

Rock y política en América Latina: fricciones y fracciones

Rock and politics in Latin America: frictions and fractions

Pablo Alabarces
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
palabarces@gmail.com
ORCID 0000-0001-9308-1732

Abel Gilbert
Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
abel_gilbert@yahoo.com.ar
ORCID 0000-0002-0036-8476

Resumen

El rock latinoamericano se despliega en procesos de modernización trunca en relación con estados de excepción políticos. Si bien en todos los casos *nacionales* es notorio el momento epigonal inicial (una invención ligada a la reproducción de la escena *rocker* iniciada en torno a Elvis Presley en los EE.UU.), 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* o híbridas, 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) a la fuerte agitación o el conflicto armado (Colombia). Nos proponemos, en ese sentido, postular una suerte de segunda hipótesis: el rock colisiona con las izquierdas continentales hasta, por lo menos, el final de las transiciones democráticas en los años ochenta del siglo pasado, donde puede aparecer alguna reconciliación –o, incluso, el desplazamiento de esas izquierdas a manos de movimientos juveniles despolitizados–. Por ello, el trabajo no propone una cronología sino una interpretación de esa trama, en la que dos casos límites –el encarcelamiento de Caetano

Veloso en Brasil en 1969 y la muerte de Víctor Jara a manos de la dictadura pinochetista en 1973—, pueden funcionar como marcas extremas de esa relación.

Palabras clave: Rock; América Latina; Historia; Contracultura

Abstract

Latin American rock evolved within the context of truncated modernization, shaped by states of political exception. While the initial phase in each country often mirrors the early rock scene influenced by Elvis Presley in the USA, the development of each national rock scene is deeply intertwined with the distinct paths of modernization those societies underwent, particularly during the developmentalism of the 1960s. These modernizations were complex, contradictory, and hybrid, often involving electronic influences, and occurred against the backdrop of exceptional political circumstances—ranging from Argentina's authoritarian developmentalism to Uruguay's democratic crisis, Brazil's relatively soft dictatorship, and Colombia's ongoing violence, to name a few examples. The rise of rock music on the continent is closely tied to the emergence of new youth cultures. The notion of truncated modernization helps explain both the particularities and points of convergence across countries: rock music in many nations developed amidst intense political tensions, from military coups in Brazil, Argentina, Uruguay, and Chile to armed conflict and social unrest in Colombia. In light of this, we propose a second hypothesis: rock music often collided with leftist movements across the continent, at least until the democratic transitions of the 1980s, when a possible reconciliation—or even the displacement of these leftist movements by depoliticized youth movements—may have begun to take shape. Rather than offering a strict chronology, this analysis aims to interpret the intricate relationship between rock and politics in Latin America. Two notable examples serve as key markers of this dynamic: the imprisonment of Caetano Veloso in Brazil in 1969, and the murder of Víctor Jara by the Pinochet dictatorship in Chile in 1973. These events highlight the extremes of this relationship between rock and political upheaval.

Keywords: Rock; Latin America; History; Counterculture

Introducción: ellas no bailan solas

En diciembre de 1987, cuatro años después de iniciada la transición democrática, la primera visita de Sting como solista a la Argentina permitió la involuntaria pregunta sobre las relaciones del rock del país anfitrión con la política, así como sobre los disímiles procesos históricos que determinaron su conformación y auge en medio de distintas

situaciones de hostilidad; posteriormente, mercado mediante, permitieron su legitimidad y el carácter de música oficial de buena parte de la juventud. El efecto de la visita de Sting – viajó a presentar su segundo disco, *Nothing like the sun*– no habría salido de la página de los suplementos de espectáculos y las revistas especializadas de no haber sido por su visita a la sede de las Madres de Plaza de Mayo, la organización fundada bajo la dictadura, una década atrás, con el propósito de encontrar una voz común en el reclamo sobre la suerte de sus hijos desaparecidos, y que en 1987 expresaban las posiciones políticas más radicales respecto a lo que había que decir y hacer en relación con ese pasado trágico.

