve para mandar y que tiene que acabarse.¹⁴⁵

En la otra posición está el alcalde de Medellín en 1971, el señor Álvaro Villegas, quien siendo del Partido Conservador aprobó los permisos para desarrollar dicho evento, y quien fue duramente criticado y señalado de provocar el desorden en la ciudad con esta decisión. Se expresó de la siguiente manera, resaltando la importancia y la realidad de la música juvenil en nuestro contexto.

Sólo hemos reconocido un hecho. En todos los países del mundo se le da permiso a los jóvenes para que realicen esta clase de festivales... ni en Medellín, ni en Colombia entera hay un solo joven a quien no le guste la música rock. Exótica por el hecho de que la toca gente que no se afeita, que no se baña. Dimos permiso para este festival de música, como lo dimos para el de tango que comienza el lunes.¹⁴⁶

En el Parque Ancón, en el sector de La Tablaza, perteneciente al municipio de La Estrella, se realizó este evento que comenzó el 18 de junio de 1971 y que duró tres días bajo la consigna de paz, amor y música, acogiendo a más de 200.000 asistentes que sacaron de sus bolsillos \$13,20 centavos para poder ingresar al espectáculo. En la siguiente imagen se observa a un bajista de una de las agrupaciones, con cabello largo, de balaca y jeans, aspecto que fue criticado por diferentes estratos de la población. Al fondo aparecen los asistentes. El Parque tenía quioscos instalados para el disfrute de las familias y las personas asistentes.

¹⁴⁵ Gonzalo Caro y Carlos Bueno, *El Festival de Ancón: un quiebre histórico* (Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2001), 48.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, 48-49.

Imagen 41. Festival de Ancón, La Estrella



Fuente: Horacio Gil, "Festival Hippi 2" (Medellín: s. e., 1971).

La mayoría de los grupos que se presentaron ya habían dejado de lado la influencia de la Nueva Ola, exceptuando a los Lassers, quienes todavía seguían difundiendo esta música. Estas agrupaciones experimentaron con instrumentos folclóricos como armónicas, flautas, tambores, entre otros, creando nuevos sonidos con clara influencia del folk rock.

Gonzalo Caro, en una entrevista realizada en 2013, señala algunas de las agrupaciones que se presentaron en este evento, la mayoría de ellos eran de la ciudad de Medellín, lo que muestra el auge de grupos rocanroleros, nuevaoleros y de música juvenil en la ciudad. Es interesante resaltar la diversidad de géneros que agrupó este evento, congregando en un solo sitio el rock, la Nueva Ola y el folk rock, entre otros.

Cuadro 16. Artistas en el Festival Ancón 1971

Artista /Agrupación	Ciudad de origen
Fernando Suncho	Medellín
Los Stone Free	Medellín
Los Lassers	Medellín
Los Monsters	Medellín
Conspiración del Zodíaco	Medellín
La Banda Universal del Amor	Medellín
Los Graduados (Algunos integrantes)	Medellín
Los Blackstars (Algunos integrantes)	Medellín
Raymundo Cuctis	Lituania
Columna de Fuego	Bogotá

Gran Sociedad del Estado	Bogotá
Galaxia	Bogotá
La Banda de Marciano	Bogotá
Terrón de Sueños	Bogotá
La Planta	Bogotá
Fraternidad	Bogotá

Fuente: Víctor Bustamante, *Entrevista a Gonzalo Caro "Carolo"* (Medellín: Babel, 2013).

En líneas anteriores se habló de la relación entre las drogas y el hippismo, Ancón no fue la excepción, además del consumo de marihuana se añadieron el LSD y los hongos, que los jóvenes encontraban cerca de sus carpas o en los potreros cercanos al evento. A continuación se observa una imagen de uno de los conciertos correspondiente al 18 de junio de 1971, el primer día del evento, al parecer fue en horas de la mañana cuando todavía estaba llegando la gente. La tarima estaba situada cerca del río La Miel (río Medellín) mirando hacia el occidente y el vestuario de los asistentes estaba limpio; cabe recordar que hubo mucha lluvia durante el evento por lo que el lodo cubrió gran parte del escenario.

Imagen 42. Festival de Ancón. La Estrella, 1971



Fuente: Horacio Gil, "Festival Hippi" (Medellín: s. e., 1971).

Finalmente, estos tres acontecimientos marcaron a la generación nuevaolera en Medellín en la década del sesenta, generando tendencias y comportamientos de carácter social, cultural y artístico. Este movimiento musical fue una base para que las futuras generaciones dieran continuidad a la transformación y surgimiento de nuevos ritmos en el entorno musical de la ciudad.

3.12 Lugares de encuentro para la música nuevaolera

A mediados de los años sesenta Medellín se había transformado en una ciudad moderna, los espacios culturales y de esparcimiento también habían aumentado y reflejaban los ideales de modernidad; como en otras capitales del mundo. Como se dijo anteriormente, el centro de la ciudad era el lugar de confluencia de los jóvenes nuevaoleros; sin embargo, existieron espacios alternos que tenían su ubicación por fuera de este perímetro urbano, uno de ellos fue el Coliseo Iván de Bedout, el cual sirvió como escenario para agrupaciones que interpretaban nuevos ritmos

Este edificio, construido en 1956 y ubicado en la Unidad Deportiva Atanasio Girardot, también albergó las dos versiones de “Milo Á Go-Gó”. Las polémicas generadas por este evento llevaron a la prohibición de esta clase de presentaciones, no sólo en este recinto sino en otros lugares como las discotecas, debido al mal comportamiento de los jóvenes y a la presión que ejercían la iglesia y los sectores conservadores de la sociedad en contra de la difusión de los nuevos ritmos. Alexander Duque, en su trabajo de grado, explica una de las razones por las cuales la Nueva Ola no se pudo difundir en las discotecas, a diferencia de otras ciudades en las cuales se convirtieron en negocios prósperos en pleno auge de los ritmos modernos que llegaban a Colombia.

En Medellín, por el contrario, las autoridades negaron los permisos para fundar discotecas. La música se escuchaba en *grilles*, cafés, bares, estaderos, pero a ellos acudían sólo los mayores de 21 años, los adolescentes debían conformarse con escucharla en las heladerías o en la radio. Quienes podían lo oían en sus estéreos y tocadiscos o lo bailaban la mayoría de las veces en reuniones y fiestas particulares programadas por ellos mismos.¹⁴⁷

Los lugares para la difusión de las nuevas músicas, mencionados en esta cita, fueron muy limitados, tuvieron gran incidencia en que la juventud comenzara a contagiarse del movimiento nuevaolero. En este orden de ideas encontramos las heladerías y cafés que se convirtieron en los lugares preferidos por la juventud medellinense. La cotidianidad de los jóvenes en un fin de semana estaba representada en estilos de vida similares a los de las generaciones juveniles en Norteamérica, la rutina consistía en asistir a teatros a ver películas en horario matinal, posteriormente se dirigían a sus heladerías preferidas, como es el caso de la Heladería San Francisco situada en la calle 55 con la carrera 48 frente al Parque Bolívar, donde vendían: “[...] el cono tipo americano en diecisiete sabores diferentes... uno quedaba como un príncipe, o si no iba aquí al frente a El Dorado”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Herrera, "De nadaistas a hippies", 174.

¹⁴⁸ Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés*.

De esta manera se refería Luis Fernando Garcés a la mayoría de jóvenes cuando realizaban sus salidas con sus parejas en la Medellín del sesenta. El Dorado, en la avenida La Playa con la carrera 40, funcionó como un restaurante drive-In,¹⁴⁹ siendo un lugar también muy frecuentado por los jóvenes. “Era un sitio donde venías a tomarte una malteada con papitas a la francesa, con un perro caliente, con un buen *sándwich* y cuadrabas tu Lambretta, tu Vespa y ahí venías con las niñas de los diferentes colegios de Medellín a pasarla muy bien”.¹⁵⁰

Otra actividad que estaba ligada a la juventud de los años sesenta fue recorrer la carrera Junín, actividad que se denominaba coloquialmente como “juniniar”. Este punto de confluencia fue considerado como uno de los mayores atractivos por su comercio y sus lugares de esparcimiento que fueron muy reconocidos en la ciudad. El Salón Astor, el Club Unión, el Bar Metropol, famoso por sus billares, también difundieron la música joven a través de rockolas. Los jóvenes bohemios se ubicaban en los salones Versalles y el café Miami.

A medida que las nuevas tendencias, valores y actitudes arribaban de otros países, permeando la juventud en Medellín, fueron surgiendo nuevos lugares como epicentros de los movimientos contestatarios y contraculturales adoptados por los jóvenes de la ciudad, y que tuvieron una estrecha relación con la música. Tal es el caso de la Librería Aguirre,¹⁵¹ en Maracaibo al frente del Teatro Ópera, un centro de confluencia de escritores, eruditos y poetas, entre ellos Gonzalo Arango, fundador del movimiento nadaísta el cual tuvo un importante vínculo con la música nuevaolera y del que se hablará más adelante.

La llegada del hipismo a finales de la década del sesenta generó nuevas formas de aproximarse a la vida y otras maneras de expresarse. En el año 1969 se abrieron almacenes para la juventud en

¹⁴⁹ En Estados Unidos el término *drive-in* hace referencia a todos aquellos establecimientos como cines, restaurantes o bancos especialmente construidos para que el cliente pueda hacer uso de sus servicios sin tener que abandonar el vehículo. Véase <http://diccionario.reverso.net/ingles-espanol/drive-in>.

¹⁵⁰ Bustamante, *Entrevista a Luis Fernando Garcés*.

¹⁵¹ Bustamante, *Entrevista a Gonzalo Caro "Carolo"*.

la que se vendían artículos y prendas que representaban el movimiento hippie, uno de ellos fue La Caverna de Carolo en el Pasaje Junín-Maracaibo. Este se convirtió en un referente de la cultura hippie que llegaba al país tras los eventos desarrollados en Norteamérica, exactamente en San Francisco y en Woodstock. Dicho establecimiento comenzó como un local de artesanías (accesorios, marroquinería, confecciones) y ventas de discos, y poco a poco fue ganando popularidad entre los jóvenes interesados en esta manifestación contracultural. En entrevista de Víctor Bustamante a Gonzalo Caro “Carolo”, su fundador, se refiere a los hechos que lo llevaron a pedir un espacio en el sótano de dicho centro comercial para poder desarrollar su proyecto.

Entonces, en esas, vi que también que allá abajo en esos huecos, habían quedado vacíos, entonces les hablé a ellos, entonces me dijeron hombre pues a nosotros nos parece, pero si la gente aquí en Medellín, si no van a un segundo piso a comprar, menos quién se va a meter a un sótano, bueno entonces yo les dije, no pero es que para yo montar ahí unos tallercitos de cosas de las artesanías y las cosas, y poner a estos muchachos hippies ahí a trabajar y eso... Bueno entonces ellos me lo alquilaron, inclusive fue una cuestión muy barata porque como eso no tenía piso, acordamos que el primer año que yo le pusiera, como eso lo habían dejado así... pelado que le pusiera piso y entonces con eso tenía, bueno y así fue y así nació la Caverna de Carolo [...].¹⁵²

Este local comercial tuvo gran aceptación entre los jóvenes y el movimiento hippie de la ciudad, fue precursor de los lugares que vendían artesanías y sobrevivió hasta la década del ochenta.

El Parque Ancón, como se dijo anteriormente, marcó una generación, dándole la bienvenida al hippismo, al uso de drogas y al rock progresivo y experimental.

¹⁵² *Ibíd.*

CAPÍTULO 4.

MUTACIONES SONORAS

A mediados de la década del sesenta Medellín fue un importante epicentro de creación y producción musical en Colombia, donde la industria discográfica vio una oportunidad de comercializar la música de la Nueva Ola utilizando letras, ritmos y tendencias en géneros como la música tropical, la balada y la canción de protesta. En las siguientes líneas se presentarán algunos ejemplos musicales que fueron importantes en el desarrollo de la Nueva Ola y que ganaron espacios y aceptación por parte del público joven.

