


«¿Te acuerdas de *El Club del Clan*?». Revisionismo rockero y patrimonialización del rock nacional argentino en el siglo XXI

«¿Te acuerdas de *El Club del Clan*?». *Rock revisionism and patrimonialization of Argentine national rock in the 21st century*

Julián Delgado *

UNAJ/CONICET, Argentina

juliandelgadojulian@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-7230-6527>

Recepción: 14 Abril 2025

Aprobación: 08 Agosto 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

A partir de una reflexión sobre la amistad entre los músicos Charly García y Palito Ortega, este artículo estudia el crecimiento de una mirada revisionista sobre la historia del rock nacional argentino durante el siglo XXI y se interroga sobre sus condiciones de posibilidad histórica. En la primera parte, se reconstruyen los antecedentes de la mirada revisionista y se analiza su reciente desarrollo, poniendo el foco en el caso significativo e ilustrativo de un joven periodista. En la segunda parte, se sostiene que los debates contemporáneos sobre los orígenes del pop-rock en Argentina deben comprenderse en el marco de la digitalización de la cultura. En diálogo con autores como Simon Reynolds y Philippe Le Guern, se postula que su expansión responde a dos procesos históricos claves: uno de orden generacional y otro vinculado con transformaciones contemporáneas más amplias en los cánones musicales, las convenciones estéticas y las dinámicas de legitimación cultural. En este sentido, la hipótesis del artículo es que el revisionismo rockero argentino, si bien reconoce antecedentes históricos y se formula en clave local, es una expresión de un momento novedoso de la cultura a escala global, marcado por las tendencias retromaniacas y una «obsesión patrimonial» por el rock (Le Guern, 2012).

Palabras clave: rock, Argentina, revisionismo.

Abstract

Based on a reflection on the friendship between the musicians Charly García and Palito Ortega, this article reconstructs the growth of a revisionist view on the history of Argentine rock nacional during the 21st century and examines its historical conditions of possibility. The first section reviews the background of this revisionism and analyses its recent development, focusing on the significant and illustrative case of a young journalist. The second section argues that contemporary debates on the origins of Argentine pop-rock should be understood within the framework of the digitalization of culture. In dialogue with authors such as Simon Reynolds and Philippe Le Guern, I postulate that its expansion responds to two historical processes: one of a generational order and the other linked to broader contemporary transformations in musical canons, aesthetic conventions and the dynamics of cultural legitimation. The hypothesis of the article is that Argentine rock revisionism, although it recognizes historical antecedents and is formulated at a national scale, is the expression of a new moment in global culture, marked by retromanic tendencies and a «patrimonial obsession» with rock (Le Guern, 2012).

Notas de autor

- * Julián Delgado (UNAJ/CONICET). Doctor en Historia (Universidad de Buenos Aires) y Doctor en Historia, Música, Sociedad (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia). Magíster en Ciencias Sociales con especialidad Música (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia). Profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia (Universidad de Buenos Aires). Es becario posdoctoral de CONICET y profesor de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y de la Universidad Nacional de Quilmes. Participa de distintos proyectos de investigación y ha publicado artículos y capítulos de libro sobre la historia del rock y la música popular argentina. Es autor del libro *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra* (Eterna Cadencia, 2017).

Keywords: *Rock, Argentina, revisionism.*

1. Introducción: Un abrazo polémico

A la derecha de la fotografía aparece Charly García, uno de los más célebres músicos del rock nacional argentino. Charly nació en Buenos Aires en 1951 y comenzó su carrera a principios de los años setenta, como líder de los grupos Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán. Ya en 1982, en el contexto del inminente retorno de la democracia luego de la violenta dictadura que había tomado el poder el 24 de marzo de 1976, se lanzó como solista con una serie de discos de enorme éxito y excelente repercusión crítica. Fue también por entonces que abandonó el look hippie de pelos largos y ropas sueltas que había cultivado hasta entonces y fue transformándose, poco a poco, en el ejemplo máximo del rockstar argentino. Los años noventa fueron, para él, de una producción artística más acotada, pero de una exposición pública exacerbada. El consumo abusivo de drogas y ciertos gestos de cercanía con el gobierno neoliberal de Carlos Menem, epitomizados en su concierto en la residencia presidencial de Olivos en 1999, lo transformaron en una suerte de «bufón» del poder de su tiempo: mientras sus escandalosas apariciones públicas llenaban las páginas de espectáculos de los diarios y revistas, su deteriorada voz parecía exhalar, «en su degradación material, los derrumbes por venir» (Alabarces y Gilbert, 2021, p. 258). Con todo, para 2008, el prestigio cultural de Charly parecía intacto. Su situación de salud, en cambio, era muy frágil. Y fue entonces cuando encontró un protector un tanto inesperado, alguien que lo alojó en su domicilio, lo acompañó en su recuperación física y psiquiátrica y también en el relanzamiento de su carrera artística.



Imagen 1.

El abrazo de Palito Ortega y Charly García. Fotografía de Juan Obregón, tomada en el año 2008, publicada originalmente en «La increíble recuperación de Charly García» (29 de marzo de 2009), Perfil.

Fuente: perfil de Instagram del autor @juanimagester. <https://www.instagram.com/p/CFEwmMKgOk7/>

Ese protector fue Ramón «Palito» Ortega, el músico ubicado del lado izquierdo de la fotografía. ¿Qué lo hacía inesperado? Aunque él también, como Charly, era un músico de gran éxito, su perfil y su trayectoria habían sido diferentes. Palito nació en Lules, Tucumán, en 1941. Su carrera había tomado impulso a

comienzos de los años sesenta, más precisamente en los últimos meses de 1962, cuando irrumpió como la principal estrella de *El Club del Clan*, un programa de televisión clave para el estallido comercial del fenómeno de la música pop juvenil en Argentina (Manzano, 2017). Muy pronto, Palito se convirtió en el ídolo por antonomasia de la llamada «nueva ola» musical y una figura reconocida no solo en el país sino también en buena parte de América Latina. Sus discos se vendieron por millones y las películas que protagonizaba cada año eran éxitos de taquilla. Entre estas últimas se cuentan aquellas que filmó (en el cuádruple rol de productor, director, actor y compositor de las canciones) hacia finales de los años setenta, en el mismo momento en el que el régimen militar ejecutaba su plan sistemático de desaparición de personas. Lejos de criticar los actos criminales que se estaban cometiendo, Palito apoyó en esas películas y en sus intervenciones públicas al gobierno dictatorial. Un rol político muy polémico que profundizó en los años noventa cuando, ya alejado de los primeros planos de la actividad musical, fue elegido por el voto popular como gobernador de su provincia natal. Si bien su triunfo frente al general Antonio Bussi lo convirtió, en un primer momento, en un «módico redentor» del «oprobio político y simbólico» (Alabarces y Gilbert, 2021, p. 253) que hubiese implicado la victoria de quien había sido interventor de Tucumán durante el terrorismo de estado, Palito se reveló muy pronto como un fiel representante cultural y político del proyecto neoliberal menemista. Tal vez por eso, hacia 2008, su figura pública era menos protagónica, o al menos parecía tener menor legitimidad que antaño. La situación económica y política del país había cambiado luego del estallido social del año 2001 y las críticas a la represión de los setenta y las políticas económicas de los noventa arreciaban. Palito, ese mismo Palito que ahora abrazaba a Charly García, no solo había sido un exponente de un fenómeno musical desprestigiado, sino que cargaba también con el peso de sus dichos y acciones durante aquel pasado de delitos de lesa humanidad y destrucción de la estructura productiva argentina.^[1]

