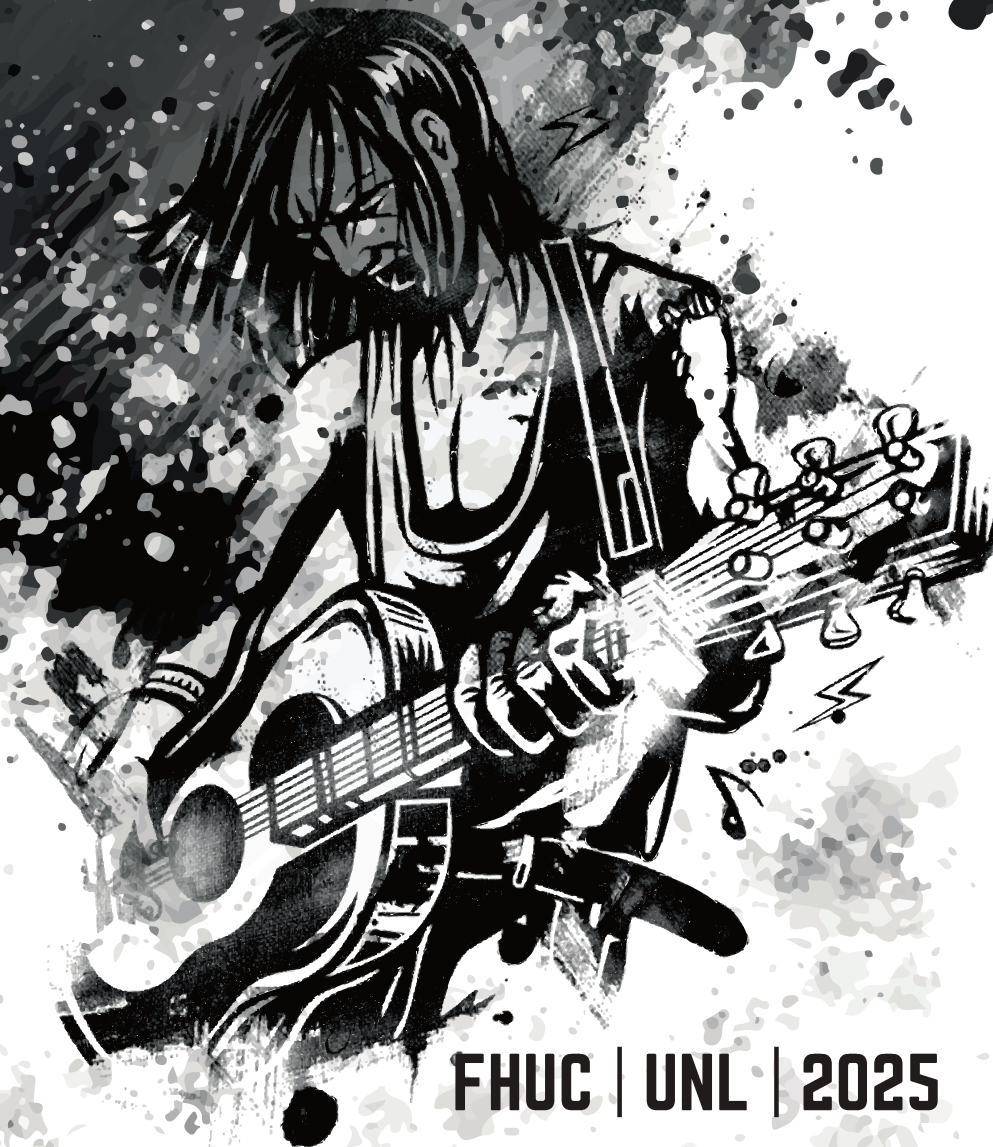


ROMPIERON TODO

CANON Y RUPTURAS EN LA HISTORIA DEL ROCK ARGENTINO (1968-1974)

TESIS DE DOCTORADO EN HUMANIDADES CON MENCIÓN EN MÚSICA
LAUTARO DÍAZ GEROMET



FHUC | UNL | 2025



Tesis presentada para optar por el título de

Doctor en Humanidades, mención Música

"Rompieron todo"

canon y rupturas en la historia del rock argentino

(1968-1974)

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Humanidades y Ciencias

Doctorando

Lautaro Díaz Geromet

Directora

Marina Cañardo

Santa Fe, octubre de 2025

Agradecimientos

Cuando era estudiante de grado el Dr. Pablo Fessel me compartió su tesis doctoral para que la usara como bibliografía para desarrollar una Cientibeca sobre la desintegración textural en *Elektra* de Richard Strauss. En la introducción, Pablo escribió una frase que me acompañó desde el momento en el que la leí: “Durante la realización de este trabajo contraí algunas deudas de gratitud para con personas e instituciones que no quisiera dejar sin mencionar”. Pasado el tiempo, me encuentro en el compromiso de honrar mis propias “deudas de gratitud”.