4.1 Música tropical

Entre los años cuarenta y cincuenta la música tropical oailable ganó terreno en la ciudad, como lo había hecho el bolero y el tango en décadas anteriores. La música tropical fue introducida al interior del país por dos vertientes y tuvo mayor pertinencia en las festividades de fin de año. La primera habla de cantautores como el samario Guillermo Buitrago, quien difundió canciones con ritmos sabaneros y también provenientes del vallenato al interior del país, con temáticas fiesteras entre las que se encuentran la bebida, las mujeres y la amistad. Rápidamente se convirtió en una fuente de inspiración para los compositores y músicos locales como Joaquín y José Bedoya, Arturo Ruiz del Castillo y José Muñoz, que vieron en la alegría y en el contenido de sus canciones las bases para difundir la música de parranda. “Aquí en Antioquia surgió una escuela de músicos que asimilaron esa tendencia picaresca, de doble sentido, en esencia paisa pero inspirada en Buitrago”.¹⁵³

La segunda vertiente estuvo compuesta por las orquestas tropicales provenientes de la costa Atlántica y que habían sido influenciadas por el jazz y sus formatos de Big band; muchos de sus integrantes se radicaron con sus familias en Medellín, encontrando en esta ciudad una oportunidad de trabajo. Formatos de orquesta como la de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y

¹⁵³ Gil, "Medellín y la música años sesenta", 50.

Pacho Galán, amenizaron las celebraciones más importantes en clubes y fiestas privadas de las familias más acaudaladas de la ciudad, interpretando géneros locales como porros, cumbias, gaitas y merecumbés; Pacho Galán fue su principal difusor. También interpretaron géneros foráneos como el cha cha chá, rumbas, mambos, boleros y merengues, satisfaciendo el oído de los asistentes. Ya entrada la década del sesenta artistas y agrupaciones nuevas comenzaban a integrar el repertorio tropical de la industria discográfica en Medellín, de la cual Discos Fuentes fue su principal abanderada, seguida de Discos Victoria, Sonolux y Codiscos. Casas disqueras en las que grabaron Los Corraleros del Majagual, Jesús García Peña “Mario Gareña”, Rodolfo Aycardi y Noel Petro.

El boom de la llegada del rock and roll a principios del sesenta y posteriormente la Nueva Ola a mediados de esa década logró que tanto la industria discográfica como los intérpretes y las agrupaciones de los géneros musicales establecidos centraran toda su atención en los modelos instrumentales, los avances tecnológicos, las tendencias y las composiciones que estaban acaparando las ventas de discos en la ciudad y el país. De esta manera, el historiador Javier Gil Gallego en su trabajo “Medellín y la música años sesenta” (1989) se refiere al término “combos” para identificar las agrupaciones musicales espontáneas y la forma en que accedieron a nuevas innovaciones en el campo musical y discográfico: “a los combos les quedó más fácil aprovecharse de los adelantos tecnológicos; el piano lo reemplaza un órgano electrónico, la percusión se limita a la batería, entra el bajo y la guitarra eléctricos. Los músicos no necesitaban un gran virtuosismo, cuando las casas disqueras optaron por grabar con pistas”.¹⁵⁴

Es así como surgieron agrupaciones de música tropical permeadas por la Nueva Ola como Los Golden Boys, Los Teenagers, Los Falcons, Los Black Stars entre otros que además de utilizar los instrumentos propios de la música moderna fusionados con los pertenecientes a la músicaailable se apropiaron de las tendencias nuevaoleras, que claramente se pueden ver en sus carátulas, e hicieron uso de los términos go-gó y ye-yé en algunas composiciones. A continuación

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 59.

se presenta un cuadro con unas de las agrupaciones de géneros tropicales que utilizaron influencias nuevaoleras y que pertenecen a casas disqueras en Medellín.

Cuadro 17. Agrupaciones y álbumes musicales prensados en Medellín relacionados con la Nueva Ola

Agrupación – Álbum	Ciudad	Forma que fue pemeada por la Nueva Ola	Sello discográfico
Los Teenagers - <i>De viaje con los Teenagers</i>	Medellín	Utilizaban instrumentos como el bajo eléctrico, guitarra eléctrica, en ritmos como mambo, cha cha chá	Zeida
Los Teenagers - <i>Nuevos ritmos</i>	Medellín	Utilizaron instrumentos eléctricos y en su repertorio tocaron <i>La Plaga, Pitty Pitty</i> , entre otros	Discos Fuentes
Los Black Stars - <i>A toda máquina</i>	Medellín	Utilizaron instrumentos eléctricos y en su repertorio esta un <i>bugaloo</i>	Sonolux
Los Golden Boys	Medellín	Utilizan bajo y guitarra eléctricos además de tocar ritmos como fox, twist, canción italiana y francesa, entre otros	Discos Fuentes
Noel Petro	Cereté	Utiliza guitarra eléctrica en géneros	Sonolux

		musicales como el vallenato	
--	--	-----------------------------	--

La industria discográfica en Medellín sirvió para que muchos intérpretes que llegaron de distintas ciudades y regiones del país encontraran en la Nueva Ola un espacio para fusionar sus producciones musicales, con los cuales los artistas se venían reconociendo en trabajos anteriores.

Un caso particular de esta apropiación en la música tropical es el de Noel Petro en *La ola dos mil*; en su letra se refiere a la llegada de un ritmo novedoso, joven y moderno. En esta composición se utilizan dos términos: “ola” como la ola marina que moja, pero también se refiere al movimiento juvenil que le va a llegar a la juventud y del cual se va a impregnar. Y el término “dos mil” el cual proyecta el movimiento al futuro. En la carátula del disco denomina este grupo de composiciones como Intercambio Vallenato, abordando de esta manera diferentes aires de la región caribe colombiana.

“Este es el ritmo de la Ola dos mil... Este es el ritmo de la Ola dos mil... el que está gustando y el que va a gustar... el que está gustando y va a gustar...”¹⁵⁵

En el Intercambio Vallenato le da preponderancia a nuevos instrumentos como el órgano y la guitarra eléctrica, instrumentos representativos de la Nueva Ola y de la juventud, razón por la cual estas obras se incorporaron rápidamente en la programación juvenil. A continuación se visualiza la transcripción de su canción *La Ola dos mil*.

¹⁵⁵ “*La ola dos mil*. Noel Petro El burro mocho”.

La Ola Dos Mil.

Noel Petro.

♩ = 116

Voice

Electric Guitar

Bass Guitar

Guiro

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The tempo is marked as 116 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The voice part is silent. The electric guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar plays a similar pattern in the lower register. The guiro provides a steady percussive accompaniment.

4

Pa que lo goce..... Coje la Cabullita...

E.Gtr.

Bass

Gro.

Detailed description: This system contains measures 4 through 6. The lyrics 'Pa que lo goce..... Coje la Cabullita...' are written above the electric guitar staff. The electric guitar part features a four-measure phrase in the first measure, indicated by a '4' above the staff. The bass and guiro parts continue their respective rhythmic patterns.

Trancripción : Santiago Román C.

7

E.Gtr.

Bass

Gro.

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The top staff is a blank treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The E.Gtr. staff features a rhythmic pattern of eighth notes with a slash through the stem, indicating a strummed chord. The Bass staff has a similar rhythmic pattern with a dotted quarter note followed by an eighth note. The Gro. staff shows a steady eighth-note drum pattern.

9

E.Gtr.

Bass

Gro.

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The notation is identical to the previous system, with the E.Gtr. and Bass parts continuing their rhythmic patterns and the Gro. part maintaining the eighth-note drum pattern.

11

Es teesel rit mo de la ol a dos mil es teesel rit mo de la ol a dos mil

E.Gtr.

Bass

Gro.

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The E.Gtr. staff now has a melodic line with lyrics: "Es teesel rit mo de la ol a dos mil es teesel rit mo de la ol a dos mil". The Bass and Gro. parts continue with their respective rhythmic patterns.

13 el quees ta gustando y el que vaagus tar el questagus tando yel que va a gus tar

15 Me voypa lan te mevoy pa a tr ás Me voy pa lante mevoy pa a tr ás

17 cui dao con la ola que tevaa bu jar Ase gura bien la len gua no se te vaya a enre dar agura bien

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line (top staff) and three instrumental staves: E.Gtr. (middle-top), Bass (middle-bottom), and Gro. (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe a wave. The instrumental parts provide accompaniment for the vocal lines.

19

la le n gua no se te va ya a en re dar

E.Gtr.

Bass

Gro.

19

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. The vocal line (top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "la le n gua no se te va ya a en re dar". The electric guitar (E.Gtr.) part has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. The drum part (Gro.) has a drum clef and a key signature of one sharp. Measure numbers 19 and 20 are indicated at the start of the vocal and guitar staves.

20

buuu rr aaaa chi qui buuurra Cha que chi qui

E.Gtr.

Bass

Gro.

20

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. The vocal line (top) has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "buuu rr aaaa chi qui buuurra Cha que chi qui". The electric guitar (E.Gtr.) part has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. The drum part (Gro.) has a drum clef and a key signature of one sharp. Measure numbers 20 and 21 are indicated at the start of the vocal and guitar staves.

21

chi qui cha que chi qui cha chi qui cha que chi qui cha

E.Gtr.

Bass

Gro.

21

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. The vocal line (top) has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "chi qui cha que chi qui cha chi qui cha que chi qui cha". The electric guitar (E.Gtr.) part has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp. The drum part (Gro.) has a drum clef and a key signature of one sharp. Measure numbers 21 and 22 are indicated at the start of the vocal and guitar staves.

4.2 Canción de protesta

En líneas anteriores se habló de cómo la década del sesenta influyó en los jóvenes, a nivel mundial, de manera cultural y social. Medellín no fue ajena a estos cambios: se crearon gremios de trabajadores en la mayoría de empresas, muchos jóvenes estudiantes militaron en movimientos como la Juventud Comunista (Juco) y el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (Moir) que se constituyó como un movimiento de obreros de izquierda a partir de 1968; se fortalecieron los movimientos juveniles de carácter político en las universidades en contra de las políticas gubernamentales y foráneas, incrementando el número de protestas que salían desde las universidades públicas al centro administrativo de la ciudad.

En su misión de adoctrinar a los más necesitados la iglesia, con un sector minoritario de sacerdotes, no estuvo ajena a la injusticia social que vivía Colombia. Quizás el más icónico y reconocido fue Camilo Torres, quien dejó el sacerdocio para ocuparse de un movimiento social y revolucionario que más adelante lo llevaría a su muerte, en 1966, cuando militó con el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Torres se convirtió en un referente para muchos sacerdotes que en sus oficios vieron la pobreza y desigualdad en los barrios piratas e invasiones donde iban a predicar. En Medellín existen dos casos particulares, los sacerdotes Vicente Mejía y Gabriel Díaz, quienes decidieron trabajar con el pueblo e hicieron públicas las necesidades frente a una sociedad indiferente, ganándose fuertes críticas por parte de la misma y de la iglesia, la cual abandonaron ante la presión de sus superiores. Sin embargo, no fue suficiente el proyecto de expansión y muchas personas que llegaban del campo se vieron en la tarea de asentarse en barrios piratas en la periferia de la ciudad, siendo insuficiente la ayuda del gobierno y de la iglesia que lo vio como un problema social. A finales del sesenta el Concilio General del Episcopado Latinoamericano (CELAM), en su segunda edición realizada en 1968 en Medellín, se abordaron este y otros temas como la intervención de la iglesia en los asuntos sociales, tanto en la ciudad como en América Latina (pobreza, desigualdad y juventud). Para contextualizar un poco, el historiador Óscar Calvo en *Medellín (Rojo)* (2012) se refiere a la crisis poblacional y a la ruptura en las relaciones de la iglesia con la sociedad y la industria antioqueña.