Que la fotografía tomada por Juan Obregón —o, mejor dicho, el encuentro que esa imagen sintetizó— haya generado una gran crispación o incomodidad en muchos fanáticos de Charly García y del rock nacional no resultó demasiado extraño. Los motivos, en cierto sentido, eran sencillos de entender. El cruce entre Charly y Palito representaba la unión de dos personajes que, a pesar de coincidir en su carácter de estrellas de la industria cultural o de haber participado ambos en la espectacularización de la política argentina de los años noventa, habían sido identificados hasta entonces como representantes de dos formas contrapuestas de pensar la música, la política y la vida en general. Su encuentro era el del «dúo menos pensado», el de una muy «extraña pareja» (Saidón, 2005). Una «alianza» que era vista como «una excentricidad», cuando no como un craso error (Del Mazo, 2005). Es que descubrir a «Charly García junto al corrupto ex-gobernador de Tucumán, otrora ídolo de la canción grasa» era algo «impensado» frente a lo cual muchos no sabían si «llorar o reírse a las carcajadas» (Zariello, 2007). Como señalan Alabarces y Gilbert, hesitando entre la descripción de una determinada mirada histórica y la propia convicción generacional, durante décadas Palito había sido «la bestia negra del rock» (2021, p. 263) y Charly «su principal impugnador en el campo de la música popular» (2021, p. 17). Por eso, incluso reconociendo el gesto humanitario que el «cantorcito de contramano» (así lo había llamado León Gieco en una canción de 1988)^[2] había tenido al acoger al gran rockero argentino y acompañarlo en su recuperación psiquiátrica, su «reconciliación» (Alabarces y Gilbert, 2021, p. 272) resultaba tan perturbadora.

En su canción de 1980 «Mientras miro las nuevas olas» Charly García se había preguntado: «¿Te acuerdas de *El Club del Clan* y la sonrisa de Jolly Land? (...) /¿Te acuerdas que entonces era la Nueva Ola?». En ese momento, la referencia había funcionado como una ironía: Charly, el rockero, cuestionaba a los jóvenes *new wave* del momento, remitiéndose a la vez a la nueva ola, el capítulo local del pop supuestamente más superficial y más ligado a los intereses de las industrias discográficas. Treinta años después, en cambio, se estrechaba en un abrazo sincero con Palito, el nuevaolero, el músico complaciente con las dictaduras, el político neoliberal. Como había observado el propio García al convocar al escenario a su «nuevo amigo» en un show que ofreció en el Teatro Gran Rex en octubre del 2005, la sensación de muchos era que de pronto «los extremos se

toca[ba]n». Aquella noche, que marcó el comienzo del acercamiento público entre los dos músicos, la platea desplegó una permanente «silbatina» en contra del invitado, acompañada de una variedad de insultos: «un *boludo* por acá, un *hijo de puta* por allá, un *puto* más atrás» (Di Pietro, 2021, p. 560).

Sin embargo, la incomodidad no duró demasiado. En realidad, se podría pensar que el abrazo de Charly y Palito terminó funcionando como un gesto anticipatorio de un fenómeno más amplio de revisión de la historia temprana del pop-rock en Argentina. En efecto, los años siguientes fueron testigos del fuerte crecimiento de un discurso revisionista que, confrontando con los relatos más establecidos sobre los orígenes del rock nacional argentino, buscó subrayar el rol pionero de Palito Ortega y de otros ídolos pop similares de su época que hasta entonces habían permanecido mayormente olvidados.^[3] Si bien esta operación no incluyó la reivindicación de los vínculos que Palito tuvo con la dictadura de 1976–1983 y con el neoliberalismo de la década del noventa, su efecto general fue el de una relegitimación cultural de aquel personaje y de otras figuras musicales que habían sido despreciadas por la tradición selectiva que durante décadas habían construido y defendido los músicos, fanáticos y periodistas rockeros.

¿Cómo cobró forma esta ola de revisionismo histórico rockero? ¿Y de qué modo es posible explicarla? Responder estas preguntas –objetivo central de este artículo– resulta importante en al menos dos niveles. Por un lado, al nivel de la investigación histórica sobre la música popular, porque analizar la emergencia de nuevas narrativas históricas que aspiran a ir más allá de las valoraciones y las distinciones trazadas por los propios actores es una tarea no solo válida en sí misma, sino también que pone de relieve la necesidad de problematizar la forma en que los discursos nativos muchas veces tiñen las agendas de investigación académica, en especial sobre el pop-rock (Boix, 2018). Por otro lado, al nivel de la reflexión sobre la actualidad de las músicas populares, porque el crecimiento del fenómeno revisionista abre interrogantes sobre transformaciones contemporáneas más amplias en los cánones musicales y las convenciones estéticas, así como sobre la reconfiguración de las dinámicas de legitimación cultural. En este sentido, la hipótesis del artículo es que el revisionismo rockero argentino, si bien reconoce antecedentes históricos y se formula en clave local, es una expresión de un momento novedoso de la cultura a escala global, marcado por las tendencias retrománicas y una «obsesión patrimonial» por el rock (Le Guern, 2012).

2. El surgimiento del revisionismo rockero en Argentina

En las primeras décadas del siglo XXI, el relato romántico del rock nacional argentino, heroico y triunfante frente a la «música complaciente», comenzó, sino a desarticularse, al menos a transformarse. Tal como se planteará más adelante, este proceso puede vincularse con una serie de mutaciones culturales amplias que han ocurrido durante estos años, asociadas entre otras cuestiones con la masificación de internet. No obstante, resulta inexplicable por fuera de la agencia concreta de diferentes personas y colectivos. En este apartado, me concentraré en el caso específico del periodista Víctor Tapia, que considero significativo e ilustrativo de ciertas dinámicas más generales por tres motivos.