A Marina Cañardo, porque no solamente dijo que sí cuando le pedí que me dirigiera, sino que fue una guía certera, presente, asertiva, paciente y comprensiva. Sin su orientación, esta tesis no hubiera sido posible.

A los Profesores Hugo Víctor Druetta y Edgardo Martínez, jefes, colegas, referentes y amigos, por el apoyo que me brindaron desde sus roles de Director y CoDirector, respectivamente, de la Beca Doctoral que la Universidad Nacional del Litoral me otorgó para desarrollar este trabajo.

A la Dra. Marisa Censabella, cuya intervención en el Taller de Tesis resultó capital en la definición del tema.

A Alfredo Rosso, Jorge Goldemberg, Leandro Donozo, Carlos Abbate, Alejandro Pont Lezica, Héctor Iannuzzi y Claudio Gabis, porque las entrevistas que me dieron resultaron ser fundamentales para el inicio de esta investigación.

A Adrián Muoyo y, por su intermedio, a todo el personal de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, por la dedicación y el profesionalismo con el que realizan su trabajo.

A Joaquín Emilio Canteros, por su amistad sempiterna y porque se ofreció desinteresadamente a revisar el texto de esta tesis, tarea titánica que desempeñó de manera eficiente y magistral. Además, oportunamente brindó alojamiento y acompañamiento en Buenos Aires durante la etapa de entrevistas y relevamiento de archivos. Su aporte a esta tesis es inestimable.

A Paula Abuaf, a quien le debo la portada de esta tesis y a quien agradezco el gesto enorme —y cotidiano— de esforzarse por estar ahí: presente, activa, luminosa, constante.

A la Dra. Valeria Ansó, compañera del Doctorado en Humanidades y, por sobre todas las cosas, amiga. Su compañía, su mirada crítica y su disposición para la discusión

académica —siempre con café de por medio — fueron esenciales en este recorrido. A Valeria le debo, entre muchas cosas, la versión definitiva del título de esta tesis.

Al Maestro y amigo Alfonso Beques, que puso a disposición su experticia y conocimientos sobre el tema para cotejar y contrastar resultados de análisis musicales y puntos de vista. Sus aportes fueron determinantes para la resolución de algunos problemas.

A la Abogada y amiga Romina Ulacia, que asesoró en la redacción y revisó los textos de corte legal. A Fernando Martín Peña, José Luis “Pepe” Volpogni, Carla Perna, por haber brindado sus conocimientos técnicos.

A mis progenitores, Celia Ester Pagliero y Darío Díaz Geromet, por su apoyo firme, incondicional y sostenido, y por haberme inculcado, desde mi más tierna infancia, que mi única obligación era estudiar.

A mi primo Daniel Enrique Micci, por haber musicalizado mi infancia con los cassettes de The Beatles, las canciones de rock nacional que sonaban en la cabina de la Ford F-100, y las tardes de guitarreadas domésticas compartidas con Norma Beatriz Rojas. A mi tía Baby, siempre presente.

A Roxana Polit, quien aportó un objeto clave para la concreción de esta tesis.

A Melina Brugevin, Jaqueline Molina, Valeria Mire, Elizabeth Furlano, Ana Cánova, Fabián Pinnola, Alejandro Dutra, Soledad Ruíz y Noralí Novelo, quienes brindaron contención afectiva y emocional en los momentos de zozobra, y a quienes postergué y aturdí con mis monólogos infinitos sobre los temas de esta tesis.

A Celeste Jozami, que además de su escucha atenta me regaló su mirada aguda y crítica sobre algunos problemas metodológicos. La precisión y el ajuste del lenguaje bíblico y religioso que engalanan algunas metáforas de este escrito se los debo también a ella.

A Ámbar Zoccola, la maravillosa Amby de la vida, que enciende los días con su luz infinita.

A la incommensurable Universidad Pública en general y a la Universidad Nacional del Litoral en particular, por todo lo que me brindó y le brinda gratuitamente a toda la sociedad.