“En los años sesenta la crisis de los patronatos obreros en las fábricas, la emergencia de un sindicalismo católico no patronal y el fracaso de barrios construidos para domesticar un pueblo insumiso, indican que las formas de control social que habían sido construidas por las elites antioqueñas a partir de la religión estaban resquebrajándose”.¹⁵⁶

Fue este punto de ruptura el que obligó a muchos habitantes de Medellín, y en especial a los jóvenes, a perder la credibilidad en las instituciones. Al igual que en San Francisco nació el movimiento literario *Beatnick*, de la mano de algunos escritores y poetas, en Medellín los jóvenes escritores e intelectuales conformaron, a finales del cincuenta, el movimiento Nadaísta, que consistió en un movimiento contracultural literario en la ciudad. Su gestor, el escritor Gonzalo Arango, se consideró como el profeta del movimiento, dando a entender su inconformidad con el sistema por medio de duras críticas a la sociedad en general, a los partidos políticos y a la iglesia. La quema de libros en 1958 frente a la iglesia de San Ignacio en Medellín se convirtió en el acto simbólico del nacimiento de este movimiento, que ganó con el tiempo un gran número de jóvenes y seguidores en todo el país, quienes se identificaron plenamente con las ideas y manifestaciones de este colectivo. La música jugó un papel importante como medio de difusión del Nadaísmo, Gonzalo Arango en una de sus tantas reuniones conoció al grupo Los Yetis, una agrupación nacida en Medellín en 1965, que al lado de Los Speakers fue una de las bandas más reconocidas de la Nueva Ola a nivel nacional, y que un año después, con Discos Fuentes, ganó un disco de oro en ventas. Esta agrupación tuvo muchas afinidades a pesar de que Arango no se identificaba con las clases sociales de Norman, Juan Nicolás e Iván Darío. Arango habló de su canción, *Llegaron los peluqueros*, en un artículo titulado “De cara a cara con Los Yetis” para la revista *Cromos* número 2601 de 1967 y su colaboración con la agrupación antioqueña.

A la media hora estaba lista mi canción de protesta: *Llegaron los peluqueros*, una sátira humorística contra los enemigos de la generación go-gó, algo así como una tomada de pelo a los peluqueros. Quedaron encantados y prometieron grabarla al otro día. Así quedó sellado un pacto de mutua colaboración entre los nadaístas y los cantantes y compositores go-gó. De esa alianza

¹⁵⁶ Óscar Calvo, *Medellín (Rojo) 1968* (Bogotá: Planeta, 2012), 35.

con Los Yetis surgiría el proyecto de un Long Play con canciones nadaístas de protesta que se titularía *Canciones para darle a la guerra el Premio Nobel de la Paz* y que pronto será lanzado por Discos Fuentes.¹⁵⁷

Con *Llegaron los peluqueros* de Los Yetis en ritmo de twist, la batería marca con el platillo corcheas, mientras el redoblante va marcando los tiempos fuertes. El uso de la armónica rememora a *Love Me Do* de The Beatles, mientras la voz comienza con apoyaturas utilizando la escala menor pentatónica de C (Do) en la mayoría de la letra y finalizando las frases con la nota Eb (Mi bemol) que equivale en dicha escala a la nota Blues; cabe anotar que la voz utiliza articulaciones fuertes similares a las de la canción *The House of The Rising Sun* de The Animals. La armonía está en tonalidad de C (Do) mayor constituida por los grados I y IV que equivalen a C y F.

¹⁵⁷ Gonzalo Arango, "De cara a cara con Los Yetis", *Cromos* 2601 (1967), 65.

Llegaron Los Peluqueros

Rock and roll

Texto: Gonzalo Arango
Música: Los Yetis
Transcrito por: Santiago Román

$\bullet = 132$

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the voice (Voz), which contains four measures of whole rests. The second staff is for the electric guitar, showing a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The third staff is for the electric bass, featuring a steady eighth-note bass line. The fourth staff is for the piano, with a treble clef and a bass clef, showing chords and melodic lines. The fifth staff is for the drum set, using a double bar line and 'x' marks to indicate a consistent drum pattern.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

5

La pa triæstaen pe li gro tá El de co ro de la

5

5

5

9

pa triæstaen pe li gro Yo no ten go pa tria

9

9

9

9

Detailed description: This is a musical score for a rock and roll song. It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.S.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The vocal line includes lyrics in Spanish. The guitar and bass parts feature a driving rock rhythm. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The double bass part plays a consistent eighth-note pattern.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

3

The musical score is arranged in four systems. The first system (measures 13-16) features a vocal line with the lyrics "Yo no ten go na da". The instrumental parts include E.Gtr. (Electric Guitar) with a rhythmic pattern of eighth notes, E.B. (Electric Bass) with a steady eighth-note bass line, Pno. (Piano) with block chords and moving lines, and D.S. (Drum Set) with a consistent eighth-note drum pattern. The second system (measures 17-20) features a vocal line with the lyrics "La pa triascesan gra Mi ca pi". The instrumental parts continue with similar patterns to the first system.

13 Yo no ten go na da

17 La pa triascesan gra Mi ca pi

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

21

tán Que be llo el To rren te ro jo

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

25

Los poe tas lan zan su ma ni fies to mu e ra la po e sia

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for a rock and roll song. It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by electric guitar (E.Gtr.), electric bass (E.B.), piano (Pno.), and double bass (D. S.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 21 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 28. The vocal line has lyrics in Spanish. The guitar and bass parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The piano part provides harmonic support with chords. The double bass part has a steady eighth-note accompaniment.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

5

29

vi va el te rror El na da is mo es gen til ar ma da de la re vo lu ción

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

33

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

37

Ten go dos vio lí nes pa ra la tur ba ción el or den pu bli co

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

41

los es tu dian tes tir ran pie dras

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for a rock and roll song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 37 and includes a vocal line with lyrics, an electric guitar (E.Gtr.) part, an electric bass (E.B.) part, a piano (Pno.) part, and a double bass (D.S.) part. The second system starts at measure 41 and includes a vocal line with lyrics, an electric guitar (E.Gtr.) part, an electric bass (E.B.) part, a piano (Pno.) part, and a double bass (D.S.) part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

7

45

A lumnos son De Ci ce rón

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D.S.

49

Mo to ci clis ta grie go U lí ses no

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D.S.

53

No bo tes ya Las hi po te cas

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

57

Ví va jo se fi na Na po le ón

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

9

61

E ra un ena no con pis to la Los pe lu que ros

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

65

A la gui llo ti na Ca os!

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

69

Oh caos Ca os! Tum ban es ta tuas

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

73

del i ber ta dor

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

11

77

Los a mo ti na dos

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

81

A Fei tan a los héro es Mueran los pe lu que ros

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

85

Vivan las me lenas Larevolu ción Vivañtoi ne
85 Vi van las me lenas larevolu ción

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

89

o dian

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Llegaron Los Peluqueros
Rock and roll

13

93

Vivabrid gi tte bar dó aaaaaahh

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

97

to do va bien to do va mal

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

101

to do va mal y ye ah! mou mou Los pe lu que ros lle ga ron ya

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

105

Le ga ron ya...

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Gonzalo Arango, en sus textos, habla de la realidad de los jóvenes y el rechazo a la situación del país; y establece el movimiento Nadaísta como una alternativa para generar un cambio en una sociedad conservadora. Otras temáticas que plantea este tipo de canción son las protestas estudiantiles contra el sistema educativo, el sistema capitalista, la revolución francesa y personajes como Napoleón, Josefina, Antoine Vincent Arnault y figuras de la época como la polémica actriz francesa Brigitte Bardot y el inconformismo de los jóvenes.

*Llegaron los peluqueros*¹⁵⁸

La patria está en peligro
El decoro de la patria está en peligro
Yo no tengo patria
Yo no tengo nada

La patria se desangra
Mi capitán
Que bello el
Torrente rojo
Los poetas lanzan su manifiesto

¡Muera la poesía!
¡Viva el terror!
El Nadaísmo
Es gentil armada de la revolución

Tengo dos violines
Para la turbación
Del orden público
Los estudiantes
Tiran piedra
Alumnos son de Cicerón

Motociclista griego
Ulises no
Todo de llama
Las hipotecas

¹⁵⁸ “*Llegaron los peluqueros* (letra)”, (consultado 15 de octubre 2016),
https://www.youtube.com/watch?v=_Xoh4pPx6fg https://www.youtube.com/watch?v=_Xoh4pPx6fg

Viva Josefina
Napoleón
Era un enano con pistola
Los peluqueros
A la guillotina
Caos

Tumban estatuas del libertador

Los amotinados
Afeitan a los héroes
Mueran los peluqueros
Vivan las melenas
La revolución
Viva Antoin
Viva Brigitte Bardot

Todo va bien
Todo va mal
Todo va bien, ni bien ni mal
Los peluqueros
Llegaron ya
Todos los peluqueros
Llegaron ya
Que se vayan
Los peluqueros.

4.3 Balada

Como se dijo en líneas anteriores, el auge que tuvo la canción francesa e italiana y los concursos de la canción en distintas ciudades europeas contribuyeron a que este género musical, que también se había desarrollado en Estados Unidos de la mano del rythm and blues, permeara a Hispanoamérica de manera importante en los inicios de la década del sesenta. En países como España, Argentina y México surgieron cantautores importantes que ampliaron las posibilidades del género balada, cantantes como Rafael, Palito Ortega, Sandro, Leonardo Fabio, Enrique Guzmán, Cesar Costa, entre otros, difundieron este género musical. La mayoría de estos

cantantes incursionaron en el medio con bandas de rock and roll o como solistas, pero realmente fue la balada con la que muchos de estos artistas encontraron su fuente de inspiración, identidad y reconocimiento público.

En Colombia algunas figuras nuevaoleras incorporaron este género musical en su repertorio, cantantes como Harold Orozco, Óscar Golden, Lyda Zamora, Vicky, entre otros, habían pasado por el mismo proceso, pero encontraron en la balada su identidad. Comenzaron interpretando baladas reconocidas como *Pourtant* de Charles Aznavour, *Vita Mia* de Tony del Monaco, *Michelle* de The Beatles, *Crying in the Wind* de Paul Anka, *Capri C'Est Fini* de Hervé Villard, *Quando, Quando, Quando* de Tony Renis, entre otros.

Esperanza Acevedo Ossa, más conocida como Vicky fue una de las más reconocidas cantantes de la balada en el movimiento **musical** de la Nueva Ola en Colombia, la canción *Llorando estoy*, de 1968, fue su primer éxito perteneciente al álbum del mismo nombre y prensado por el sello discográfico Sonolux.

La canción tiene tonalidad de mi mayor, y comienza con la introducción de la guitarra eléctrica utilizando notas de la escala de mi menor pentafónica con un *bend* (técnica de estirar la cuerda) desde el 3er grado subiendo medio tono, generando el sonido de la nota blues de dicha escala, recursos propios del rock and roll, el blues y el beat. La introducción está armonizada de la siguiente manera I, IV,V, sigue la estrofa en la que entra la voz que contiene dos partes, una parte A con los grados I, IV, V, posteriormente una parte B que antecede al coro utilizando los grados I, IV, I. El coro comienza con una cadencia de la guitarra eléctrica en I, luego IV, seguido de un VII con 7ª dominante equivalente a un Do natural, luego continúa I, VI, II, V, I.

En esta obra es importante la guitarra eléctrica como un instrumento predominante: en el principio del coro y la mitad de la canción hay una intervención de dicho instrumento; primero un puente hacia el coro en I grado y utilizando arpeggios en el VII7. Segundo se ejecuta un solo utilizando la escala de Mi menor pentatónica sobre los grados I, IV, I y V, I, VI, V, I. Y finaliza con una Coda entre el I y el VI equivalente un Do Mayor en estado natural. El ritmo es de rock and roll lento, que se asemeja al rythm and blues. Es importante notar la forma en que se utilizan términos propios de la Nueva Ola como *Yeah-Yeah* y *Oh-Oh* dispuestas en la parte B. El texto

trata sobre el desamor y la soledad de una joven frente a la ausencia de su pareja, en el que relata sus momentos de melancolía.

¹⁵⁹*Llorando estoy*

Llorando vivo yo, llorando por tu amor,
oigo tu voz Yeah-yeah en la noche azul,
quiero gritar Oh-oh porque no estas tú
Llorando estoy qué triste me encuentro,
y en mi pensamiento sólo vives tú,
llorando estoy que triste me encuentro,
y en mi pensamiento sólo vives tú.

Mis noches frías son, añoro tu calor,
noches sin luna Yeah-yeah todo triste está,
mi corazón Oh-oh ya no resiste más.
Llorando estoy que triste me encuentro,
y en mi pensamiento sólo vives tú,
llorando estoy que triste me encuentro,
y en mi pensamiento sólo vives tú, tú, tú.

A continuación se muestra la transcripción de la canción *Llorando estoy* de Vicky.

¹⁵⁹ "Llorando Estoy - Vicky".

