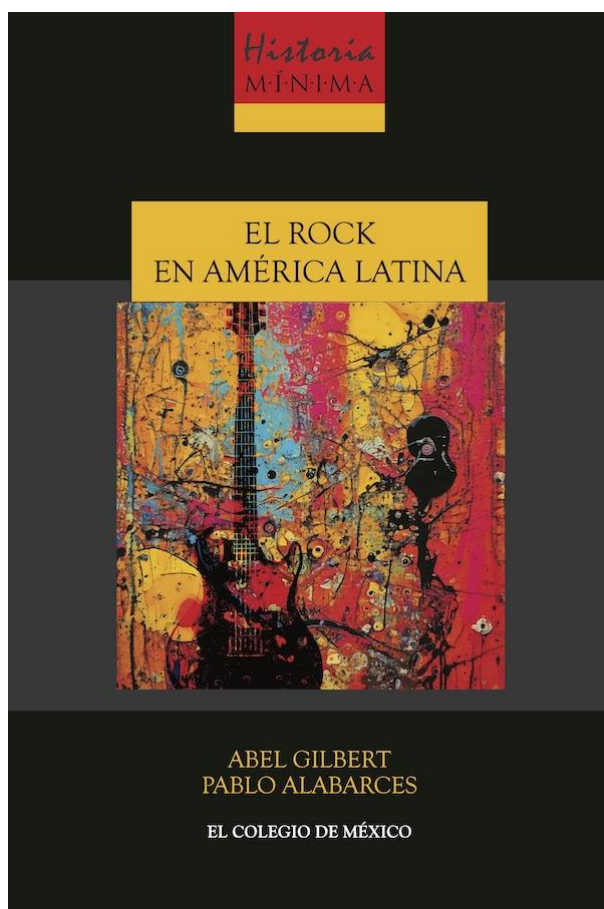




Abel Gilbert y Pablo Alabarces. 2025. *Historia mínima del rock en América Latina*. México: El Colegio de México / Buenos Aires: Prometeo, 330 pp.

César Albornoz
Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://orcid.org/0000-0002-7023-2208>
cealborn@uc.cl



<https://libros.colmex.mx/tienda/historia-minima-del-rock-en-america-latina/>

En noviembre 2023 se realizó en Lima, específicamente en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, el Primer Congreso de Rock Peruano. El evento, al que tuve el honor de ser invitado para colaborar con una propuesta discursiva, dio cuenta de que el rock ya no es sólo un objeto de escritura afincada en círculos de fanáticos o periodistas ávidos de rocanrol; es preocupación de estudios rigurosos, de conocimientos elaborados científicamente, cuyos resultados suelen expresarse en formatos de tesis académicas o artículos de interés científico. La participación de estudiosos de otros países latinoamericanos -me incluyo- parece dar cuenta que la tendencia es continental.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

Esta hipótesis se ratifica, de alguna forma, con la aparición de este libro, con esta irrupción de una historia integrada del rock en América Latina. Escrito por dos autores que encarnan la interdisciplinariedad –Abel Gilbert es periodista, escritor, músico y doctor en Comunicación, y Pablo Alabarces es licenciado en Filosofía, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, y doctor en Filosofía–, el libro instala de modo definitivo el rock como objeto de estudio en el acontecer académicos latinoamericano, y lo hace “rockeramente”. ¿Cómo así? Es lo que pretendo desarrollar en esta reseña.

Escrita a modo de “explicación de una trama, antes que en la ‘historización’ de una larguísima lista de discos” (p. 14), esta historia se sostiene en dos variables: primero, su despliegue en procesos de modernización fallidos conformados por la industria cultural y la sociedad de masas; y segundo, la relación con lo político, particularmente en la fricción recurrente con las sensibilidades de izquierda convencionales, revolucionaria o comunista, del ámbito continental. En este sentido, y sobre la base de una propuesta de definición que comentaremos enseguida, el texto periodifica a partir de cuatro momentos: la década de 1950 a modo de inicio, los años sesenta, el tiempo de dictaduras generadas en el marco de la implementación de la Doctrina de Seguridad Nacional; y, por último, los tiempos finiseculares veintenos de internacionalización. Esta periodización no se basa en una explicación descriptiva con pretensiones de totalidad territorial, sino que se sostiene en manifestaciones regionales, representativas de tendencias de desarrollo por sus particularidades y significados. Así, la atención se dirige a los casos de Cuba, México, Brasil, Chile, zona Río de la Plata y macrozona altiplánica andina.