Índice

Agradecimientos	5
Capítulo I: De cómo se escribió sobre el rock nacional	11
De los criterios historiográficos	16
Del mito de origen	20
De “lo nacional” en el rock	22
De la escritura	24
Del lirocentrismo	27
De los antagonismos	27
Del inglés y el español en las letras	27
Del análisis musical	29
De la estructura de esta tesis	31
Capítulo II: De cómo se formó un canon	35
El rock nacional según <i>Agarrate!!!</i>	35
El rock nacional según Grinberg	46
El rock nacional según <i>Pelo</i>	59
El canon del rock nacional	73
Capítulo III: De cómo el canon se consolidó en el tiempo	75
Otras Revistas	76
Cancioneros	81
Posters	89
Letras y Poemarios	91
Festivales	94
La televisión	104
La radio	108
Discografías	111
Sintetizando	120
Capítulo IV: De cómo el cine colaboró en la consolidación del canon	123
1969. El profesor hippie vs. Tiro de gracia	125
Todos a la vez (1969)	138
Festival Pinap de Música Beat y Pop (1969)	139
<i>Almendra</i> (1969)	142
Buenos Aires Beat (1970)	146
El extraño de pelo largo (1970)	151

1972-1973. Rock hasta que se ponga el sol	159
Adiós Sui Generis (1976)	167
Prima Rock (1981).....	168
B.A. Rock (1982).....	168
<i>Tango Feroz</i> (1993).....	170
El canon del rock nacional en la pantalla.....	173
Capítulo V: De cómo analizamos el corpus.....	175
El análisis estructural	176
Rupturas	182
“Campo” y “ <i>habitus</i> ”	185
Límites y objeciones	189
El corpus	193
Criterios de selección.....	195
Rupturas en la textura	199
Rupturas del lenguaje.....	200
Rupturas con el espacio	204
Rupturas con el espectro armónico.....	206
Rupturas con la armonía	207
Rupturas con la forma.....	207
Análisis Fílmico.....	209
A modo de síntesis	225
Capítulo VI: De cómo rompieron (toda) la música	227
¡Rompan las duraciones!.....	229
¡Rompan la extensión!	234
¡Rompan la forma!.....	240
¡Rompan la canción!	244
¡Rompan los finales!	250
¡Rompan los comienzos!	261
¡Rompan la homofonía!	265
¡Rompan el pulso!.....	277
¡Rompan con los silencios!.....	280
¡Rompan los textos!	280
¡Rompan los timbres!.....	283
¡Rompan con los instrumentos!	286
¡Rompan con los estudios!.....	287

¡Rompan la continuidad!	290
¡Rompan el espacio!	291
¡Rompan la armonía!	294
Rompieron todo	299
Capítulo VII: De cómo se puede escribir otra historia del rock nacional.....	301
Las marcas de la industria discográfica	301
La peña ideal	306
Los apócrifos.....	307
Preguntas al viento.....	311
Repensar la historia.....	312
Cómo creemos que vino la mano.....	314
Solo cine	315
El recorte temporal.....	316
Rupturas II	319
Epílogo.....	321
Bibliografía.....	323
Revistas Consultadas	336
Discografía	337
Filmografía	352

Capítulo I: De cómo se escribió sobre el rock nacional

Entre los años 1964 y 1984, el mercado discográfico en la Argentina tuvo un período de expansión y contracción¹, alcanzando su punto más alto en el nivel de ventas (31.000.000) en 1975². Si bien los datos estadísticos no permiten determinarlo con certeza, se presume que gran parte de ese crecimiento estuvo relacionado con la emergencia del fenómeno de la “música juvenil”³.

En 1969, el editor literario Jorge Álvarez⁴, junto con otros tres jóvenes, fundó Mandioca, considerado el primer sello independiente en la industria fonográfica argentina. A partir de ese momento, Mandioca comenzó a promover una serie de estéticas musicales renovadoras en el campo de la música juvenil en la Argentina. Esta apertura permitió que muchos de los músicos que adherían a ese cambio estético tuvieran la posibilidad de grabar sus primeros fonogramas. En esos registros se pueden constatar arreglos que apuestan a poner en crisis la representación más difundida de la música joven de ese momento. Para Scavino, aun cuando la experiencia Mandioca tuvo una “corta vida”, estableció una primera forma de producción discográfica por fuera del modelo establecido por las grandes compañías extranjeras y tuvo su continuidad en otros sellos⁵.