Llorando Estoy

Balada

Autor: Vicky
Transcripción : Santiago Román

$\bullet = 106$

Voz

Llo ran do vi vo

Electric Guitar

Bass Guitar

Piano

Drum Set

yo yo ran do por tua mor

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Llorando Estoy' by Vicky. The score is arranged for a full band including voice, electric guitar, bass guitar, piano, and drum set. The tempo is marked as 106 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'Llo ran do vi vo'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'yo yo ran do por tua mor'. The instrumental parts for electric guitar, bass guitar, piano, and drum set provide accompaniment throughout. The piano part features a consistent chordal accompaniment, and the drum set provides a steady rhythmic pattern.

Transcripción:Santiago Román Calderón.

9
oi go tu voz ye ah yeahen la nocheaz ul

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

13
qui e rogrí tar oh oh por que noestas tú

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

Detailed description: This is a musical score for the song "Llorando Estoy". It consists of two systems of music. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. Each system includes a vocal line, an electric guitar (E.Gtr.) line, a bass line, a piano (Pno.) line, and a drum set (D. S.) line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics in Spanish. The guitar and bass parts provide harmonic support, while the piano and drums provide a steady accompaniment. The piano part features a consistent chordal accompaniment in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The drum set part features a consistent rhythmic pattern.

17

llo ran doestoy y triste me encuen tro yen mi pen samiento

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

21

so lo vi ves tú Llo ran does toy y tris tte encuen

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

25

tro y en rpenamiento só lo vinestú

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

30

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

34

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

Mis

38

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

no ches fri as son a ño ro tu ca

lor nāhesin lu na ye ah yeah to do tristes tá

Mi co ra zón o h oh noresis te más Llo ran do es

The musical score is arranged in five systems. The first system (measures 42-46) includes a vocal line with lyrics, an electric guitar (E.Gtr.) with block chords, a bass line with eighth notes, a piano (Pno.) with a dense chordal texture, and a double bass (D.S.) with a rhythmic pattern. The second system (measures 47-51) continues the arrangement with the vocal line and lyrics, E.Gtr., Bass, Pno., and D.S. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

51

toy y triste me cuen tro y en,pen sa mien tro so lo vi ves tú

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

55

Llo ran do es toy Y tri men cu en cuen tro y en mi pa mien to

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

59

só lo vi ves tú tú

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

63

E.Gtr.

Bass

Pno.

D. S.

4.4 El rock and roll nuevaolero

Como se dijo en líneas anteriores el rock and roll duró hasta finales del sesenta, momento en el cual aparece en escena el rock como un género experimental derivado del mismo. Agrupaciones como The Beatles, The Rolling Stones, The Animals, entre otros, ingresaron a la escena musical juvenil norteamericana e hispanoamericana, influenciando nuevos movimientos musicales y culturales. De esta forma la Nueva Ola se nutrió de ritmos cada vez más frenéticos y desenfrenados, sumado a las actitudes yé-yé y go-gó, sin dejar de lado géneros musicales como el twist procedente del rock and roll, el surf originado en las playas californianas y asociado a la cultura de la tabla de surf con representantes como The Beach Boys, The Ventures, entre otros, que interpretaban la guitarra eléctrica y el saxofón en compases rápidos. Y géneros musicales en el que el baile fue fundamental como el jerk el cual se bailaba con los brazos extendidos y el shake que era un ritmo lento de 4/4 con variaciones rítmicas. En Medellín agrupaciones como Los Yetis, Los Lasser, Los Batman, entre otros, al igual que contados solistas como Vicky, Luis Fernando Garcés y Juan Nicolás Estela adoptaron los ritmos mencionados. Estela, quien a pesar de ser oriundo de Cali, desarrolló toda su carrera artística y musical en Medellín, donde además de convertirse en cofundador de Los Yetis se convirtió rápidamente en un ídolo nuevaolero sin precedentes a nivel internacional y local, **inició** su carrera musical con Codiscos entre 1964 y 1965 lanzando dos producciones, pero un año después inició contrato exclusivo con Discos Fuentes, sello discográfico que tenía mayor difusión y que lo catapultó a la fama en 1966 con el disco *14 Impactos Juveniles*. Allí participó como solista y con Los Yetis junto a otros artistas como Tommy Arraut, Luis Fernando Garcés, Harold Orozco y Edgar Ávila. Pero quizá su éxito más rotundo fue *La chica del billete*; con esta canción Juan Nicolás Estela obtuvo Disco de Oro en ventas por parte de Discos Fuentes en 1967, de esta manera lo relata el periódico *Pantalla* en su edición de agosto 4 de dicho año.

Durante una animada reunión efectuada el lunes en la noche en los salones del “Fujiyama”, la empresa de Discos Fuentes entregó su Disco de Oro 1967 al joven neolero Juan Nicolás Estela, en reconocimiento a la extraordinaria acogida que ha registrado *La chica del billete*, melodía

interpretada por el cantante vallecaucano, integrante de Los Yetis, la cual ha alcanzado una alta cifra en ventas, tanto en edición de *long play* como en discos sencillos.¹⁶⁰

La chica del billete es una adaptación del rock and roll *Girl On The Billboard* compuesta por Hank Mills y Walter Haynes, y popularizada por Del Reeves en 1965 en Estados Unidos. Esta canción es un claro ejemplo de apropiación de un género musical norteamericano por parte de la Nueva Ola. Juan Nicolás Estela en entrevista para *Crónicas Música Viva* de Sayco se refiere a esta canción y el alcance que tuvo su difusión. “*La chica del billete* significa todo, esa es la canción que me catapultó por toda Latinoamérica, imagínese que de esa canción se vendieron tres millones de copias y tiene nueve discos de oro”.¹⁶¹

Muchos fueron los casos que se presentaron de artistas nuevaoleros que se apropiaron de canciones foráneas influenciando el movimiento de la Nueva Ola en Hispanoamérica. En su libro *Pensar la música desde América Latina* (2013) González se refiere al caso particular de *Marcianita* del compositor chileno Galvarino Villota, y su posterior apropiación en países como Argentina, Brasil y Chile. “Este es un fenómeno que históricamente sucede al interior de las prácticas musicales: los músicos reciben influencias que el público no necesariamente conoce, lo que conviene tener presente a la hora de referirse a original, *cover* y versión”.¹⁶²

La cita anterior sirve para emplear el término versión para analizar la canción de Estela. En la parte musical contiene varias similitudes en cuanto al ritmo, la tonalidad en Re Mayor, la estructura armónica; I -V- I7 – IV – I - V- I. La línea melódica de la voz comienza girando alrededor del tercer grado de Re Mayor, realizando variaciones de semitono entre F# y F natural en corcheas, posteriormente en cada grado realiza la melodía de acorde al texto en semicorcheas y aumentando la distancia en intervalos gradualmente: en el V grado es de semitono, en los grados I con séptima, V y I, la distancia se acrecienta a un intervalo de un tono y medio. La

¹⁶⁰ "Fuentes premia a sus artistas", *Pantalla* (1967), 15.

¹⁶¹ *Crónica Música Viva. Juan Nicolas Estela - Los Yetis.*,(Bogotá: Sayco, 2014).

¹⁶² González, *Pensar la música desde América Latina*, 117.

instrumentación es similar, la diferencia se percibe en las frases de la guitarra eléctrica que ejecuta cuando responde a la voz, en el principio y al final de la canción. Mientras Reeves utiliza “A doo da doo, doo doo, doo da doo, doo doo” al principio, intermedio y final de la canción, Estela canta “Mmm, Do Do Down Down” y “Dooby Do Down Down” al principio y al final de su versión.

El texto marca la diferencia: mientras *Girl On Billboard* habla sobre los encuentros de un camionero con una chica sonriente, desnuda y envuelta en una toalla en una valla publicitaria en la carretera de Chicago a San Luis, y el amor y la emoción que siente al verla cuando pasa en su camión llamado “Jimmy” y la posterior desilusión al saber que la chica no existe. La letra de Juan Nicolás Estela habla sobre la pretensión desinteresada de un muchacho por enamorar una joven con mucho dinero y que ve pasar por su barrio.

En el siguiente cuadro se destacan los elementos que son familiares y aquellos que marcan la diferencia de ambas canciones,

Cuadro 18. Similitudes y diferencias

<i>La chica del billete</i>	<i>Girl On Billboard</i>
Año: 1966	Año: 1965
Género: rock and roll	Género: rock and roll
Tonalidad : Re Mayor	Tonalidad: Re Mayor
Instrumentación: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y piano	Instrumentación: guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico, batería y piano

Armonía: I -V- I7 – IV – I - V- I	Armonía: I -V- I7 – IV – I - V- I
Temática: intención de un joven por enamorar a una joven con dinero	Temática: el sentimiento de un camionero por una mujer que aparece en una valla en una carretera de Chicago a San Luis

A continuación se visualiza la partitura de Juan Nocolás Estela “La Chica del Billeto”

La Chica del Billeto

Twist

Juan Nicolás Estela
Transcrito por : Santiago Román

$\bullet = 168$

Voice

.....mm mm mm mm do do down down

Electric Guitar

Acoustic Guitar

Electric Bass

Snare Drum

Drum Set

⁵

Es a mu cha chi ta que yo veo pa se an do por las ca lles de mi ba rrio tiene al go

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

8

que me gus taami son sus o jos tan a zu les y su bo ca tan her mo sa y su cuer po de pal

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. The vocal line (top) features a melody in G major with lyrics: "que me gus taami son sus o jos tan a zu les y su bo ca tan her mo sa y su cuer po de pal". The guitar parts include an electric guitar (E.Gtr.) with a whole rest, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) with a rhythmic pattern of chords and rests, a bass guitar (E.B.) with a melodic line, a snare drum (S.Dr.) with a pattern of eighth notes, and a double bass (D.S.) with a steady eighth-note accompaniment.

12

me raal ca mi nar Más hay al go que me gus ta y me gus ta mu cho

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The vocal line (top) features a melody in G major with lyrics: "me raal ca mi nar Más hay al go que me gus ta y me gus ta mu cho". The guitar parts include an electric guitar (E.Gtr.) with a whole rest, an acoustic guitar (Ac.Gtr.) with a rhythmic pattern of chords and rests, a bass guitar (E.B.) with a melodic line, a snare drum (S.Dr.) with a pattern of eighth notes, and a double bass (D.S.) with a steady eighth-note accompaniment.

15

más pe ro no va yan a que rer quesso lo inte rés Son mi llo nes de

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

15

S.Dr.

D. S.

18

bi lle tes los que tie ne en sus bol si llos y en ha cien das en sus ca sas sas y en

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

18

S.Dr.

D. S.

21

los ban cos de la gran ciu dad Es Esa mu cha cha

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

24

del bille te la que me ha hecho que mi vida bie para siempre en forma rapiday totalpara podqrstar

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

27

Pues tan tos millon nes tantas casas sas tantos ca rros depor tivos yun rollsroyce y tan to lu jo no se

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

30

pue de des pre ciar Deho ra en ade lante em plea ré mil for mas amo rosas

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

33

en al go se ré rá pido se gu ro y efi caz ya la chi ca del bi lle te la que a do ro con

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

33

S.Dr.

D. S.

37

lo cu ra pu es me gus ta mu cho mu cho mi es po sa pa ra siem pre yo la ha ré

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

37

S.Dr.

D. S.

41

Esa mu cha chita que yo veo pase ando diaria mente por las ca lles de mi ba rrio tie ne al

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

44

go que me gusta ami Son tus ojostan a zules y su bo ca tan her mo sa y

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

47

su cuer po de pal mera que se me se al cami nar May al go que me

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

50

gus ta y me gus ta mu cho mucho pero no va yan a que rer que es solo interés Son millo nes

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

54

de bille tes los que tie en sus bol si llos en ha cien das y en sus ca sas y en los de

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

57

ban cos de la gran ci u dad Es esa mu cha chi ta

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

60

que yo veo pase ando por las ca lles de mi ba rrio tie ne al go que me gustaami

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

63

son tus o jos tan her mo sos y su bo ca tan her mo sa y su cuer po que se me ce al cami nar

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

67

Misay al go que me gusta mu cho y me gusta mucho pe ro no va yan a cre er que

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

70

es so lo interés Son mi llo nes de bi lle tes los que tie ne en sus bol si llos y en ha cien das

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

74

y en sus ca sas y en los ban cos de la gran ci u dad ay de la granciu dad

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

78

du by do down down la la la la laa

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

S.Dr.