Es de atender, en la construcción introductoria conceptual, las dificultades que ofrece una pregunta que todos quienes trabajamos el rock como objeto de estudio, nos hacemos: ¿de qué estamos hablando? En otras palabras: ¿qué es rock? Los autores, en este sentido, sugieren que es “tanto un tipo de música como una actitud, y concepto además de una forma de recibirlo —lo que lo transforma en un fenómeno tan complejo en su explicación como en su interpretación—.” (p. 14). Incrementando la sugerencia, dándole más consistencia a la propuesta, se afirma que el rock “rompe estructuras”, pero no se asume como insurreccional, sino sólo en contravención” (p. 19). Algunos párrafos más adelante se intenta resolver la tensión, sugiriendo al rock “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” (p. 20). Efectivamente, la opción le otorga una coherencia con el relato del desarrollo, y con las variables que en éste se profundizan; a saber, modernidad y, llamémosle, conflicto político a modo de contracultura. El subcontinente, en el que se afirma que el rock constituye un “género de género” (p. 35), es analizado y desarrollado como una historia descentrada, cuyas condiciones objetivas distintas a las del mundo anglosajón provocan tensiones y fusiones, resignificaciones de lenguajes y distanciamientos frente a la sonoridad fundacional que bien se leen en el cuerpo del libro. Mas, creo que sigue pendiente la gran pregunta: ¿qué entendemos por rock? Ahora bien, indiscutiblemente hay un avance, lo que probablemente tenga que ver con la respuesta final; definir rock desde la experiencia latinoamericana es un camino más que una meta, un camino donde los vocablos no son lo que aparentan (“pop”, por ejemplo) y donde juegan sonidos afroamericanos, latinos y anglosajones. El desarrollo es fascinante, es difícil no dialogar con él.

Y fascina, provoca, invita a la lectura que sea el rock cubano el inicio del relato. En algún momento -y disculpen la autorreferencia-, hace años, fui testigo en una

prestigiosa universidad, cómo un académico cubano exaltaba a la sociedad de la isla en su relación con el rock, sobre la base de la inauguración de una estatua de John Lennon en La Habana. Algo perplejo quedó el intelectual cuando, desde el público, se le preguntó por los antecedentes coercitivos del régimen revolucionario, frente al género “yankee”. Bien se refleja aquella perplejidad, esa desconfianza sistémica de la que bien da cuenta el capítulo, en la cita a Carlos Varela *Cuando los discos de los Beatles / no se podían tener / los chicos descubrieron / que sus padres los escuchaban también* (p. 60), o cuando en 1987 Fito Paéz bramó en La Habana “En esta puta ciudad”. Efectivamente, “la bronca también podía ser cantada.” (p. 81)

A Cuba le sucede México, cuyo primer tiempo referido es el año 1994, cuando “el rock mexicano se había vuelto zapatista” (p. 86). Si buscáramos historia antropológica en el relato, es probablemente éste el capítulo que mejor la representa. Las matanzas de 1968 y de 1971, el terremoto de 1985, el dominio del PRI, todo se comprende desde el rock, su música, sus presentaciones y su producción. Sin embargo, un párrafo llama la atención pues anuncia una, desde mi perspectiva, controvertida conclusión. Aludiendo a una figura central en la historia del rock latinoamericano, el párrafo es el siguiente: “Lo que perdura, en cambio, es el santaolallismo como fuerza que intenta cohesionar a la narrativa rockera latinoamericana. Esta cuestión merece otro desarrollo y más argumentos. E, incluso, un epílogo” (p. 112). Veremos.

La sensibilidad de género, evidenciada en cuanto perspectiva o ideología, ha generado progresivamente preguntas hacia el rock que están enriqueciendo su comprensión. Si una de aquellas hipotéticas preguntas fuera, sobre Latinoamérica, ¿en qué país fue más gravitante la participación de las mujeres en el desarrollo del rock?, la respuesta posiblemente se inferiría de la cita “el rock brasileño tiene muchas mujeres” (p. 113). Efectivamente, el análisis de Brasil se estructura desde la relevancia de la figura femenina en su acontecer veinteno, desde Nora Ney (“la primera persona en grabar un rock & roll en toda América Latina, el 24 de octubre de 1955”), hasta la excelencia de Cássia Eller. Entre medio, marchas contra la guitarra eléctrica, Tropicalismo, injerencia de Gustavo Santolalla, y BRok.