En primer lugar, por la actividad especialmente intensa y prolífica que Tapia desplegó en pos de abrir una discusión sobre los «rocanroles anteriores a “La balsa”», es decir, por cuestionar el relato canónico sobre ese tema de Los Gatos como canción inaugural de la historia del rock en Argentina.^[4] Esta actividad, que bien puede calificarse como una militancia, incluyó la decisión cada vez más explícita de Tapia de identificar su postura como una «revisionista». En segundo lugar, porque los artículos periodísticos publicados por Tapia, así como sus intervenciones en redes sociales (en particular, en Facebook) y otros espacios públicos, despertaron un interés ampliado, colaborando en la construcción de una agenda de debate en torno a la cuestión de los orígenes del rock nacional. A través de notas periodísticas, columnas radiales, comentarios de blog y posteos, numerosos músicos, fanáticos y periodistas reaccionaron, a veces de modo favorable, pero muchas otras con hostilidad ante la puesta en circulación de «un revisionismo histórico que pretende quitarles

méritos a Los Gatos como pioneros y a Litto Nebbia como compositor» (Antonelli, 2018, p. 10).^[5] Por último, el caso de Tapia se destaca por tratarse de un periodista joven (nació en 1995) y por el lugar central que las redes sociales han tenido en la difusión de su trabajo y como espacio de conversación y debate personal con lectores y protagonistas de la historia del pop-rock en Argentina.^[6]

Por supuesto, la revisión del pasado rockero no fue una tarea exclusiva de una persona ni comenzó con el nuevo milenio. Un posible punto de partida podría identificarse, como el propio Tapia y el coleccionista Mario Antonelli se encargaron de destacar, en dos textos publicados en la revista *Pelo* en 1971 en los que se reclamaba la necesidad de hacer una «historia rectificada» y reconocer a «los precursores del rock en la Argentina»: se trataba de una carta enviada al correo de lectores por «Hernán Cicale y Epíscopo» y de una nota firmada por el músico Fernando Bermúdez, quien además de haber frecuentado la Cueva había sido baterista de Johny Tedesco («rockero de alma») y de Sandro.^[7] Algunos años más tarde, en agosto y septiembre de 1978, Daniel Colao y Rafael Abud redactaron dos notas sobre «cómo y con quienes empezó la cosa en nuestro país», en el que rescataban a los primeros ídolos de la música juvenil nacional como Eddie Pequenino, Luis Aguilé y el elenco del programa de televisión *El Club del Clan*, con Palito Ortega a la cabeza (Colao, 1978; Colao y Abud, 1978). Sin embargo, fue recién durante la década del noventa cuando otro representante de aquello que los rockeros argentinos habían definido como «música complaciente» pudo revertir la falta de legitimidad cultural que lo había rodeado durante décadas. Se trató de Sandro, quien por aquellos años consiguió hacer «una reaparición estruendosa: programas de televisión, espectáculos en vivo con los que consecutivamente batía récords de asistencia, reconocimientos múltiples en forma de premios a su trayectoria —por ejemplo, un Grammy Latino—, hasta un homenaje en el Senado Nacional» (Alabarces, 2020, p. 59). El álbum *Tributo a Sandro: un disco de rock* (1999), en el que distintos representantes del rock argentino y latinoamericano de la época versionaban («rockerizaban») las canciones melódicas que el cantante había grabado treinta años atrás, constituyó un acontecimiento destacado en este marco de resignificación no solo de la figura de Sandro, sino en términos más amplios de expresiones del pasado musical que hasta entonces habían sido percibidas (y despreciadas) por su plebeyismo, es decir, por su asociación con los sectores populares y con una sensibilidad «femenina» (Alabarces, 2020, pp. 57–60; Karush, 2019, pp. 171–173; Party, 2016).

Las intervenciones de Víctor Tapia pueden leerse en continuidad con estos antecedentes, pero también forman parte de un tiempo diferente en el que la valorización de formas musicales históricamente repudiadas o silenciadas no parece limitarse a una operación de «captura y clausura de lo popular» (Alabarces, 2020, p. 86) o a la reconfiguración de las lógicas de distinción en los términos de un omnivorismo cultural (Fernández y Heikkilä, 2011; Peterson y Kern, 1996), sino estar vinculada además, tal como se desarrollará más adelante en este mismo artículo, con un momento retromaníaco de la cultura. En este nuevo contexto, Tapia se convirtió en un agente clave para la elaboración y consolidación de un revisionismo histórico del rock nacional.

Su figura comenzó a hacerse pública en 2016, gracias a una serie de artículos que publicó en el blog *Universo Epígrafe*, un proyecto de periodismo cultural que había creado ese mismo año junto a algunos amigos y amigas. Esas notas, escritas con un tono que oscilaba entre la sobriedad y el desafío, lo revelaron muy pronto como un apasionado de los datos: en ellas se ponía en juego una enorme capacidad para recolectar, ordenar y narrar nombres, fechas, títulos y lugares. Esa precisión fáctica le permitía desarmar, sin demasiados problemas, algunas de las afirmaciones más tajantes que se habían hecho hasta entonces sobre los orígenes del rock en Argentina. Sin embargo, la desarticulación de ese relato, más que habilitar una discusión sobre las distintas interpretaciones posibles del pasado, terminaba remedando de una manera silvestre aquella máxima de la «ciencia histórica» decimonónica según la cual «lo que verdaderamente sucedió» podía determinarse en un recuento ajustado de los acontecimientos y sus protagonistas (Jablonka, 2016, p. 82). Frente al carácter construido, discursivo, incluso malintencionado de la «historia oficial» tantas veces contada por músicos, periodistas y fanáticos del rock nacional, se escondían, para Tapia, los hechos reales que revelaban la verdad por tanto tiempo oculta.

Por esto, la decisión del joven periodista de calificar a su empresa intelectual como revisionista, lo que no se impuso de manera inmediata sino que fue tomando cada vez más fuerza con el paso de los años, resulta lógica y comprensible.^[8] Este es un término que, en Argentina, está asociado de manera directa con una corriente historiográfica surgida a mediados de los años treinta del siglo XX, que buscó discutir el relato liberal que había respaldado el proyecto de construcción de la nación argentina durante la segunda mitad del siglo anterior.^[9] Esa discusión, no obstante, fue menos de los lineamientos historiográficos y más de los nombres y los hechos. Para los revisionistas (quienes no por casualidad apoyarían con fervor al nuevo movimiento de masas de su tiempo, el peronismo), los historiadores liberales habían desacreditado e invisibilizado a los verdaderos héroes nacionales y habían relativizado, o directamente omitido, eventos históricos muy importantes de la historia patria. Es decir, habían impuesto un relato histórico sesgado, que privilegiaba los actos y los sentimientos de unas élites locales asociadas al imperialismo británico por sobre aquellos asociados a los sectores populares (Devoto y Pagano, 2010).

Sin forzar el encasillamiento del trabajo de Tapia dentro de esta corriente del revisionismo histórico, se puede aseverar que su revisión de la historia del rock argentino tuvo un aliento similar. Los distintos artículos que fue publicando a partir de finales de 2016, primero en su blog y luego en otros medios digitales, apuntaban a abrir una relectura sobre el canon del rock argentino. Allí, y muy pronto también en los espacios radiales o los diferentes ámbitos de discusión pública a los que Tapia era invitado, se debatía y denunciaba la poca atención que se le había dado hasta entonces a la música juvenil de finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta.