La llegada de Sting a la casa del centro de Buenos Aires es una situación ideal para analizar los complejos vínculos entre música y contingencia política, en un país signado, hasta entonces, por los estados de excepción y la fragilidad institucional. Desde ya que el ex Police no fue solo, sino a instancias de dos periodistas del diario *Página 12*, Gabriela Borgna y Eduardo Berti: “Recuerdo que tuvimos con Gabriela la idea de que fueran una o dos Madres a la conferencia de prensa de Sting en el Hotel Sheraton y que de ese modo pudieran agradecerle en público”, nos dijo Berti. La presencia de las mujeres del pañuelo blanco sobre sus cabezas provocó desconcierto en los organizadores del encuentro, como si se tratara de una situación impropia o extemporánea a los rituales del rock. Y mucho más porque ese encuentro con los periodistas se transmitía en directo para la televisión, en un país donde las Madres eran presencias fantasmales. Debió ser una de las contadas ocasiones en que ellas fueron vistas en una pantalla argentina durante los complejos años ochenta. El inglés expresó, sin embargo, su reconocimiento hacia las luchadoras y pidió verlas cuando terminaba la conferencia. “Hablamos luego con Trudy, la esposa de Sting, y los dos tenían muy en claro lo que habían hecho”, dijo Berti, en la actualidad un reconocido narrador afincado en París, en una conversación personal. “Lo que también recuerdo es que en el medio de la conferencia de prensa de Sting se generó un debate sobre si el rock argentino era de izquierda o no”. Uno de los autores de este artículo se subió al taxi que llevó a Borgna y Berti a la casa de las Madres y guarda una fotografía de aquel momento. También el recuerdo del comentario de una de las anfitrionas: “nunca antes había venido aquí un músico de rock”. Lo cierto es que, horas más tarde, las Madres subieron al escenario montado en el estadio de River Plate y, ante una multitud, acompañaron a la estrella británica y su grupo en la canción “Ellas bailan solas” (“They dance alone”), dedicada en principio a las madres de los desaparecidos chilenos. La memoria de Berti es oportuna otra vez, porque lo que sucedió en el concierto es parte del problema a discutir: “había personas emocionadas y otras que decían *qué hacen estas viejas acá*”. Carlos Polimeni, un periodista especializado en rock, escribiría años más tarde, al recordar aquel hecho: “Muchos músicos argentinos sintieron alegría, envidia y vergüenza a la vez, luego

de aquella noche del 11 de diciembre de 1987”. “Lo que yo me pregunté –contó luego León Gieco– es que cómo era posible que nosotros no hubiésemos tenido el coraje de hacer algo con las Madres y por las Madres. Aquel tipo impecable, vestido como un *dandy*, que no tenía nada que ganar acá, nos dio una lección de actitud” (Casciero y otros 2001).

Un año más tarde se realizaría el concierto de Amnesty International en el mismo estadio. Junto con Sting, habían llegado Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Tracy Chapman, entre otros extranjeros. Tanto Charly García, por entonces la principal celebridad del rock argentino y posiblemente el principal impugnador de los militares durante la dictadura, como León Gieco se subieron al escenario montado en el estadio de River Plate con los invitados ilustres. Esa nueva noche, las Madres volvieron a estar allí presente, pero ahora con compañías nativas.

Una introducción a la introducción, después de la introducción: cómo narrar una historia

Esta escena que narramos ocurrió en un único lugar y tiempo, pero pudo haber ocurrido de múltiples maneras en otros espacios y momentos. En realidad, así fue: ocurrieron. Entre México y Chile, los modos en que el rock latinoamericano se encontró con el mundo político, antes, durante y después de los ciclos dictatoriales o autoritarios entre las décadas de 1970 y 1990, fueron variados y complejos, pero pueden ser condensados en algunas imágenes o escenas con bastante coherencia. Permítannos poner esto en historia.

Sabemos que existió algo a lo que podemos llamar *música rock* en toda América Latina –con dificultades para definirla, 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.

Complementando la hipótesis de Néstor García Canclini de una hibridación finisecular y posmoderna (García Canclini 1990), las culturas –y las músicas– nacionales fueron muy tempranamente transnacionales, moldeadas por relaciones pan-latinoamericanas 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” fue grabado por el mexicano Enrique Guzmán y sus Teen Tops en 1960. En el mismo año, se editó en Madrid, México y Buenos Aires. El twist “Despeinada”, del argentino Palito Ortega, se lanzó 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 produjo cuando cantó *a capella* la “Canción del derrumbe indio”, del ecuatoriano Fernando Figueredo Iramain –y luego la editó, 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.

Pero ¿qué significa *rock*? No hay una definición de diccionario ni de enciclopedia; no hay una única definición rítmica 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, contra-generacional, como dijimos. Como afirma 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 (Verdesio 2022) –.

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 acarreaba otros consumos laterales, contestatarios, y por eso se pretendía una contracultura.

Nuestra primera hipótesis es, entonces, que el rock latinoamericano se despliega en procesos de modernización trancos y en relación con estados de excepción políticos. En todos los casos *nacionales* es notorio un momento epigonal inicial, una invención ligada a la reproducción de la escena *rock* 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 (Zolov 1999). 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, 1989), híbridas (siguiendo la categoría popularizada por Néstor García Canclini, 1990) o afectadas por la violencia política y estatal. 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 del mismo modo que la *soap opera* –aunque luego ésta se transforme, melodramatización mediante, en la telenovela continental–. García Canclini, en 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.

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, nos detendremos aquí en 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 provocó ondas tectónicas en la región. Se podía llegar al socialismo saltando etapas. Esa hoja de ruta intentó ser ejemplar. “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 (Gilman 2012). Es en Cuba 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. 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–. El rock latinoamericano se cuidó, en general, de ser capturado por los protocolos de la Guerra Fría: le concedió ese privilegio a la canción de protesta, aunque a veces coqueteó, 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) fueron 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 (Marcus 1993).

