

Romper mucho, poquito, nada: *el rock en América Latina*



Sandro y Los del Fuego.
Fotografia sem autoria, 1961
(detalhe).

Pablo Alabarces

Doutor em Sociologia pela University of Brighton/Inglaterra. Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Ciências Sociais da Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Conicet. Coautor, entre outros livros, de *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021. palabarces@gmail.com

Abel Gilbert

Doutor em Comunicação pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Professor do curso de Música na Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Coautor, entre outros livros, de *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021. abel_gilbert@yahoo.com.ar

Romper mucho, poquito, nada: el rock en América Latina*

Break a lot, a little, nothing: the rock in Latin America

Pablo Alabarces e Abel Gilbert

RESUMEN

El libro propone solucionar la ausencia de una narrativa continental y comparada del rock en América Latina que incorpore, además, la perspectiva de género. Al mismo tiempo, propone atender a los modos de procesar e incorporar una música en principio foránea, escuchada y observada, por lo general, con desagrado por las izquierdas y también por el universo conservador, a veces con argumentos convergentes con los anteriores. Este proyecto, naturalmente, exige pensar la escena brasileña, que reproduce varias de las características de las dos escenas fundadoras hispanoparlantes – la mexicana y la argentina – e introduce novedades cruciales, como su disputa interna en torno de, simplemente, el uso de la guitarra eléctrica. En este sentido, entonces, nuestro libro se propone como una buena historia, completa, documentada y crítica. Este trabajo es la introducción general al libro, en el que se presentan las hipótesis generales que organizaron la investigación.

PALABRAS CLAVE: rock; América Latina; contracultura.

ABSTRACT

The book proposes to solve the absence of a continental and comparative narrative of rock in Latin America that also incorporates the gender perspective. At the same time, it proposes to pay attention to the ways of processing and incorporating music that is in principle foreign, listened to and observed, generally, with distaste for the left and also for the conservative universe, sometimes with arguments converging with the previous ones. This project, naturally, requires thinking about the Brazilian scene, which reproduces several of the characteristics of the two Spanish-speaking founding scenes – the Mexican and the Argentine – and introduces crucial novelties, such as its internal dispute around, simply, the use of the electric guitar. In this sense, then, our book is proposed as a good history, complete, documented and critical. This work is the general introduction to the book, in which the general hypotheses that organized the research are presented.

KEYWORDS: rock; Latin America; counter-culture.



* Este texto corresponde à introdução do livro *Historia mínima del rock en América Latina*, a ser publicado por El Colegio de México, na coleção *Historias Mínimas*, em dezembro de 2024.

Después crecimos y nos fuimos del barrio
“Pato trabaja en una carnicería”
 Moris (Mauricio Birabent), 1970

Una introducción a la introducción

Construir una historia del rock en América Latina implica un problema que se reitera en cada intento de *latinoamericanizar* la narrativa o el análisis de un fenómeno: la pregunta sobre su mera existencia. Sabemos que existió algo a lo que podemos llamar *música rock* en toda América Latina – con dificultades para definirla, como veremos; pero son dificultades mucho más ligadas a su amplitud y abundancia, a su extensión temporal y geográfica, que a su escasez. Sabemos, también, que esa producción musical, y a la vez poética, está asociada a movimientos ampliamente culturales y generacionales – que, también, se definieron como francamente contraculturales y se construyeron, simultáneamente, como contra-generacionales: movimientos juveniles, enfrentados al mundo adulto; el tenor de ese enfrentamiento es un punto clave para analizar. Sin embargo, nunca ha sido estudiado el modo en que, si así ocurrió, esos lenguajes se pusieron en movimiento a través del continente: de qué maneras, en qué direcciones, con qué acentos y con qué lenguas. El brasileño Caetano Veloso cantó su “Alegría, alegría” en el Tercer Festival de la Música Popular Brasileña de 1967, lo que significó una suerte de nacimiento del movimiento tropicalista: los músicos que lo acompañaban eran cinco argentinos, el grupo Beat Boys. Se trataba de un “conjunto ié-ié-ié”, como dice la prensa del momento, que un año más tarde grababan su primer disco, inaugurado por una versión en portugués, “A felicidade”, del hit del también argentino Palito Ortega, “La felicidad”, cantado en un “portuñol” desopilante.

Esa mescolanza parece contradecir la posibilidad de construir historias estrictamente locales: sin el diálogo que las músicas entablaron, una historia meramente local es fatalmente incompleta – incluso la argentina, que se autopercebe y se autopresenta como autosuficiente, como discutiremos. Y ese recorrido ocurre casi desde el mismo momento en que se grabó “Rock around the clock” y se difundió por todo el continente entre 1954 (la grabación de Bill Haley), 1955 (la grabación de Nora Ney en Brasil), 1957 (la grabación del argentino Eddie Pequenino y sus Rockers) y 1958 (la grabación de la mexicana Gloria Ríos) – si aceptamos esa canción y su puesta en escena en los títulos del filme *Blackboard jungle*, de 1955, como un punto de partida consensuado.

(Ese consenso, sin embargo, no ha reparado en que dos de las tres primeras grabaciones de rock en América Latina fueron interpretadas por mujeres. Como veremos, la ignorancia frente al rol de las mujeres en el rock no es para nada distinta a la que impera en otras áreas de la vida latinoamericana).

Como dice el historiador argentino Pablo Palomino en su *La invención de la música latinoamericana*: una historia transnacional, de 2021, la cultura es el producto del movimiento (material, simbólico y demográfico) que formó al mundo moderno.¹ La música no puede escapar a esa definición: eso le permite afirmar – y escribir – una historia musical latinoamericana, a pesar de la au-

¹ Ver PALOMINO, Pablo. *La invención de la música latinoamericana*: una historia transnacional. Buenos Aires: FCE, 2021.

sencia de instituciones unificadoras “capaces de dictar legitimidades, forjar públicos y generar mercados laborales para músicos y productores”. Ni siquiera de una industria unificada o unificadora, que debió esperar hasta los años 80 del siglo pasado, con la invención de la *Latin music* de Miami y el *Latin rock* de Los Ángeles – aunque el rol de las discográficas y sus subsidiarias, con sus centros en México y Buenos Aires, no puede ser descuidado. En fecha tan temprana como 1938, Palomino descubre la edición de dos *Historias de la música latinoamericana*, ambas en Buenos Aires, ambas escolarizadas y destinadas a la enseñanza.

Complementando la hipótesis de Néstor García Canclini de una hibridación finisecular y posmoderna², las culturas – y las músicas – nacionales fueron muy tempranamente transnacionales, moldeadas por relaciones panlatinoamericanas y por la industria cultural de Estados Unidos – lo que se advierte con claridad en el caso de nuestro rock, pero también en la llamada “canción de protesta”, con la inestimable mediación cubana. El “Rock de la cárcel” es grabado por el mexicano Enrique Guzmán y sus Teen Tops en 1960. En el mismo año, se edita en Madrid, México y Buenos Aires. El *twist* “Despeinada”, del argentino Palito Ortega, se lanza casi simultáneamente en 1963 en el original porteño y en la versión mexicana de Los Hooligans. El “descubrimiento” de la cantante folclórica “de protesta” argentina Mercedes Sosa, en el Festival de la Canción de Cosquín en 1965, se produce cuando canta *a capella* la “Canción del derrumbe indio”, del ecuatoriano Fernando Figueredo Iramain – y luego la edita, para complicar un poco más las cosas, un sello discográfico subsidiario de la holandesa Phillips, que pocos años más tarde grabará su disco dedicado a la obra de la chilena Violeta Parra.