Mientras la mayoría de los testimonios, artículos periodísticos, libros, documentales y relatos cotidianos habían puesto el foco en lo sucedido a partir de finales de los años sesenta, Víctor Tapia destacaba de modo provocador nombres y eventos previos que, según defendía, formaban parte fundamental de la historia del rock nacional, pero habían sido obliterados de modo sistemático. El trompetista y cantante Eddie Pequenino, que grabó una de las primeras versiones locales de «Rock Around the Clock» era, así, «el primer rockero argentino». El film de 1957 *Venga a bailar el rock* era «la película maldita de nuestra música». El cantante nuevaolero Johnny Tedesco, colega de Palito Ortega, había tenido una «vasta» pero nunca reconocida «influencia en el rock argentino». Y «la lista que le falta[ba] a Spotify» era, siempre según Tapia, aquella que contenía «cinco discos de rock argentino anteriores al 67», es decir, anteriores a «La balsa» de Los Gatos.^[10] Aún sin realizar una descripción detallada de cada una de estas distintas intervenciones, resulta sencillo identificar cuál era su intención común: se trataba de poner en tela de juicio una narración muy arraigada sobre los orígenes del rock nacional argentino, reclamando el reconocimiento de una serie de obras y artistas de la música pop juvenil de finales de la década del cincuenta y comienzos de la década del sesenta que hasta entonces habían sido excluidos y menospreciados. O, para ponerlo en términos de nombres, lo que Tapia hacía era acordarse de *El Club del Clan* y poner en cuestión el sentido común que durante mucho tiempo había prevalecido, según el cual entre Charly García y Palito Ortega existía un abismo musical y una distancia cultural infranqueable.

No es el objetivo de este artículo discutir con esta revisión de la historia, que por supuesto tiene sus matices y muchos puntos debatibles, sino en todo caso destacar cómo estos artículos periodísticos tuvieron un rol significativo en el desarrollo y la difusión de una mirada revisionista sobre el pasado musical argentino. En este sentido, sin dejar de señalar la existencia de muchas otras manifestaciones culturales que se podrían conectar con el abrazo entre Charly y Palito (del éxito del personaje «Bombita Rodríguez» que Diego Capusotto y Pedro Saborido inventaron en 2008 al lanzamiento de nuevas canciones y nuevos discos de Palito Ortega y Johnny Tedesco),^[11] parece válido afirmar que Víctor Tapia encontró el momento y el tono justos para decir lo que dijo. En torno a él, a su obstinada búsqueda de datos, a su trabajo de archivo y a su capacidad para comunicar, el nuevo revisionismo rockero floreció.

Las redes sociales se llenaron de polémicas y los posteos celebratorios y condenatorios se sucedieron. Tapia siguió publicando en su blog, pero además fue invitado a escribir y entrevistado en otras revistas digitales y medios de comunicación. Distintas figuras, algunas de las cuales habían sido muy exitosas en el pasado pero que ya casi nadie parecía recordar, saludaron su iniciativa. Otras se le acercaron para aportar su testimonio original o para brindarle acceso a archivos de discos, partituras y artículos periodísticos personales.^[12] En los años siguientes, Tapia tuvo la oportunidad de exponer públicamente su trabajo en distintos eventos, entre ellos diversos encuentros académicos.^[13] En 2022 escribió el *bootleg* para la reedición del disco *Walkin' Up Con Los Walkers* (publicado por primera vez en 1969) del conjunto beat Los Walkers y en 2023 intervino como curador en la edición del compilado en vinilo *Ritmos para tus pies. El rock and roll en Argentina (1956–1958)*. Entre 2023 y 2024 realizó el programa de radio *Otra Historia*, emitido por Radio Nacional, junto a Valeria Pertovt y el conocido periodista de rock Claudio Kleiman. Y su tarea revisionista continúa. En la actualidad, conduce el programa de radio *Jazzlandia*, emitido por Radio Atomika, que revisa la historia del jazz argentino, y participa del podcast *Vinilo y Sustancia*. Mientras tanto, continúa publicando en *Universo Epígrafe*, en sus redes sociales y prepara un libro sobre los orígenes del rock en Argentina para Gourmet Musical, la principal editorial especializada en libros de música del país.^[14]

Cabe subrayar, una vez más, que la actividad de Tapia no fue un hecho aislado, sino que estuvo acompañada con muchas otras intervenciones y acciones orientadas en la misma dirección, es decir, con una revisión de la tradición que el rock nacional argentino había construido y consolidado a lo largo del medio siglo anterior. Entre ellas cabe destacar una serie de investigaciones periodísticas recientes que han demostrado la participación histórica de las mujeres en la historia rockera y reivindicado el valor musical y cultural de sus intervenciones (Santos, Cei y Arcidiacono, 2023; Zanellato, 2020), aportando tanto a la elaboración de una historia compensatoria de las mujeres (Piñero Gil, 2003) como a la problematización de las relaciones de poder en el pasado y el presente de la música argentina. Por esto, resaltar el recorrido de una persona como Tapia, un joven que, a pesar de que no poseía *a priori* un gran capital simbólico en el universo de discusiones de la cultura rock, ha logrado intervenir con fuerza en el debate público, no tiene como fin marcar su excepcionalidad, sino por el contrario iluminar algunas de las transformaciones culturales más generales que pueden explicar la irrupción y legitimación de las nuevas miradas revisionistas sobre los primeros pasos del pop-rock en Argentina.

3. Revisionismo rockero y patrimonialización del rock

La pregunta es: ¿por qué ahora? ¿De qué se trata este «momento justo» que encontraron Víctor Tapia y este discurso revisionista que mira a la antigua nueva ola, a esas primeras expresiones del pop-rock local, con unos ojos nuevos y más simpáticos que los de ayer? ¿Cómo explicar esta reivindicación actual de expresiones musicales por tantos años descalificadas y despreciadas? Para volver al ejemplo inicial, ¿cómo comprender ese abrazo entre Charly y Palito, entre los jóvenes antagonistas de ayer, entre ese rock y ese pop que alguna vez parecieron representar proyectos por completo diferentes?

Hay dos procesos históricos claves que explican la emergencia de esta relectura, ligeramente a contrapelo, de la música de los años sesenta.

El primer proceso se puede caracterizar como de orden generacional y parecería poder sintetizarse en la sentencia que afirma que el rock ya es, hoy, una música *del* pasado. En efecto, el surgimiento del rock había estado entrelazado con el de la juventud como un nuevo actor cultural y político (Manzano, 2017). Por eso, durante muchos años había podido y sabido funcionar como la nueva música: aquella que representaba al presente y el futuro y que había venido a reemplazar a otras músicas más antiguas (en Argentina, al tango y al folklore, pero también al jazz y el pop al estilo Tin Pan Alley de la primera mitad del siglo XX). Sin embargo, el tiempo pasó y, aun cuando la asociación entre juventud y futuro ha demostrado mantenerse vigente a nivel

cultural en estas primeras décadas del siglo XXI, la banda de sonido de ese vínculo fue transformándose. Así, han surgido nuevas expresiones como las de la música urbana que, aunque mantienen diversos puntos de conexión con el pasado, producen una ruptura con los sonidos del pop-rock en general y con la tradición del rock argentino de modo puntual. A la par, los «jóvenes de ayer» se han vuelto decidida e inculcablemente personas de la tercera edad; un sector de la población para el cual *su* música es la del pasado.