D. S.

Musical score for measures 83-86. The score includes vocal lines and instrumental parts for E.Gtr., Ac.Gtr., E.B., S.Dr., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The vocal line starts at measure 83 with the lyrics "mm mm mm mm mm" and "du by do down down". The instrumental parts include a guitar melody, a bass line, and a drum pattern.

Musical score for measures 87-90. The score includes vocal lines and instrumental parts for E.Gtr., Ac.Gtr., E.B., S.Dr., and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The vocal line starts at measure 87 with the lyrics "do by do down down". The instrumental parts include a guitar melody, a bass line, and a drum pattern.

CONCLUSIONES

En países de Hispanoamérica como España, México, Argentina, Chile, Brasil y Colombia, entre otros, existió la apropiación del movimiento musical de la Nueva Ola, el cual se originó a partir de movimientos culturales como el de la denominada contracultura y de tendencias musicales norteamericanas y europeas. Estas manifestaciones lograron que la juventud fuera protagonista de cambios culturales, sociales, económicos y políticos en la década del sesenta, formando nuevos valores en la sociedad y en las generaciones posteriores. Estados Unidos adoptó de manera efectiva un modelo de difusión de la música a partir del rock and roll por parte de la industria del entretenimiento (la radio, el disco, el cine, la televisión, los medios impresos, los reproductores de discos, la empresa privada, entre otros). La bonanza económica de posguerra sirvió para que las nuevas generaciones construyeran una identidad cultural que permeara todo el hemisferio occidental. La adopción de este paradigma de la industria del entretenimiento a los países donde llegaban estas músicas permitió el nacimiento y la difusión **del movimiento** musical de carácter popular en Hispanoamérica denominado la Nueva Ola.

A través del análisis musicológico y de la historia cultural, y a partir de la recopilación de discos, medios impresos y de entrevistas publicadas a personajes claves en la Nueva Ola local, se pudieron establecer las siguientes conclusiones:

A mediados y finales de la década del sesenta el movimiento musical de la Nueva Ola, en la ciudad de Medellín, desplegó una serie de actitudes, tendencias y expresiones que caracterizaron a la juventud como un generador de transformaciones culturales y sociales en la ciudad. Actitudes como el ser ye-yé o go-gó definieron el carácter rebelde y frenético de la juventud a través de la moda y la apariencia; los ritmos modernos se apropiaron también por medio del baile y la imitación de músicas que posteriormente generaron el surgimiento de artistas y agrupaciones nuevaoleras en la ciudad.

Esta apropiación de músicas no sólo influyó en el gusto musical, sino que generó cambios en la sociedad medellinense y nacional. Ritmos como el rock and roll, el twist, el surf, el jerk, la

canción de protesta, entre otros, contribuyeron al nacimiento de movimientos como el Nadaísmo, el hipismo y los grupos juveniles de izquierda, movimientos que rompieron los paradigmas morales y el pensamiento político en una sociedad tradicional y recatada en sus costumbres.

La condición de ciudad industrial favoreció a Medellín para que se convirtiera en un centro de producción musical sin precedentes a nivel nacional desde los años cincuenta, con la confluencia de grandes músicos nacionales e internacionales que se radicaron o dejaron su huella por la ciudad. El surgimiento de nuevos artistas y ritmos pertenecientes a la Nueva Ola permeó los géneros musicales como la música tropical, el merecumbé, el porro y la cumbia, entre otros que tenían una tradición y difusión comercial desde los años cincuenta a partir del crecimiento de la industria discográfica y radiofónica local y nacional.

De igual manera, los medios masivos jugaron un papel preponderante en la difusión de ritmos modernos pertenecientes a la Nueva Ola como el rock and roll, el twist, el surf, la balada, la canción de protesta, entre otros. En Medellín se fundaron los dos monopolios más importantes de la radio en el país que trajeron para su programación la visita de ídolos de la canción nuevaolera y de otros géneros de Hispanoamérica. Ídolos que a su vez fueron catapultados por la televisión nacional, el cine internacional, el disco, las revistas de farándula y de entretenimiento y también por la prensa local y nacional.

Debido a la modernización de la infraestructura en Medellín se adecuaron espacios como teatros, coliseos, salas de cine y parques para el encuentro de los jóvenes, quienes se apropiaron de los radioteatros, el cine, las heladerías, las cafeterías y los espacios para conciertos de las denominadas músicas modernas, que a pesar de las condiciones técnicas de los lugares donde se realizaban reflejaron la acogida de una generación desarrollando el ámbito musical, social y cultural en la ciudad, convirtiendo a Medellín en un centro importante para la difusión de la Nueva Ola en Colombia.

Finalmente, esta investigación presentó un momento musical poco estudiado desde la musicología histórica y la historia cultural en el país, pero sí abordado desde la sociología y las teorías de la comunicación. Momento en el que la ciudad y Colombia no estuvieron ajenos del

decisivo proceso de globalización de los géneros musicales norteamericanos y europeos. Proceso de globalización que fue evidente en el mundo en la década del sesenta.

La industria discográfica jugó un papel importante en la producción de las estrellas de la denominada Nueva Ola en Medellín. Los géneros musicales nuevaoleros tuvieron importantes representantes y agrupaciones locales que sobresalieron en la escena musical nacional y que se sumaron a otros ritmos hasta producir a los go-gó y yé-yé, modernos y frenéticos, que pasaron de sonar en aparatos de radio, tocadiscos y traganíqueles a escucharse en grandes espacios para su difusión, salones de baile y lugares de encuentro juvenil, haciendo parte del sentir de una juventud que clamaba por un cambio para romper los lazos con las generaciones posteriores.

Es importante señalar que la apropiación de los ritmos modernos en la ciudad y el país no se limitó simplemente a la imitación de versiones en inglés o a una traducción textual en español, sino que compusieron sus propias letras introduciendo temáticas relacionadas con la juventud, sumado a la experimentación con nuevos ritmos en sus propias canciones. Este fue un elemento diferenciador que generó la construcción de una identidad musical y cultural con base en un movimiento musical que fue acogido por los jóvenes. El surgimiento, desarrollo y ocaso de la Nueva Ola fue de la mano de los artistas que aún permeados por las músicas y formas de vida nuevaoleros lograron construir un entorno sonoro en la ciudad que influenció tanto a la sociedad y a el público de los años sesenta, como a las generaciones posteriores; es decir, la Nueva Ola fue un movimiento musical que dio continuidad a géneros musicales establecidos y permitió el surgimiento de otros en años posteriores.

El comienzo de la década del setenta cerró el capítulo de la Nueva Ola en el mundo, ya los jóvenes no bailarían más twist, ni serían los consumidores masivos que la industria del entretenimiento había construido. **La creación de nuevos valores** y el paso por la academia por parte de la juventud determinó su visión y una posterior reacción crítica del mundo, su intervención en los conflictos bélicos y su sistema capitalista. Esto generó una participación masiva de los jóvenes en la política junto a movimientos estudiantiles, obreros, feministas, antirracistas, entre otros.

El folk rock y la canción de protesta, entre otros géneros, comenzaron a difundirse a través de los conciertos. De esta forma, influenciaron y acompañaron los acontecimientos y fenómenos culturales, sociales y políticos. Otra de las razones fue el uso continuo de alucinógenos por los jóvenes. Dichos factores permitieron la experimentación musical, la búsqueda de nuevas sensaciones y la psicodelia, que contribuyeron al surgimiento del rock **y marcaron el final de la Nueva Ola en Latinoamérica.**

El Festival de Woodstock en Estados Unidos y el Festival de Ancón en Colombia fueron referentes de la contestación por parte de miles de jóvenes frente a las acciones que la sociedad había tomado hasta ese momento, y el surgimiento de nuevos valores juveniles: paz, amor, rechazo a lo material, entre otros, tuvieron su incidencia en la sociedad del setenta.

Es necesario añadir que el rock no fue el único género musical con el que la juventud se identificó en la década del setenta. La música tropical y la balada tuvieron el mismo auge que el rock, su difusión a nivel internacional, por medio de una industria discográfica consolidada, logró que la música tropical llegara a todos los rincones del mundo. De igual manera, la balada tomó fuerza con los festivales de la canción en Europa y en Latinoamérica, con el caso particular del Festival de la Canción de Viña del Mar en Chile.

Por último en la década de los setenta el interés hacia la Nueva Ola muta hacia otros géneros como el rock en el ámbito internacional, y el incremento de grupos locales por interpretar música tropical y se consolidó la canción protesta latinoamericana. De la misma forma la balada comenzó a tomar fuerza en las emisoras, sobre todo en los hogares, donde las amas de casa amenizaban sus tareas domésticas con este tipo de música.

REFERENCIAS

- "Álbum, canción y letra". Consultado 1 de septiembre 2016.
http://www.albumcancionyletra.com/cafe-y-petroleo_de_ana-y-jaime__30619.aspx
- "Alfonso Lizarazo habló con *El País* sobre sus inicios". *El País*, 2014.
- "Alfonso Lizarazo recuerda sus inicios en los medios". Consultado 25 de septiembre 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=nLiKlQtgXSg>
- Álvarez, Vilma. "La Generación 'a Go -Gó'". En *World Languages*. Nueva York: Mid-Manhattan Library, 2013.
- Amar, O. "Visita del gobernador de Antioquia a Codiscos". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967: 2.
- "American Civil War". Consultado 22 de mayo 2015.
<http://global.britannica.com/event/American-Civil-War>
- Arango, Gonzalo. "De cara a cara con Los Yetis". *Cromos* 2601, 1967: 62-65.
- Arias, Eduardo. "El rock en Colombia. Primera Parte (1967-1992) - Surfin' chapinero". *Revista La Tadeo* 72, 2003.
- Attali, Jacques. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bellon, Manolo. *El ABC del rock*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010.
- Benavides, Jorge Esteban. "Génesis de Colombia: leyendas de nuestro rock nacional". Tesis Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

- Betancur, Foto Estudios. "Artistas nuevaoleros en Radio Ritmos". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.
- Bourdieu, Pierre. "Estructuras, habitus, prácticas". En *El sentido práctico* (91-111). Madrid: Taurus, 1993.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Burke, Peter. *Forma de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Bustamante, Víctor. *Entrevista a Gonzalo Caro "Carolo"*. Medellín: Babel, 2013.
- Bustamante, Víctor. *Entrevista a Luis Fernando Garcés*. Medellín: Babel, 2013.
- Calvo, Óscar. *Medellín (Rojo) 1968*. Bogotá: Planeta, 2012.
- Canciones de la película Sor Ye-Ye y otros éxitos de ahora* [disco]. Medellín: Codiscos, 1967.
- Cánepa-Hurtado, Gina. "La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1983: 147-170.
- Caro, Gonzalo y Carlos Bueno. *El Festival de Ancón: un quiebre histórico*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2001.
- Cepeda, Hernando. "Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta". *Tabula Rasa* 9, 2008: 313-334.
- Claudín, Víctor. "La canción protesta en España (1939-1979)". *Tiempo de Historia* 63, 1980: 22-31.
- Coleman, Rick. *Blue Monday: Fats Domino and the Lost Dawn of Rock'n'roll*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.
- Crónica Música Viva. Juan Nicolas Estela - Los Yetis*. Bogotá: Sayco, 2014.
- Da Costa García, Tânia. "Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60". *Revista Musical Chilena* 212, 2009: 11-28.
- Delgado, Carolina Santamaria. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

- De Garay, Adrián. "El rock como conformador de identidades juveniles". *Nómadas* 4, 1996.
- "Discos". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1968.
- Discorama [publicidad]. *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967: 14.
- Discothèque Colombia a Go-Go* [disco]. Medellín: Discos Fuentes, 1966.
- Draper, Hal & Mario Savio. *Berkeley: The New Student Revolt*. Nueva York: Grove Press, 1965.
- El club del clan* [revista]. Medellín: Litográficas Medellín, 1967.
- El club del clan* [disco]. Buenos Aires: RCA Vik, 1963.
- El club del clan* [publicidad], 1967.
- "Encuentro de la canción de protesta, Casa de Las Américas/Cuba". La Habana: Casa de Las Américas - Egrem, 1967.
- Encyclopedia of Latin American Music*. Santa Bárbara: Greenwood, 2013.
- Estrada, Tere. *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas 1956-2000*. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000.
- Éxitos A Go-Go* [disco]. Madrid: Discos Novola, 1968.
- Faletto, Enzo. "Los años 60 y el tema de la dependencia". *Estudios Avanzados* 33, 1998: 109-117.
- Faulín, Ignacio. *Musica brasileña: Gilberto Gil - Caetano Veloso*. Valencia: Editorial La Máscara, 1995.
- Ferré, Léo. *L'été 68*. París: Barclay Records, 1969.
- Figueredo, María L. "El eterno retorno entre la poesía y el canto popular: Uruguay, 1960-1985". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2001: 299-321.
- Fornatale, Pete. *Back to the Garden: the Story of Woodstock*. Nueva York: Simon and Schuster, 2009.
- "Fuentes premia a sus artistas", *Pantalla*, 1967.