Podríamos llegar hasta Carlos Gardel, nacido en el sur francés, reclamado por Uruguay como hijo de su sangre y por Argentina como nacionalizado, un “zorzal” al menos rioplatense, de una u otra manera, muerto en Medellín, Colombia, en medio de una gira latinoamericana por Puerto Rico, Venezuela, Aruba, Curazao, Colombia, Panamá, Cuba y México, que había comenzado en New York, luego de filmar nueve filmes para la compañía norteamericana Paramount Pictures. Pero ya nos iríamos del campo y estaríamos proponiendo otro libro. Ejemplos como estos sobran.

Una trama (pero no un catálogo)

Una historia del rock en América Latina, entonces, puede ser escrita, pero sólo si se organiza en la explicación de una trama, antes que en “historizar” una larguísima lista de discos, autores, intérpretes. Larguísima y fatalmente incompleta: sólo un mapa de China del tamaño de China podría dar cuenta de todo lo que se presentó, escuchó, escribió o simplemente percibió como “rock” en toda América Latina desde finales de los años 50.

Eso mismo constituye un problema que no puede ser resuelto: a qué llamaremos rock y, en consecuencia, a qué dedicaremos esta historia. No hay una definición de diccionario ni de enciclopedia; no hay una definición rítmica

² Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

ni tímbrica, ni tampoco estilística. Las etiquetas de las bateas en las disquerías – mientras fueron el punto de encuentro natural con esos objetos – han cambiado sucesivamente de denominación, y no siempre han coincidido en distintas ciudades del continente: música joven, beat, moderna, progresiva, rock, rock nacional. La única posibilidad de recortar el campo y proponer un objeto – inevitablemente sujeto a polémica, nacional o regionalmente – es sujetarse a su propia auto postulación y a la percepción de sus consumidores. Por ejemplo: fue rock, sin dudas, toda la música exhibida o *performada* entre 1970 y 1971 en los sucesivos festivales de Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá, Medellín y Avándaro. Ninguno de los asistentes a esos festivales dudó, en ningún momento, de que estaban recreando Woodstock, y que eso significaba su inscripción personal y colectiva en una contracultura que era, además, contrageneracional, como propusimos. Como dice el crítico literario uruguayo Gustavo Verdesio, el rock es hoy (y posiblemente siempre fue), tanto un tipo de música como una actitud, y un concepto además de una forma de recibirlo – lo que lo transforma en un fenómeno tan complejo de explicar como de interpretar.³

Además, los públicos de esos festivales pensaban (¿sabían?) que eso significaba ser modernos: incorporarse a una modernidad acelerada que en el mundo juvenil se definía centralmente por un consumo musical – que acarrearaba otros consumos laterales, contestatarios, y por eso se pretendía una contracultura.

La hipótesis que organiza esta historia, entonces, es que el rock latinoamericano se despliega en procesos de modernización truncos y en relación con estados de excepción políticos. En todos los casos nacionales – aunque lo más frecuente es que se propongan como nacionales lo que suelen ser escenas metropolitanas: en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo o Ciudad de México – es notorio un momento epigonal inicial, una invención ligada a la reproducción de la escena *rocker* iniciada en torno a Elvis Presley en los EE.UU.: lo que el historiador norteamericano Eric Zolov llamó el *Refried Elvis*, los refritos de Elvis.⁴ Pero, luego, el desarrollo de cada escena del rock está en profunda conexión con los modos de modernización de esas sociedades a lo largo y ancho del desarrollismo de los años sesenta, modernizaciones contradictorias, variadas, electrónicas (según afirmara José Joaquín Brunner) o híbridas (siguiendo la categoría popularizada por Néstor García Canclini). Brunner sostiene que esa modernización está antes que nada vinculada a los medios de comunicación de masas, y que es en consecuencia no-letrada, coherentemente con un continente cuyas cifras de analfabetismo eran, hasta años cercanos, prodigiosas. En esa trama, la modernización de la música popular es un subproducto hasta lógico del mismo proceso: el rock & roll debe invadir la cultura latinoamericana (retengamos la importancia que cobrará ese verbo) del mismo modo que la *soap opera* – aunque luego ésta se transforme, melodramatización mediante, en la telenovela continental. García Canclini, en



³ Ver VERDESIO, Gustavo. Rock and pop across cultural boundaries: the story of a tension between Mimicry and Autochthony. En: CASTRO-KLAREN, Sara (ed.) *A Companion to Latin American Literature and Culture*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2022.

⁴ Ver ZOLOV, Eric. *Refried Elvis: the rise of the Mexican counterculture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

cambio, afirma que la modernización es múltiple, combinando repertorios cultos y populares, híbridos, una categoría que ha sido acreedora de tanto éxito como deudora de tantos debates; pero coincide con Brunner en que el operador central de esa modernización es la industria cultural y la cultura de masas – antes que los procesos de democratización de las sociedades. Por eso es que, en una versión o en otra (no son antitéticas), la modernización es más estilística e imaginaria, simbólica, que efectiva: cambian estilos y signos de consumo, pero no los términos de intercambio o la distribución de la renta.

Los que los finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta pusieron en juego a través del rock & roll fue, como es bien sabido, una serie de imaginarios y otra serie de datos económicos. Entre los primeros, la invención de la juventud como actor social, político y cultural; entre los segundos, la invención de la juventud como sujeto de consumo, al que se podía dedicar una parte, incluso importante, del mercado de bienes materiales y simbólicos. Autos, ropas, filmes o discos, todo formaba parte de los nuevos productos especialmente pensados para su consumo masivo por los y las jóvenes, incluso cuando no estuvieran incorporados al mercado productivo – pero sí sus padres. La velocísima adquisición e incorporación de estas novedades en los países latinoamericanos se explica por varias razones: la primera es la difusión de la industria cultural a través del cine y la radio – los discos extranjeros estarían reservados, durante mucho tiempo, a los grupos de alto poder adquisitivo o con acceso a los viajes internacionales –, pero junto a ella es decisivo el impacto de la fantasía modernizadora. América Latina se percibía como un continente atrasado, rural, tradicional – una percepción compartida por sus elites y por sus clases populares. Modernizarse, entonces, fue el imperativo del momento.

Provisoriamente, modernización fue, a lo largo del siglo XX, la confluencia de procesos de urbanización, alfabetización, secularización y desarrollo de instituciones modernas, que en América Latina tuvo ritmos distintos. Incluso, puede hablarse de varias modernizaciones – la mayoría, autoritarias, de arriba hacia abajo, vinculadas con la integración en el mercado mundial capitalista –; pero, en particular, los años 1960 describen esa modernización como desarrollismo, vinculado a procesos de urbanización acelerada e industrialización dependiente de las inversiones norteamericanas. En ese paquete, estaba incluido la aparición de la televisión como el gran nuevo medio de comunicación que venía a reemplazar a los grandes modernizadores de los años 1930 y 1940 – la radiofonía y el cinematógrafo. El reemplazo, como sabemos, jamás se produjo, sino que derivó en complementación y sinergia, junto a la prensa popular y la industria discográfica: ese mecanismo explota desde comienzos de la década de 1960, y está presente en todas las historias locales de desarrollo del rock en las distintas ciudades latinoamericanas – aunque con un peso especial en México, Argentina y Brasil, porque es allí donde se instalan las subsidiarias de las grandes discográficas norteamericanas. Un cantante graba discos que se reproducen por la radio, para que luego actúe en televisión, mientras le hacen entrevistas en la prensa del espectáculo antes de filmar su primera película. El proceso se repitió hasta el aburrimiento y la saturación.