A partir de 1970, comenzaron a publicarse en Buenos Aires una serie de textos que registraron el impacto del rock como género musical en la escena cultural porteña. La primera de estas publicaciones es *Agarrate!!! Testimonio de la música joven en Argentina*⁶. En este libro ya se reconoce la presencia de Miguel Grinberg como colaborador, quien años más tarde publica *Cómo vino la mano*⁷, un libro en el que enuncia

¹ Julián Delgado, “La era del vinilo en Argentina: expansión y retracción de la industria discográfica nacional, 1964–1984.”, *Latin American Music Review* 41, no. 2 (Texas, University of Texas Press, 2020): 167–95. doi:10.7560/LAMR41202.

² Octavio Getino, *Las industrias culturales en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue, 1995).

³ Valeria Manzano, *La era de la juventud en la Argentina: Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017).

⁴ Jorge Álvarez, *Memorias* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013).

⁵ “No cabe duda de que en la irrupción de un sello de corta vida como Mandioca, fundado en 1968 por el editor Jorge Álvarez y absorbido en 1970 por la compañía Microfón, reside una de las claves para comprender la importancia del ‘69 en los inicios del rock nacional. Tanto por la producción discográfica como por la organización de conciertos, Mandioca abrió una brecha en la hegemonía musical de las radios y los sellos internacionales”. Dardo Scavino, “Musa beat: en viaje hacia la redención”, *Cuadernos LIRICO* [En línea] (Pau: Université de Pau, 2016). URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3237>; DOI: 10.4000/lirico.3237

⁶ Juan Carlos Kreimer, Comp., *Agarrate!!! Testimonio de la música joven en Argentina*. (Buenos Aires: Ed. Galerna, 1970).

⁷ Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano (orígenes del rock argentino)*, (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008).

algunas de las “ideas germinales” que terminan teniendo un “carácter fundacional”⁸ para la bibliografía posterior sobre el tema. Paulatinamente, sucesivas publicaciones fueron adoptando la forma de “historias del rock nacional”. En ellas se articula un discurso que intentó dar cuenta de la totalidad del fenómeno: se ordenaron los hechos cronológicamente, se generaron periodizaciones, se problematizó la memoria y se definieron los acontecimientos. Salvo Di Cione, quien sostiene que en la Argentina el rock tiene una “doble fundación”⁹, la mayoría de estos textos -que se siguen produciendo hasta el presente- coinciden en señalar a los músicos que generaron propuestas musicales disruptivas en el período comprendido entre 1968 y 1970 como los “pioneros” del rock en Argentina. En este punto coinciden los trabajos de Juan Carlos Kreimer¹⁰, Miguel Grinberg¹¹, Marcelo Fernández Bitar¹², Sergio Pujol¹³ y Dardo Scavino¹⁴, entre otros. Si bien la lista de agrupaciones y solistas sufrió modificaciones a medida que la historia se reescribió y se reeditó, algunos nombres se reiteran: A la terna inicial integrado por Los Gatos, Manal y Almendra le siguen Los Abuelos de la Nada, La Pesada del Rock, Miguel Abuelo, La Cofradía de la Flor Solar, Pescado Rabioso y Sui Generis, entre otros.

Los textos que dieron cuenta de este fenómeno, en su gran mayoría escritos por periodistas o entusiastas del estilo sin formación académica, suscitaron el interés de especialistas de diversas áreas humanísticas y sociales. A propósito de esto, en el libro *El rock en papel* Miguel Ángel García plantea que en la literatura específica se sigue observando una prevalencia de los textos que provienen de las áreas de los estudios culturales, la sociología y la etnomusicología, en detrimento de los que provienen de la musicología (histórica), la filosofía o la literatura¹⁵. Asimismo, se sigue escribiendo desde las mismas tres estrategias narrativas: afectivo/ideológica, argumentativa/justificatoria y descentrada/desnaturalizante. Del mismo modo, consideramos que los planteos realizados en otros ensayos de este libro se mantienen vigentes: se sigue corroborando, como

⁸ Lisa Di Cione, *Reseña de Cómo vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*. de Miguel Grinberg. Buenos Aires: El Gourmet Musical. 296 pp. Publicada en: *Revista Argentina de Musicología* (2008) Núm. 9 – (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2008): 157-159.

⁹ Lisa Di Cione, “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*, ISSN 0329-224X XIII, no. 21 (Buenos Aires: Instituto Nacional De Musicología "Carlos Vega", 2013): 81–107.

¹⁰ Kreimer, *Agarrate!!!* ...

