



La crónica rock de Fito Páez como relato de Ñamérica

Fito Páez's rock chronicle as a story of Ñamérica

Recibido: 23-08-2024 Aceptado: 31-01-2026 Publicado: 14-05-2026

Johnattan Farouk Caballero Hernández.

Pontificia Universidad Católica del Perú
jfcaballero@pucp.edu.pe

 0000-0002-0435-5218

Juan Pablo Ferro Casas

Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia
jpferro@uninorte.edu.co

 0000-0003-0293-7406

Resumen: Esta investigación presenta un estudio de caso sobre la autobiografía *Infancia & Juventud. Memorias* (2022a) escrita por el artista argentino Rodolfo Páez. La lectura crítica propone una categoría nueva: “crónica rock”. La estudia desde las relaciones con las tradiciones narrativas de los cronistas de Indias y la evolución de los géneros de ficción y no ficción que siempre han estado en diálogo con el desarrollo de las sociedades. Ahí, el concepto de Ñamérica, acuñado por Martín Caparrós (2021), será esencial y permitirá ver cómo los tipos textuales, así estén fijados por su naturaleza impresa, tienen una movilidad propia con características ancladas en las ciudades que, pos-dictaduras, lograron un nuevo continente más conectado con el resto del mundo. En el ejercicio de escritura se rastrea una memoria colectiva que se legitima desde las formas, la puntuación, los lenguajes vivos y las relaciones directas con la televisión, la música y el cine. Eso es la crónica rock de Ñamérica. De igual manera, el trabajo conversa y cita nociones como historias de vida, relato, voz, testimonio, individuo universal y al analizarlas, desde un marco teórico transdisciplinar, se puede rastrear cómo el periodismo narrativo tiene hoy diversas maneras que, incluso, generan tensión con los géneros más conservadores.

Palabras claves: rock- periodismo- crónica- dictaduras- Ñamérica.

Abstract: This research presents a case study on the autobiography *Infancia & Juventud. Memorias* (2022a) written by Argentine artist Rodolfo Páez. Critical reading proposes a new category: “rock chronicle.” It studies it from the relationships with the narrative traditions of the chroniclers of the Indies and the evolution of fiction and non-fiction genres that have always been in dialogue with the development of societies. There, the concept of Ñamérica, coined by Martín Caparrós (2021), will be essential and will allow us to see how textual types, even if they are fixed by their printed nature, have their own mobility with characteristics anchored in the cities that, post-dictatorships, achieved a new continent more connected to the rest of the world. In the writing exercise, a collective memory is traced that is legitimized through forms, punctuation, living languages and direct relationships with television, music and cinema. That is the rock chronicle of Ñamérica. Likewise, the work discusses and cites notions such as life stories, story, voice, testimony, universal individual and by analyzing them, from a transdisciplinary theoretical framework, we can trace how narrative journalism today has various forms that, even, generate tension with the most conservative genres.

Keywords: rock- journalism- chronicle- dictatorships- Ñamérica.

Contextualización

Las artes y los tipos textuales cada tanto están en tensiones constantes entre sus poéticas. Es decir, entre sus formas y contenidos. Este es el caso de Rodolfo “Fito”¹ Páez. El afamado músico, compositor y cantante argentino decidió escribir su autobiografía: *Infancia & juventud. Memorias* (2022a). Esta faceta de narrador en prosa ya la había adelantado con textos como *La puta diabla* (2013), *Diario de viaje* (2016) y *Los días de Kirchner* (2018).

En esos tres libros, los géneros empleados fueron distintos al de la autobiografía. Misma que es el objeto de estudio principal de este trabajo, y que cuenta con 395 páginas y 30 capítulos, que, si bien no van año por año de forma cronológica, sí abarcan en conjunto las primeras tres décadas de vida del artista latino. Sobre este texto, surgió la necesidad de realizar una investigación que permitiera comprender la consolidación de una narrativa de no-ficción desde la voz de un individuo universal. Pues, bien sabemos, siguiendo la perspectiva histórica de Franco Ferrarotti (1990), que la historia de vida de un hombre, nunca es en sí misma la historia de un solo hombre. Puesto que la biografía o autobiografía del ser humano más anónimo del planeta, es la voz auténtica de millones de seres humanos anónimos de los cinco continentes y, dicho sea de paso, también es la construcción de su memoria colectiva como lo precisó Halbwachs (2004).

Tanto Ferrarotti como Halbwachs son teóricos que permiten afirmar que el relato de Fito Páez en *Infancia & Juventud* es un texto que, aunque está escrito gramaticalmente en la primera persona del singular, refleja una voz plural. Fito es representante de la clase media argentina de los años sesenta. Nació en Rosario en 1963 en una familia que le permitió acceso a educación, música y demás manifestaciones artísticas autóctonas y globales. De entrada, hay ya una diferencia sustancial con otros textos de historias de vida y memorias colectivas más rurales, pues Fito es, ante todo, símbolo verídico de la clase media urbana de América Latina que sobrevivió al horror histórico de las dictaduras.

Por lo anterior, este trabajo analizará de forma crítica la construcción de una crónica rock como un tipo textual que da cuenta de un proceso histórico urbano, que es la memoria colectiva de un grupo de sobrevivientes, que dialoga con el contexto histórico, social y político del continente y que se inserta, con tensiones, en la tradición textual de esa historiografía transdisciplinar que inauguraron

¹ En adelante Fito.

los cronistas de Indias. Así, construirá un retrato social escrito en detalle y en primera persona del concepto acuñado por Martín Caparrós: *Ñamérica*.

Del choque de mundos de 1492 a una *Ñamérica* urbana del XX

Con el choque de mundos del 12 de octubre de 1492, los tipos textuales coloniales se trasladaron a América. A los diarios de viaje, cartas, relaciones y más, se les sumaron los cronistas de Indias. La crónica fungió como prosa informativa para la corona española sobre los acontecimientos del Nuevo Mundo. Surgió y se consolidó una prosa cronológica y transdisciplinar escrita por figuras canónicas como Hernán Cortés, Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Juan Rodríguez Freyle, entre otros. Justamente, Rodríguez Freyle subraya una característica crucial de la crónica: la veracidad. Es enfático en remarcar que los poetas y pintores podían darle mayor libertad a la imaginación, mientras que “los cronistas están obligados a decir la verdad. No se ha de entender aquí los que escriben libros de caballerías, sacadineros, sino historiales auténticos y verdaderos” (Rodríguez, 1979 [1859], p. 236).