Pero, dijimos, son modernizaciones *truncas*, fallidas: el proceso desarrollista culmina, a mediados de los años 70, en dictaduras militares en buena

parte del continente, que compiten entre sí, no por sus grados de modernidad, sino por su salvajismo represivo.

Por ello, la modernización se teje en relación con historias políticas regularmente excepcionales: que van desde el desarrollismo autoritario argentino hasta la crisis de la democracia uruguaya, desde la dictadura blanda brasileña hasta la violencia colombiana, para señalar sólo algunos ejemplos. Si la aparición del rock en el continente está ligada a la emergencia de nuevas culturas juveniles, la hipótesis de la modernización trunca permite leer los pliegues particulares, así como los puntos de contacto: se trata de una música que, en varios países, se despliega en medio de fuertes tensiones políticas que van desde el golpe militar (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Perú) a la fuerte agitación o el conflicto armado (Colombia), pasando por una situación, nuevamente, excepcional: una democracia regulada y represiva que censura al rock como ninguna dictadura (México).

La fricción rockera con la fracción de izquierda

Por eso, esta historia postula una suerte de segunda hipótesis: la de una reiterada fricción del rock con las izquierdas continentales, tanto las educadas en los mandatos del realismo cultural soviético como las seducidas por la experiencia de la Revolución Cubana. El castrismo provoca ondas tectónicas en la región. Se podía llegar al socialismo saltando etapas. Esa hoja de ruta intentó ser ejemplar. No es este libro el lugar de revisarla. Digamos sí que, “entre la pluma y el fusil”, como se titula el libro de Claudia Gilman sobre los “dilemas y debates” del escritor que había adoptado a La Habana como nuevo centro de gravedad, se coló también una guitarra.⁵ Es en la isla donde se configura un modo de recepción del rock que, con mayor o menor reconocimiento de sus argumentaciones condenatorias, se replicó hacia el sur. La Cordillera de los Andes no fue una Sierra Maestra, como anhelaba Fidel Castro, pero sí un conducto metafórico de esas aprensiones. Ese es el motivo por el cual este ensayo comienza en aquella isla deseada. El recelo de las izquierdas hacia el rock se extiende en América Latina hasta el final de las transiciones democráticas en los años ochenta del siglo pasado, donde pueden aparecer ciertas aproximaciones – o, incluso, el desplazamiento de esas izquierdas a manos de movimientos juveniles despolitizados. Como veremos, el rock latinoamericano se cuida, en general, de ser capturado por los protocolos de la Guerra Fría: le concede ese privilegio a la canción de protesta, aunque a veces coquetea, ocasionalmente, con ella – con más franqueza, hacia el final de las dictaduras y el inicio de los procesos de transición, ya cuando ninguno de los dos (ni el rock ni la protesta) son los mismos. Lo suyo es, fundamentalmente, una paradoja que no se organiza políticamente: ser una crítica a la cultura de masas creada en el centro de la cultura de masas y sin tener otra aspiración que ser cultura de masas. Este aparente galimatías no es nuestro, sino del crítico norteamericano Greil Marcus, aunque podemos suscribirlo.⁶ En ese lugar y esa aspiración, el rock afirma que “rompe estructuras”, pero no se asume como

⁵ Ver GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

⁶ Ver MARCUS, Greil. *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.

insurreccional, sino sólo como contravencional: el corte de cabello y una noche o dos en una cárcel es suficiente. El martirio en 1973 de Víctor Jara, figura central de la Nueva Canción chilena, pero con sus simpatías y enteveros con el rock de su país, funciona como alerta, antes que como modelo; como límite, no como posibilidad. Lo mismo ocurre con el encarcelamiento, en 1967, de los brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil: se trata de situaciones excepcionales que definen una posibilidad que será minuciosamente evitada – y por eso mismo, no repetida. Quince años más tarde, los distintos rocks nacionales podrán construir, sin ninguna vergüenza o pudor revisionista, hagiografías autobiográficas y geográficas que insistan sobre una resistencia que no se verifica en demasía; cuarenta años después, ese relato puede consagrarse como leyenda y como documental de Netflix. Pero los propios narradores, esas voces “nativas” de los rockeros – ¡todos hombres, para colmo! –, ya se han transformado en *rockstars*, en estrellas del espectáculo; han sido actores de dramas políticos que no reclamaron su martirio, o que supieron apartarse a tiempo de su posibilidad.

A pesar de los puntos en común, el rock y la política fueron –¿son? – sensibilidades en colisión. Entendemos aquí sensibilidades en un sentido que evoca el de “estructura de sentimiento” propuesto por Raymond Williams; porque trabaja con los mundos simbólicos y con los mundos afectivos, y porque habla de lo que está emergiendo como nuevo, en respuesta a lo “arcaico” y a lo “residual”, pero con distinciones que las ponen en conflicto.⁷ Comparten, entre otros, el juvenilismo, pero difieren en el tratamiento de sus adultos correlativos – la guerrilla peronista argentina, por ejemplo, confía en los dictados de un militar setentón –; comparten la rebeldía, pero no la revuelta; comparten la confianza en la novedad, pero no en todas las novedades (la política duda de la guitarra eléctrica y de las sustancias alteradoras de conciencia, lo que la acerca, paradójicamente, al campo del conservadurismo artístico más tradicionalista, confluencia que veremos en la “Marcha contra la guitarra eléctrica” que encabeza la cantante Elis Regina en Rio de Janeiro, en 1967; el rock, por su parte, duda del socialismo hasta el punto de no nombrarlo). Comparten, paradójicamente, una sensibilidad: la homofobia. Pero el mundo de las izquierdas continentales lo ejercita, como veremos, como advertencia anti-rockera: “Los jipis son todos maricones y drogonés”.

Una contracultura

Es que, como una frontera más que como una definición, el rock se propone, asume o nombra como una contracultura. Para ser más precisos: esa definición es tan potente que organiza nuestra periodización y, por ende, toda nuestra historia. Como dijimos, el consenso historiográfico afirma que hay un primer momento “importador”, al influjo de la invención norteamericana de 1954, que produce una “música joven”. A eso lo sigue un segundo momento en que el influjo de la “ola Beatle” – en todo el mundo occidental –, en confluencia con otros elementos que analizaremos, construye al rock como una contracultura y lo pone en relación con otra contracultura juvenil que insiste

⁷ Ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

en llamarse a sí misma “revolucionaria”. Nuestra historia está centrada especialmente en ese segundo momento, especialmente cuando los Beatles *maduran*, a partir de 1966, y abandonan los conciertos para convertirse en músicos de estudio y, por ende, artistas cabales. El análisis de los modos de esa relación (mucho más conflictiva que amistosa, mucho más mutuamente excluyente que colaborativa) incluye un tercer período: aquel en que las dictaduras latinoamericanas se dedican a exterminar a los movimientos juveniles de la izquierda revolucionaria – donde “exterminar”, lo sabemos, no es una exageración ni una metáfora – y el rock sufre censuras y persecuciones, aunque no exterminio. Un cuarto período es aquel en que se producen las condiciones de internacionalización latinoamericana del rock que emerge de esa tercera etapa; el momento en que puede hablarse ampliamente de un rock latino o de un rock latinoamericano – no necesariamente denominan lo mismo –, la etapa en la que la banda argentina Soda Stéreo convoca multitudes y vende millones de placas en Buenos Aires, Santiago de Chile o Ciudad de México. Ese momento será narrado más sucintamente, aunque ocupará nuestras conclusiones.