¹¹ Miguel Grinberg, *Cómo vino* ...

¹² Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1987)

¹³ Sergio Pujol *La década rebelde* (Buenos Aires: Emecé, 2002).

¹⁴ Scavino, “Musa beat...”

¹⁵ Miguel Ángel García (org.), “Tres estrategias para narrar nuestras experiencias con la música popular”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010): 19-27.

plantean Camila Juárez¹⁶, Lisa Di Cione¹⁷ y Laura Novoa¹⁸, la falta de análisis musical estructural y holístico; se sigue sin dar suficiente cuenta, como registra Di Cione, de los procesos de producción¹⁹ y se siguen generando cronologías y periodizaciones que, en la visión de Juliana Guerrero²⁰, ponderan los acontecimientos político-sociales sobre los juicios estrictamente musicales.

A esto se puede agregar que la mayoría de las historizaciones no académicas están enunciadas desde perspectivas personalísimas y testimoniales, basadas casi exclusivamente en lo que Sergio Pujol define como “la herramienta preferida de la historia de la música popular”: la entrevista. En el prólogo a *Silencio Marginal: Memorias del Rock Argentino*²¹, el historiador destaca que el libro no fue escrito con espíritu revisionista y que intenta darle la palabra a los “actores” que en el pasado fueron menos requeridos por el periodismo. Dado que estos nuevos actores siguen siendo en todos los casos “protagonistas”, es decir, intérpretes, se podría pensar en ampliar la mirada y darles la palabra a personas que hayan cumplido otro rol y, a partir de esto, al decir de Bourdieu:

analizar toda la red de las relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia, que vincula a todos los agentes interesados, compositores e intérpretes, famosos o desconocidos, productores de discos, críticos, locutores de radio, profesores, etcétera, esto es, a todos los que tienen cierto interés por la música, ciertas inversiones - en el sentido económico y psicológico - en la música, que entran en el juego, que se encuentran envueltos en él²².

¹⁶ Camila Juárez “¿Qué es el rock nacional? Consideraciones acerca de las maneras de aproximarse a un género inestable”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010): 37-44.

¹⁷ Lisa Di Cione, “El análisis musical en los estudios acerca del rock en la Argentina”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010): 45-54.

¹⁸ Laura Novoa, “Aproximación a una ‘musicología de la producción’ para el análisis de la música popular”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010): 55-60.

¹⁹ Lisa Di Cione, “¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina.”, *Revista Argentina de Musicología 10* (Buenos Aires: Instituto Nacional De Musicología “Carlos Vega”, 2009): 165-181.

²⁰ Juliana Guerrero, “Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010): 65-72.

²¹ Maximiliano Cesi, Eduardo Casali y Lautaro Castro, *Silencio Marginal: Memorias del Rock Argentino*. (La Plata: Praga ediciones, 2014).

²² Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México: Grijalbo, 1990):180.

En las historizaciones no académicas que relevamos, el análisis de las canciones y de las grabaciones es escaso y se realiza desde un lirocentrismo que pondera el contenido semántico de las letras, soslayando el análisis musical estructural específico. Las excepciones que confirman esta regla son dos de los libros dedicados a la figura de Charly García. Uno es el del periodista Roque Di Pietro, que escribió una biografía del compositor a partir de recopilar grabaciones piratas de sus presentaciones en vivo entre 1956 y 1993. *Esta noche toca Charly*²³ presenta un fuerte respaldo documental y periodístico que, aunque también recurre a la entrevista, integra voces que no suelen aparecer, como las de los ingenieros de sonido o los fans. Dado que fue planteado desde el principio como un proyecto de tesis, es uno de los libros que sí responde al canon académico. En el mismo sentido, *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*²⁴, es la adaptación de la tesis doctoral del musicólogo Diego Madoery, en la que realiza un análisis estructural (forma, armonía, melodía y ritmo) de los discos de García, para determinar los rasgos estilísticos de sus composiciones a lo largo de su carrera.

En relación con los estudios que analizan el impacto de la industria fonográfica en las prácticas y los consumos musicales en la Argentina, podemos mencionar como antecedentes el trabajo de Marina Cañardo, autora de *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*²⁵. Se trata, también, de una adaptación de su tesis doctoral, en la que se aborda la historia de la grabación de fonogramas con fines comerciales desde sus inicios. En el texto, se establecen relaciones entre los cambios tecnológicos y estético-musicales y el impacto del desarrollo de las industrias culturales, la publicidad, los contextos políticos y la prensa. El artículo de Julián Delgado²⁶, en el que se analizan y se interpretan datos estadísticos sobre la evolución de la producción discográfica durante veinte años es un aporte conciso al abordaje del tema. Otro documento que aporta datos sobre el desarrollo de las industrias

²³ Roque Di Pietro, *Esta noche toca Charly: un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2020).