En ese lugar y esa aspiración, el rock afirmaba que “rompía estructuras”, pero no se asumía como insurreccional, sino sólo como contravencional: el corte de cabello y una noche o dos en una cárcel eran suficientes. El martirio en 1973 de Víctor Jara, figura central de la Nueva Canción chilena, pero con sus simpatías y entreveros 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.

La cárcel brasileña: una advertencia

Los jóvenes veinteañeros que crecieron escuchando bossa nova y a la vez al rock y a los Beatles aparecieron en el escenario de la música en el mismo momento en que comenzaba la larga dictadura brasileña. “Tradicionalistas” de izquierda, como Elis Regina o Chico Buarque, o canibalistas y psicodélicos, como Caetano Veloso y Rita Lee; de todos modos, la dictadura brasileña que llegó al poder en 1964 tenía reservadas celdas, censuras y represiones para todos.

En 1967, el bahiano Gilberto Gil comenzó a ensayar con Lee y Os Mutantes su canción “Domingo no Parque”, al mismo tiempo que su amigo y coterráneo Caetano escribía “Alegría, alegría” y salía en busca de una banda soporte: la encontró entre cinco argentinos que habían escapado de las dificultades de la escena rockera de Buenos Aires y malvivían en São Paulo, los *Beat Boys*. Ambos, con sendas bandas rockeras, se presentaron en el más célebre de toda una serie de Festivales, el III Festival de Música Popular Brasileira de 1967, organizado por la TV Record. El documental *Uma noite em 67* se concentra en esa finalísima: era la primera vez que los cuatro compositores y cantantes más importantes de esa nueva generación –Buarque, Veloso, Gil y Edu Lobo– competían en el mismo escenario. Ganó Lobo, seguido por Gil, Buarque y Veloso: la polémica la puso el compositor e intérprete Sérgio Ricardo, que se enojó por los silbidos de la platea y, al grito de “Ustedes no entienden nada”, rompió su guitarra y se la arrojó al público (sin saberlo, y por otro tipo de frustración, había hecho lo mismo que Pete Townshend, el líder

de The Who, para quien la destrucción del instrumento era entonces en un rito purificador del género y una veleidad de las sociedades opulentas).

Lo que nadie advirtió esa noche fue que había nacido el Tropicalismo. Se supo un año después, en julio de 1968, cuando Caetano, Gil, el grupo Os Mutantes con Rita Lee, Tom Zé, Nara Leão y Gal Costa lanzaron el disco colectivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, que incluía a Rogério Duprat en los arreglos (Duprat había estudiado en Europa con Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez: estaba llevando la vanguardia académica al mundo de la música popular, y fue apodado “el George Martin del Tropicalismo”). Cualquiera que vea la portada original del álbum reconoce el tributo a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*; cualquiera que escucha el disco reconoce el mismo espíritu psicodélico, con combinaciones sonoras radicalmente novedosas y hasta entonces inaudibles. Por su parte, en el mismo año, Caetano Veloso lanzó su disco debut, titulado con su nombre y que incluía “Alegría, alegría” junto a “Tropicália” y “Soy loco por ti, América”, canción de Gil y Capinan, escrita en homenaje al Che Guevara, asesinado en 1967. También apareció el segundo disco de Gilberto Gil, titulado *Gilberto Gil* y que traía “Domingo no parque”, y el primero de Os Mutantes (llamado, claro, *Os Mutantes*, arreglado por Duprat y con canciones de ellos mismos, Veloso y Gil, entre otros). Esa horizontalidad que involucraba a músicos de otras tradiciones e intelectuales le fue ajena a los pares generacionales de Argentina. Tuvieron que arreglarse solos y solas.

Lo excepcional del tropicalismo brasileño es que, por un lado, se constituye en la intersección de dos movimientos de modernización –la bossa nova y el rock–; por otro, que propone en su programa –un programa no escrito, diseminado en declaraciones y discos e intervenciones periodísticas, hasta que Caetano Veloso lo condense treinta años después en su libro *Verdade tropical*, de 1997– la recuperación de un concepto *arcaico* inventada por la propia cultura brasileña: el de *antropofagia*.

La recuperación de la antropofagia es explícita desde 1968: Veloso habla “del tropicalismo como neoantropofagismo” en una entrevista a Augusto de Campos. En 1997, en *Verdade tropical*, la expande: “La idea del canibalismo cultural nos sentaba como anillo al dedo a los tropicalistas. Estábamos ‘comiéndonos’ a los Beatles y a Jimi Hendrix. Nuestros argumentos contra la actitud defensiva de los nacionalistas encontraron aquí una formulación sucinta y exhaustiva” (Veloso 1997: 172). Aquí reside la clave de la excepcionalidad brasileña; la hibridación como principio constructivo asoma parcialmente en las escenas rockeras latinoamericanas y sólo se define luego de mediados de los años 1980, luego de la intervención del argentino Gustavo Santaolalla, mientras que, en el caso brasileño, la antropofagia como categoría de la hibridación es explícita y ordenadora desde el primer momento, para no desaparecer nunca.