De la mano con el fortalecimiento de las repúblicas, los movimientos independentistas también se pueden rastrear en las estructuras y estéticas textuales. José Martí desde Cuba y Rubén Darío desde Nicaragua, ya a finales del siglo XIX, se hicieron universales dentro del periodismo moderno. Sus crónicas relataban sucesos reales de viajes y sin duda tenían un trasfondo ideológico. La propuesta conceptual de *Nuestra América* (2010 [1891]) señaló cómo las formas textuales empiezan a consolidar una identidad, una tradición que nace en plena disputa con el norte global, por el contexto de la independencia de Cuba, pero que además buscó en el periodismo una forma de masificar un mensaje autóctono y con relación directa a un continente menos urbano y más indígena, afro y campesino.

Ese proceso modernista de pensamiento, tuvo en *Nuestra América* el concepto inicial, que, décadas después, fue secundado por la obra seminal de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* (2015 [1971]). En este ensayo se advierte el despojo, la marginalización, la barbarie del capital y la industrialización de los proyectos urbanos como auspiciadora de la desigualdad. Sin embargo, las ciudades se construyeron y las tradiciones indígenas, afro y campesinas, fueron cediendo ante el concreto y las grandes factorías de monopolios económicos. Ya el problema no fue con el norte global, ahora cada ciudad importante de América Latina tenía dentro de sí misma sus propios connacionales responsables de dinámicas de inequidad.

En este complejo proceso histórico, político y económico se construyen las ciudades en geografías que Martín Caparrós llamó: *Ñamérica* (2021). Y esas ciudades, Rosario y Buenos Aires, principalmente, serán justamente las que recrea la crónica rock de Fito Páez en *Infancia & Juventud*, misma que entrará en tensión con los conceptos de testimonio, relato e historia de vida, pero que, a diferencia de otros escenarios más rurales, nos señalará la vida entre edificios y calles de las ciudades nacientes con habitantes sobrevivientes a las dictaduras. Siguiendo esta línea expositiva, se hace necesario subrayar que, de acuerdo con Caparrós (2021), *Ñamérica* es

un arco de 12.000 kilómetros de largo que se extiende de sur a norte o norte a sur, desde Ushuaia hasta Tijuana y viceversa con un ancho máximo de 2.000 kilómetros desde Valparaíso en Chile hasta el Chuy en Uruguay, y un mínimo de 60 en Panamá, más algunas islas del Caribe... tendría 12 millones de kilómetros cuadrados y 420 millones de habitantes: poco más que el cinco por ciento de la población del mundo. Sus 19 países irían desde los 2.780.000 kilómetros de Argentina hasta los 21.000 de El Salvador, desde los 127 millones de personas de México hasta los 3.5 millones de Uruguay: las diferencias son enormes. (p. 27).

En esta *Ñamérica* nacerá y crecerá Fito Páez, quien más que narrador, se legitimará como la memoria colectiva de su propia región y cultura. Su vida representa la de los jóvenes que, posdictadura,

conocieron las libertades desde las músicas de otros lugares, otros lenguajes como el cine, otras costumbres, y eso lo relacionaron con sus tradiciones y allí surgió un continente más conectado geopolíticamente, pero también con luchas ideológicas que iban desde sus ropas, hasta las libertades sexuales. Los ciudadanos fueron quienes reorganizaron las ciudades. Convivir ahí mismo en las zonas urbanas generó un nuevo tipo de relación intercultural. Caparrós (2021) así lo describe:

En todo caso han armado -están armando- un continente nuevo, uno que no se encuentra, pero se busca de una forma distinta. Y ahora las ciudades son la forma: el espacio donde se inventa, donde se cruza, donde se encuentran las formas nuevas. [...] *Ñamérica* ya no es esa región rural, casi bucólica, austera y lujuriosa, que aprendimos. Ahora está hecha, sobre todo, de ciudades mal hechas (p. 34).

La pluralidad de este proceso vio cómo plumas principales, del talante de Rodolfo Walsh (2018 [1972]), tomaron lo mejor de la literatura de ficción, para crear una prosa política de no ficción y mezclaron los géneros dentro de una forma disruptiva. Lo mismo hizo Fito Páez, quien usó la prosa como laboratorio estético, pero con diálogos directos con el cine, las series de plataformas digitales y demás formas narrativas contemporáneas. La crónica que emergió de Páez estuvo siempre ligada a lo que él mismo denominó cultura rock. Siglos atrás, fueron los cronistas de Indias quienes tenían la potestad de la escritura y podían narrar los hechos desde los virreinos. Fito Páez, entonces, se nutrió, en principio, de costumbrismos y nacionalismos y empezó a consolidar un testimonio que da cuenta de un proceso urbano que es justamente el centro histórico de este ensayo, pues la crónica rock de Fito Páez es contestataria, urbana, plural, liberal y libertaria en su poética rock. Sus formas y contenidos consolidan esa poética rock que inicia, de entrada, alejando la visión reduccionista de lo que podía contener o no un género literario, sus macro-temáticas y sus formas.