- "Furor por ídolo nuevaolero en Medellín". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967: 14.
- Gallinazus, Pablus. *Una flor para mascar* [disco]. Medellín: Discos Orbe, 1971.
- García, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García, Néstor. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Garibaldo, Ramón y Mario Bahena. "Noise and Nation: How Iberoamerican Rock Redefined the Sense of Community in Latin America". *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 1, 2015: 191-214.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gil, Javier. "Medellín y la música años sesenta". Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, Medellín, 1989.
- Gil, Horacio. "Festival Hippi 2". Medellín: s. e., 1971.
- Gil, Horacio. "Festival Hippi". Medellín: s. e., 1971.
- Glynn, Stephen. *A Hard Day's Night: The British Film Guide 10*. Nueva York: IB Tauris, 2005.
- "God Dylan". Consultado 15 de agosto 2016.
http://www.goddylan.com/Letra_BlowintheWind.htm
- Golden 67* [disco]. Bogotá: Estudio 15, 1967.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- González, Juan Pablo y José Miguel Varas. *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario, 2005.
- Guerrero, Diego. "Así llegó el rock and roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén". *El Tiempo*, 2007.

- Halley, Bill and His Comets. *Rock Around The Clock*. Nueva York: Decca Records, 1955.
- Herrera, Diego. "De nadaistas a hippies: los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960". Monografía, Universidad de Antioquia, 2007.
- Hinestrosa, Dukardo. "Los hippies: última locura alucinante". *Cromos*, 1967: 5-9.
- Hinestroza, Guillermo. "Nuestra opinión". *Revista El Club del Clan*, 1967.
- "Hippies de la 60". *Alborada*, 153, 1970.
- Hobsbawm, Eric. *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona: Planeta, 2013.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Bogotá: Planeta, 1995.
- Horkheimer, Max. *La industria cultural: iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Ibañez, Paco. *Paco Ibañez 2: La poesía española de ahora y siempre*. París: Moshé-Naïm Polydor, 1967.
- Ibáñez, Antonio. "Sexo-amor y marihuana". *Cromos* (1967).
- "Jóvenes en parque". *Cromos* (1968).
- "Juan Nicolás Estela. *La chica del billete Nueva Ola*". Consultado 12 de octubre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=R9b4_Ec9v7
- Karam, Tanius. "Notas para pensar la 'nueva canción' mexicana. De 'Los Folkloristas' a Alejandro Filio". *Humania del Sur* 16, 2014.
- "La novicia rebelde" [publicidad]. *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.
- "*La ola dos mil*. Noel Petro El burro mocho". Consultado 12 de octubre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=jpngxltBQO>
- Lebrun, Barbara. *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Londres: Routledge, 2016.
- Lee, Ethel, Buddy Kaye y David Hess. *Speedy Gonzales* [disco]. Tennessee: Dot Records, 1962.

“Les paroles de la chanson ‘L'Été 68’”. Consultado 20 de agosto 2016.
<http://www.chansons.ch/paroles/leo-ferre/l-ete-68>

Linden, Paul. "Race, Hegemony, and the Birth of Rock'N Roll". *Journal of Music & Entertainment Industry Educators Association* 1, 2012: 43-61.

“Llegaron los peluqueros (letra). Consultado 15 de octubre 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=_Xoh4pPx6fg

“Llorando estoy. Vicky”. Consultado 12 de octubre 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=VwWpnp1QnxI>

Los Speakers, *La casa del sol naciente* [disco]. Bogotá: Almacenes Discos Bambuco, 1966.

“Los Teen Agers. *Chico Ja Ja*”. Consultado 12 de octubre 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=SRRSVfiFrWQ>

“Los Teen Agers tocan”. Consultado 12 de octubre 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=k6SqhdH1bo8>

Los Yetis. *Olvidate* [carátula de disco]. Medellín: Discos Fuentes, 1968.

Manzano, Valeria. "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta". *Desarrollo Económico* 199, 2010: 363-390.

Merayo, Arturo. *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico, prospectiva*. Sevilla: Comunicación Social, 2009.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

Milo Á Go-Go [disco]. Bogotá: Milo, 1966.

"Milo a Go-Gó", *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.

"Milo Á Go-Go " [publicidad]. *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.

Miller, Heather. *The Rolling Stones*. Londres: Lake Book, 1979.

Miller, Timothy. *The Hippies and American Values*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2012.

Mora, Juan Sebastián, "Historias de la radio, recuerdos sobre un pionero; un homenaje póstumo a Marco F. Eusse Cano". *Vivir en El Poblado* 534, 2013.

- Mouse, Stanley, Alton Kelley & Michael Bowen. "Human Be- In". En *Gathering of the Tribes*. Dallas: Heritage Capital Corporation, 1967.
- Muñoz, Diego. "Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile". *Anales Universidad de Chile* 93, 1954.
- Nárval, Joe. *La huella de los años sesenta*. Bogotá: Alen Impresores, 2002.
- Ordóñez, Jorge. "Juventud-la banda sonora de la contracultura". *Revista La Tadeo* 72, 2006.
- Otaola, Paloma. "La música pop en la España franquista: rock, beat y moda ye-ye en la primera mitad de los años 60". Consultado 27 de abril 2016. <http://ilcea.revues.org/1421>
- Otaola, Paloma. "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60". *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* 5, 2014: 163-177.
- Publicidad Rayteco. *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1968: 4.
- Pardo. "Ye -Yé". *Revista Alborada*, 1967.
- "Pérez Prado Go-gó mambo". Consultado 12 de octubre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=dyLyDlt_9qU
- Pineda, Henry. "El Programa". *Cromos*, 2723, 1970.
- Polimeni, Carlos. *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125, 1983: 889-901.
- Pujol, Sergio. "Escúchame, alúmbrame: apuntes sobre el canon de 'la música joven argentina' entre 1966 y 1973". *Apuntes de Investigación del CECYP* 25, 2015: 11-25.
- "Radio Sutatenza". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.
- "Radionovelas Caracol". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1967.
- Recio, Marino. "Juventud moderna". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1968.

- Riaño, Félix. *Los Speakers* (2014) [libro digital disponible en memoriarock.com].
- Riaño, Félix. *Memoria del rock colombiano*. Bogotá: Biblioteca Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Rodríguez, Victoria. "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10, 1989: 287-297.
- Rolle, Claudio. "La 'nueva canción chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende". *Pensamiento Crítico*, 2000.
- Salamanca, Juana. "El nacimiento de las industrias culturales". *Credencial Historia* 268, 2012.
- Sánchez, Hernando. "El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta". *Memoria y Sociedad* 25, 2008: 95-106.
- "Sección 'Discos'". *El Colombiano, Pantalla* [semanario], 1968.
- Serer, Vicente. "La oración del Ye-Yé". *Alborada* 134, 1967: 143-147.
- Szurmuk, Mónica y Robert McKee. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Speakers, Los. *La casa del sol naciente*. Bogotá: Almacenes Discos Bambuco, 1966.
- "Spotlight Singles of the Week: Singles Review". *Billboard*, 1962.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Georgia: University of Georgia Press, 2006.
- Stroud, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Musica Popular Brasileira*. Surrey: Ashgate Publishing, 2013.
- Tachi, Mikiko. "Commercialism, Counterculture, and the Folk Music Revival: A Study of Sing Out! Magazine, 1950-1967". *Japanese Journal of American Studies* 15, 2004: 187.
- "Téllez y colaboradores: lectura y audición". *Revista Semana* 459, 1955.
- Téllez, Juan. "Radio 15 la vieja nueva ola de la música". Consultado 12 de octubre 2015. <https://radioteca.net/audio/radio-15-la-vieja-nueva-ola-de-la-musica/>
- "The Hot 100". *Billboard Magazine*. Consultado 2 de marzo 2016. <http://www.billboard.com/archive/charts/1964>

Thomas, Glenn. *All Shook Up: How Rock'n'roll Changed America*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Tirado, Álvaro. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate, 2014.

Valenzuela, María Teresa. "Sucedió hace cincuenta años: Roberto Ledesma en Medellín 1966". *El Colombiano*, 2016.

Velezefe. "Ye-Yé, Go -Gó, etc. etc.". *El Correo* 1067, 1967: 8.

Vega, Luis Daniel. "El nacimiento del rock nacional: la breve Colombia a Go-Gó". *Arcadia* 54, 2010.

Wade, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la Republica de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

Weber, Jennifer & Warren Hassler. "War between the States". En: *Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 2016.

"Ye-Yé, Go-Gó, etc. etc.". *El Correo*, 1067, 1967.

Archivos consultados

Archivo Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque y Centro de Documentación Musical, Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.

Sala Patrimonial del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas, de la Universidad EAFIT, Medellín.

Sala de Periódicos, Biblioteca Central, Universidad de Antioquia, Medellín.

ANEXOS

Anexo 1. Tabla discográfica de la investigación

Registro	Volumen	Lado	Fonograma	Género	Autor	Intérprete	Sello	Ciudad	Año
1	Los Yetis Vol. 2	A	<i>Llegaron Los peluqueros</i>	Rock and roll	Gonzalo Arango – Los Yetis	Los Yetis	Discos Fuente s	Medellí n	196 7
			<i>Vete ya</i>		Juan Nicolás Estela	Los Yetis			
			<i>Amor sideral</i>		Norman - Iván Darío	Los Yetis			
			<i>No me digas adiós</i>		Trini López				
			<i>Delirio</i>		West Petty – Adaptaci ón Juan Nicolás Estela				
			<i>Borracho</i>		Los Brincos				
		B	<i>Pedimos la paz</i>		Juan Nicolás Estela				
			<i>Mr Shoemaker</i>		Norman – Iván Darío				
2.		A	<i>Me siento</i>				Discos	Medellí	196

	Olvídate – música hippie para el cuerpo y la mente		<i>loco (quiero volar y no puedo gritar)</i>				Fuentes	n	8
			<i>La tierra de las mil danzas</i>						
			<i>Soy un hombre</i>						
			<i>Revolucionando</i>						
			<i>Love</i>						
			<i>Louie Louie</i>						
			<i>Mi primer juguete</i>						
		B	<i>Te espero en la guerra</i>						
			<i>Black Is Black</i>						
			<i>Alcáncennos si pueden</i>						
			<i>Mary Mary</i>						
			<i>Flying High</i>						
			<i>Tres grado bajo cero</i>						
3.	The Speakers. “La casa del sol naciente”	A	<i>Campanas de Libertad</i>				Discos Bambuco	Bogotá	1966
			<i>Satisfaction</i>						
			<i>Juanita banana</i>						
			<i>La Casa Del Sol naciente</i>						
			<i>El profeta habla del fin</i>						
			<i>Si quisieras ser mi amor</i>						
			<i>Tu amor</i>						
		B	<i>Cantemos victoria</i>						
			<i>Roll Over Beethoven</i>						
			<i>Buen viaje</i>						
			<i>Quieres verme</i>						

