

HISTORIA MÍNIMA
DEL ROCK
EN AMÉRICA LATINA

Abel Gilbert
Pablo Alabarces



EL COLEGIO DE MÉXICO

ÍNDICE

Introducción: romper mucho, poquito, nada	II
Capítulo 1: Y Cuba va, y va	39
Capítulo 2: Del Elvis refrito a la serpiente sobre ruedas —o al revés—	83
Capítulo 3: <i>Aquarela do Brasil</i>	113
Capítulo 4: “Se abrirán las grandes alamedas”	145
Capítulo 5: Santa María de los Buenos Aires	195
Capítulo 6: Alturas de Machu Picchu	239
Epílogo. Un árbitro elegante	285
Bibliografía comentada	297
Agradecimientos	323

INTRODUCCIÓN: ROMPER MUCHO, POQUITO, NADA

Después crecimos y nos fuimos del barrio.
Moris (Mauricio Birabent),
“Pato trabaja en una carnicería”, 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 en gran medida culturales y generacionales —que también se definieron como francamente contraculturales y se construyeron, al mismo tiempo, como contrageneracionales: movimientos juveniles, enfrentados al mundo adulto; el tenor de ese enfrentamiento es un punto clave para analizar—. Sin embargo, nunca se ha 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 sig-

nificó 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 grababa 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 mezcla contradice la posibilidad de construir historias en sentido estricto locales: sin el diálogo que las músicas entablaron, una historia meramente local está de manera fatal incompleta —incluso la argentina, que se presenta y se percibe autosuficiente a sí misma, 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 papel 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. La música no puede escapar de esa definición: eso nos permite afirmar —y escribir— una historia musical *latinoamericana*, a pesar de la ausencia de instituciones unificadoras “capaces de dictar legitimidades, forjar públicos y generar mercados laborales para músicos y productores”. Ni siquiera lo logró una industria unificada o unificadora, que de-

bió esperar hasta los años ochenta del siglo pasado, con la invención de la *latin music* de Miami y el *latin rock* de Los Ángeles —aunque la influencia de las discográficas y sus subsidiarias, con sus centros en México y Buenos Aires, no puede ser descuidada—. 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 posmoderna, las culturas —y las músicas— nacionales fueron muy tempranamente transnacionales, moldeadas por relaciones panlatinoamericanas y por la industria cultural de los 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 mexicano Enrique Guzmán y sus Teen Tops grabaron el “Rock de la cárcel” en 1960. En el mismo año éste 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 y 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 Nueva York, luego de participar en nueve filmes para la com-