Es por esto, que debemos referenciar la idea de innovación constante que propuso Julio Cortázar (1969 [2023]) y la deconstrucción de los géneros que planteó con acierto Jacques Derrida (1980). El autor de *Rayuela*, en carta dirigida a Mario Vargas Llosa del 11 de diciembre de 1969, lamenta el suicidio de José María Arguedas, pero también precisa que ese tipo de literatura solo indigenista, aunque necesaria, era una especie de “estancamiento” (Cortázar et al., p. 317) que debían superar las artes latinoamericanas en el siglo XX. Recordemos que, para la fecha del mensaje epistolar, Fito Páez tenía seis años y ese tipo de rupturas y nuevas formas lo iba a alimentar en sus diversas etapas creativas. Entre tanto, Derrida (1980) propuso una perspectiva teórica en la que todo relato contiene una mezcla de formas y estéticas de diversos géneros tradicionales y se resiste a una unívoca etiqueta. Lo cual, abre múltiples lecturas y posibilidades interpretativas. Para el teórico nacido en la Argelia francesa todo relato contiene en sí mismo un catálogo de géneros y eso, eso es *Infancia & Juventud*, así lo desarrollaremos.

La idea deconstructiva de Derrida tiene sintonía con dos posturas. En primer lugar, está Luz Aurora Pimentel (1998), y como la base analítica son las memorias escritas, se hace fundamental hablar del concepto de relato, que es la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional [...] el relato abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía (p. 10).

En esta misma línea teórica, la visión de Françoise Perus (2009) ratifica la conciencia ideológica que un narrador, bien oral o bien escrito, le agrega a su voz. Y por voz, entendemos: “la concreción —objetivación— de una tendencia ideológica socialmente, existente, materializada en una serie de enunciados y géneros discursivos cuya coherencia le confiere la dimensión de una conciencia; vale decir, de una concepción acerca del mundo que vive, y de su propia relación con este mismo mundo” (p. 200).

Por lo anterior, tenemos que el relato de Fito no es ni objetivo ni neutral. Desde el inicio hay un proceso intencional que elimina, edita, amplía y corta. Y esto, no lo aleja de ser una voz legítima, plural y colectiva de ese urbanismo categorizado como *Ñamérica*.

En lo referente al marco metodológico de esta investigación, hay cuatro momentos puntuales que lo estructuran. Primero, acentuamos que se trata de un estudio de caso, por lo que nuestro relato base a analizar es *Infancia & Juventud. Memorias*. En segundo lugar, al tratarse de un texto fijado en escritura, impreso y publicado, las tensiones entre discurso y contexto histórico, por ende, político y social, acuñadas por Wodak y Meyer (2001), serán fundamentales, pues sobrevivir a un proceso dictatorial como el de la Argentina, orquestará un nuevo tipo textual con implicaciones directas de memoria colectiva. Y, así como existe el contexto, también necesariamente hay que analizar las macro-estructuras semánticas, las múltiples formas gramaticales, los recursos, los diálogos entre discursos de diferentes artes, las alusiones, los referentes, las disrupciones, los idiomas y demás partes de un mismo relato que Teun van Dijk (2000) subraya como innegociables dentro del análisis discursivo.

Seguidamente, se hace necesario retomar la propuesta metodológica del italiano Franco Ferrarotti, quien formula, en su texto *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales* (1990), una perspectiva atada a la sociología contemporánea y que también está contenida en el testimonio literario de no ficción. Es decir, para nuestro estudio de caso, la historia de vida de Fito Páez, sus memorias, son nuestra fuente principal de trabajo. Ferrarotti afirma que existe una diferencia entre Historia e historias de vida, por lo que estas últimas permiten construir una nueva historicidad, a la que también le apuesta la crónica rock.

Y finalmente, está la vertiente testimonial acuñada por Antonio Cornejo Polar (1994). Pues, para él, esas historias de vida cuando se investigan como relato y voz plural de un grupo, deben tener un

narrador originario que asume la representación global de un grupo humano oprimido, y en esa misma medida se obliga a constituirse como un sujeto fuerte y estable, dentro de un proyecto que es tanto político [...] cuanto, por decirlo de alguna manera, utópico redentor (después de todo el sufrimiento personal y grupal tendrá que dar sus frutos en el futuro) (p. 203).

Aquí, vuelve la figura de van Dijk (2000) para revalidar que, desde la estructuración del discurso, en sus silencios, omisiones y prácticas recreadas discursivamente hay una postura ideológica plural. Es decir, el discurso contiene en sí mismo una conciencia ideológica que se puede rastrear en la unión de su forma y contenido, entiéndase, en su poética. Misma que es, en nuestro caso, la que consolida la crónica rock de Fito Páez.

Lo que viene a continuación, entonces, será el análisis riguroso de los elementos de la crónica rock, desde la perspectiva de la lectura crítica. Así, rastreamos en este estudio de caso las formas textuales que orquestan el relato central y que es en sí mismo una memoria colectiva urbana y plural de América Latina.

Ya no hay que darle voz a nadie

En los relatos testimoniales, la academia en general propuso una visión paternalista para estudiar comunidades distintas a los propios investigadores. Así, se empezó a decir que se les “daba voz a los sin voz”. Ante esto, Cornejo Polar (1994) fue clarificador, pues más bien propuso que los académicos no sabían escuchar registros diferentes a los que se usan dentro de los círculos intelectuales. Se mantuvo una tradición patriarcal que requería de un investigador, cronista o escritor para comprender los escenarios complejos de una comunidad externa. Esta forma marcó un momento de producción transdisciplinar relevante entre sociología, antropología, periodismo, literatura e historia, y afloraron textos seminales como *Biografía de un cimarrón* (1966), *Si me permiten hablar* (1977) o *Me llamo*

Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia (1983). Los tres textos reunían historias de vida en regiones diferentes, los tres tenían personas reales como protagonistas y los tres necesitaron de otros externos para ser escritos. Miguel Barnet (2012 [1966]) trabajó todo el relato de los cimarrones esclavos en Cuba, Moema Viezzer (2015 [1977]) consolidó las visiones autóctonas de las mujeres en las minas de Bolivia y Elizabeth Burgos (2010 [1983]) hizo lo propio con las comunidades y cosmovisiones mayas quichés de Guatemala, por solo mencionar tres ejemplos capitales.

