

Rompan todo. La historia del Rock en América Latina.

(2020)
de Picky Talarico



La miniserie documental *Rompan todo. La historia del rock en América Latina*, transmitida por Netflix, es una producción -de la compañía Red Creek, creada y guionada por Nicolás Entel y dirigida por Picky Talarico- que propone exponer el fenómeno del rock latinoamericano, y para ello realiza un recorte, el cual así como incluye, omite y también excluye. En esta nota, me explayaré en una visión crítica del documental, haciendo foco en el caso argentino.

La serie despertó críticas no sólo por las omisiones e inclusiones que realiza – de artistas, bandas y países-, sino también por el protagonismo que asumió Gustavo Santaolalla, quien además de oficiar como productor ejecutivo, ocupó un lugar de sobreexposición como sujeto entrevistado aportando testimonios como músico y también como productor de bandas latinoamericanas. Lo anterior oficia como un argumento para justificar la pérdida de objetividad del recorte realizado y la visión sesgada que ofrece –la cual construye una historia del rock en ciertos países de habla hispana desde la óptica de las industrias discográficas-.

El documental hace foco en ciertas ciudades de habla hispana (Santiago, Lima, Bogotá, Montevideo y presta mayor énfasis en los casos de Buenos Aires y México) y en ciertas bandas y artistas; y recoge los testimonios de una serie de músicos y músicas, quienes fueron entrevistados/as especialmente para la producción –nota aparte es la inclusión del testimonio de David Byrne, ya que no se termina de entender el motivos de su participación, quizás venga a funcionar como una voz legitimadora y hegemónica del rock-, y expone una selección de material audiovisual de archivo. De este modo, recrea –mediante esas voces y puntos de vista- una parte de la historia del rock en castellano en ciertos países latinoamericanos –sobresale la exclusión de Brasil en este relato-. ¿Quizás dicha selección responde a una intención de priorizar la inclusión de bandas y artistas que han cruzado las fronteras y/o han logrado reconocimiento en el continente? ¿O las presencias se corresponden con éxitos comerciales en las urbes? De una u otra forma, muchos/as artistas y grupos quedan excluidos/as de esta “historia”.

Los seis capítulos (titulados: “La rebeldía”, “La represión”, “Música a colores”, “Rock en tu idioma”, “Un solo continente” y “Una Nueva era”) siguen el orden cronológico de los hechos y tratan de vincular al rock con el contexto sociohistorico y político. Al contextualizar los orígenes y el desarrollo del rock en América Latina, se señalan, aunque sin una pertinente profundización, similares procesos socio-políticos que atravesaron estos países -dictaduras latinoamericanas y gobiernos neoliberales-; incluso, por momentos, la narrativa parece reproducir la concepción que equipara la violencia y el terrorismo implantado por las Fuerzas Armadas con los actos de violencia de las organizaciones guerrilleras. A su vez, en el documental se señalan las particularidades de cada caso –en Argentina se señala la guerra de Malvinas, la crisis de 2001 y la tragedia de Cromañón; en el caso mexicano se hace hincapié en el terremoto de 1985 y la revolución zapatista; en el caso de Colombia se

focaliza en la lucha contra el narcotráfico-. A su vez, se señalan los diferentes impactos que las represiones dictatoriales tuvieron sobre el fenómeno del rock en estos países; en el caso argentino no se llega a señalar siquiera los momentos de libertad, y ciertos beneficios, que los músicos de rock encontraron durante el periodo de la última dictadura cívico-militar, a diferencia de lo que pesaba sobre otros grupos juveniles que han sido foco de la violenta represión.

En los estudios académicos que, desde las ciencias sociales y las humanidades, analizan al rock nacional, se suele establecer periodizaciones para analizar la historia del fenómeno. En este sentido, la guerra de Malvinas y la tragedia de Cromañón –incendio ocurrido en la discoteca República Cromañón, durante el recital de la banda de rock barrial Callejeros, el 30 de diciembre de 2004, en la que murieron 194 jóvenes- son momentos claves que marcan al movimiento. Considero, entonces, que el documental omite cuestiones relevantes vinculadas con esos dos momentos. Por un lado, resulta extraño que se desatienda a bandas y músicos que recuperaron el tema Malvinas en sus letras, provenientes muchas de ellas del heavy metal argentino de los años ochenta. Por otro lado, el documental reproduce la visión estigmatizante de muchos/as periodistas, músicos/as y consumidores de rock que muestran al rock barrial como una deformación moral del rock y lo condenan por la tragedia de Cromañón. En este sentido, la ausencia del heavy metal argentino y el tratamiento que se le da al rock barrial de los años noventa, hablan de una exclusión y una visión altamente clasista y porteña.