Por cierto, dado que también existen los jóvenes de hoy que se sienten interpelados por las guitarras eléctricas, tal vez resulte más preciso decir que el rock es hoy una música *con* pasado y acaso también una música que, de formas diferentes, «es parte de la educación sentimental (...) de varias “juventudes”» (Semán, 2016, p. 8). Pero, en cualquier caso, esa formulación no modifica el diagnóstico general, que es que la revisión del pasado musical que se ha abierto desde hace algunos años da cuenta de un debate sobre las legitimidades culturales con un claro sesgo generacional. La nueva mirada benévola sobre aquellos músicos tanto tiempo bastardeados por «complacientes» forma parte de una revisión histórica que, muchas veces de modo implícito y algunas veces de forma franca, contrapone pasado y presente. Una reinención de la tradición que recurre en gran medida a los clivajes discursivos elitistas ya conocidos (la distinción entre ciertas expresiones musicales y culturales valiosas, complejas y comprometidas y otras expresiones musicales y culturales superficiales, simplistas y comerciales), pero que los aplica ahora para exaltar el pop-rock de antaño y denigrar a las «malas» nuevas músicas populares —reggaetón, trap, música electrónica, etcétera— del siglo XXI. Porque Charly García y Palito Ortega pueden ser o parecer muy diferentes, pero ellos mismos y muchos otros han descubierto que estaban mucho más cerca entre sí que, por ejemplo, de Duki o Bizarrap.

El segundo proceso clave para entender la emergencia de este revisionismo rockero es de un orden social más amplio y general, en el sentido de que refiere a nuestra experiencia vital, del tiempo y el espacio, de nosotros y de los otros. Es posible remitirse en este punto a las reflexiones de distintos autores clásicos sobre la modernidad tardía como Fredric Jameson o Andreas Huyssen o, más cerca de nuestro tiempo y de la reflexión sobre música y cultura popular, de Simon Reynolds o Mark Fisher, y a su diagnóstico común sobre cómo la aceleración de la vida material y del cambio social producen un aplanamiento del espesor histórico y de las distancias espaciales; una experiencia de la simultaneidad y de la fluidez temporal y geográfica frente a la cual emerge una «obsesión conmemorativa» (Nora, 2008, p.167) y cobra forma una «musealización» de la cultura contemporánea (Huyssen, 2007, p. 31). La digitalización del mundo, y en particular de la música, constituye un nuevo y fundamental eslabón en este proceso en tanto alimenta un régimen de sobreabundancia de información y de hiperconexión global que intensifica el frenesí archivístico y las manifestaciones retromaniacas.

La revisión de los orígenes del rock nacional argentino y la legitimación de una serie de grabaciones, artistas y eventos que durante tanto tiempo habían sido descalificados por el discurso rockero también puede leerse bajo esta clave histórica en dos sentidos complementarios.

En primer lugar, esta reivindicación da cuenta de sus mismas condiciones de posibilidad, es decir, de las nuevas prácticas culturales vinculadas con la digitalización musical. Como señala Reynolds, en la era de las redes sociales y las plataformas de *streaming* nuestra relación con el tiempo y el espacio se ha modificado de modo decisivo. Y esto es así porque: «El punto crucial sobre los viajes en el tiempo que en líneas generales posibilitan *YouTube* e Internet es que la gente en realidad no está *yendo hacia atrás*. Está *yendo hacia los costados*, moviéndose lateralmente dentro de un mismo plano archivístico de espacio-tiempo» (2024, pp. 117–118). En este sentido, el caso del periodista Víctor Tapia, analizado en las páginas anteriores, es sintomático. Tapia, se podría creer, es un emprendedor de memoria extraño: un joven desconocido, un tanto obsesionado con recuperar un pasado que no ha vivido en modo alguno, que termina operando como una suerte de vocero de una generación anterior. Pero quizá ni su empresa sea tan rara ni su éxito tan impredecible. Quizá se trate justamente de lo contrario: de un fenómeno propio de esta era digital, habilitado por la hiperaccesibilidad a grabaciones, testimonios y otras fuentes del pasado, dominado por la pulsión acumuladora

y presentista que devora sin cesar cualquier esbozo de espesor histórico, posible bajo la misma lógica de las redes sociales y la circulación digital de la información.

Al mismo tiempo, y en segundo lugar, la aparición del revisionismo rockero debe ser interpretada como parte de un fenómeno contemporáneo más vasto de patrimonialización cultural, entendiendo a esa patrimonialización como las acciones estatales y de mercado que legitiman una serie de experiencias y producciones artísticas y culturales del pasado. Como sostiene Philippe Le Guern:

Si el patrimonio se vive como aquello que traza un vínculo entre generaciones, no es de extrañar que sea considerado como un recurso clave a la hora de remediar los efectos del paso de la modernidad intergeneracional a la hipermodernidad transgeneracional. Y es en este sentido en el que el rock patrimonial puede ofrecer una solución de continuidad entre pasado y presente, en un momento en que el presente se percibe cada vez más fragmentado, y que las propias tendencias estéticas están cada vez más subdivididas por nichos de mercado específicos (2012, p. 30).

Este fenómeno de patrimonialización no solo aparece como una respuesta a la aceleración temporal, sino también a la desingularización espacial generada por la globalización. Esto explica la paradoja de que la exaltación de la historia nacional de un fenómeno como el pop-rock, cuyas raíces cosmopolitas despertaron más de una vez las acusaciones de música extranjerizante (Sánchez Trolliet, 2022), haya terminado funcionando como «un poderoso vector identitario» en pleno siglo XXI (Le Guern, 2012, p. 32)

Por eso, aunque el debate sobre los orígenes del rock argentino se presenta como una apuesta confrontativa y desafiante, y sin dudas logra irritar a más de un viejo rockero que todavía es reticente a abrazar a Palito Ortega y al resto de los ídolos nuevaoleros, su impronta tiene un evidente carácter conservador, en el doble sentido de que busca proteger y conservar los registros del pasado y reivindicar su valor como bien común. Su reconfiguración en apariencia irreverente del canon contribuye, a fin de cuentas, a un proceso de patrimonialización que, en el caso argentino, puede rastrearse por lo menos desde la guerra de Malvinas, durante la cual el rock nacional irrumpió como una de las músicas capaces de expresar el amor a la patria (Delgado, 2022), pero que se exagera y cobra un significado más amplio en un momento retromaniaco de la cultura, del cual la obsesión patrimonial por el rock resulta una de sus expresiones clave (Le Guern, 2012).