Lo cierto es que, como dice el sociólogo jamaicano Stuart Hall en 1969, una contracultura es una *weltanschauung*, una concepción del mundo, pero no una ideología: se pronuncia “en contra de”, lo que la vuelve potencialmente revolucionaria, pero nunca define el sentido posible de esa posible revolución.⁸ Puede llevar a sus sujetos hacia la protesta y la rebelión personal, pero no olvidemos que toda sociedad tiene “sus áreas de disidencia tolerada”: es decir, su locura permitida. La contracultura *hippie* – Hall habla de ella, y nosotros lo usamos por homología – parece ser más esa disidencia tolerada que una contra-definición revolucionaria de una sociedad. Se trata de un “momento expresivo” más que “activista”, dice Hall; aunque, en el caso norteamericano, contamina a los grupos militantes en el estilo, la dramaturgia, la definición de contra-valores y en el establecimiento de una nueva subjetividad. Los hippies norteamericanos compartían visiones del mundo con la militancia radical blanca y también, aunque con diferencias importantes, con la militancia negra. Hall no cree que el hipismo haya sido una mera reacción antipolítica: hay retirada y disociación, señala, pero no una oposición abierta y absolutamente disonante (para usar un adjetivo musical).

El rock latinoamericano también permite leer su construcción como contracultura de un modo enfático; pero su relación con la militancia política revolucionaria parece perseverar más en la reacción y el rechazo que en el diálogo, salvo excepciones que deberán ser objeto privilegiado de nuestro análisis y nuestro relato. Simultáneamente, implica ciertas definiciones de clase: el momento contracultural del rock latinoamericano es blanco y de clases medias – quizás, con las únicas excepciones de los brasileños Gilberto Gil y Milton Nascimento, a quienes incluimos como parte de esta diversa familia por razones que serán debidamente explicadas –, porque esa misma construcción como tal exige determinados capitales culturales que no pueden adquirirse fácilmente en sociedades tan estructuradas y estratificadas socialmente como las nuestras (por eso mismo, su relación con las militancias, mayormente universitarias, se vuelve tan necesaria de ser repensada). No se trata de “resistencias

⁸ Ver HALL, Stuart. *Los hippies: una contracultura*. Barcelona: Anagrama, 1969.

populares”, como diría el sociólogo francés Pierre Bourdieu: “La resistencia puede ser alienante y la sumisión puede ser liberadora. Tal es la paradoja de los dominados, y no se sale de ella”. Pero, además, la contracultura supone siempre “un cierto capital cultural”.⁹ Como veremos, ese capital abreva en formas a veces muy sofisticadas de las filosofías orientales o en sabidurías originarias ocultas por las concepciones burguesas tradicionales del mundo letrado; pero no necesariamente en el mundo de las clases populares – hasta, posiblemente, la aparición del *punk*.

La jaula de la cultura

Por ello, como dijimos, esta historia no propone una cronología sino una explicación de esa trama, entre el *Elvis refrito* – los modos en que la cultura rockera norteamericana fue transformada continentalmente entre Enrique Guzmán y Palito Ortega, de norte a sur, a finales de los años '50 – y el momento de *latinoamericanización* de ese rock, a finales del siglo pasado, en que los tránsitos de las estrellas rockeras por todo el continente permitieron hablar de una escena común – o, al menos, de una serie de referencias más o menos compartidas y, globalización mediante, de circulación instantánea. Cualquier intento de historizar el rock en los años '90, en ese momento de mayor integración y circulación, podía entenderlo como un campo autónomo, en el sentido que le da Pierre Bourdieu: definiendo actores, relaciones de fuerza simbólica, centros y periferias, acumulaciones y desplazamientos. Treinta años después, en cambio, esa autonomía – independientemente de que sigue existiendo un funcionamiento relativamente autónomo del campo artístico – se quiebra en dos direcciones: una que es sincrónica, la que habla de un diálogo con otros objetos culturales contemporáneos en relación con los que, para colmo, el rock pierde centralidad, pierde brillo y muy especialmente ha perdido – ¿definitivamente? – posición hegemónica entre los consumos y los relatos de identidad juveniles. Eso nos conduce en la dirección del reggaetón, del hip hop y del trap, pero no podemos continuar por ese camino (no, al menos, hasta el final de este libro).

Hay otra ruptura histórica: cuarenta años después del comienzo de las transiciones democráticas en América Latina, ya sabemos mucho más sobre ellas, sobre las dictaduras que las precedieron y sobre los modos que el rock y las culturas juveniles se tejieron como un tapiz intrincado, en diálogo, además, con otros objetos culturales – el cine, la televisión, la literatura, las artes plásticas, el grafiti, las intervenciones urbanas. En 1972, a nadie se le ocurría poner en relación los discos de la banda argentina Pescado Rabioso con el filme *Los traidores*, del director Raimundo Gleyzer. En 2024, esa relación es evidente. La autonomía del campo artístico se revela, insistimos, relativa; toda lectura insiste en ser epocal porque, de lo contrario, opaca la interpretación. Como sabemos largamente gracias al historiador italiano Carlo Ginzburg, nadie escapa de la cultura de su época y de su propia clase. La



⁹ BOURDIEU, Pierre. Los usos del pueblo. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 156.

cultura, dice Ginzburg, es “una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”.¹⁰

Ni Víctor Jara ni Caetano Veloso, ni Luis Alberto Spinetta ni Osvaldo Fattoruso, ni Álex Lora ni Andrea Echeverri pudieron escapar a esa jaula flexible.

Tampoco Augusto Pinochet, Jorge Rafael Videla, Ernesto Geisel o Juan María Bordaberry.

Una historia del rock cuando el rock es historia

Posiblemente, esta historia puede escribirse hoy porque el rock latinoamericano es deliberadamente una historia.