El caso chileno aparece, curiosamente, como el menos rockero. El impacto del Golpe de Estado de 1973 y la avasalladora figura de Pinochet parecen inhibir análisis desde el sonido y la experiencia social; pareciera que aquellas contingencias políticas han restado consistencia a expresiones que, desde Peter Rock en 1960 hasta Los Tres en su concierto desenchufado en MTV el año 1995, merecían un mayor análisis. Mas, la ausencia habla y la presencia marca; que desde la perspectiva no se advierta para Chile, un relato descriptivo de rock para los últimos sesenta años, y sí se reconozca un acontecer político y social marcado por la revolución y la reacción, debería hacernos pensar sobre la consistencia, relevancia o excelencia de la historia que se ha escrito sobre el rock chileno, a manos de historiadores, periodistas, escritores, fans, musicólogos y otros connacionales.¹

No es el caso del rock rioplatense, entendido como el de origen uruguayo o argentino. Desde la referencia a una ciudad mítica de orillas imprecisas, Santa María de los Buenos Aires, el capítulo está lleno de datos, grupos, tendencias, situaciones de conflicto, discos, citas constituidas por letras de canciones, y referencias teóricas. La contundencia del capítulo parece dar sentido a una de las frases con que se inicia el acápite: “Una música insular que devendrá continente” (p. 195). Sus líneas dan espacio a la beatlemania, al rock con identidad subcontinental, a la coerción de los regímenes

¹ La bibliografía comentada respecto al capítulo, da cuenta de asesoría y colaboración de destacados académicos, para la sugerencia de textos en aras de la construcción del acápite. Parece que la cantidad de autores y/o textos finalmente considerados, fue mínima.

burocrático autoritarios y a la Guerra de las Malvinas, todo comprendido bajo la óptica del rock.

La opción por la macrozona supranacional se replica en “Alturas de Machu Picchu”, nombre del gran *long play* de Los Jaivas, que se transforma en título para representar el rock en una región andina altiplánica donde conviven el citado grupo chileno junto a los peruanos El Polen, los argentinos Arco Iris, el Génesis colombiano y Wara, desde Bolivia. El capítulo más integrado en términos de inclusión de países, presenta al rock latinoamericano como una “música de la peculiaridad” (p. 242), expresión de un continente tan especial que sus conflictos políticos, identitarios y culturales se traslucen en una frustrada presentación de Carlos Santana en Perú, hacia 1971. El capítulo refleja un aporte indiscutible del libro: la instalación de planteamientos teóricos de todo Occidente, donde a la par de las propuestas europeas y de América anglosajona, se instalan las reflexiones desde el pensamiento latinoamericano. A su vez, constituye un buen capítulo final, una buena escritura para terminar el cuerpo del desarrollo. Las últimas palabras, aludiendo a esa tensión y contradicción del rock latinoamericano en todas sus formas, señalan: “El contacto crea calor y luz, pero también irritación y ruido. Estos encuentros son ‘heterogéneos y desiguales’ y pueden conducir a ‘nuevos arreglos de cultura y poder’. Las zonas de fricción cultural ‘son transitorias’ y, lo que es más importante a los efectos de lo que sigue, ‘reaparecen en nuevos lugares con eventos cambiantes’. En lo que respecta al rock latinoamericano, eso sucederá cuando las condiciones de la globalización y los mercados se alineen para recuperar la fascinación por la hibridez.” (p. 283)

A veces, el desafío principal de un texto consistente es articular palabras finales, un epílogo o conclusiones que estén a la altura de la sugerente introducción y del consistente desarrollo. Este desafío puede tener tres formas de resolverse: primero, dando cuenta de una respuesta definitiva a una pregunta de investigación, cuando el escrito tiene pretensiones académicas estándar; segundo, proponiendo preguntas, dando cuenta de problemas, cuando la literatura del texto se libera de consideraciones disciplinares normalizadas; y tercero, resumiendo, sintetizando o provocando, cuando se trata de un texto atrevido. Me parece que este caso refleja la segunda y la tercera forma. Me explico.

El epílogo se sostiene en tres ideas-fuerza que se advierten en el texto, y que ahora son sintetizadas; en rigor, dos primeras que se advierten y una tercera que se anunciaba para ahora hacerse explícita. Las dos primeras: que del rock “ya no parece quedar nadie muy dispuesto a discusiones fervorosas respecto de lo que es o lo que no es” (p. 286), y la aseveración que pone en relieve su cualidad híbrida, tanto en cuanto continente latinoamericano como el propio rocanrol en su origen. La tercera, que se anunciaba en más de una ocasión en el curso del texto, ahora se hace explícita: la relevancia de Gustavo Santaolalla, quien para los autores “parece interpretar, a lo largo de sesenta años, un *Zeitgeist*: el espíritu de una época. Mejor aún, de varias sucesivas” (p. 288). Atrevida (¿temeraria?) afirmación.