Hasta ese momento los protagonistas, en muchos casos rurales, no podían escribir sus propias historias, pero el relato central en estudio nace diferente. Fito Páez es un artista mundialmente conocido y, de hecho, no solo no requiere de una voz experta en escritura para narrar su vida, sino que es motivado, insistentemente, a hacerlo. Y aquí ya hay una característica diferente que tiene la crónica rock, pues su autor habla sin intermediarios y con conciencia absoluta: “Las cosas por su nombre. Este libro es obra de la voluntad inquebrantable de Nacho Iraola. Hacía tiempo que me venía insistiendo con la idea de escribir un libro autobiográfico. Nada más lejos de mis deseos en aquellos años prepandémicos” (Páez, 2022a, p. 7).

Fito, narrador, protagonista y escritor, señala de entrada una diferencia de la crónica rock: no necesita de alguna pluma docta en disciplinas académicas para narrar su propia historia. Aquí hay un contraste radical con la tradición testimonial centrada más en procesos rurales, afros, indígenas, etc. Seguidamente, el libro inicia con una declaración gramatical que también es disruptiva con la tradición, al menos en el plano formal de la crónica como tipo textual narrativo. El inicio del texto es corto y contundente: “De niño conocí el olor a la muerte. Ningún niño está preparado para oler a la muerte. Tiene un aroma muy particular. A flores marchitas” (p. 13). El postulado sobre la crónica latinoamericana contemporánea, demanda que el cronista no escriba sobre sí mismo, pues la primera persona del singular, el yo, se empleaba de otra forma y con otra intención. Así, el cronista: “dice yo no para hablar de mí sino para decir aquí hay un sujeto que mira y que cuenta, créanle si quieren, pero nunca se crean que eso que dice es ‘la realidad’: es una de las muchas verdades posibles” (Caparrós, 2008, p. 38).

Páez, en su primera oración, cambia la precisión técnica y afirma que escribirá sobre sí mismo, pero con cada escena relatada su yo se transformará en una memoria colectiva de una comunidad que, por ser de clase media, no necesariamente dejó de sufrir con las dictaduras y que, además, tiene resonancia similar en diferentes procesos urbanísticos en las ciudades de la segunda mitad del siglo XX en *Ñamérica*.

La ruralidad queda atrás con un referente: la casa. Fito y su familia viven en un vecindario urbano de Rosario y la técnica del detalle descriptivo, que siempre han usado los cronistas para recrear una imagen, es empleada al presentar la casa. Además, se advierte de inmediato el pacto de veracidad dentro de la crónica con el uso del dato puro:

Calle Balcarce 681. La Casa Páez. Se encontraba a escasos cien metros del emblemático Boulevard Oroño. Un terreno de 6.91 x 13,92. Tradicional casa chorizo. Denominación que se utiliza para definir a las casas con los cuartos en fila, uno detrás del otro, sobre la medianera, tan típicas de las primeras décadas del mil novecientos. Según datos catastrales de la Municipalidad de Rosario, el permiso de edificación es el número 56 del año 1926 (Páez, 2022a, p.15).

Con esta relación directa a una casa urbana, vuelve la idea de *Ñamérica* mencionada anteriormente. La voz de Fito emana justamente de un proceso urbanístico de las familias que lograron obtener los ingresos básicos con empleos y créditos, y así se conectaron con el mundo desde diferentes formas como la televisión, el cine y la música. Fito remarca el empleo de su padre para ratificar su clase media: “Papá Rodolfo era el director general de Gobierno de la Municipalidad de Rosario. Había sido

subsecretario de Cultura. Era el único que conocía el funcionamiento interno de esa institución delirante” (p. 41).

La tele, el cine y la música: elementos legítimos de clase

Este rasgo del Fito narrador/protagonista hace que millones en *Ñamérica* se sientan identificados con su historia; que, si bien no es una verdad absoluta y totalitaria, sí es una verdad que millones comparten. Al respecto, hay que recordar la *aldea global* acuñada por Marshal McLuhan en 1968, para apreciar cómo, desde los medios electrónicos de comunicación e interconexión, la aldea de Fito, Rosario, será universal para ciudades similares en construcción. Y en ese orden de ideas, los medios masivos son: la televisión, el cine y la música. La televisión fue un adelanto tecnológico y al mismo tiempo un elemento distintivo de clase. La familia que tuviese un televisor ya era una familia que había superado la clase baja y tenía resuelta la canasta básica y el techo, así era la familia Páez. En tiempos en los que tener televisor era un lujo, Fito rememora: “La televisión era un miembro más de la familia” (p. 23).

Las horas frente al televisor cumplían diferentes funciones dentro de lo que Marita Mata (2023) denominó “consumidor de bienes culturales masivos” (p. 252). Por un lado, la información presentada con una falsa objetividad, por otro, el entretenimiento y, finalmente, la entrada a una esfera social particular de clase media que recibía el mensaje como veraz y sin derecho a réplica: lo que salía en la tele era cierto. Las familias frente a la tele asumían “hábitos, gustos, opiniones, expectativas, demandas, interpretaciones, sentidos producidos” (p. 252), ese era el efecto masivo de la televisión como medio. Fito demuestra consciencia plena de la relevancia de la tele en su casa familiar, entrega detalles, franjas de programación y demás precisiones de una penetración que distaba mucho de lo que la radio llevaba a la ruralidad y que además se cimentaba, aun sin colores, desde la proyección audiovisual:

A la derecha del balcón cercano a la puerta vemos el televisor. Pequeño. Blanco y negro. En él vi al *Capitán Piluso*, insigne personaje protagonizado por Alberto Olmedo, uno de los grandes comediantes argentinos. También el aterrizaje del hombre en la Luna, los almuerzos de Mirtha Legrand, a los geniales uruguayos de *Hupumorpo*: Ricardo Espalter, Berugo Carámbula, Gabriela Acher, Andrés Redondo, Enrique Almada y Eduardo D’Angelo. Otros programas de humor como *La tuerca*, los programas de Porcel, Blackie y sus entrevistas, Pipo Mancera, el entrañable Tato Bores, etc. *Fútbol de Primera* con Macaya Márquez de comentarista los viernes por la noche (Páez, 2022a, p. 22 – 23).