Desde esta perspectiva, el caso del revisionismo rockero permite remarcar dos cuestiones más generales sobre la posición cultural cada vez más importante que la historia del pop-rock (su remembranza, su reivindicación, su repetición) ha pasado a ocupar a lo largo de las últimas dos décadas. Por un lado, se trata de un muy buen ejemplo para iluminar hasta qué punto el proceso de patrimonialización es producto de una trama compleja de actores en la que el Estado y el mercado tienen el protagonismo y funcionan en buena medida de modo complementario, pero en la que además distintos individuos y colectivos (músicos, periodistas, fanáticos) encuentran, gracias al factor tecnológico y aun en evidentes condiciones de desigualdad, nuevas oportunidades de intervenir en el debate público e incidir en las políticas gubernamentales y estrategias comerciales de construcción de patrimonio. Por otro lado, la relativa singularidad que supone reivindicar el aporte cultural de Palito Ortega y otras figuras de la temprana música pop argentina no debería hacer perder de vista que se trata de un proyecto claramente inscripto en el marco más general del proceso de patrimonialización del rock nacional. Más allá de su retórica combatiente o de las reacciones negativas que aún pueda despertar, el surgimiento y desarrollo del revisionismo rockero representa un aporte sustancial a la identificación, valoración y conservación de la historia del pop-rock en Argentina que, lejos de competir con otras manifestaciones retromaniacas enfocadas en la tradición selectiva rockera (la reedición de discos clásicos, los documentales sobre grandes figuras, las giras-homenaje), las robustece.

4. A modo de conclusión: sobre el rol de la investigación académica en el proceso de patrimonialización del rock

El primer cuarto del siglo XXI no solo ha sido el momento de crecimiento de una mirada revisionista sobre los primeros años del rock nacional. Durante este mismo período, la producción académica sobre la historia del pop-rock también se ha expandido. En sintonía con dinámicas y agendas de investigación globales, el interés por estudiar el surgimiento, el desarrollo y la actualidad de este fenómeno musical y cultural en Argentina ha permitido que, poco a poco, un campo de estudios que había dado sus primeros pasos en la segunda mitad de la década del ochenta (Alabarces, 1993; Vila, 1985 y 1989), cobre una forma más clara (Alabarces, 2007; Boix, 2018; Semán, 2016). En este marco, una serie de publicaciones recientes ha puesto el foco en su proceso de formación durante los años cincuenta y sesenta, atendiendo a los factores socioculturales, políticos y económicos que lo hicieron posible (Alabarces y Gilbert, 2021; Delgado, 2017 y 2022; Di Cione, 2013; Manzano, 2017; Sánchez Trolliet, 2022).

Entre estos distintos trabajos y el discurso revisionista existen diferencias sustanciales a nivel metodológico, teórico y epistemológico. En relación puntual con el problema del carácter inventado de la tradición del rock nacional argentino, la investigación académica no tiene como objetivo reparar una supuesta injusticia o descubrir una tradición más verdadera y ocultada por debajo del relato hegemónico, sino en todo caso, mostrar el carácter construido (y al mismo tiempo la función social) de cualquier tradición. Dicho de otra manera, el trabajo de reconstrucción empírica, más que servir para desacreditar la narración sobre la historia del rock nacional que fuera construida por los protagonistas y la crítica musical afín, es planteado como una herramienta que contribuye a distinguir esa narración como un objeto de análisis en sí mismo.

Al mismo tiempo, sin embargo, la producción académica está atravesada por las mismas condiciones de posibilidad histórica que, como se planteó en este artículo, habilitan el desarrollo de nuevos cuestionamientos y nuevas demandas sociales sobre la historia del pop-rock en Argentina. Un interrogante que vale la pena formular, por lo tanto, es hasta qué punto nuestras propias investigaciones deben comprenderse como un producto de las nuevas prácticas culturales que la era digital ha habilitado y como una contribución a la actual obsesión patrimonial por el rock nacional.

Por la osadía con que afronta estas y otras contradicciones, el libro sobre Palito Ortega escrito por Pablo Alabarces y Abel Gilbert que ha sido referenciado más de una vez a lo largo de este artículo es un ejemplo significativo para pensar una respuesta a estas cuestiones. Como los dos autores reconocen, la idea misma de dedicar un libro a estudiar esta figura de la música popular supuso confrontar sus propios prejuicios generacionales, tensionando una educación sentimental dentro de la cual Palito había constituido «un rito de pasaje vergonzante». Asimismo, la decisión de indagar en la historia del cantante tucumano implicó reconocer, sin que ello implique celebrar, que él «es ya una institución cultural» y una «metonimia» de la sociedad argentina de su tiempo (2021, p. 17). En cambio, lo que Alabarces y Gilbert no ofrecen, porque no es su obligación hacerlo, es una explicación ante una pregunta clave que este artículo sí ha intentado contestar: ¿Por qué ahora? ¿Por qué ahora, por fin, el campo académico comienza a correrse de los propios prejuicios y elegir objetos de estudio «incómodos» (Semán, 2016)? ¿Por qué ahora reconocemos, sin renunciar a la mirada crítica, la necesidad de pensar el abrazo entre Charly y Palito?

5. Bibliografía

- Ábalos, Ezequiel. (2009). *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*. Ezequiel Ábalos.
- Alabarces, Pablo (1993). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, Pablo (2007). 10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina. *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, 35–42.
- Alabarces, Pablo (2020). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Calas.
- Alabarces, Pablo y Gilbert, Abel (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el rey*. Gourmet Musical.
- Antonelli, Mario (2018). *A naufragar... La historia de Los Gatos*. Meloepa–Pentimento Records–Disconario.
- Boix, Ornela (2018). «Hubo un tiempo que fue hermoso»: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política. *Sociohistórica*, (42), e060.
- Carbone, Rocco y Muraca, Matías (Comps.). (2010). *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Imago Mundi.
- Colao, Daniel (agosto de 1978). De cómo y con quiénes empezó la cosa en nuestro país. *Rock Superstar*, (9), fascículos 116–117.
- Colao, Daniel y Abud, R. (septiembre de 1978). Argentina nostalrock. El Club del Clan. *Rock Superstar*, (10), fascículos 128–129.
- Delgado, Julián (2017). *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Eterna Cadencia.
- Delgado, Julián (2022). *La guerra de Malvinas y la nacionalización del rock argentino*. En E. Buch y A. Gilbert (Comps). *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*. Gourmet Musical.
- Delgado, Julián (2022). *Circo Beat. Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964–1970* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires y École des Hautes Études en Sciences Sociales]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/17153>
- Del Mazo, Mariano (30 de octubre de 2005). La sonrisa de Jolly Land. *Clarín Espectáculos*, 10. https://www.clarin.com/ediciones-antiores/sonrisa-jolly-land_0_rJe3WvkRte.html
- Devoto, Fernando y Pagano, Nora (2010). *Historia de la historiografía argentina*. Sudamericana.
- Díaz, Claudio (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965–1985)*. Editorial Narvaja.
- Di Cione, Lisa (2013). La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo. *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, (21), 81–107.
- Di Pietro, Roque (2020). *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García. Tomo 1: Periodo clásico (1956–1993)*. Gourmet Musical.
- Di Pietro, R. (2021). *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García. Tomo 2: Say No More (1994–2008)*. Gourmet Musical.
- Fernández Rodríguez, Carlos Jesús y Heikkilä, Riie (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en Sociología del Consumo. *Revista Internacional De Sociología*, 69 (3), 585–606. <https://doi.org/10.3989/ris.2010.04.15>.
- Fernández Bitar, Marcelo (2016). *50 Años de rock en Argentina*. Sudamericana.