La ausencia de bibliografía monográfica sobre la obra del susodicho, de alguna forma explica el contenido recién señalado, y el que sigue en el epílogo, cuando en “If I Could”, segundo subtítulo de la sección final, se reseña la trayectoria del personaje y se enaltece su vínculo con el proceso reseñado y explicado a lo largo de las más de doscientas páginas de texto. Esa reseña deriva en la consideración de la relevancia del hombre como un hilo que teje una figura en un tapiz; en otras palabras, como parte fundamental de esta “trama”. Se afirma: “Santaolalla puede pensarse, en definitiva, como un hilo crucial que va uniendo distintas figuras del tapiz que hemos tratado de tejer a lo largo de este libro. Porque se trata de un tapiz, no de un catálogo” (p. 292). Es

difícil entender que una historia del rock latinoamericano concluya en una personalización.

Cuesta no leer en esto una apología. Pero no lo es, no es lo que parece. He aquí un riesgo que asume este libro, que es tanto su gran fortaleza como su asumido riesgo: ser un libro rockero. Por lo mismo, no se debe leer que “el hilo crucial” de la trama, sea la personalización del rock latinoamericano; debe entenderse que Santaolalla es su representación simbólica. Su historia de vida cultural da cuenta de la injerencia del mercado mundial y de las discográficas internacionales, del desarrollo de formas específicas de rock subcontinental donde el charango metía su quirquincho en medio de amplificadores Fender; su obra musical, en cuanto intérprete, compositor o productor, permite reconocer esa frustración del rock latinoamericano en su invocación de oposición y rebeldía.

Como decíamos, el libro corre riesgos. Cómo no: la tensión entre el rock y la academia genera equívocos. La aparente personalización, recién advertida, es uno. El tono de escritura es otro: obviar conceptualizaciones normalizadas, a veces necesarias – por ejemplo, hablar de historia cultural, como en mi opinión parece ser este libro–, puede generar interpretaciones erráticas, pero, enhorabuena, se opta por la frescura, por un estilo similar al que se puede leer y disfrutar en *Auambabaluba Balambambú*, de Nik Cohn² o en *El nacimiento del ruido*, de Ian Sport³. Un estilo de escritura especial, contundente en términos de análisis y contenido, además de amena, democrática y hasta divertida, es un muy buen aporte para la instalación singular del rock en el estudio académico convencional latinoamericano.

Un tercer riesgo, en mi opinión, es el estilo de cita. El libro prescinde de las referencias al pie o al final del texto, para preferir la “Bibliografía comentada” en las páginas finales. Es una opción válida, –incluso puede ser una decisión editorial– que suele acompañar la intención de darle fluidez a la lectura, pero se pierde algo que puede ser de una las mayores virtudes del escrito: la contundencia investigativa, y la referencia para posteriores investigaciones. La opción es válida, puede obligar a dar cuenta de cierto estado de la cuestión por territorio, pero se pierde la generosidad de referir directamente los contenidos teóricos, históricos, culturales, sociales y/o musicales para futuras investigaciones, acción sumamente importante en vista de la necesidad de nuevas historias sistemáticas sobre el rock latinoamericano. Esto, más aún cuando la investigación del libro se sostiene en algo que, en mi opinión, puede ser de las mayores fortalezas del escrito: las referencias teóricas, sobre todo latinoamericanas. No solamente se citan autores como Hall, Roszak, Bourdieu o Ginzburg, sino también, y muy importante, referencias teóricas desde América Latina: Néstor García Canclini, Maristella Svampa, Rodolfo Kusch o Alberto Flores Galindo, por nombrar solo a algunos, se instalan desde nuestro subcontinente como herramientas para comprender un género musical y expresión cultural como el rock, desde un territorio que no fue el originario.

Para terminar, una observación, un distanciamiento, o más bien una duda. No cuestionamos lo de “una gran música”, pero sí aquello de que “su tiempo ya sucedió” (p. 295). ¿No será que hoy, más que hablar de esa música, más que de sonidos a un compás, conversamos de actitudes y mentalidades, encarnadas en artefactos, prácticas y representaciones? La respuesta puede conversarse desde los últimos tres párrafos del epílogo de esta sugerente, provocadora, consistente y rockera historia mínima del rock en América Latina.

² Kohn, Nik, *Auambabaluba Balambambú*. Madrid: La Felguera, 2022.

³ Sport, Ian, *El nacimiento del ruido*. Madrid: Neo Sounds, Neo Person, 2020.