Fito, con los años, empezó a ver otras formas de producciones audiovisuales y la televisión le fue quedando más relegada, pues la ingenuidad que se pretendía de un televidente que no cuestione, iba a contracorriente de lo que siente un joven que crece con ansias de libertad ante las mordazas de las dictaduras. Después de la tele, Fito disfrutó de otra herramienta artística poderosísima: el cine. Se conocieron para no separarse más. Su padre lo llevaba con frecuencia a las salas de cine de Rosario. Esta actividad tomó tintes de ritual ceremonial y el cronista Fito deja en su texto esa técnica de narrador consciente que opina con sarcasmo. Surge, así, una evidente postura ideológica en contra de las élites hegemónicas de la Argentina y se ratifica el catálogo de géneros señalado por Derrida, que en este caso une crónica y opinión, lo que antes era impensado para las escuelas de purismo periodístico. Fito recuerda:

La aventura del Poseidón fue un film que vi insistentemente en el cine Radar. Estaba tomando clases de supervivencia. Un barco de alta escala era tumbado por una ola gigantesca en medio del océano. El film se trataba de un grupo de personas que intentarían sobrevivir a un hundimiento inminente. Las similitudes con la República Argentina son meras coincidencias. Ellos lo lograban (p. 49).

La ironía que inserta Fito Páez en este recuerdo de su visita al cine describe la Argentina del año de lanzamiento del film, 1972. De igual manera, Fito deja por escrito su relación ante obras del séptimo arte como *2001: Odisea del espacio* (1968), *Papillón* (1973) y *Juan Moreira* (1973), mismas que fueron dirigidas por figuras canónicas como Stanley Kubrick, Franklin J. Schaffner y Leonardo Favio. El cine fue un proceso de aprendizaje constante para el artista en formación. Su sensibilidad, las técnicas narrativas, la musicalización, el vestuario, el manejo de cámaras, todo le fue abriendo posibilidades creativas:

La música de Nino Rota y las inolvidables tetas de “la gorda de Fellini”. La adolescencia después me llevó al cine Arteón, en la galería de la calle Sarmiento entre Córdoba y Santa Fe. Allí vi *Blow Up* de Antonioni. *El Fantasma del paraíso* de Brian de Palma, *Woodstock*, *The Song Remains the Same* de Led Zeppelin, *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, *Repulsión* de Roman Polanski y *Calígula* de Tinto Brass (p. 50).

La influencia del cine se puede rastrear de forma directa cuando el cronista les anticipa a sus lectores cómo vinculará una técnica cinematográfica en el relato. Lo hace cuando presenta su lugar de infancia: “Demos una vuelta por el vecindario. Les propongo un largo plano secuencia, con un *steadicam* en manos de algún camarógrafo amigo o un dron volador a control remoto que pueda subir y bajar *a piacere*. Relato en off” (p. 15). Asimismo, las referencias del cine son leitmotiv en sus memorias. Cuando describe a su padre, subraya: “Él, hombre refinado en cuanto a sus gustos. De rostro redondo, ojos castaños oscuros y piel de manzana. El pelo, recortado como el Drácula de Béla Lugosi, formaba un triángulo sobre su frente que le daba el clásico aspecto del conde que vimos” (p. 29).

La sensación de una conciencia escrita, pero que busca crear imágenes en movimiento desde la palabra, está a lo largo de *Infancia & Juventud*, y al establecer un contrapunteo con las influencias musicales, se comprende otro rasgo de la crónica rock de Fito Páez. La música para Fito viene del linaje que los textos de caballería y las hagiografías señalan sobre los héroes de ficciones, pero como Fito orquesta su crónica rock desde *Ñamérica*, la ética de la forma artística que se espera de un texto de no ficción, debe ser formalmente similar, pero con personas de carne y hueso. En la infancia, para caballeros, héroes, santos y mártires hay linajes claros y así como Jesús es hijo de Dios, Aquiles hijo de Peleo y Héctor de Príamo, Fito es hijo de Rodolfo y Margarita. Antes de hacer una semblanza de cada uno, Fito deja su huella de erudición con esta relación universal. Su madre murió cuando él solo tenía ocho meses y así describe las tensiones entre sus familias paterna y materna: “Montescos y Capuletos renacen seiscientos sesenta años después, lejos de las calles de Verona, bajo la inapelable precisión quirúrgica con la que mister Shakespeare había representado las peleas entre clanes familiares sobre los finales de mil quinientos” (p. 30).

En seguida, a Margarita la describe con palabras sentidas: “Esa mujer tan plena. Profesora de ciencias en la escuela de Corral de Bustos, donde daba cursos de álgebra y matemáticas. Eximia pianista. Amada sin excepción por todos a quienes había conocido. Hija ejemplar. Amorosa compañera marital llena de tímidas malicias de juventud (p. 31). Y de su padre, como señalamos párrafos atrás, destaca su empleo como etiqueta de clase; luego, escribe: “Papá Rodolfo [...] no dejaba de trabajar ni siquiera los fines de semana. Me recuerda a alguien que conozco que lleva su mismo nombre y apellido” (p. 41).

Rodolfo Páez hijo, al referir su linaje, presenta también su clase media rosarina. Los ingresos de la familia eran suficientes para no pasar afugias y esto se fraguó con la mencionada herencia musical de su mamá, cuya sensibilidad al piano es crucial, y la melomanía de su papá, con quien, como rito, tenía esta costumbre:

Mi padre elegía una cantidad equis de discos y los poníamos apilados en el pirulín del medio del tocadiscos. En el Ranser, no más de cuatro, y luego seis en el Motorola. En esas largas

tardes rosarinas mi padre logró inyectarme belleza intravenosa. El primero fue canciones para chicos de Elena Walsh. Todas eran clásicas. “Twist del Mono Liso”, “El reino del revés”, “La reina Batata”, “Manuelita”, “La canción del Jacarandá” (p. 41).