			<i>Todo está bien</i>						
4.	Juventud Suramericana	A	<i>El mundo</i>	Boler o		Lucho Gatica	Codisc os	Medellí n	
			<i>Lo sé</i>			Ángela y Claudia			
			<i>La luna llora</i>	Balad a	Esperanza Acevedo Ossa (Vicky)	Vicky			
			<i>Lo que no deseo nunca para mí</i>	Balad a		Óscar Golden			
			<i>Acompaña me</i>	Balad a		Alberto Vázque z			
			<i>Morir o vivir</i>	Canci ón balada france sa		Lyda Zamora			
		B	<i>Algo estúpido</i>	Balad a		Óscar Golden – Lyda Zamora			
			<i>Un hombre y una mujer</i>	Balad a france sa	Pierre Barout / Francis LAI	Lyda Zamora			
			<i>Michelle</i>			Maria Lucia y Jorge Juan			
			<i>Perdón te pido</i>	Balad a		Vicky			
			<i>No pienses en mí</i>	Balad a		Óscar Golden			
			<i>El amor</i>	Balad a.		Lyda Zamora			

5.	Óscar Golden 67	A	<i>Sol en el andén</i>	Balada	Pablus Gallinazus	Óscar Golden	Orbe	Bogotá	1967
			<i>Tangazo a ga-ga</i>	Tango – rock and roll		Óscar Golden			
			<i>De rodillas ante ti</i>	Canción italiana	Luciano Beretta	Óscar Golden			
			<i>Trátala bien</i>			Óscar Golden			
			<i>Catedral de Winchester</i>	Canción pop inglesa	Geoff Stephens	Óscar Golden			
		B	<i>Ideas cortas cabellos largos</i>	Canción de protesta		Óscar Golden			
			<i>Yo soy aquel</i>	Balada	Manuel Alejandro	Óscar Golden			
			<i>Tu retrato me hace llorar y soñar</i>	Balada	Héctor Ulloa	Óscar Golden			
			<i>Poesía en movimiento</i>		Paul Kaufman	Óscar Golden			
			<i>Tú no tienes corazón</i>			Óscar Golden			
			<i>Pobre niña</i>			Óscar Golden			
		6.	Óscar	A	<i>Chocolate tú</i>	Twist			
<i>Todo este amor (Love Land)</i>	Balada				Paul Anka	Óscar Golden			
<i>No pienses</i>	Balada				Testa –	Óscar			

	Golden. “Especialmente para ti”		<i>en mi</i>	a Italiana	Ssciorilli	Golden			
			<i>Todo cambió (No Milk Today)</i>	Rock and roll	G. Gouldman – Adaptación Julio César y Gil Lúaño	Óscar Golden			
			<i>Eres mi chica soñada</i>		Bruno Lomas.	Óscar Golden			
			<i>Ta Ta Ta Ta</i>	Canción francesa	Frank Gerald – Michel Polnareff	Óscar Golden			
		B	<i>Mujeriego (Mellow Yellow)</i>		Leith – A.M - Gil-C. Gil)	Óscar Golden			
			<i>Celoso</i>		J.L. Carson. Montes	Óscar Golden			
			<i>Lo que no deseo nunca para mí (Crying In The Wind)</i>	Balada	Paul Anka	Óscar Golden			
			<i>Mejor dejarlo como esta</i>		B. Holland- L. Dozier	Óscar Golden			
			<i>Rebeca y yo</i>	Twist	G. Gustin- M Tezé	Óscar Golden			
7.	De viaje con los Teen Agers	A	<i>No can do</i>				Codiscos	Colombia Medellín	
			<i>Just a minute</i>						
			<i>Quiéreme siempre</i>						
			<i>Chau a ua</i>						

			<i>When my blue moon lovers</i>						
		B	<i>Caminando</i>						
			<i>Detour</i>						
			<i>Diana</i>						
			<i>Volveremos</i>						
			<i>Oho aha</i>						
			<i>Beatriz Inés</i>						

Registro	Volumen	Lado	Fonograma	Género	Autor	Intérprete	Sello	Ciudad	Año
8	De viaje con Teen Agers	A	<i>No can do</i>	Rock, Cha-cha cha, mambo, samba, Ja ja	Teen Agers	Teen Agers	CODISCOS	Medellín	
			<i>Just a minute</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Quiéreme siempre</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Chau a ua</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>When my Blue Moon</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Lovers</i>		Teen Agers	Teen Agers			
					Teen Agers	Teen Agers			
		B	<i>Caminando</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Detour</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Diana</i>		Teen Agers	Teen Agers			

			<i>Volveremos</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Oho aha</i>		Teen Agers	Teen Agers			
			<i>Beatriz Inés</i>		Teen Agers	Teen Agers			
9	Los Teen Agers. Nuevos ritmos	A	<i>Buitrago a lo Teen Agers</i>	Mambo paseo			Discos Fuentes	Medellín	
			<i>La coquera</i>	Porro					
			<i>Chula no quiere cholo</i>	Paseaito					
			<i>Cumbia sincelejana</i>	Cumbia					
			<i>La Plaga</i>	Rock					
			<i>Caramelo Santo</i>	Cachumba					
		B	<i>Qué barbaridad</i>	Paseaito					
			<i>La gaita marciana</i>	Gaita					
			<i>La cinta verde</i>	Merengue					
			<i>En otros labios</i>	Bolero rock					
			<i>Pitty Pitty</i>	Rock					
			<i>Judy</i>	Merecumbé					
10	Los "Teen - Agers"	A	<i>Virgenes del sol</i>				CODISCOS	Medellín Colombia	
			<i>Almendra</i>						
			<i>Bienvenido cocodrilo</i>						
			<i>Amalla</i>						
			<i>Que rico el mambo</i>						
			<i>Ohio</i>						

			<i>blues</i>						
		B	<i>Malagueña</i>						
			<i>Gran ritmo</i>						
			<i>Bajo el cielo de París</i>						
			<i>C'est si bon</i>						
			<i>Delicado</i>						
			<i>Intimidad</i>						
11	Juventud Suramericana	A	<i>Speedy Gonzales</i>	Twits	Kayehill-Lee Muñoz	Canta: Manolo Muñoz con Cuco Valtierra	Codiscos	Medellín	
			<i>Historia de Tommy, Carita de luna</i>	Balada y merengue		Los Teen Agers			
			<i>Entrega total</i>	Bolero	Abelardo Pulido	Canta: Lucho Gatica con Orquesta de Nacho Rosales			
			<i>La pollera colorá</i>	Cumbia	(Madera - Chopereña)	Pacho Zapata al órgano			
			<i>Liliana</i>	Gaita	Miguel Velasquez	Los Falcons			
			Ana Lilia	Pasodoble	R. Plaza	Mariachi México			
		B	<i>Despeinada</i>	Twist	P. Ortega - Ch. Navarro	Canta: Manolo Muñoz con los			

						Mabber's			
			<i>Changa charanga</i>	Charanga	J. Fajardo	Los Teen Agers			
			<i>Al Di La</i>	Canción	(Mogol-Donida)	Emilio Pericoli			
			<i>Los chiquitines</i>	Pachanga	J. Pacheco	Pacheco y su charanga			
			<i>Copetón, La Tabaquera</i>	Twist, cumbia	M. Salazar-C. Suaza Oriol.	Los Trotamundos			
			<i>La gorda</i>	Pachanga	R. Zapata	Los Teen Agers. Canta Gustavo Quintero			
12	Los Black Stars Increíble	A	<i>De gusto a gusto</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Nicomedes Córdoba Londoño	Los Black Stars	Discos Victoria	Medellín Colombia	1986
			<i>Recuerdos de cumbia</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	E. Arias, R. Saldarriaga	Los Black Stars			
			<i>Playas</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	César "Lego" Mosquera	Los Black Stars			
			<i>Como decía mi abuelo</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Esmelin Zambraño	Los Black Stars			
			<i>Dejémonos de vainas</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Nicomedes Córdoba Londoño	Los Black Stars			
		B	<i>Nadie</i>	Cumbión	Edmund	Los Black			

			<i>hace falta</i>	n, salsa, reggae, cumbia, calypso	o Arias	Stars		
			<i>La sirena marina</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Ulices Dávila Rozos.	Los Black Stars		
			<i>Apúrate</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Alcidez Díaz	Los Black Stars		
			<i>Barranquilla en carnaval</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Efraín Mejía.	Los Black Stars		
			<i>Amor negado</i>	Cumbión, salsa, reggae, cumbia, calypso	Nicomedes Córdoba Londoño.	Los Black Stars		
13	Los Black stars A toda máquina Vol. IV	A	<i>La piragua</i>	Cumbia	José Barros.	Los Black Stars	Sonolux	
			<i>Úntale picante</i>	Paseaito	Edmundo Arias.	Los Black Stars		
			<i>Linda mariposa</i>	Porro	Luis Carlos Montoya.	Los Black Stars		
			<i>Ture</i>	Paseaito	José Garibaldi Fuentes.	Los Black Stars		
			<i>Alguien cantó</i>	Balada	U. Jorgens. M. Hawker. Leonardo.	Los Black Stars		

			<i>La balandra</i>	Jump	Chango Rodríguez.	Los Black Stars			
		B	<i>Viva el cumbión</i>	Cumbión	Gabriel Romero	Los Black stars			
			<i>Tus ojitos verdes</i>	Porro	Luis Carlos Montoya	Los Black Stars			
			<i>El secuestro</i>	Paseaito	Gabriel Romero	Los Black Stars			
			<i>Así, así</i>	Boogaloo	T. Pavón. M. Rodríguez.	Los Black Stars			
			Súper descarga Núm.3 <i>El mochilón. La maestranza. La barola. La felicidad</i>		Efraín Orozco Araújo. Toño Fernández. Jhonny López. Palito Ortega	Los Black Stars Canta: Gabriel Romero			
14	“El Club del Can” VOL.1	A	<i>Lección de twist</i>			Los Red Caps			
			<i>Renato</i>			Jolly Land Con toscano y su orquesta			
			<i>El Tero-Tero</i>			Chico Novarro y su conjunto			
			<i>Media novia</i>			Palito Ortega con Toscano			

					y su orquesta			
			<i>Los colores de la felicidad</i>			Violeta Rivas con Marito Cosentino y su orquesta		
			<i>Triángulo</i>			Raul Lavie con Víctor Buchino y su conjunto		
		B	<i>Un montón de amor</i>			Johny Tedesco con Victor Buchino y su orquesta		
			<i>Es difícil decir adiós</i>			Rocky Pontoni con orquesta		
			<i>Cara sucia</i>			Cachita Galán con la “Sonora Caragüey ”		
			<i>Cada noche sin ti</i>			Lalo Fransen con Toscano y su Orquesta		
			<i>Primitiva</i>			Nicky Jones con Victor Buchino y su orquesta		
			<i>La chica del Pull- Over</i>			Pino Valenti con		

						Victor Buchino y su orquesta			

Registro	Volumen	Lado	Fonograma	Género	Autor	Intérprete	Sello	Ciudad	Año
15	"El club del clan" Aquellos 60	A	<i>Los del club del clan</i>		Los del clan	Los del clan	Diseños Nieve Ltda.	Itagüí	
			<i>Llorando estoy</i>		Esperanza Acevedo	Vicky			
			<i>Andy Panda</i>		Hermanos casanova-César Augusto	César Augusto			
			<i>No volverás</i>		Brandon Ortiz	Claudia			
			<i>Puente de Avignon</i>		Adaptación de Beto y V. Villafanny	Jahir			
			<i>No se por qué</i>		Alfonzo Palacio y Mariluz	Alfonzo Palacio y Mariluz			
			<i>Regresa a mi</i>		Esperanza Acevedo	Vicky			
		B	<i>Chiquitina</i>		(D.R de A.)	Mariluz			
			<i>Tengo que olvidarte</i>		Esperanza Acevedo	Vicky			
			<i>La pobreza</i>		Renato Barros Vers. Español de José Pineda	Jorge Hernán			
			<i>El día</i>		(D.R de A)	Las melliza			

						s (Hemilc e y Jeaneth e)			
			<i>Amor del alma</i>		Noel Estrada	Beto			
			<i>Ya no me importas nada</i>		(D.R. de A.)	Mariluz			
			<i>Lástima, hoy te tengo lástima</i>		Larry Moreno	Johnny Richard			
16	Una flor para mascar Vol.2 El Comanda nte Pablus Gallinazu s	A	<i>Claro el cielo azul celeste</i>	Protes ta			Disco s ORB E Ltda.	Bogotá	197 9
			<i>El blue jeans en la arena</i>	Protes ta					
			<i>Mula revolucionar ia</i>	Protes ta					
			<i>Revoluciona ndo</i>	Protes ta					
			<i>Copa al sol brillante</i>	Protes ta					
			<i>Vino y amor</i>	Protes ta					
		B	<i>Una flor para mascar</i>	Protes ta					
			<i>Viento</i>	Protes ta					
			<i>El árbol y la flor</i>	Protes ta					
			<i>Cinco balas</i>	Protes ta					
			<i>Sol en el Edén</i>	Protes ta					
17	Fiesta de Juventud	A	<i>Devuélveme mi corazón</i>		Miguelito Miguel	Migueli to Miguel	CBS	Colom bia	
			<i>No ves que es mía</i>		Los Búhos	Los Búhos			