En un trabajo de 1990, el sociólogo norteamericano Richard Peterson, que investigó largamente el consumo cultural y, en particular, el de la música popular, afirmó que la aparición del rock and roll norteamericano en la década de 1950 no podía ni debía explicarse por la excepcionalidad de algunos talentos – llámense ellos Bill Haley, Chuck Berry o Elvis Presley – sino por el modo de funcionamiento de seis factores a los que llamaremos “materiales”: elementos jurídicos o legales, tecnologías, estructura de la industria, estructura de las organizaciones participantes, estructura de las carreras profesionales y, claro, el mercado.¹¹ En los setenta años que transcurrieron desde esa invención hasta hoy, todos esos elementos han vuelto a transformarse, y todos ellos de manera decisiva. Por ejemplo, el disco – discos que debían ser grabados en estudios, prensados en máquinas especiales, en materiales particulares que pasaron en ese preciso momento a ser vinilos y a ser más económicos, producidos por unas compañías llamadas *disqueras* y vendidos en unos extraños comercios llamados *disquerías*, y que soportaron su transformación en discos digitales llamados compactos, porque al fin y al cabo eran discos que los consumidores compraban y escuchaban en aparatos reproductores del tamaño de un giradiscos o del de un *discman* – ha sido reemplazado con holgura por la versión digitalizada en bits compactados difundidos por operaciones de *streaming* – sólo de audio o también de video. En ese tránsito, el rock ha sobrevivido, pero tantas transformaciones estructurales, de una magnitud incluso superior a las que explicaron cómo nació, bien pueden ayudar a explicar su agotamiento.

No se trata solo de cambios materiales – que los hay, y como dijimos, enormes –, sino también en la estructura social. El rock surgió y se desplegó durante el tiempo largo de la larga década desarrollista y post-desarrollista. Como veremos, su transformación vertiginosa – una suerte de refundación –, precisamente el momento en que se *latinoamericaniza* de un modo decisivo, coincide con las transformaciones agudas de esa estructura social – aun atendiendo a las distancias entre la situación argentina, la mexicana y la colombiana, por poner sólo tres ejemplos – y el advenimiento del ciclo neoliberal del

¹⁰ GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1999, p. 10.

¹¹ Ver PETERSON, Richard. Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music*, n. 9, Cambridge, 1990.

que, malgrado el reclamo del populismo progresista, nunca terminamos de escapar. El llamado consenso de Washington tuvo su banda sonora.

Por eso, una historia: en el momento de escritura, hoy, podemos volver objeto al rock latinoamericano, porque no hay un presente que tire de él en el sentido de nuevas transformaciones. Por el contrario, son el *trap* y los llamados “ritmos urbanos” los que, a su vez develan nuevos cambios estructurales materiales, sociales y simbólicos: señalan las transformaciones tecnológicas en la producción, la circulación y el consumo; los cambios en la estructura social, con el crecimiento del precariado y la destrucción de la clase obrera clásica; la aparición de nuevos lenguajes mucho menos “nacionales” o locales – hasta los niños y las niñas hablan de *crossovers*. El rock (los *rocks*) parecen refugiados en la memoria, en la regrabación infinita, en el *cover* y en el concierto homenaje o en los festejos de septuagenarios, ahora dispuestos en los espacios sagrados de las instituciones oficiales: el Palacio de las Bellas Artes de México o el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires.

Institucionalizaciones

Esas músicas ya no cargan negatividad; sometidas a una larguísima dialéctica de emancipación y disciplinamiento – setenta años de idas y vueltas, de resistencias y aquiescencias –, pareciera que asistimos al momento en que la dialéctica no se ha solucionado en una síntesis, sino en el mero predominio de un polo. Y no es el emancipador, precisamente.

No ha ocurrido sólo con el rock, claro que no. La “Canción con todos”, escrita por los argentinos César Isella y Armando Tejada Gómez en 1969 y grabada por Mercedes Sosa en 1970, fue transformada en una suerte de himno popular de la canción de protesta latinoamericana durante la década dictatorial. En 1995, Isella la cantó en la Reunión de presidentes de Iberoamérica que se reunió en Punta Arenas (Chile), entre cuyos participantes se contaban el Rey Juan Carlos I de España, el cubano Fidel Castro y el argentino Carlos Menem. Unos años después, en 2015, el presidente ecuatoriano Rafael Correa propuso que la canción se transformara en el himno de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur).

Del mismo modo, el expresidente argentino Alberto Fernández se reclamaba amante del rock “nacional” y ex discípulo de guitarra del músico Litto Nebbia (uno de los pioneros del rock en español), cuyas canciones inundaron los espacios sonoros oficiales en distintos eventos gubernamentales. Fernández no homenajeaba al rock: lo patrimonializaba y estatizaba, un gesto al que el rock no se resistió.

Quizás por eso mismo es posible escribir su historia, o transformar al rock en objeto de una. Porque ya no produce sino, precisamente, historia.

La centralidad falsa

Sin embargo, la pérdida de conflictividad no implica la desaparición de problemas y dificultades. Uno de ellos, clave, es al que llamaremos “problema ptolemaico”: la centralidad argentina en las narrativas rockeras, una centralidad autopercebida, autorepresentada y autoexhibida, como ya hemos dicho. Sin embargo, nuestra investigación ha llegado a la conclusión exacta-

mente inversa: el rock argentino no fue ni el núcleo originario ni el modelo de desarrollo del rock latinoamericano. Lo que ha ocurrido es que ese relato – más bien, esa metanarrativa – se construye sobre la idea potente del Creador, rol que se reserva al ya nombrado Litto Nebbia, y luego se enriquece con la idea de una Sagrada Trinidad – Los Gatos, Manal, Almendra – de la que todo se deriva porque allí todo se crea. Con un toque de espíritu santo, desde ese momento queda constituida una mitología a la que sólo le resta inventarle un mecanismo de expansión: el exilio – falaz, pero nadie cuestiona esa falacia. Cuando, muchos años después, la globalización y ciertas condiciones estructurales – rápidamente: relaciones particulares con el mercado, mayor autonomía y contingencias socio-políticas en el continente – permitieron una exportación potente del rock argentino, éste consagró su autopercepción iniciática: ese rock, que durante años a duras penas podía salir de Buenos Aires, de pronto conquistaba América Latina porque lo había fundado.

Por supuesto, esto no era así, sino a costa de desentender una historia mucho más densa, mucho más problemática y, especialmente, mucho más rica. Permítanos una enumeración rápida que retomaremos a lo largo de nuestra historia: Los Shakers uruguayos, aún en su epigonismo con los Beatles, introducen una tensión novedosa con lo mimético – tensión definitiva entre mimesis y autonomía, como la define Gustavo Verdesio.¹² Los Jaiwas chilenos postulan una innovación sincrética sin grandes precedentes. La invención tropicalista brasileña es, como corresponde, de un omnivorismo antropofágico lindante con la gula. El punk tiene una jocosa anticipación en Perú en el mismo momento en que los músicos jóvenes argentinos sólo tenían como horizonte a Palito Ortega y Violeta Rivas. No hay un equivalente de la reivindicación pública del consumo de drogas que hacen los mexicanos de Peace & Love en 1971 – mientras afirman, deseantes, “We got the power” y subrayan: “Chingue a su madre el que no cante”. La riqueza de los *rocks* latinoamericanos, frente al mito argentino, incluye lo étnico: el rock argentino es tan mimético en su origen que incluso destierra cualquier variante que no sea urbana, blanca y europea – a duras penas, alguna presencia de la clase obrera; incluso, como veremos, la lectura que hace Arco Iris del mundo incaico es también urbana, blanca y europea. Pero tiene una doble singularidad: justamente, esa presentación de un mito fundacional, por un lado. Por otro, que su coexistencia particular con una dictadura cruel y asesina que, sin embargo, lo deja intacto, le permite una acumulación potente en una zona de opacidad y disconformismo controlado, la que genera las condiciones para que pueda explotar en los años 80: en el momento en que todo el continente está en estado de disponibilidad para esa explosión.