- Grinberg, Miguel (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical, 2008.
- Huysen, Andreas (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Jablonka, Ivan. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica.
- Karush, Matthew (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina*. Siglo XXI.
- Le Guern, Philippe (2012). Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la «muséomomification». *Questions de communication*, (22), 7–44. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6820>
- Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Marchi, Sergio (2013). *No digas nada. Una vida de Charly García*. Sudamericana.
- Nora, Pierre (2008). La era de la conmemoración. En P. Nora (Ed.), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (pp. 167–199). Trilce.
- Party, Daniel (2016). Maldita Primavera: Rescate y resignificación de la balada romántica en Chile. En Martha Tupinambá de Ulhôa y Simone L. Pereira (Org.) *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Folio Digital.
- Peterson, R. A. y R. Kern. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5), 900–907. <https://doi.org/10.2307/2096460>.
- Piñero Gil, Carmen (2003). La transgresión de Euterpe: música y género. *Dossiers Feministes*, (7), 45–63.
- Provéndola, Juan Ignacio (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Eudeba.
- Pujol, Sergio (2010). *Canciones argentinas 1910–2010*. Emecé.
- Reynolds, Simon (2024). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Saidón, Gabriela. (30 de octubre de 2005). Somos cholulos el uno del otro. *Clarín Espectáculos*, 10–11.
- Sánchez Trolliet, Ana (2022). *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Santos, Carolina, Cei, Gabriela y Aricidiacono, Silvia (2023). *Al taco. Historia del rock argentino hecho por mujeres (1954–1999)*. Gourmet Musical.
- Semán, Pablo (2016). Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romántico. En Martha Tupinambá de Ulhôa y Simone L. Pereira (Org.) *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Folio Digital.
- Semán, Pablo (2016). Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. *Estudios Sociológicos*, 34(100), 3–40.
- Vidal–Naquet, Pierre (1994). *Los asesinos de la memoria*. Siglo XXI.
- Vila, Pablo (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (Ed.), *Los movimientos sociales I* (pp. 83–156). Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1989). Rock nacional: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review*, 10 (1), 1–28.
- Zanellato, Romina (2020). *Brilla la luz para ellas: una historia de las mujeres en el rock argentino 1960–2020*. Marea Editorial.
- Zariello, Martín (2 de mayo de 2007). Kill Gil, Charly García: un disco que no existe pero se escucha. *Il Corvino*. <https://ilcorvino.blogspot.com/2007/05/kill-gill-charly-garca-un-disco-que-no.html>

Notas

- [1] Sobre las trayectorias de Charly García y Palito Ortega consulté: Alabarces y Gilbert, 2021; Di Pietro, 2020 y 2021; Marchi, 2013; Provéndola, 2015.
- [2] Gieco, León (1988). «Cantorcito de contramano» [Canción]. En *Semillas del corazón*. Cañada Discos.
- [3] «Orígenes del rock argentino» fue el subtítulo que Miguel Grinberg eligió para la reedición de *Cómo vino la mano* realizada en 1985, un libro que había sido publicado por primera vez en 1977 bajo el título *La música progresiva argentina (cómo vino la mano)* y durante muchas décadas funcionó una referencia clave para la elaboración de un relato sobre el surgimiento del rock nacional argentino que identificaba a «La balsa» de Los Gatos como canción inaugural y otorgaba un fuerte protagonismo a un grupo reducido de jóvenes músicos asociados con el bar La Cueva (Litto Nebbia, Moris, Miguel Abuelo, Tanguito, Javier Martínez y el poeta Pipo Lernoud, entre otros). Véase Grinberg, 2008; Delgado, 2022.
- [4] Tapia, V. (28 de julio de 2016). Los primeros naufragios: cinco rocanroleros anteriores a La balsa. *Universo Epígrafe*. La idea de que «La balsa» fue decisiva para el surgimiento del rock en Argentina puede leerse en infinidad de producciones testimoniales, periodísticas y académicas. Véase, por ejemplo: Ábalos, 2009, p. 100; Alabarces, 1993, p. 43; Díaz, 2005, p. 87; Fernández Bitar, 2016, p. 30; Pujol, 2010, pp. 198–199.
- [5] Tapia abrió su cuenta de Facebook en 2014, pero comenzó a hacer publicaciones frecuentes y casi exclusivamente asociadas a su trabajo periodístico y a sus intereses musicales a partir de 2017: entre 2018 y 2024, por ejemplo, publicó 205 imágenes (un promedio de 30 imágenes por año). Al momento de publicación de este artículo, tiene casi 4994 «amigos» en esta red social (el máximo permitido para un perfil normal red es cinco mil). Desde diciembre de 2022 también tiene una cuenta de Instagram, en la que utiliza el perfil @victortapia1955 y tiene más de 1500 seguidores. Un ejemplo puntual y claro del rol catalizador de Tapia para la construcción de una agenda renovada de debate son las notas sobre Johnny Tedesco, otro cantante nuevaolero de los años sesenta, que se multiplicaron luego de que el joven periodista realizara su figura. Tapia, Víctor (22 de mayo de 2017). Primicia de Universo Epígrafe!! Recuperamos un relato ficcional de 1963, con Johnny Tedesco como protagonista!! *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/05/22/primicia-de-universo-epigrafe-recuperamos-un-relato-ficcional-de-1963-con-johnny-tedesco-como-protagonista/>; Tapia, Víctor (5 de octubre de 2018). Who Slapped Johnny? La vasta influencia de Tedesco en el rock argentino. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2018/10/05/who-slapped-johnny-la-vasta-influencia-de-tedesco-en-el-rock-argentino/>; Insua Escalante; Marianela (8 de octubre de 2020). Johnny Tedesco: «La fama y la trascendencia es lo que disfrutás en vida, pero en realidad lo que quedan son las canciones». *Infobae*. <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2020/10/08/johnny-tedesco-la-fama-y-la-trascendencia-es-lo-que-disfrutas-en-vida-pero-en-realidad-lo-que-quedan-son-las-canciones/>; Provéndola, J. I. (19 de marzo de 2021). Johnny Tedesco: «El rock es mi partida de nacimiento». *La Izquierda Diario*. <https://www.laizquierdadiario.com/Johnny-Tedesco-El-rock-es-mi-partida-de-nacimiento>; Provéndola, Juan I. (14 de mayo de 2021). A 60 años del «Rock del Tom Tom»: El lado B que terminó siendo fundacional. *Real Politik*. <https://realpolitik.com.ar/nota/43839/a-60-anos-del-rock-del-tom-tom-el-lado-b-que-termino-siendo-fundacional/>; Crónica (15 de septiembre de 2022). Qué es de la vida de Johnny Tedesco, el «primer rockero argentino» que brilló en los escenarios y tuvo el primer club de fans del país. *Crónica*. <https://www.cronica.com.ar/sociedad/Que-es-de-la-vida-de-Johnny-Tedesco-el-primer-rockero-argentino-que-brillo-en-los-escenarios-y-tuvo-el-primer-club-de-fans-del-pais-20220915-0184.html>
- [6] Si bien no entrevisté a Víctor Tapia para este artículo, he tenido la oportunidad de conversar con él en diversas ocasiones. La descripción de su actividad que realizo aquí está basada en un relevamiento de sus intervenciones públicas, pero este contacto personal ha enriquecido mi comprensión de sus objetivos y características.
- [7] Hernán y Cicale y Episcopio (marzo de 1971). La rectificada historia de «La Cueva». *Pelo*, (13), 55; Bermúdez, F. (diciembre de 1971). Aquella Cueva. *Pelo*, (20), 18. A pesar de estar firmada por otros nombres, Antonelli (2018, p. 8) atribuye la carta del número 13 a Bermúdez. Véase también Tapia, Víctor (13 de febrero de 2017). Fernando Bermúdez, el baterista que denunció la historia oficial del rock en los 70 (parte I). *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/02/13/fernando-bermudez-el-baterista-que-denuncio-la-historia-oficial-del-rock-en-los-70-parte-i/>
- [8] La primera referencia de Tapia al revisionismo que he encontrado aparece en uno de sus primeros artículos, publicado a fines de 2016. Tapia, Víctor. La película maldita de nuestra música: *Venga a Bailar el Rock*, el film