Aún a pesar de los embates de la izquierda intelectual y política. En el mismo año 1968 en que todo esto parece estar ocurriendo al mismo tiempo, Augusto Boal, el gran dramaturgo carioca y activista intelectual creador del *Teatro del Oprimido*, le dedica al movimiento una suerte de manifiesto “antitropicalista”, titulado “Chacrinha e Dercy de Sapato Branco”, en el que los acusa, sucesivamente, de neo-románticos, homeopáticos, inarticulados, tímidos (“pretende *épater*, pero apenas consigue *enchanter les bourgeois*”), importados y, lo peor de todo, faltos de lucidez (Boal 1968).

Lo absurdo había tomado antes las formas estatales. Absurdo y dramático a la vez. El 13 de diciembre de 1968, la dictadura militar presidida por Artur da Costa e Silva dictó el Acto Institucional N° 5 o AI-5, como fue conocido, que daba poderes extraordinarios al presidente de la República y suspendía varias garantías constitucionales –de la Constitución que había dictado la propia dictadura en 1967–. Fue el momento más represivo del régimen, con aumento de persecuciones, detenciones, censura y también torturas y ejecuciones clandestinas. Por ello, en la mañana del 27 de diciembre, la Policía Federal despertó a Veloso y Gil en São Paulo. La excepcionalidad brasileña encuentra también acá, en este capítulo punitivo, algo que vale la pena desmenuzar porque confronta de una manera irrepetible al Estado con una música emergente y juvenil. Los dos meses marcados por la cárcel, el aislamiento, interrogatorios delirantes, un confinamiento en Bahía y la posterior deportación a Inglaterra están en parte relacionados con el tipo de antropofagia que habían practicado los principales referentes del tropicalismo ante la aversión cruzada que provocaban en la izquierda tradicional, los militares y el conservadurismo; están también relacionados con el mismo impacto de esta experiencia en la propia creación.

La lectura que hizo Caetano del AI-5 es reveladora de conflictos que excedían al que enfrentaba a los militares con los sectores más dinámicos de la sociedad brasileña: “Cuando llegué a casa, me enteré de lo que había ocurrido. No me había dado cuenta de la amplitud y profundidad de los cambios anunciados por los telediarios. Por supuesto, los partidarios de la línea dura habían tomado el poder” (Veloso 1997: 239). Veloso y Gil ya no serían solamente mirados con “hostilidad” por “los izquierdistas más ruidosos”. En la evocación de Veloso en *Verdade Tropical*, se sentían “a la izquierda de la izquierda” tradicional. Tenían entonces una “simpatía íntima e incluso secreta” por Carlos Marighella “y los iniciadores de la lucha armada” que habían roto con los comunistas. La “admiración” por Guevara “se había insinuado” además en la canción “Estoy loco por ti, América”. Sin embargo, las condiciones de enunciación habían cambiado con el giro represivo y los tropicalistas no pudieron sortear sus garras.

Los arrestan y los llevan en una camioneta. Los captores no les hablan. Llegan esposados a un cuartel del Ejército en el centro de Río de Janeiro. Son ubicados en celdas distintas. Empiezan a educarse en los rituales de los prisioneros políticos. Entre ellos, se aloja un viejo comunista que le pide a Caetano que cante “Súplica” (“el frío acero de una daga fue su adiós para mí”). Son trasladados a otra unidad militar. La experiencia lo estremece por aquello que entra a través del oído: los gemidos de los torturados le permiten “tener una idea diferente de la sociedad brasileña, una medida de la exclusión de los pobres y de los descendientes de esclavos que las meras estadísticas nunca me darían” (Veloso 1997: 264).

Caetano cree que va a morir. Un día le ordenan abandonar la celda y caminar sin darse vuelta. Lo apuntan con una ametralladora. No se trataba de un simulacro de fusilamiento. Era llevado a la peluquería. El terror se había internalizado. Otro día lo interrogan por su participación en marchas estudiantiles. Un sargento facilita momentos de intimidad con su pareja, Dedé. Tiene una conversación más refinada con un capitán. Hablan de Freud y Marcuse. Veloso y Gil son luego puestos en libertad. Recuerda Caetano que, al pensar en el número de muertos en las prisiones brasileñas, un número pequeño comparado con las víctimas argentinas o chilenas en la década siguiente, o en los torturados y exiliados por el régimen, “concluyo que mis dos meses de prisión fueron un episodio que ni siquiera mereció mención” (ibídem).

La comparación con otros países latinoamericanos es pertinente también en cuanto a los grados de acoso que podían sufrir los músicos surgidos del momento modernizador de la cultura. Como se verá, el caso de Víctor Jara establecerá en 1973 un espeluznante punto de quiebre. Pero antes de que esas balas lo acribillaran, el episodio carcelario en Brasil es un punto de esa línea de vigilancia y castigo que se demarcó a fines de los sesenta y durante los setenta en la región.

