



Luis Díaz-Santana Garza ed. 2026. *La música conspira a cielo abierto. Rock y censura en América Latina*. Málaga: Vernon Press, 244 pp.

Abel Gilbert
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-0036-8476>
abel_gilbert@yahoo.com.ar

Pablo Alabarces
Universidad de Buenos Aires, UBA
CONICET, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-9308-1732>
palabarces@gmail.com



<https://vernonpress.com/book/2469?srsId=AfmBOor2i4KsVa8ETcEb0AdWmnN7RN-lygYK3rGaDcp3mboQgc23tikg>¹

1



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

La música conspira a cielo abierto convoca, antes de su abordaje, una serie de consideraciones necesarias por aquello que propone y por aquello que invita a discutir. Comencemos con el 14 de mayo de 1982, en Buenos Aires. Un mes antes de la rendición de los militares argentinos en las islas Malvinas, cuando la ciudad, segura de no estar expuesta a los misiles, vivía un carnaval bélico, Juan Carlos Baglieto inició un concierto con una canción tan aforística como memorable: “La censura no existe, mi amor / La censura no existe mi... / La censura no existe... / La censura no... / La censura... / La...”. El público aplaudió en un acto de complicidad. Pero ¿hasta qué punto podía extenderse la interpretación más allá de la risa? Se hablaba de la censura, desde luego, pero en una canción en la que las palabras “desaparecían”. Y se la cantaba pocos meses antes de que estallara en el espacio público el drama de los desaparecidos secuestrados por la dictadura. Todo sucedía, a la vez, en medio de un monumental acto de censura: el de las informaciones sobre una guerra que inevitablemente iba a ser perdida. Los partes de guerra, militares o periodísticos, pomposamente victoriosos, se tapaban con una música que también había sido objeto de ciertas interdicciones bajo el terror estatal: el rock.

Toda esta trama da cuenta de una opacidad que solo el paso del tiempo permite revisar. También desde esa distancia provoca extrañamiento el hecho de que “Canción de Alicia en el país”, de Charly García, en sus años como líder de Serú Girán, nunca haya sido censurada, a pesar de que su letra no solo tematizaba la censura, sino también la violencia política: “el trabalenguas traba lenguas, el asesino te asesina”. Los ejemplos argentinos, a pesar de su particularidad, no son excepcionales: forman parte de la complejidad que supone analizar, desde otras normalidades, aquella que fijó los límites de la expresión y, a la vez, los de la recepción, en otros tiempos de legitimidad y circulación de una música, a estas alturas, “tradicional” y aún esquiva. Hablar sobre la censura reclama entonces una “cesura”: no se trata, como en la canción cantada por Baglieto, de sustraer una letra, sino de remitirnos a una etimología: hablar acerca de aquello de lo que no se podía hablar.

Recuerda Beate Müller, compiladora de *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age* (Ámsterdam/Nueva York: Rodopi, 2004), que en los últimos años se ha complejizado la conceptualización de la censura. Además de aquella que operaba desde las instituciones con carácter intervencionista, han comenzado a considerarse las formas de regulación del discurso que influyen en qué puede decirse, quién puede decirlo, a quién, cómo y en qué contexto. Müller advierte, no obstante, sobre los riesgos de equiparar la censura con cualquier tipo de control social; son, curiosamente, esas dos esferas del fenómeno las que muchas veces se han solapado en las experiencias latinoamericanas relacionadas con el rock.

Los grandes episodios de censura cultural en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX estuvieron marcados principalmente por las dictaduras cívico-militares y la Guerra Fría cultural. Fue la cruzada anticomunista la que organizó los dispositivos estatales y mediáticos, y la que enfrentó al rock a amenazas distintas de las que afectaron a la literatura, el cine, el teatro y aquello que se conoció como nueva canción o canción social.

En muchos casos, las acechanzas se circunscribieron a normativas contravencionales o al radar moralista de la Iglesia, como se ejemplifica en este libro para el caso brasileño. En 1966, The Beatles publicaron en Estados Unidos *Yesterday and Today*. Su portada debió ser retirada de circulación porque mostraba a los cuatro integrantes vestidos con batas blancas de carnicero y cubiertos de carne cruda y muñecas decapitadas: imágenes que podían entonces asociarse con la “carnicería” en Vietnam. No se conocen, en cambio, casos flagrantes de censura previa a la publicación de un disco completo, ni una vez lanzado al mercado. Las restricciones fueron puntuales, lo que no significa desconocer los problemas y

prejuicios. Mucho menos el miedo: el asesinato en Chile de Víctor Jara, un artista muy cercano a grupos de rock como Los Blops; el exilio de Los Jaivas; y, en Brasil, los de Caetano Veloso —con el añadido, en este caso, de un simulacro de fusilamiento— y Gilberto Gil, esparcieron su efecto atemorizante. De la lectura se desprende una constatación perturbadora: México y Cuba han sido escenarios de algunos de los momentos más conflictivos para el rock. No hay mejor documento de la experiencia bajo el castrismo que “Debo partirme en dos”, de Silvio Rodríguez, situado en los años sesenta entre la llamada Nueva Trova, las influencias de Dylan y una actitud que bien podría asociarse con el rock.