Con las venas llenas de música, llegó la crítica férrea a la primera institución otrora incuestionable, pero que, en las ciudades nacientes, después de recibir música y cine, ya se podía encarar: la iglesia católica. La herejía necesaria inicial se advierte en su prosa. Nuevamente opina en su crónica, pero ahora critica, con crudeza, al catolicismo. Al describir el rito de la presencia de Jesucristo en la eucaristía, se lee:

el yo del replicante litúrgico, nosotros, público fiel, nos declaramos innobles ante su presencia, indignos al no creer que nuestra casa o nuestro corazón sean lugares donde pudieran habitar la fe o los buenos sentimientos. Y por último la idea de “una palabra tuya bastará para sanarme”. Ese pedido casi obsceno, que impone la encubierta extorsión de exigir un milagro a fin de probar, de modo canallesco, la existencia de lo sagrado y recién así poder creer. Existe un deseo en esta replicación inexacta de la escena, el de hacer quedar a las personas como mendigos y miserables (p. 70).

La diatriba de Fito muestra un narrador que se aleja de esa religiosidad primitiva tan colonial y que pervive en las regiones más rurales de América. Sin embargo, Fito verá en la puesta en escena del rock, una evidente ascendencia de estos ritos de eucaristía y en Charly García a una especie de Jesucristo, pero que no esparce culpa, sino música como evangelio de libertad. Por eso, opina que la misa desarrolla

unos instantes de teatro pleno, de ambas partes (Iglesia y feligresía) [...] El colmo de la hipocresía. Siempre sospeché que no existía la pureza en aquellas escenas de redención domingueras leídas desde el púlpito con gravedad y solemnidad por el cura de toga negra. Solo fui a esos espectáculos obligado por el mandato familiar y aun siguen atrayéndome sus fastuosas puestas en escena, de las que el rock and roll, sin dudas, es legatario (p. 71).

Tan legatario es el rock de los ritos judeocristianos, que, en la construcción de la autobiografía, siguiendo la morfología textual tradicional, se requiere también un objeto mágico, un santo grial: “En ángulo perfecto, detrás del frente de mesa, el piano rojo August **Förster**, propiedad de la familia Páez. Reinaba el piano aquel espacio, con la solemnidad de un sepulcro imperial. Inviolable. Pasarían muchos años para que mi abuela Belia me diera la llave que abriría el cofre que contenía el santo grial familiar” (p. 21).

A su madre, Fito la describe como eximia pianista y luego él destacará en la interpretación de ese instrumento. Así, la crónica rock de Fito Páez ya tiene todos los elementos para ser disruptiva y ratificar las estéticas que, aunque conocen las tradiciones narrativas, las intervienen y modifican. Por eso, Fito rememora con fecha exacta, característica de crónicas de Indias y diarios de viaje, el momento de su despertar artístico en tono de epifanía:

El 7 de agosto de 1976 asistí a mi primer concierto. Debutaba, en el Auditorio Fundación Astengo, La Máquina de Hacer Pájaros, el nuevo grupo de Charly. Todo allí se puso a temblar. Aquel teatro y mi alma. Yo estaba en la fila 7 sobre el costado izquierdo frente al escenario. Del otro lado Charly apareció con una flor roja en la boca tocando los primeros acordes de “Rock”, la canción que abre el lado B del primer álbum de esta banda inigualable. Todo el teatro se puso de pie, y fue tal el miedo y la adrenalina que sentí que pensé que el muchacho que tenía a mi lado iba a acuchillarme (p. 85).

Como el narrador de ficción expone sus pensamientos, Fito hace lo propio al precisar cómo su proceso de escritura es una forma de conectarse con las atmósferas vividas y que vuelven a proyectarse a través de su palabra: “La energía que se desplazó por aquel espacio fue tan fuerte que hoy que vuelvo

a revivirla, en este preciso momento de la escritura, se me hace un nudo en la garganta y mis pulmones se inflaman de la misma libertad que sentí aquella noche. La noche en la que los dioses me dieron una clara señal. No habría otra posibilidad. Tenía que aprovecharla. La música era la libertad” (p. 85).

Libertad como ética de la forma artística

La libertad que Fito siente en la música es justamente la libertad que se da al escribir sus memorias. No sigue gramaticalmente las reglas y mezcla idiomas como lo hacen hoy los hablantes de *Ñamérica*. Sus referencias van desde Atahualpa Yupanqui hasta Los Beatles y fusionan a Borges con José Martí, a Pablo Milanés con Mercedes Sosa, León Gieco, Spinetta y Marx. Esto construye una clara propuesta de la crónica rock de Fito Páez que se revela ante la rigidez de las normas gramaticales como su pensamiento se reveló ante la dictadura.

En el texto los usos más rítmicos, más orales, se imponen ante la puntuación rígida. En una escena de descargos judiciales, escribe: “Luego vino un interrogatorio policial al que respondí a través del Casio. Grababa las respuestas en el teclado. Apretaba *play* y las reproducía. No. Sí. No sé. No los conozco. No sé de qué me habla. Un asco profundo lo inundaba todo. Y el absurdo. Infinito. Real” (p. 227). Fito hablaba a través de su piano portátil Casio y así usa la puntuación para recrear ese ritmo. Y en cuanto al uso de palabras en otros idiomas, tenemos: *blackout*, *blends*, *final cut*, etc. Una escena con música y drogas rumbo a Uruguay, vía Río de la Plata, es evidencia clara de este recurso: “Íbamos a dar un concierto en un auditorio enclavado en las arenas uruguayas para la *beautiful people*. Cuando subimos a aquel barco alguien hizo correr el rumor de que entre los pasajeros viajaba un *dealer* [...] El *dealer* era un *yuppie* salido de *American Psycho*” (p. 173).