Romper (la sobriedad)

La leyenda fundacional argentina, además, tiene un último pliegue para discutir: su enérgico reclamo resistente. Rupturista, aunque fuere de algunas sillas.

¹² Ver VERDESIO, Gustavo, *op. cit.*

En 1964, como todos sabemos y como nuevamente veremos, cuatro uruguayos decidieron formar una banda de música “moderna”, a la que llamaron Los Shakers. El nombre merecería múltiples traducciones, desde los literales “los batidores” o “las cocteleras” hasta versiones más sofisticadas: por ejemplo, “los que te estremecen” o “los que te hacen temblar”. Muy posiblemente, la traducción más exacta sea “los que tocan o hacen *shake*”: la palabra nombraba a una suerte de sucedáneo del *twist*, que había sido la danza mediante la cual la música “joven” norteamericana había invadido Buenos Aires y Montevideo pocos años atrás. El *shake* proponía movimientos más espasmódicos de las piernas que el *twist*, así como sacudidas frenéticas de las cabezas, aunque también era un baile “individual” – es decir, no exigía armonizar los movimientos con una pareja ni tocar a otra persona, como ocurría con el *rock’n roll*. De todas maneras, aún con esa suerte de adecentamiento respecto del rock original que consistía en evitar los roces eróticos de los cuerpos, estas danzas no dejaban de escandalizar a las generaciones mayores: para colmo, solían ser practicadas por muchachos melencólicos y muchachas con faldas provocativas o, a veces, con pantalones ajustados. A finales de la década, en 1969, la socióloga británica Frances Rust proponía que danzas como el *twist* o el *shake* eran “reflejos” de una generación “confundida y consumidora de drogas”.¹³ Con el tiempo, el *shake* no fue un territorio de adictos a las drogas, sino que se limitó a ser lo que se conoce como una *fad dance*: un estilo de baile que adquiere súbita popularidad – y que luego de un estallido, se desvanece, como el propio *twist*, el *shimmy* o el *Chicken walk*. Una interpretación más peligrosa sólo podía deberse al pánico moral: esas músicas y bailes juveniles sonaban como amenazantes para cierto moralismo hegemónico. Desde hacía varios años que la música “moderna” irritaba, preocupaba y atemorizaba en partes relativamente iguales.

Lo indudable en Los Shakers era su modelo: no hacía falta mirarlos mucho para reconocer todos los rastros de los ingleses Beatles, ya para entonces la banda de música popular más importante de la galaxia – habían concluido, poco antes, la invasión norteamericana de 1964. La vestimenta, los peinados, la integración de la banda – dos guitarras, bajo y batería –, los ritmos, la estructura de las canciones, los significados de las letras y hasta la lengua: Los Shakers componían, grababan y cantaban en inglés. Con ese gesto repetían, diez años más tarde, el primer epigonismo respecto del rock and roll norteamericano. Lo hacían, sin embargo, como una suerte de movimiento regresivo: aquel primer rock había dado lugar, en distintos países latinoamericanos, a una suerte de re-versión castellanizada – centenares de canciones “modernas”, mayormente en ritmo de *twist* y también *rockabillys*, cantados en español –, pero el recambio británico parecía mover todo, otra vez, hacia atrás. Un camino de retorno a una presunta lengua primaria. La nueva música moderna, ahora de influjo británico, exigía usar el inglés. “En español suena mal, fuerza la métrica de las sílabas”, dirían sus contemporáneos argentinos, Los Knacks, en 1967.¹⁴ Habrá que esperar a que Veloso y Gil, en

¹³ RUST, Frances. *Dance in society: an analysis of the relationship between the social dance and Society in England from the Middle Ages to the present day*. Londres: Routledge, 1969, p. 117.

¹⁴ Esta cita de Los Knacks proviene del documental *Los Knacks: déjame en el pasado*, dirigido por Mariano y Gabriel Nesci en 2018.

sus exilios londinenses, le dieran otra espesura al uso de la lengua de Shakespeare y volverla conscientemente política.

De todas maneras, todo esto debe ser – y será – explicado de un modo más extenso. Limitémonos, ahora, a alguna literalidad: la canción más exitosa de Los Shakers, “Break it all”, fue publicada con su título acompañado de una traducción literal, “Rompan todo”, en el sencillo grabado en Buenos Aires, de 1965, y en el disco larga duración de ese mismo año y de ese mismo título, que obtuvo un inmenso éxito en ambas orillas del Río de la Plata (fue también editado en Montevideo), así como en Brasil, Ecuador, Perú, Colombia y Venezuela; en todos esos países fue publicado antes de terminar el año – en la edición brasileña, la traducción literal fue “Quebrem tudo”. La canción había sido escrita en inglés por su autor, Osvaldo Fattoruso – el único con módicos conocimientos de la lengua –, que a su vez componía la música con su hermano Hugo, ambos guitarristas y cantantes de la banda; pero ciertas regulaciones rioplatenses o la mera costumbre obligaban a la traducción de los títulos de las canciones en los discos, fueran de agrupaciones locales o internacionales – los desmanes a los que fueron sometidos los títulos de las canciones de los Beatles en esos años constituyen una antología del disparate: a la cabeza, “Please please me” reconvertido en “por favor yo”.

No hay, en toda la canción, nada roto. El eje es el baile: “We want you to come/ We want you to hear/ We want you to dance/ Dance all night long/ But when the music starts/ Don't stay there like a fool/ And break it all/ You listen me, break it all”. No te quedes parado como un tonto: baila y rompe todo. Incluso, como vemos, la canción enuncia en primera persona del plural (“we want you to come”, “queremos que vengas”), dirigida a una segunda persona (“You listen me, break it all”, “escúchame, rompe todo”) que puede ser singular o plural: por eso, “rompan todo”. Lo mismo – más drásticamente – ocurrirá treinta años más tarde, cuando en 1991 los argentinos Charly García, Pedro Aznar y Sandro graben una espléndida versión-homenaje de la misma canción, ahora titulada francamente “Rompan todo”, sin una palabra en inglés: “Si quieres bailar/si quieres sentir/abriendo de par en par tu corazón/No busques más allá/porque yo estoy aquí/y dilo ya si es que se trata de mí”. Todo indicio de ruptura o destrucción ha desaparecido; a duras penas, sobrevive el baile.

En el libro que los periodistas argentinos Daniel Grigera y Mario Antonelli dedican a Los Shakers en 2017, Hugo Fattoruso asegura que nadie intentaba romper nada, salvo la sobriedad:

¡Rompan todo! era un grito de liberarse de algo. Era una época en que la gracia de la barra, conocida como Los Pielos Rojas, consistía en ir a bares y tomar grapa. No molestábamos a nadie, no hacíamos ningún daño. [...] Así iban cayendo los participantes, pan, pin, pun...alcoholizados. [...] Era una destrucción de caños y estómagos, pero realmente inocente. De pronto, decíamos: ‘¡rompan todo, llegaron Los Pielos Rojas!’ No rompíamos nada.¹⁵

Lo mismo ocurre en 1965 con los peruanos Los Saicos y su presunta invención del punk con su tema “Demolición”: “Echemos abajo la estación de

¹⁵ GRIGERA, Daniel y ANTONELLI, Mario. *Al rescate de Los Shakers*. Montevideo: Ediciones B, 2017, p. 36.



tren/Echemos abajo la estación de tren/Demoler, Demoler, Demoler/Demoler, demoler la estación de tren”. Hasta donde pudimos averiguar, todas las estaciones limeñas siguen en pie.