El capítulo cinco, sobre los años noventa, señala en el caso argentino la emergencia de un nuevo rock –producto de un cambio generacional-, bandas que producen desde la fusión una música y estética diferente. Alejado de este cambio que se presenta como creativo, en el documental se señala otra vertiente que valoriza el aguante, y se señala a Los Redonditos de Ricota como su mayor exponente a nivel popularidad –aunque no se señala el proceso mediante el cual la banda fue significada por su público, en los años noventa-. Incluso, Andrés Calamaro habla de dos escenarios masivos en el periodo: Soda Stereo en América Latina y Los Redondos en Argentina –y además, vincula la magnitud que generó la banda con la de los equipos de fútbol-. Reducir el fenómeno a Los Redondos y a la práctica de “el aguante” es desconocer o minimizar un proceso sociocultural mayor, la incorporación y la presencia de músicos y públicos mayoritariamente de sectores populares en el rock barrial de los años noventa,

que tiene que ver con un contexto socio-político y económico y con prácticas y posicionamientos específicos y no sólo con la futbolización del público. Además, considero que si el documental venía vinculando el contexto socio-político con el rock, no se puede dejar de mencionar, para el caso argentino, la sistemática participación de bandas en eventos y actividades organizadas por la CORREPI –y su pedido de justicia por Walter Bulacio, caso paradigmático de violencia policial en el rock, que tampoco se menciona- y por Madres de Plaza de Mayo; como, así también, el apoyo a otras causas populares o por los derechos humanos. Pienso en La Renga -que, además, ni aparece nombrada en el documental, pese a ser exponente por su forma de producción musical independiente-, Los Piojos y Los Caballeros de la Quema, entre otras-.

Dato aparte, que se vincula con la insistencia en narrar experiencias protagonizadas por Santaolalla, en el capítulo tres se expone al músico como artista influenciado por la onda new wave; en este sentido, me pregunto cómo se puede omitir el papel de Michel Peyronel. Quien, además, tuvo contacto directo con el new wave y el punk europeo –cuestiones que quedaron plasmadas en sus proyectos musicales-. Por otro lado, se señala a Bajo Fondo como experiencia musical de la década del 2000 donde convergió la cumbia, el tango y la milonga; y ni se nombran bandas como Intoxicados que, formando parte de un rock barrial tan denostado, se atrevieron a la fusión con el rap, el hip-hop, la electrónica.

Por otro lado, y en vínculo con lo ya mencionado, en el documental no se menciona el impulso que Cromañón –dada la falta de lugares para tocar que implicó a causa del cierre de locales de música en vivo y las nuevas regulaciones que pesaron sobre la escena- dio a la organización y participación de músicos/as en el proceso de debate que sobresalió en 2012 con la sanción de la Ley Nacional de la Música (y la resultante conformación del Instituto Nacional de la Música –INAMU-) cuestión que es abordada desde la academia como un hito en la participación e intervención política de los/as músicos/as y en las asociaciones de músicos en América Latina. Tanto la iniciativa por la ley como la experiencia de diferentes agrupaciones de músicos/as independientes demandando derechos al Estado (sobresale el caso de la Unión de Músicos Independientes, UMI) impulsaron, promovieron y respaldaron la agrupación y organización de músicos/as a nivel federal, además de guiar el accionar político de diferentes colectivos artísticos. Todo este importante proceso brilla por su ausencia.