Esta poética periodística de vincular la forma con el contenido, desde una evidente intención comunicativa, está expuesta de forma explícita. Así, usando su yo, que es el nosotros de *Ñamérica*, vincula nuevas palabras con puntuación rítmica, que supone oralidad, para dejar un mensaje contemporáneo que critica de forma directa a las dictaduras:

Yo fui formado en el bienpensantismo. Espacio en el que nunca logré sentirme pleno. Tanto recato de formas y pensamientos. Era travieso por naturaleza. Esto se trataba del fin de los miedos de la infancia y el comienzo de una juventud robustecida en su bravuconería de hormonas en ebullición, en una Buenos Aires desatada después de tantos años de cuarentena involuntaria. Íbamos a besarnos en las calles. Empezaríamos la noche con una persona y terminaríamos con otra. O con las dos o con otros desconocidos. La cocaína iba a afectar nuestras vidas. Y todos los excesos posibles, en los que nuestros cuerpos serían el laboratorio definitivo de sensaciones por conocer (p. 179 - 180).

La palabra *bienpensantismo* la agrega Fito sin usar cursiva ni comillas, y eso es una característica que demuestra que el relato modifica las reglas gramaticales y privilegia el uso de los hablantes. En cuanto a la “cuarentena involuntaria” usa el periodo de pandemia por Covid-19, para decirles a sus lectores que así se vivía en dictadura. Su crónica rock, como su música, son una respuesta a esas mordazas dictatoriales. Recuerda: “Una tarde sentimos un griterío en la calle. Frenadas de autos y algunos tiros. Un comando del Ejército se estaba llevando a la abogada que vivía al lado de la casa de mis tíos. Después de su secuestro, su casa y su estudio se cerraron. La violencia se respiraba en el aire” (p. 76). Del mismo modo, y siguiendo esa escuela que inició Rodolfo Walsh (2018 [1972]) del detalle preciso, real e histórico en la escritura política de no-ficción, Fito escribe:

En marzo de 1976 comencé la escuela secundaria en la Dante Alighieri. Unos días antes de que la Junta Militar comandada por el teniente general del Ejército, Jorge Rafael Videla; el almirante de la Armada, Emilio Eduardo Massera, y el brigadier general de la Fuerza Aérea, Orlando Ramón Agosti, el 24 de ese mismo mes, dieran un nuevo golpe de Estado. Lo nombraron Proceso de Reorganización Nacional. Esa mañana Belia prendió la radio a las siete de la mañana, como todos los días. No sonó la clásica “Quejas de bandoneón” de Aníbal

Troilo con la cual Radio Nacional anunciaba cada mañana el inicio de un nuevo día. Recuerdo la voz del locutor anunciando el comunicado número uno. Se produjo un escalofriante silencio en aquella casa [...] Casi ocho de los años más sombríos de la historia vendrían a teñir la vida argentina entera de enormes amarguras (p. 79).

El cronista Fito también demarca su trabajo de reportería e investigación previa a la escritura. Su familia sufre una masacre que le causó el dolor más infrahumano. Fito es explícito y refiere que el duelo fue larguísimo, y que la música y su tribu (amigos y amores) lo rescataron. Aquí, entrega un relato fiel con precisiones de testigo, aunque no estuvo presente:

La mañana del 7 de noviembre de 1986, Walter, acompañado de su hermano Carlos de Giusti, tocó el timbre de mi casa. Carlos era menor de edad. Abuela Belia les abrió la puerta. Ingresaron por el zaguán al living del comedor. Llegaron con la excusa de disculparse por el episodio del baño, que había tenido lugar dos meses atrás. Walter sacó un revólver de corto calibre y obligó a Belia a que le entregara todas las joyas que tuviera. Mi abuela entró en shock (p. 224).

Cada lector puede preguntarse cómo supo esa información tan minuciosa y que se narra con detalles que solo un testigo podría relatar. Y hay más, el summum del horror está en la escena de los asesinatos:

Carlos sacó un cuchillo Tramontina de caza de su bolsillo y se lo atravesó en el corazón. Fermina llevaba un bebé en la panza. Belia trató de esquivar a Walter, pero este volvió a sacar el arma y tiró a mi abuela sobre la cama. Tomó una de las almohadas [...] le tapó la cara y le disparó un balazo en la cabeza. Se quedaron esperando a Pepa. Cuando llegó a casa de hacer las compras del día, Walter y Carlos la acuchillaron salvajemente en el zaguán. Más de noventa puñaladas [...] Esa misma noche, los cadáveres de Belia, Pepa, Fermina y el bebé que llevaba en su vientre fueron trasladados a la morgue de la ciudad de Rosario (p. 225).

La marca del cuchillo, la almohada, la cantidad de puñaladas y demás las conoció Fito por su trabajo de investigación. En una entrevista audiovisual, para el programa de YouTube *La Caja Negra*, confesó su trabajo de reportería y su catarsis al escribir:

Engordé 10 kilos sentado en una silla durante ocho meses. Era insoportable, subía, bajaba, lloraba, me descomponía, reía, fue fuertísimo. Estuve dentro de una casa sentado, pero fue una montaña rusa emocional, literal. Tuve que meterme con las crónicas policiales, tuve que hablar con mis tías que estaban vivas, tuve que hablar con amigos de la infancia, tuve que hacer un poco de periodismo. Tuve que contar las cosas más disparatadas y dolorosas (Páez, 2022b, 1:07:02 – 1:08'00’’).

Así, la crónica rock muestra que no es solo una ruptura, que no es solo una forma distinta de escribir las historias urbanas, sino que hay una plena conciencia de trabajo duro de investigación que se mezcla con la forma y eso genera una poética disruptiva que, desde una voz individual, logra comunicar un sentir urbano continental, un nosotros de *Ñamérica*.

Algunas conclusiones

Al analizar el relato escrito por Fito, recorreremos una morfología de un tipo textual literario de no ficción que tiene sus propias características y que hemos denominado crónica rock. Misma que surge de la urbanidad de *Ñamérica*, tiene relaciones directas con la televisión, el cine y la música y se va gestando sin purismos, pues al narrarse desde tiempos dictatoriales, lo que menos importa es si es periodismo puro, ya que al leer *Infancia & Juventud* sabemos que, si debemos catalogarlo, hay que hablar de puro periodismo. De ese periodismo que tiene referencias literarias e históricas de apellidos y obras de aporte, validez y vigencia incontrovertibles. La organización textual, sin duda es disruptiva

y libertaria como lo es el rock, pero también legataria del discurso teatral de los ritos católicos. De ahí que su parte de rock y su narración en primera persona, sean, a su vez, legatarias textuales de los cronistas de Indias, de otras tradiciones literarias y todo esto con referencias claras de músicas populares y urbanas. Por esto, consideramos que es una apuesta válida denominarla crónica rock.