“En su forma más elemental, la censura musical requiere la existencia de un agente capaz de infligir consecuencias negativas a un músico. Estas consecuencias negativas pueden consistir en la ejecución, el encarcelamiento, la tortura, multas o la cancelación de actuaciones y la consiguiente pérdida de ingresos. No es de extrañar que, como consecuencia, muchos músicos recurran a la autocensura”, se asegura en *The Oxford Handbook of Music Censorship*, editado por Patricia Hall en 2018. No es tampoco extraño que el libro eluda América Latina y solo se detenga en el tremendo caso de Miguel Ángel Estrella, el pianista argentino detenido y torturado en Uruguay, donde sus manos fueron el centro de la violencia. En ese artículo, la musicóloga norteamericana hace referencia, de paso, al calvario de Jara, a los padecimientos de Veloso y Gil, y a las dificultades que encontraba Mercedes Sosa para permanecer en su país. La voluminosa compilación tampoco tiene nada que decir sobre el rock.

No deja de ser perturbador el hecho de que *The Book of Banned Music*, editado por Jello Biafra, Camille Paglia, Yehudi Menuhin y Mstislav Rostropovich —un intento de mapeo del problema de 1998—, apenas se detenga en el asesinato de Víctor Jara y pase por alto a América Latina. Podría, en principio, pensarse en un eurocentrismo, incluso en el de los disidentes soviéticos, o en que el problema regional tuvo otras aristas específicas que se les escaparon y eran más evidentes en África y Medio Oriente, regiones abordadas en ese libro.

En la compilación de Díaz-Santana Garza, por el contrario, el título mismo nos remite a un campo latinoamericano aun cuando, como sabemos bien, sus dimensiones vuelven utópica cualquier pretensión de exhaustividad. De todos modos, el libro analiza casos mexicanos, argentinos, chilenos, brasileños, colombianos y cubanos —una incorporación novedosa—, así como una propuesta transversal a cargo de Miranda Campion, que agrega una mirada rápida sobre Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Decimos “casos” y no “el caso”, porque la lógica del volumen no se organiza por “escena nacional”, sino por casos puntuales: tal fenómeno, en tal momento, en tal geografía. Esta no parece una buena elección, porque debilita la posibilidad de generalizar.

Como suele ocurrir en las compilaciones, los desniveles son notorios, acentuados además por la explicitación desigual de supuestos teóricos, disciplinares o metodológicos: los estudios culturales, la musicología, la sociosemiótica o la historia. El volumen, entonces, renuncia a cualquier carácter unitario, salvo la presencia —y el análisis— de casos de censura, ya sea formal, institucional, gubernamental o más difuminada. La abundancia de casos mexicanos (cinco sobre diez) no contribuye a la unidad, aunque la información que proporciona se vuelve especialmente útil por las peculiaridades de esa escena, donde la censura estatal se organizaba con la cobertura de un régimen “democrático” que, simultáneamente, podía producir masacres juveniles como la de Tlatelolco o el “Halconazo”, entre 1968 y 1971.

Hay también en el libro algunos problemas de edición: afirmaciones de Campion en su panorama regional son desmentidas, páginas más adelante, por el minucioso e informado

trabajo de Lisa Di Cione para el caso argentino, quien, de paso, acierta en señalar los errores de la primera bibliografía sobre el rock al insistir en la categoría de “resistencia”. Di Cione apunta que, en la lista de doscientas cuarenta y tres canciones prohibidas por la censura de la dictadura militar, apenas nueve pueden ser reconocidas como rockeras, así como que ningún músico del género fue agredido físicamente; de modo más amplio, los artistas son un rubro subrepresentado en la lista de víctimas del régimen y ninguno fue obligado a exiliarse forzosamente, sino que se trató de elecciones laborales.

Del mismo modo, Alejandro Martínez de la Rosa comete el error de adjudicar al argentino Charly García simpatías maoístas, que todas las fuentes desmienten con énfasis, pues no podía tomarse seriamente su mención ocasional, en medio de la proliferación de agrupaciones de izquierda, del Partido Comunista Revolucionario (PCR), una disidencia del comunismo tradicional. En ese movimiento, al mencionar el último disco de la banda Sui Generis, liderada por García, De la Rosa soslaya un dato clave para el volumen: que se trata del único caso de autocensura registrado y documentado en la Argentina. Es decir, las referencias amplias a las elipsis o a los “nuevos códigos” –una expresión de Campion, que creemos toma de los trabajos de Mara Favoretto– no se contrastan con el caso real de autocensura que el productor sugiere a Charly García en 1974 para la grabación de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, finalmente el último disco de Sui Generis. De ese disco sobreviven algunas canciones grabadas, pero no incorporadas al corte final, que fueron reeditadas después de la dictadura en distintas antologías de García.

El libro, no obstante, se abre a una discusión sobre el pasado que debe continuar para acercarnos a un presente en el que otras formas de interdicción y control reconfiguran tanto la creatividad como la escucha y las mediaciones.