Vale la pena recordar la serie de rarezas que configuran esta temporada carcelaria que, subrayamos, desconocerán sus pares latinoamericanos que atravesaron una educación sentimental similar. Gil y Veloso son conminados a abandonar el país. Como no tienen dinero para pagar los pasajes de avión con destino a Londres, la dictadura les permite realizar un concierto para financiar la entrada al exilio. Y esa misma palabra, “exilio”, está, en el caso de ambos, no solo separada de una de las estancias previsibles de la región, México, o de la Europa latina (España, Francia, Italia, a la que había viajado Chico Buarque). No, ellos aterrizan en el centro de referencia de la música que en parte los había formado; lo hacen cuando Los Beatles aún no se habían separado y los Rolling Stones se presentaban ante una multitud en el Hyde Park. Se codean con la intelectualidad brasileña que había optado por la capital inglesa. Ya no es cuestión de esperar las

novedades allende los mares. Veloso se hace amigo del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Empatiza con su obra, comprende su anticastrismo, todavía el de un hombre que había pertenecido a la izquierda y, a la vez, se desconsuela por el asesinato de Marighella. “El heroísmo de la guerrilla como única respuesta radical a la perpetuación de la dictadura merecía mi asombrado respeto” (Veloso 1997: 294).

Gran Bretaña les mostraba la diferencia entre las condiciones de producción y la constitución de una estrella de rock sajona y sus aproximaciones brasileñas y latinoamericanas. Los exiliados presenciaron conciertos de Led Zeppelin, Tyrannosaurus Rex, The Incredible String Band, Pink Floyd y Hendrix; vieron a John y Yoko, Dylan, The Who y los Stones.

En 2020 se estrenó el documental *Narciso em férias (Narciso de vacaciones)*. Sus directores, Renato Terra y Ricardo Calil, reconstruyen los 54 días de prisión de Caetano. Lo que se comenta vale para su compañero de aventuras artísticas y al mismo tiempo los excede: lo que importa en este caso es cómo la retórica de la Guerra Fría, que solo irrumpía en los discursos contrainsurgentes, se adosa a los expedientes de los músicos capturados. La mirada paranoica de la cultura es atravesada por los falsos informes. En ellos, Veloso pasa a ser el autor de la canción “Che”, compuesta para promover el castrismo, una actividad encomendada como parte de su pertenencia a un inexistente grupo Bahiano de corte “filo comunista”. A la vez, se lo acusa de haber parodiado el himno brasileño al “ritmo de Tropicália”. Ficciones de la administración represiva. El propio Caetano nunca ocultó el impacto que en su juventud tuvo la figura de Guevara (y por extensión, la de Marighella). ¿Qué lo pudo convertir en autor de una canción fantasiosa? Mejor dicho: ¿qué tipo de recepción suscitó citar en un informe policial una canción apócrifa? “Hay una remota posibilidad de que alguien asuma que ‘Soy loco por ti, América’, que no es mía, sino que se la encomendé a Gil y (Carlos) Capinam... Allí hay un esbozo de homenaje a Guevara, pero como una broma interna” (Veloso 1997: 240). El expediente es resultado, por lo tanto, de una mala escucha o de una escucha imaginaria. Delata, no obstante, en su confección alucinada, un temor al poderío que puede ejercer la misma música en las audiencias. Esa preocupación nunca sería tan explicitada por otros regímenes autoritarios o dictatoriales en la región. Ni siquiera los cantores de protesta o adscritos a la Nueva Canción eran objetos de documentos coercitivos de esa naturaleza: habría sido redundante.

Las persecuciones –Rita Lee fue presa en 1976 acusada de posesión y consumo de marihuana– y los destierros disolvieron a los tropicalistas como colectivo, aunque quedaron como flanco de avanzada de la música popular brasileña, desde mediados de la década conocida como MPB y constituida como etiqueta que recorría desde los regionalismos hasta las novedades modernistas. Lo que vendría, entonces, no iba ya a ser

ni Jovem Guarda ni Tropicalistas ni bossa nova: vendría el rock, pero como buenos brasileños y brasileñas, inevitablemente antropofágico.

El martirio

Víctor Jara también había pasado por Londres, aunque no exiliado. Cuenta su compañera Joan Turner que deambulaban “despreocupados y con la sensación de ser muy provincianos”. Miran

(...) boquiabiertos y caminábamos de la mano por el *Swinging London*. Fue chocante encontrarse en el corazón de una sociedad de consumo altamente desarrollada, en el auge de la riqueza y la abundancia, después de la pobreza y el aislamiento de Chile. Nos marearon el bombardeo de publicidad comercial, la televisión en colores con noticias en directo de todos los rincones del planeta (con excepción de Chile, al parecer), los lujosos escaparates, la música ensordecedora, la flora y fauna de Earls Court Road –en la cual nos hospedábamos– y de Carnaby Street, entonces en su apogeo (Turner 2001: 35).