De igual manera, la posibilidad de decir lo que Fito quiere y como él lo quiere; tiene, primero, una clara carga ideológica. Su relato, su mezcla de géneros periodísticos, sus recursos literarios, la hace parcial y subjetiva. Lo cual, en ningún momento deslegitima su valor histórico, político, social, periodístico y, por supuesto, ideológico. En su narración, como lo precisó van Dijk, Fito es la voz social de un grupo de ciudadanos en busca de libertad después de las dictaduras. Y esto está directamente relacionado con la visión de Cornejo Polar (1994), para quien la, “la parte (el individuo y su biografía) se transmuta en el todo (el pueblo y su historia)” (p. 205). Es decir, la forma artística del relato se legitima como representante de la memoria, la voz y la historia de Ñamérica.

Ahora bien, es crucial enfatizar que la crónica rock tiene, como mínimo y base, cinco diferentes elementos en su configuración textual. 1) Lo primero que hay que advertir es que se empieza a escribir dentro de las necesarias tensiones de las artes contemporáneas con las tradiciones literarias del continente, por lo que hay una búsqueda artística que, si bien se fija en texto escrito, busca darle otra corporalidad más cercana a la cultura rock. 2) Usa un lenguaje más geopolíticamente conectado, pero que no olvida las reminiscencias con artes de América Latina, por lo que vincula palabras y referentes de un mundo más conectado. 3) La voz plural surge y se consolida desde el relato urbano que es Ñamérica y sus ciudadanos de urbes características del continente después de las dictaduras. 4) Este fenómeno otorga unas libertades en la poética; es decir, en la ética de la forma artística para vincular diversos contenidos, mientras se consolida un estilo disruptivo. A la par, las licencias literarias están en diálogo constante con otras formas narrativas más cercanas a la televisión, el cine y la música. Y 5) tiene una carga ideológica innegable, que no le quita legitimidad, pero que sí la ubica como una forma literaria contestataria propia de una juventud, antes amordazada, que mezcló lenguajes, formas y protestas para construir el relato de Ñamérica desde la crónica rock.

Así mismo, hay que señalar que restará trabajar otras vetas de análisis y ver cómo la resonancia del relato escrito está, en tiempos de series para plataformas digitales, traslapándose de formato. En la autobiografía estudiada, se basó la serie de Netflix *El amor después del amor* (2023) que contó con éxito internacional. Fito, además, prometió una trilogía biográfica y habrá que ver si los libros por venir mantienen la crónica rock como esencia o mutan como todas las artes.

Fito, sin proponérselo, logró que su crónica rock equiparara el valor artístico que para él tiene la música. Antes fue enfático al privilegiar la música sobre la palabra:

La música me enseñó la libertad y cuando conocés un poquito eso, no te querés ir más, viste, como una droga dura [...] La música es un lenguaje hermoso, no necesita el sentido, no necesita las palabras que a veces son tan invasivas, tan hinchapelotas. Se van a enojar los escritores y todos los demás artistas, pero la música es La Mamá, es superior. Y es tan grande, podés hacer tantas cosas y jugar a tantas cosas diferentes (Páez, 2022b, 3':05'' – 4':03'').

Sin embargo, todos los lectores de *Infancia & Juventud. Memorias* sabrán que Fito le otorgó otra Mamá a las artes para que música y palabra tengan esa sincronía que distingue a las obras de arte, y eso es, precisamente, la crónica rock de Ñamérica; misma que nació, como manda su poética disruptiva, con dos mamás: Música y Palabra.

Referencias Bibliográficas

- Barnet, M. (2012 [1966]). *Biografía de un cimarrón*. Editorial Letras Cubanas.
- Burgos, E. y Rigoberta Menchú. (2010 [1983]). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Seix Barral.
- Caparrós, M. (2021). *Ñamérica*. Random House.
- Caparrós, M. (2008). “Contra los cronistas”. *Etiqueta Negra* (63). 38.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Horizonte.
- Cortázar, J., Fuentes, C., García, G., y Vargas, M. (2023 [1969]). *Las cartas del Boom*. Alfaguara.
- Derrida, J. (1980). “La lois du genre”. *Glyph. Textual Studies*. John Hopkins University Press, 176 – 232.
- Dijk, T. (2000). *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Vol I y II. Gedisa.
- Ferrarotti, F. (1990). *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*. (Trad.) Marianne Modak. Méridiens Klincksieck.
- Galeano, E. (2015 [1971]). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. (Trad). Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- McLuhan, M. y Quentin, F. (1968). *La guerra y la paz en la aldea global*. La Marca.
- Martí, J. (2010 [1891]). *Nuestra América*. Biblioteca Ayacucho.
- Mata, M. (2022). *Indisciplinada. Textos reunidos. (1980 – 2022)*. Friedrich Ebert Stiftung/FES-Comunicación.
- Páez, F. (2022a). *Infancia & juventud. Memorias*. Planeta.
- Páez, F. (2022b, 17 de mayo). “Voy a grabar ‘El amor después del amor’ de vuelta”. *La Caja Negra*. https://www.youtube.com/watch?v=LffEi_Its_M
- Perus, F. (2009). “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”. *Dialogismo, monologismo y polifonía. Tópicos del Seminario* 21. Universidad Autónoma de Puebla, 181 – 218.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- Rodríguez Freyle, Juan. (1979 [1859]) *El Carnero*. Biblioteca Ayacucho.
- Viezzler, M. y Domitila Chungara (2015 [1977]). “Si me permiten hablar...” *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. Siglo XXI.
- Walsh, R. (2018 [1972]). *Operación Masacre*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wodak, R. y Meyer, M. (eds.) (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. Sage.