Romper (algunas sillas)

Unos años más tarde, el 20 de octubre de 1972, una banda argentina de rock se presentó en el estadio Luna Park de Buenos Aires. La banda se llamaba Billy Bond y La Pesada del Rock & Roll y estaba liderada por su vocalista epónimo, Billy Bond – nacido como Giuliano Canterini, un migrante italiano que participaba del entonces naciente movimiento del rock argentino en múltiples actividades: cantante, pero también empresario y productor artístico. El concierto iba a ser, originalmente, un festival con varias bandas. Sin embargo, ante una concurrencia escasa en los asientos más caros, los asistentes a los asientos más económicos comenzaron a saltar las vallas para instalarse en las primeras filas, alentados por Bond. Allí comenzó una represión a cargo de agentes de seguridad del estadio – tradicionalmente consagrado a encuentros de box, aunque también se alquilaba para actividades artísticas o políticas – y fuerzas policiales. En medio del escándalo y las peleas, la leyenda afirma que Billy Bond gritó, desde el escenario, la frase “¡Rompan todo!”. La orden es mítica y no puede probarse: el propio Bond afirma que “Si lo dije o no lo dije, me chupa un huevo. Cualquiera que estuviera en ese lugar lo diría”. El saldo fueron muchos asientos de madera rotos, algunos detenidos por la policía – el propio Bond, entre ellos –, una cobertura periodística catastrófica (“El Rock infernal. Hordas de hippies arrasaron el Luna Park”), crecientes dificultades para organizar conciertos en salas porteñas (temerosas de las “hordas de hippies”) y un mito: el del primer enfrentamiento entre el rock y el estado argentino, personificado en sus fuerzas policiales.

La fuerza del mito fue trascendente: hasta hoy. Los incidentes existieron, sin duda: lo que no se puede asegurar es que la frase haya sido pronunciada, aunque terminó consagrada como un dato histórico. Como buen mito, produjo prácticas: una de ellas fue el título de las memorias de Bond, publicadas en 2023. Otra fue el título de la serie documental *Rompan todo*: la historia del rock en América Latina, producida en 2020 por la compañía Red Creek para Netflix, que la transmitió por todo el continente ese mismo año. La producción ejecutiva estuvo a cargo de cuatro argentinos: Nicolás Entel (a la vez guionista), Picky Talarico (a la vez director), Iván Entel y el músico y productor Gustavo Santaolalla (a la vez, uno de los principales entrevistados a lo largo de los seis capítulos). En el primero de ellos, dedicado a la aparición de las primeras bandas en el continente, el surgimiento de Los Shakers es narrado con la cortina musical de su “Break it all”, pero la canción no merece ningún comentario explícito –ni una mera sugerencia o inferencia. En cambio, en el segundo capítulo – titulado, redundantemente, “La represión” –, la narración se demora en los incidentes del concierto de 1972, con varios entrevistados e imágenes fijas de archivos periodísticos (no hay filmaciones del evento). El testimonio central es el del propio Billy Bond, que produce una interpretación, por lo menos, curiosa, para no llamarla exagerada: “La verdad es que se da la primera manifestación popular después del Cordobazo [...]. Fue la primera

vez que el pueblo salió a la calle y se agarraron con la policía. En el Luna Park, es la segunda vez que el pueblo se manifiesta contra el sistema físicamente”.

Inmediatamente, Santaolalla toma el significante flotante y lo hace explícito: “Este ‘Rompan todo’ se refiere a lo que significa el romper con todo lo que siempre el rock ha querido: con todo el orden establecido, con los abusos de poder, contra todo lo que siempre se ha manifestado”.¹⁶

Sin embargo, el balance policial y político del evento se limitó a unas cuantas sillas rotas (“lo que a mí más me impresionó fue el ruido que hacían las sillas cuando las quebraban”, acota Bond). El desconocimiento histórico de Bond es minucioso: entre el Cordobazo y el *Lunaparkazo* – si se nos permite el juego de palabras – se habían sucedido una importante serie de “puebladas” (levantamientos populares extendidos) en ciudades argentinas, que incluyeron Correntinazos, Rosariazos, Tucumanazos o Viborazos – un segundo Cordobazo –, todos ellos con víctimas fatales producto de la represión policial y de las Fuerzas Armadas – todas las revueltas se desarrollaron bajo dictaduras militares. Las veinticinco personas presas durante algunas horas tras el fallido concierto de Billy Bond no parecen resistir comparación alguna (afortunadamente). Lo mismo había ocurrido en todo el continente: la violencia represiva de los estados latinoamericanos, dirigida contra sus pueblos, era un organizador de la vida cotidiana y cultural. Que el rock argentino se arrogue, cincuenta años más tarde, semejante centralidad “revoltosa” sólo puede ser explicado por un proverbial narcisismo. Fue una “contravención” policial, sin mayor importancia política.

El “orden establecido” o los “abusos de poder” habían quedado bastante en pie, malgrado la interpretación de Santaolalla. Sin embargo, la potencia del mito se pone aquí de manifiesto: de mera anécdota policial, se transformó en el título del único relato documental audiovisual dedicado al rock en América Latina – que, es hora de decirlo, ni siquiera se molesta en nombrar al Brasil.

Por senderos similares transita el único libro dedicado al mismo tema, escrito por el periodista argentino Carlos Polimeni en 2001 y titulado *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*.¹⁷ Aunque en sus primeras páginas afirma que “Este libro no es una enciclopedia ni una historia formal del rock *en castellano*” (el subrayado es nuestro), Polimeni sí dedica espacio a la música joven brasileña desde los años 60. Pero en tanto enunciadador educado en el respeto al mito fundante del rock argentino, Polimeni no puede sino tributar a esa línea argumentativa: “El rock se sueña revolucionario y en el mejor de los casos es un motor de cambios”.¹⁸ Empero, Polimeni también señala, nobleza obliga, las tensiones disciplinantes que el rock, como cultura juvenil, experimentó desde su fundación con Elvis Presley en los años 50 norteamericanos. Esas tensiones se desparraman en múltiples represiones y

¹⁶ Los testimonios de Billy Bond y Gustavo Santaolalla están en el capítulo 2 de la serie documental homónima, *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*, producida en 2020 por la compañía Red Creek para Netflix, dirigida por Picky Talarico. Las memorias de Bond se titularon del mismo modo: *Rompan todo: memorias revueltas*. Buenos Aires: Planeta, 2023.

¹⁷ Ver POLIMENI, Carlos. *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos/Latitud Sur, 2001.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 123.

prohibiciones, en persecuciones y censuras, a lo largo de casi setenta años de historia, de esta historia que queremos narrar.

El problema es que, finalmente, el rock sólo parece haber roto unas cuantas sillas de madera. Haciendo bastante ruido, sí.