La canción ya era para Jara un arma sin devaneos y se armaba para algo más que tematizar contingencias. Había que ir más allá del disfrute desinteresado. En Chile, uno de los laboratorios señeros de ese género, se proponían traducir las exigencias de la Historia. “Plegaria para un labrador”, grabada en 1969 por Víctor Jara y un año más tarde por Quilapayún, lo recordaba a modo de invocación: “Sopla como el viento la flor de la quebrada/Limpia como el fuego el cañón de mi fusil”. El mandato era armarse, entonces, en todos los frentes, no solo el insurreccional, aceptado como posibilidad por el congreso del Partido Socialista desde 1967, y, desde ya, por la llamada izquierda revolucionaria (el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MIR). Lo demás sería un canto *fuera de lugar*.

El socialismo podía ser un experimento social. Pero ¿qué pasaba con la música que se atrevía a otro horizonte de expectativas? No todo sería sencillo. La derecha y la izquierda, en todas sus variantes, podían disputarse la calle, la universidad y, en definitiva, el poder, sin saber o soslayando que, a veces, compartían –¿socializaban?– una animosidad hacia los extraños de cabello largo, aversión que, medio siglo más tarde, podría resultar risible solo si se la separa del dramatismo que, in crescendo, acompañaba el camino que se había propuesto la Unidad Popular (UP), el frente político de izquierda que llevaría a Salvador Allende a la presidencia de Chile en 1970.

Lo que podía decirse sobre los jóvenes socialistas era aplicable a la Jota, el brazo juvenil del Partido Comunista de Chile que, a diferencia de sus aliados, tenía un mayor protagonismo en el campo cultural. La marca de la Jota era detectable en las paredes a

partir del trabajo muralista de la Brigada Ramona Parra (BRP), y en aquello que podía sonar en el espacio público, con Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani y los Parra a la cabeza, la Nueva Canción y la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) como referencia en el mercado. Víctor Jara no se proclamaba como rockero, pero mostraba una amplitud de miras poco frecuente en los años que precedieron y acompañaron la experiencia de la UP. Por eso, el sello DICAP le abrió en su momento las puertas a los Beat 4 y luego a Los Blops, prueba inequívoca de que, a pesar de prejuicios y apriorismos de la izquierda marxista, nunca faltaron vasos comunicantes con esos espacios que ocupaba la contracultura.

Los Blops despuntan a fines de ese 1970 y muestran a la distancia qué sucedía cuando se accionaban los vasos comunicantes. Pedro Greene, Julio Villalobos, Eduardo Gatti, Andrés y Juan Pablo Orrego ya se habían presentado el 12 de junio de 1969 junto con Pablo Neruda y Nicanor Parra en el Teatro Municipal. La actividad había sido organizada por la Jota y los ubica en un lugar periférico y en reiterada tirantez. La izquierda nunca los desdeña por completo, pero tampoco los siente suyos. Ellos habían conocido a Víctor Jara en la peña de los Parra, donde el linaje de Violeta extendía blasones de legitimidad a sus invitados. El cantautor y director teatral hizo valer su prestigio para que grabaran en el sello DICAP.

La fuerza de mediación de DICAP se explica por los autores de su catálogo. Los directores eran en principio renuentes a integrar a un grupo de rock. Sospechaban de su matriz *pequeñoburguesa*. Las afinidades electivas del sello eran claras y terciaron en favor de las opiniones de los impugnadores. Añade Gatti: “tenían todos los discos guardados en una bodega y no los distribuían, no nos daban bola... Los que nos defendieron siempre fueron Víctor y Ángel. Víctor era muy respetuoso. Un gallo con mundo; había estado en Inglaterra, había visto a los Beatles, conocía a Donovan. ¡Yo era admirador de Donovan!” (Gatti s/f). Orrego recuerda a Jara entrando a la oficina del director de DICAP a los gritos para enderezar el entuerto ideológico. Los Blops grabaron luego su larga duración. De eso se trataba vivir “entre dos infiernos”: la derecha que los perseguía, literalmente, y la izquierda que arrojaba la mancha de la sospecha, a pesar, como reconoció Contreras, de que “simpatizábamos con las luchas socioeconómicas y políticas de nuestro país” (ibídem). La diferencia, a la distancia, es irrelevante. No entonces. El enfoque de Blops “no era político ni buscábamos representar una lucha de clases”. Esa comedia de equivocaciones no les quitó el mote de allendistas. Debió ser porque, a instancias de la relación con Jara, el grupo participó de las Fiestas populares del Chile Nuevo que celebraron en la Alameda el triunfo electoral y se presentó en poblaciones. “Los momentos” fue utilizada curiosamente como canción emblema de *Crónica de una victoria*, el documental de Sergio

Riesenberg. “Nos invitaban a tocar a los campamentos populares en un micro que partía desde Santiago con mucha gente que tocaba en La Peña y nosotros con nuestras guitarras eléctricas”, relata Orrego (2014).