			<i>La Playa</i>		Nancy Li	Nancy Li			
			<i>Domingo volvé</i>		Leo Dan	Leo Dan			
			<i>Hully Gully entre diez</i>			Jackie con mito García y su orquesta			
			<i>Anochece de un día agitado</i>			Sandro y los de fuego			
		B	<i>Muñeca de cera</i>		Leo Dan	Leo Dan			
			<i>Mami, mamita</i>		Miguelito Miguel	Miguelito Miguel			
			<i>Me sucedió</i>		Ricardo Roda	Ricardo Roda			
			<i>Mi amor</i>		Nancy Li	Nancy Li			
			<i>Ocho días a la semana</i>		Los Búhos	Los Búhos			
			<i>Como cambio mi corazón</i>			Larry con Milo y su conjunto			
18	La juventud canta en navidad	A	<i>Ave María</i>			Alberto Vázquez	Discos Musart	México	
			<i>Viene Santa Claus</i>			Angélica María			
			<i>Noche de paz</i>			Los Impalas			
			<i>Lo que no deseo nunca para mí</i>			Óscar Golden			
			<i>Rodolfo el nariz roja</i>			Manolo Muñoz			
			<i>Canción de</i>			Bertha			

			<i>navidad</i>			Dupuy			
			<i>Cantos de posada</i>			Ballet Folklórico de México			
		B	<i>Mi navidad</i>			Los Impala			
			<i>Campanitas navideñas</i>			Manolo Muñoz			
			<i>Blanca navidad</i>			Bertha Dupuy			
			<i>Paseo en trineo</i>			Angélica María			
			<i>Adeste Fideles</i>			Alberto Vázquez.			
			<i>Campanitas, campanitas</i>			Los Impala.			
19	Época de la Nueva Ola. Yé-yé y Go-gó	A	<i>El club del clan (muévanse todos)</i>		Rusell, Mellin, Gerger	Lucecita	Discos Fuentes	Medellín Colombia	
			<i>Mi pueblo</i>			César Costa			
			<i>Tu voz</i>			Enrique Guzmán			
			<i>El último beso</i>		Cochran, Omero	Polo			
			<i>Despeinada</i>	Canción pop inglesa	Palito ortega y chico Navarro	Palito Ortega			
			<i>Calla</i>		Cadel	Juan Nicolás Estela			
			<i>La Bamba</i>			Los Yetis			
		B	<i>No Existe el amor</i>		Vivarelli, Barcita	César Costa			
			<i>Cristina</i>	Balada	Peter Delis y E. González	Pepe Miranda			
			<i>Juanita</i>	Balad	T. Howard,	Los			

			<i>Banana</i>	a	Miketon, Velazquez y Girón	Hooliga ns			
			<i>Vestida de novia</i>		Palito Ortega, Dino Ramos	Palito Ortega			
			<i>Cuando calienta el sol</i>		M. Vaugh, C. Rigual	Herman os Rigual			
			<i>Bat Masterson</i>		Wray Crown	Los hooliga ns			
			<i>Vete on ella</i>		Barry y Greenwich	Lucecit a			
20	Época de la Nueva Ola. Yé-yé y Go-gó Disco 2	A	<i>La historia de Tommy</i>	Twist	Jeff, Barry Raleigh	César Costa	Disco s Fuent es	Medellí n Colom bia	
			<i>Uno de tantos</i>	Balad a	Donido, Mogol	Enrique Guzmá n			
			<i>Las cerezas</i>	Balad a italian a	Remis, Favilla, Testa, Mogol	Herman os Carrión			
			<i>Secreto</i>		Lubin, Roht	Alberto Vázque z			
			<i>Satisfacción</i>		Jugger, Richard, Renner	Los Apson			
			<i>Agujetas de color de rosa</i>		Mickie Grant, Cisneros	Los Hooliga ns			
			<i>Ametralland o</i>		The Surfari s	Los Teen Ager s			
		B	<i>Te seguiré</i>		Gimbel, Altman	Enrique Guzmá n			
			<i>Historia de mi amor</i>		Paul Anka	César Costa			
			<i>La chica del billete</i>	Balad a	H. Mills	Juan Nicolás Estela			
			<i>Se ha puesto el sol</i>		A. Calen	Pepe Mirand			

					ano	a				
			<i>La felicidad</i>	Twist	Palito Ortega	Palito ortega				
			<i>Me equivoqué</i>		F. Carreras , E Benitez	Luis Fernand o Garcés				
			<i>Es Lupe</i>		B Rusell	Los Yetis				
21	Época de la Nueva Ola. Yé-yé y Go-gó Disco 3	A	<i>Diana</i>		Paul Anka	César Costa	Disco s Fuent es	Colom bia Medellí n		
			<i>Sabor a nada</i>		Palito Ortega	Palito Ortega				
			<i>Ojotos negros</i>		Fabio	Juan Nicolás Estela				
			<i>Pecos Bill</i>		Lange, Daniel E. Santos	Los Hooliga ns				
			<i>Magia blanca</i>		Marty Robins	Herman os Carrión				
			<i>Mi corazón canta</i>		Rome, Herpin	Enrique Guzmá n				
			<i>Hasta luego cocodrilo</i>		B. Tapia s	Los llopis				
			<i>Besos por teléfono</i>		Wintrap, Wilson	César Costa				
			<i>Corazón contento</i>		Palito Ortega	Palito Ortega				
			<i>Shimimy Shimimy KOko Bop</i>		C. Smit h	Los Yetis				
			<i>Lanza tus penas al viento</i>		Guaraldi, Werber, Carrion.	Herman os Carrión				
			<i>Speedy Gonzales</i>			Enrique Guzmá n				
			<i>La chica de ipanema</i>		Antonio Jobin	Harold				

			<i>Lo sé</i>		Dick Glasser	Enrique Guzmán			
--	--	--	--------------	--	--------------	----------------	--	--	--

Registro	Volumen	Lado	<i>Ametrallando</i>	Género	Autor	Intérprete	Sello	Ciudad	Año
22.	Colombia A go-gó	A	<i>Es lupe</i>	Rock and roll		Los Yetis	Discos Fuentes	Medellín Colombia	
			<i>La Bamba</i>			Los Yetis			
			<i>Wolly Bully</i>			Los Yetis			
			<i>Gloria</i>			Los Yetis			
			<i>Satisfacción</i>			Los Yetis			
			<i>Good lovink</i>			Los Yetis			
						Los Yetis			
		B	<i>Submarino amarillo</i>			Luis F. Garcés			
			<i>Hanky Panky</i>			Juancho López			
			<i>Carolina</i>			Harold			
			<i>Caminando</i>			Jimmy			
			<i>Ya no te aguanto más</i>			Iván Darío López			
			<i>Cantemos</i>			Juan Nicolás Estela			
	<i>El surf del perro</i>			Harold					
23		A	<i>Buenas</i>			Enrique	Discos	Medellín	

	Enrique Guzmán y su conjunto Enrique a Go-Gó		<i>nuevas</i>			Guzmán	Fuentes	n	
			<i>Tú me olvidas</i>			Enrique Guzmán			
			<i>1-2-3</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Amigos y novios</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Bailemos</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Louie Louie</i>			Enrique Guzmán			
			<i>La noche del sábado</i>			Enrique Guzmán			
		B	<i>Microbio de amor</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Rock and roll loco</i>			Enrique Guzmán			
			<i>No llores más</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Corazón</i>			Enrique Guzmán			
			<i>No seguiré esperando</i>			Enrique Guzmán			
			<i>Si no crees en mi</i>			Enrique Guzmán			
24	Cumbia a Go-gó Los Frenéticos	A	<i>La banda borracha</i>		Rafael Sánchez M	Los Frenéticos	Codiscos	Medellín Colombia	
			<i>La Tabaquera</i>		Carlos Suazariol	Los Frenéticos			
			<i>La pollera colorá</i>		Maderachopereña	Los Frenéticos			
			<i>Tina</i>		Lucho Bermúdez	Los Frenéticos			
			<i>San Fernando</i>		Lucho Bermúdez	Los Frenéticos			
			<i>Quiero amanecer</i>		Raúl Saladem	Los Frenéticos			
		B	<i>La negra Celina</i>		Cristóbal R.	Los Frenéticos			

					Pérez os			
			<i>Danza negra</i>		Lucho Bermú ez	Los Frenétic os		
			<i>La múcura</i>		Toño Fuentes	Los Frenétic os		
			<i>Cumbia cienaguera</i>		Luis E. Martíne z	Los Frenétic os		
			<i>Rosa María</i>		Lalo Montan e	Los Frenétic os		
			<i>Cosita linda</i>		Pacho Galán	Los Frenétic os		
25		A	<i>It's not Unusal</i>		G Mills. L reed	Claus Ogerma n y su orquesta	RCA VICTOR Dinamigroo ver recording	Estados Unidos
			<i>Stingray</i>		Claus Ogerma n	Claus Ogerma n y su orquesta		
			<i>Watusi Trumpets</i>		Claus Ogerma n	Claus Ogerma n y su orquesta		
			<i>El Watusi</i>		Ray Barreto	Claus Ogerma n y su orquesta		
			<i>Downtown</i>			Claus Ogerma n y su orquesta		
			<i>Right Now</i>		Herbie Mann, Carl Sigman	Claus Ogerma n y su orquesta		
		B	<i>Harlem Watusi</i>		Claus Ogerma n	Claus Ogerma n y su orquesta		

			<i>One step above</i>		Joe Zawinul	Claus Ogerman y su orquesta			
			<i>The joker</i>		L. Bricusse A. Newley	Claus Ogerman y su orquesta			
			<i>Poinciana</i>		Simon-Bernier	Claus Ogerman y su orquesta			
			<i>La bamba</i>		Claus Ogerman	Claus Ogerman y su orquesta			
			<i>Land of 1000Dances</i>		C Kenner-A Domono	Claus Ogerman y su orquesta			
			<i>Chau a ua</i>						
			<i>When my Blue Moon</i>						
			<i>Lovers</i>						
		B	<i>Caminando</i>						
			<i>Detour</i>						
			<i>Diana</i>						
			<i>Volveremos</i>						
			<i>Oho aha</i>						
			<i>Beatriz Inés</i>						

Anexo 2 (CD)

1. *Rock Around The Clock* – Bill Haley and the Comets
2. *Roll Over Beethoven* – Chuck Berry
3. *Speedy Gonzales* – Pat Boone
4. *House of the Rising Sun* – The Animals
5. *A Hard Day's Night* – The Beatles
6. *Blowing in the Wind* – Bob Dylan
7. *L'été 68* – Leo Ferré
8. *Me llamarás, noslLlamarás* – Paco Ibáñez
9. *Gracias a la vida* – Violeta Parra
10. *El derecho a vivir* – Víctor Jara
11. *La era está pariendo en corazón* – Silvio Rodríguez
12. *Café y petróleo* – Ana y Jaime
13. *Una flor para mascar* – Pablus Gallinazus
14. *Radio 15 (Cuña Radial)* – Carlos Pinzón
15. *La casa del sol naciente* – The Speakers
16. *Ideas cortas cabellos largos* – Óscar Golden
17. *Mambo A Go-gó* – Dámazo Pérez Prado
18. *Chico Ja Já* – Los Golden Boys
19. *Rock and roll loco* – Harold Orozco
20. *Noel Petro* – La Ola Dos Mil
21. *Llorando estoy* – Vicky
22. *Llegaron los peluqueros* – Los Yetis
23. *La chica del billete* – Juan Nicolás Estela