rockero de 1957. *Universo Epígrafe* (28–XI–2016). Sin embargo, recién entre 2018 y 2019 el uso del término en sus notas e intervenciones se volvió más frecuente. Véase, por ejemplo, Tapia, Víctor (7 de agosto de 2018). Reescribir la historia del rock argentino. *Zigurat* (en este artículo, Tapia cierra su argumento citando a Arturo Jauretche, uno de los intelectuales argentinos del siglo XX más identificados con el revisionismo histórico). Actualmente, Tapia se describe en la biografía de su perfil de Instagram bajo la etiqueta «Revisionismo histórico musical».

- [9] Es importante subrayar que se hace referencia al revisionismo histórico en Argentina, ya que en otros lugares del mundo la etiqueta «revisionista» ha sido utilizada para referirse al esfuerzo de distintos autores por negar la existencia del Holocausto del pueblo judío y gitano durante la Segunda Guerra Mundial (Vidal–Naquet, 1994).
- [10] Tapia, Víctor (17 de noviembre de 2016). Cuando todo era nada, él era el principio: Eddie Pequenino, el primer rockero argentino. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/11/18/cuando-todo-era-nada-el-era-el-principio-eddie-pequenino-el-primer-rockero-argentino/>; Tapia, Víctor (28 de noviembre de 2016). La película maldita de nuestra música: *Venga a Bailar el Rock*, el film rockero de 1957. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2016/11/28/la-pelicula-maldita-de-nuestra-musica-venga-a-bailar-el-rock-el-film-rockero-de-1957/>; Tapia, Víctor (28 de septiembre de 2017). La lista que le falta a Spotify: cinco discos de rock argentino anteriores al 67 que merecen ser escuchados. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/09/28/la-lista-que-le-falta-a-spotify-cinco-discos-de-rock-argentino-antiores-al-67-que-merecen-ser-escuchados/>; Tapia, Víctor (5 de octubre de 2018). Who Slapped Johnny? La vasta influencia de Tedesco en el rock argentino. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2018/10/05/who-slapped-johnny-la-vasta-influencia-de-tedesco-en-el-rock-argentino/>.
- [11] «Bombita Rodríguez», «el Palito Ortega Montonero», es un personaje de ficción creado por los humoristas Diego Capusotto y Pedro Saborido en el año 2008 para el programa de televisión *Peter Capusotto y sus videos*. La comicidad del personaje está asociada a la forma que en él se conjugan dos estereotipos juveniles supuestamente antagónicos de los años sesenta y setenta en Argentina: el militante político revolucionario (por ejemplo de Montoneros, una organización político militar de la izquierda peronista) y el ídolo de la música pop comercial (epitomizado en la figura de Palito Ortega). Como distintos autores han observado, esa comicidad tiene tanto que ver con el carácter ucrónico del personaje como con su capacidad para desestabilizar los estereotipos memoriales y señalar que, efectivamente, existieron diferentes puntos de contacto y cruce entre la militancia política y la música popular juvenil de aquella época. Véase Carbone y Muraca, 2010.
- [12] Señalo aquí algunos ejemplos significativos de esta repercusión. En relación con la intervención en medios de comunicación, puede mencionarse, además de las notas en medios digitales ya citadas, la larga entrevista a Tapia que se realizó en el programa *Flores Negras* de Radio Nacional en enero de 2024. En relación con el apoyo o el rechazo del trabajo de Tapia, se pueden destacar un posteo de Billy Bond en su cuenta de la red social Facebook (15 de julio de 2018) y el saludo que Johny Tedesco grabó para el blog *Universo Epígrafe* (publicado en las redes sociales del blog el 18 de febrero de 2017). Por último, en cuanto a las personas que se acercaron a Tapia para ofrecer su testimonio o distintos materiales documentales, un caso significativo es el ya citado del baterista Fernando Bermúdez. Una recopilación de otras «reacciones» a las primeras notas de tapa puede encontrarse en: *Universo Epígrafe* (21 de febrero de 2017). Claudio Gabis, Julian Marti, Carola Bony, Carlos Villalba y Billy Bond – Comentarios de Lujo sobre la nota a Fernando Bermudez!!. *Universo Epígrafe*. <https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/02/21/claudio-gabis-julian-marti-carola-bony-carlos-villalba-y-billy-bond-comentarios-de-lujo-sobre-la-nota-a-fernando-bermudez/>.
- [13] Tapia expuso en las *1eras Jornadas Nacionales. El rock: Extenso presente imaginario* (noviembre de 2017) y se sumó al proyecto de investigación «Antología de los orígenes del rock en la Argentina (1955–1967)» (2020–2021) del Instituto Nacional de Musicología dirigido por Lisa Di Cione, realizando una presentación titulada «Los intérpretes en actividad durante 1955-1967» en el marco de una actividad virtual organizada por el grupo. Véase: <https://inmcv.cultura.gob.ar/actividad/los-origenes-del-rock-en-argentina/>. Además, fue invitado por el Grup de Treball d'Etnomusicologia de la Instituto Catalán de Antropología (España) a dar una conferencia virtual bajo el título «Una mirada revisionista sobre los orígenes del rock argentino en los años cincuenta» (27 de enero de 2021).
- [14] Estas y otras actividades son detalladas por el propio Tapia en sus redes sociales. Puede consultarse: <https://linktr.ee/victortapiaok>.

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987008>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Julián Delgado

«¿Te acuerdas de *El Club del Clan?*». Revisionismo rockero y
patrimonialización del rock nacional argentino en el siglo XXI
*«¿Te acuerdas de El Club del Clan?». Rock revisionism and
patrimonialization of Argentine national rock in the 21st century*

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0096, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

ISSN-L: 1666-7603

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0096>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**