En general, la escena independiente a nivel musical –y el vínculo entre rock e independencia cultural- queda algo marginada. Si bien, en el caso argentino, se señala al sello discográfico independiente Mandioca –creado en 1968- y la experiencia de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, no se profundiza en otras experiencias de independencia cultural que se han realizado desde el ámbito del rock, como la conformación de MIA (un proyecto autogestivo, cooperativo, educativo y musical, precursor de la producción independiente en el país), durante los años de la última dictadura cívico-militar. También, resulta extraño que, para el caso argentino, no se profundice –como si se hizo con el caso mexicano- sobre el impacto de las nuevas tecnologías digitales y la crisis de la industria discográfica en el contexto de la década del 2000; dado el impulso que implicó para la producción musical independiente y/o autogestionada nacional. En este sentido, el documental viene a echar luz sobre algo que Santaolalla critica – al menos en su discurso-: “la conversión del rock en un establishment”, en este sentido, tiende a focalizar en experiencias vinculadas con la industria musical y no se rastrean otras formas de producción musical relevantes en el periodo actual.

En cuanto a los pocos minutos que se le dedican al lugar de la mujer en el rock, considero que no ayuda a una visión crítica sobre la desigualdad de género en la música; puesto que, en el caso argentino, ni siquiera se señala el proceso de movilización, lucha y visibilización de las mujeres músicas que derivó en la Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales a festivales (sancionado en 2019). A su vez, considero que es una inclusión algo forzada, y me resulta contradictorio -y falta de contenido- decir: “el futuro del rock es mujer” sin señalar las luchas generadas en pos de lograr mayor representatividad y participación en festivales de música. Además, los testimonios parecen reproducir ciertos prejuicios y estereotipos, como cuando Santaolalla expresa: “siempre me interesó poder trabajar con una mujer”; o Hilda Lizarazu dice: “somos pocas, ahora hay más mujeres en el rock argentino”. Entonces, estos discursos transitan entre lo exótico que aún resulta la presencia de mujeres en el rock y la invisibilidad de las mujeres músicas que no forman parte de la industria. Por último, si bien se habla del rock como un universo machista y misógino, creo que se pierden oportunidades para profundizar en ello, como cuando se reprodujo una entrevista a las Viudas e Hijas de Roque Enrol donde a Mavi Díaz le preguntaron: “¿que provocan las mujeres que se dedican al rock?” y ella contestó: “asombro,

miedo”; considero que hubiera sido pertinente profundizar en su respuesta, dada su participación como entrevistada en el documental.

Si hay algo que nos demuestra el documental es que el rock, como movimiento cultural, es heterogéneo y está plagado de luchas y disputas internas, como así también de múltiples y cambiantes sentidos. En estos términos, la historia que se conforme sobre el rock en Latinoamérica depende del recorte que se tome y de las voces que den testimonio sobre el mismo. En una época dominada por la música urbana, donde ciertos fenómenos musicales como el rap, el hip hop, el trap y el freestyle, parecen ocupar el espacio privilegiado que el rock ocupó -hasta hace un par de décadas- en la escucha juvenil; *Rompan todo* viene a recordar que el “rock no va a morir nunca”, una frase que, en el contexto actual, se volvió tan cliché como reaccionaria. Un rock que recuerda su pasado musical y lo rememora, y que se asume “en un momento de hibernación”, esperando “volver a tener una apertura” para dar un futuro gran –y último, tal vez- golpe. Es una historia contada a través de testimonios que recuerdan ese glorioso pasado.

Con estos clichés, *Rompan Todo* viene a fomentar un estereotipo del rock, al estilo Peter Capusotto y sus videos. El personaje Pomelo, como parodia del rock que se dirige hacia algunos músicos que hacen del bardo y la rebeldía un culto, representa los rasgos más grotescos del mito contestatario del rock que no se cansa de reaparecer en las prácticas y representaciones de sus exponentes, pese a que estos estén insertos y formen parte del *establishment*. Del mismo modo, *Rompan Todo* parece funcionar como una sátira acerca de las “estrellas del rock and roll”, que insisten en actuar bajo el lema “mi capricho es ley”.

VALERIA SPINETTA

Es Doctoranda en Ciencias Sociales (FCS-UBA). Becaria doctoral CONICET. Magíster en Comunicación y Cultura (FCS-UBA). Licenciada en Sociología (FCS-UBA) y Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Sociología (FCS-UBA).