En ese momento, Los Jaivas grabaron su primer disco, *El Volantín*. El grupo se encerró en los estudios entre fines de junio y principios de julio. Habían llegado al rock desde las zonas más osadas: la libre improvisación. Un giro de esa naturaleza solo era posible en una época abierta a todas las posibilidades de realización, a pesar de sus contradictorias cerrazones. “La vaquita que compre en la feria me salió sin cola”, cantaban mientras se desplegaba un continuo sin estructura preestablecida, en el que se fusionaban los aerófonos, la percusión de origen caribeño y un piano preparado. Mucho más inaudito podía ser la cita del himno nacional (“que la tumba será de los libres/o el asilo contra la opresión”) cuando las entonaciones patrióticas pasaban de un signo político a otro con pasmosa facilidad. Claudio Parra, pianista y compositor, lo explicaba de esta manera: la improvisación había adquirido “una especie de tridimensionalidad, un espacio que exploré hasta sus últimos rincones” (en Strock 2003: 47). Claro que la “exploración” casi nunca arroja de antemano una certeza. Errar es más que un riesgo: un modo de abrazar la deriva antes que un tropiezo. “Si el Gato abrevaba de Hendrix, Claudio Parra, de la misma manera que hacían los ingleses con cierta formación, llevaban hacia el centro de su gramática naciente a Bela Bartok, Stravinsky y el argentino Alberto Ginastera, curiosa influencia venida del otro lado de la cordillera”, señala Freddy Strock: “Y para ir aún más allá le introducía objetos, libros, palos y otros instrumentos al interior para que el Steinway ofreciera otros sonidos” (Strock 2003: 57). Añade que el grupo, a pesar de las *lejanas proximidades* con el proceso político, elusivo a la hora de exigirles una respuesta puntual, era “demasiado revolucionarios para los revolucionarios” al punto que en un recital que dieron en la Universidad Técnica del Estado, uno de los focos de irradiación de la izquierda, fueron “sacados a patadas del escenario”. *Clarín* lo consideró el 26 de octubre como dos caras de una misma moneda. “Parecen hippies, pero no son: hacen música polémica”.

La gran huella de Los Blops, por su parte, se detecta en “El derecho de vivir en paz”, una de las canciones señeras de Jara, dedicada a la lucha de emancipación de los vietnamitas. A su modo, forma parte de una serie de canciones similares como “Give peace a chance” e “Imagine”, de Lennon, “Aquarius/Let The Sunshine”, del musical *Hair* y “Peace Train”, del entonces llamado Cat Stevens. El ritmo destila un lejano perfume al momento valseado de “We can work it out”, de los Beatles. La relación entre fondo y figura es inequívoca en la canción. La voz de Jara está adelante y la materialidad del rock en un pudoroso segundo plano, salvo sobre el final donde se percibe la fuerza del grupo, el contrapunto con la guitarra eléctrica y, sobre todo, el deslizamiento distorsionado de la

cuerda grave cuando queda en el aire la palabra “paz”, como si ese pedido no pudiera sostenerse con firmeza. “El arreglo que hicimos para ‘El Derecho De Vivir En Paz’ es una locura; pensábamos que Víctor iba a enojarse con nosotros, pero le gustó”, dice Gatti (s/f). La inglesa Joan Turner de Jara recuerda que “El derecho...” había sido escrita mientras su esposo producía en 1969 *Vietrock*, una obra en la que ella se encargaba de la coreografía. Víctor la recuperó dos años más tarde a sabiendas de que constituía un objeto extraño en su sexto disco, ganándose un lugar entre “A Cuba”, “Plegaria para un labrador” y “Las casitas del barrio alto”. La decisión de Jara tuvo un fundamento. Después de la “british invasion” y las prescripciones interpretativas de *Para leer al Pato Donald*, estaba interesado en promover una “invasión de la invasión cultural”. El concepto de Jara, recuperado por la viuda en *Canto truncado*, tiene otro pliegue relevante: “fue un momento en que todos se sentían dichosos trabajando unidos, con un espíritu que no era comercial ni competitivo, animándose y criticándose mutuamente sin preocuparse por cuestiones de posición relativa o de importancia personal” (Turner 2001: 143). La canción nos ofrece un ensamblaje asimétrico de tradiciones, pero al mismo tiempo la constatación de una alianza en ciernes que no pudo fructificar.

Como tampoco el socialismo. Las Fuerzas Armadas chilenas se levantaron contra Allende la mañana del 11 de septiembre de 1973. El Presidente, por radio, llama a “defenderse, pero no sacrificarse”, no “dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse”. Abriga la certeza de que “mucho más temprano que tarde de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor”. Luego de que las tropas invaden la Casa de la Moneda, el general que lo encuentra reporta: “Misión cumplida. Moneda tomada. Presidente muerto”.

Los Jaivas se fueron en bus a Argentina.

El cuerpo de Jara fue uno de los arrojados cerca del cementerio. Había estado preso en el Estadio Nacional de Chile. El asesinato de un cantante popular no pudo sino estremecer al mundo. La muerte *resolvió* las tensiones entre el canto “socialmente comprometido” y el mercado que a la vez lo premiaba con aplausos y dinero. El mensaje amenazante –ciertos actos, ciertas enunciaciones frente al micrófono tienen su precio– se expandió más allá de la cordillera. “El derecho de vivir en paz” quedó como promesa de una síntesis musical inconclusa. La dictadura cortó de cuajo una experiencia contradictoria y jalonada por coexistencias efímeras, mutuos reconocimientos y rechazos.