Cosa de hombres

Estas páginas eluden el afán enciclopédico y un apego estricto a la secuencia temporal. Plantean un problema y, con ello, toda selección que un lector o lectora podría considerar arbitrario. Todo recorte supone una exclusión que, en lo que respecta a esta historia, no obedece a la construcción de un canon ni una afinidad electiva de los autores. Han quedado afuera nombres propios y experiencias. Pero también países (Ecuador, Venezuela, toda América Central) porque sus manifestaciones musicales no coincidían con nuestra periodización, sus fuentes resultaban escasas o inabordables, o no resultaban contradictorias con nuestras interpretaciones.

Debemos reiterar también algo ya dicho: que el rock latinoamericano fue un género de género. Observado ese momento desde el año 2024, puede resultar desconcertante el lugar acotado de las artistas. Los libros autobiográficos relativamente recientes de la brasileña Rita Lee (*Rita Lee: una autobiografía*, de 2017) y la argentina Gabriela Parodi (*Las mil vidas de Gabriela: memorias de la pionera del rock argentino*, de 2022) confirman, a la vez, esa misoginia y la ausencia de un relato completo.¹⁹ Estamos ante una historia de machos, pero su machismo tampoco forma parte de los análisis que atraviesan estas páginas. Ese sería otro libro y merece serlo.

Una banda de sonido (de tres generaciones)

Además de estos problemas políticos y estas disputas entre lo disciplinario y lo resistente; además de las cuestiones estéticas que deberemos discutir, porque se sigue tratando de un material que se reclama artístico y que se integra, centralmente, con lenguajes estéticos – las músicas y las letras, apenas para comenzar a hablar, porque también hay plásticas, diseños, modas, cuerpos y performances –; además, hay una cuestión generacional.

Somos dos hablantes nativos que, a la vez, deben tomar distancia para objetivar una narrativa tramada todo el tiempo con la biografía.

En el origen, el rock fue la música que nos alfabetizó, que nos enseñó a amar y a desear; luego, fue la que nos volvió músicos; mucho después, nos volvió escritores y periodistas o investigadores. Nos brindó las armas de la seducción o los versos para llorar el desengaño; fue la música que acunó a nuestros hijos o que nos permitió cantar aficiones futbolísticas. Todavía hoy, es la música que sabemos de memoria, de la que recordamos todos los versos y todos los acordes, de la que sabemos el orden de las canciones desde el Lado A banda 1 hasta el Lado B banda 6.

¹⁹ LEE, Rita. *Rita Lee: una autobiografía*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017, y PARODI, Gabriela. *Las mil vidas de Gabriela: memorias de la pionera del rock argentino*, Buenos Aires: Marea, 2022.

La música rock – el amplísimo mundo de lo que hemos llamado rock, pop, folk, beat, a lo largo y ancho de nuestras vidas – fue, simplemente, nuestra banda de sonido vital.

En algún momento, la creímos música de la resistencia; o, al menos, la hicimos la música de nuestras resistencias personales y generacionales. Las generacionales, claro, eran anti-parentales: los que nacimos capturados en esa trama significativa no quisimos que nuestros padres y madres intentaran siquiera escuchar la misma música – intento que, además, hubiera sido en vano. Las políticas tuvieron que ver con las dictaduras de (casi) todo el continente: no se rompió nada, como dijimos, pero el rock permitía imaginar que alguna ruptura era posible.

Una subjetividad resistente, fundada sobre una resistencia subjetiva. Imaginar esa resistencia fue una empresa adolescente y juvenil – de nuestra propia adolescencia y juventud, justamente. En algún momento, esa resistencia se transformó en un lenguaje y en un meta-relato. “¿Cuántas veces fuiste preso a la salida de un concierto?”. Esa cantidad mensuraba un compromiso y una identidad.

Después crecimos y nos fuimos del barrio; aprendimos a amar y desear de otras maneras. Aprendimos a resistir de otras formas y con otros lenguajes, al punto que pudimos preguntarnos por el significado mismo de la cláusula “resistencia”. Allí comenzamos a dudar del relato que habíamos aprendido – que, incluso, habíamos creado con nuestra inestimable colaboración. Lo que sigue son los itinerarios de esas dudas, transformados en una historia. Lo que queda – lo que también se diseminará en estas páginas – son los sonidos de esas músicas del deseo, del amor, de la felicidad y también las de la tristeza más infinita, ésa que sólo una canción de rock puede cantar. Estamos tristes cuando escuchamos rock y escuchamos rock cuando estamos tristes, como dice Nick Hornby.²⁰

En realidad, él dice “pop”, pero porque no nació en Santiago de Chile ni en Buenos Aires. Ni siquiera en Montevideo o México.

Una historia descentrada

El orden de esta narración no es completamente cronológico, como hemos dicho – ni reviste tampoco la condición de un catálogo. Ni siquiera hay un orden geográfico – de sur a norte o viceversa. Creímos necesario mantener ciertas autonomías – el rock mexicano, el rock brasileño, el chileno – porque constituían experiencias incomparables en torno de los problemas que estamos planteando y las preguntas que queríamos hacer. En cambio, preferimos unir al rock argentino y al uruguayo, convencidos de que el primero se fundó en Montevideo. Por su parte, el mundo andino nos exigía una entrada cruzada y combinada – a sabiendas minuciosas de que ni Colombia ni Perú son exclusivamente andinos –, que a su vez se intersectara con los devaneos incaicos de los argentinos de Arco Iris – como veremos, decisivos en una última etapa de esta historia. Pero, asimismo, postulamos que la relación entre modernización y revolución, definitiva para la invención del rock latinoamericano, no comen-

²⁰ Ver HORNBY, Nick. *Alta fidelidad*. Barcelona: Anagrama, 2007.

zaba sino en Cuba, donde el debate adquirió un peso decisivo para un cúmulo de prescripciones y prohibiciones, la mayoría de ellas bastante paradójicas – pero performativas. A los fines de nuestra interpretación, la relación entre rock y política es mucho más interesante en México, Brasil y Chile que en el resto del continente; del mismo modo, los modos en que el mundo intelectual participa animadamente del debate sobre esa relación, tomando partido con intervenciones periodísticas o incluso militantes, es desproporcionado en los dos primeros casos respecto de todo el resto: para decirlo con alguna simpleza, los significados del rock se debaten en 1968 en la Universidad Nacional Autónoma de México o en la Universidade de São Paulo, pero no en la de Buenos Aires. Por eso, podemos – propusimos – comenzar con el alzamiento zapatista de 1994, continuar con la passeata organizada por Elis Regina en Rio de Janeiro en 1967, saltar al triunfo de Allende en la Chile de 1970, acompañar a una banda de montevidéanos que va de Punta del Este a Buenos Aires en 1965 y culminar con la declaración como Patrimonio Musical de la Nación peruana de “El cóndor pasa” en 2004. Todos esos hilos van construyendo el tapiz que queremos describir e interpretar.

Esta es, entonces, una historia descentrada, que no sólo no comienza en Buenos Aires, y que ni siquiera comienza en el continente, sino en las islas. Después de todo, hay cierto consenso en las historias políticas latinoamericanas en que, para hablar de la cultura en la década de 1960, hay que comenzar por La Habana en 1959. No tenemos por qué transgredir ese acuerdo.

Texto recebido em 10 de junho de 2024. Aprovado em 25 de junho de 2024.