Recorremos las experiencias de Brasil y Chile para observarlas en el espejo argentino. El coeficiente crítico que tuvo el rock centrado en Buenos Aires siempre transitó por andarivel paralelo al de la izquierda y la nueva izquierda, con muy breves instantes de contacto –digamos, roces– e inmediatos desvíos. La producción musical alcanzó puntos

relevantes y admirados fronteras afuera. El desarrollo del rock argentino durante dos dictaduras, la última mucho más atroz, todavía es un agujero negro conceptual, no porque reclame una rendición de cuentas sino porque el modo en que sobrevivió y a la vez se expandió bajo el estado de excepción ofrece por ahora, a pesar del paso del tiempo, más preguntas que respuestas sobre las tensiones entre política y cultura.

Una contracultura

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 (Williams 1997). Comparten, entre otros, el juvenilismo, pero difieren en el tratamiento de sus adultos; 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; 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 advertencia anti-rockera: “Los jipis son todos maricones y drogonés”.

Es que, como una frontera más que como una definición, el rock se propone, asume o nombra como una contracultura. Y 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 privilegiadas.

Y sin embargo, a pesar de esta distancia entre rock y política que hemos intentado narrar –con la enorme síntesis a la que nos obliga la extensión de este trabajo–, el rock pretende continuar utilizando el mito de la negatividad contracultural: el rock invocaba, como contracultura, un sentido de oposición y rebeldía que no terminó de constituirse plenamente, condenado por una izquierda temerosa y corta de miras, por un conservadurismo moral impenitente y también por las limitaciones propias del “movimiento”, que no pudo resolver ese cúmulo de contradicciones hasta que, capturado por los mecanismos implacables de la industria cultural, sólo podía hacer de su negatividad una mueca, porque ya se había transformado a su vez en mercancía de la misma industria cultural que aborrecía. Para luchar contra los poderosos, el *jet set* y el estrellato no parecen haber sido un espacio fácil. Sí podía serlo para producir buena música: podríamos concluir

señalando esa inversión, la de que, justamente, el rock latinoamericano ha producido tanta buena música como tan poca rebeldía.

Una gran música: mercantilizada hasta en la fantasía de la banda *garage*, que sólo aspira hoy a multiplicar sus impactos en YouTube o en Spotify así como sesenta años atrás soñaba con impresionar a algún productor accidental; patrimonializada con el ímpetu expropiador que las máquinas estatales proyectan sobre cualquier bien cultural que les convenga a sus fines narrativos –los Estados narran, todo el tiempo, relatos de identidad que les convengan a sus intereses, hasta cuando son contradictorios–. Pudimos escribir hoy una historia del rock justamente porque su tiempo ya sucedió, reemplazado por el archivo y la memoria –aun cuando esa memoria es de una intensidad afectiva y amorosa como pocas memorias artísticas continentales–.

Y, sin embargo, pertinazmente, con perseverancia, el rock latinoamericano aún intenta esos esfuerzos: tanto los que unen a los músicos del continente como los hábitos de rebeldía. En mayo de 2023, la banda mexicana de rock Molotov y el cantante y compositor de trap argentino Wos (Valentín Oliva) grabaron juntos “Money in the Bank”, lanzada en un videoclip, dirigido por Carlos Huerta, que combina el asalto a un banco con la denuncia política.

Para culminar este trabajo con la paradoja correspondiente: el álbum fue lanzado por la discográfica multinacional Warner Music, con sede en New York.

Bibliografía

AA.VV. *El Proclive Necesario: una historia de Blops (1964-1973)*. s/d

Boal, A. “Chacrinha e Dercy de Sapato Branco”, em <https://augustoboal.com.br/2018/01/17/o-que-pensa-voce-da-arte-de-esquerda/>, 23/9/2024.

Brunner, J. J. “Medios, modernidad, cultura”. *Telos, Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad* 19, Septiembre-Noviembre 1989: 9-10.

Casciero, R. y Polimeni, C. “Sting y Argentina, el romance sin fin”. *Página 12*, 17 de diciembre de 2001, <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-17/pag19.htm>.

García Canclini, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Ginzburg, C. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1999.

Marcus, G. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Orrego, J. P. “Juan Pablo Orrego sobre los Blops y el golpe militar de 1973”, en <https://www.youtube.com/watch?v=DJ8nyVycLXw&t=1613s>. 8/4/2014

Severiano, J. *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

Strock, F. *La vida mágica de Los Jaivas. Los caminos que se abren*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2013.

Turner J. *Víctor Jara: un canto truncado*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

Veloso, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Verdesio, G. “Rock and Pop across Cultural Boundaries: The Story of a Tension between Mimicry and Autochthony”, en *A Companion to Latin American Literature and Culture*, editado por Sara Castro-Klaren, 636-646. New Jersey: John Wiley & Sons, 2022.

Williams, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

Zolov, E. *Refried Elvis: the rise of the Mexican counterculture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