²⁴ Diego Madoery, *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021).

²⁵ Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017).

²⁶ *Op. Cit.*

culturales argentinas es el informe de Octavio Getino²⁷ en el que se incluye un capítulo que aborda concretamente el funcionamiento de la industria discográfica. En el estudio de Valeria Manzano²⁸, la autora releva y da sentido a los escasos datos que se pueden conocer sobre la industria discográfica nacional posterior a 1950. Las tesis doctorales de Lisa Di Cione²⁹, que se ocupa específicamente de la relación entre las poéticas sonoras de este rock y la producción fonográfica, y la de Julián Delgado, que tiene como uno de sus objetivos construir una genealogía histórica desde la música beat al surgimiento del “rock nacional” argentino³⁰, son dos obras capitales para comprender el fenómeno. Por último, mencionamos los libros de Karush³¹ y Gronow³² para realizar contextualizaciones y comparaciones con ámbitos internacionales.

En función de lo antedicho detectamos dos áreas de vacancia en torno al tema: una primera, relacionada con la caracterización de los rasgos musicales-estructurales de estos fonogramas que permitan complementar los estudios previos que se han hecho del objeto a partir del análisis de las letras y de la relevancia sociohistórica del movimiento; Una segunda, relacionada con la descripción de los procesos técnicos y tecnológicos que contribuyeron y condicionaron la emergencia de nuevas estéticas en el rock nacional.

Basándonos en estas dos premisas, y entendiendo que existe una retroalimentación entre ambas, creemos que el proceso que se pretende caracterizar tiene sus primeras manifestaciones en los simples de Los Abuelos de la Nada y los de Miguel Abuelo como solista, editados en 1968, y se agota en 1974 con la publicación del disco *Pequeñas Anécdotas Sobre Las Instituciones* de Sui Generis³³. De esta forma postulamos un recorte temporal que, atendiendo a las observaciones de Guerrero, responde a una periodización basada en juicios estrictamente musicales.

²⁷ *Op. Cit.*

²⁸ *Op. Cit.*

²⁹ Lisa Di Cione, *Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnicodiscursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2023).

³⁰ Julián Delgado, *Circo Beat. Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964-1970*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022): 9.

³¹ Matthew Karush, *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

³² Pekka Gronow, “The Record Industry: The Growth of a Mass Medium.” *Popular Music* 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1983): 53–75. <http://www.jstor.org/stable/853094>.

³³ En este punto registramos una disidencia con quien establece un canon para la “música joven” entre 1966 y 1973. Sergio Pujol, “Escúchame, alúmbrame: apuntes sobre el canon de ‘la música joven’”. *Apuntes de Investigación del CECYP* N° 25 (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015): 11-25.

De los criterios historiográficos

En 2021, fui invitado a exponer en el Coloquio de la Asociación Argentina de Musicología (AAM)³⁴. En ese trabajo, expusimos algunas de las dificultades que se presentan a la hora de realizar un abordaje histórico del rock nacional, que fueron las que condicionaron el desarrollo de esta tesis. A diferencia de otras manifestaciones de la música popular, como el tango o el folclore, el rock irrumpe en la escena cultural cuando la industria discográfica, la radio, la televisión y el cine estaban socialmente instalados como agentes masificadores del gusto y el consumo. Naturalmente, en toda historización surge la pregunta por el origen, que es siempre una disputa. Si confiamos en la palabra autorizada del musicólogo Juan Pablo González, podemos creer que el impacto del rock and roll en la Argentina se da a partir de que Billy Caffaro graba el tema “Marcianita”³⁵ en el disco *Bailando con Billy* del año 1959. Sin embargo, para la versión más difundida de la historia ese rock and roll no es rock ni es nacional. Para este círculo, eso que se compone, se graba, se toca, se baila y se vende a fines de los años cincuenta no es rock porque el rock es otra cosa y, aunque está cantado en español, no es nacional y mucho menos es argentino, aunque lo canta alguien nacido en la Argentina y está compuesto por dos argentinos. En cambio, el rock nacional (o argentino) es esa otra música, que surge a mediados de los años sesenta, en Buenos Aires, con un grupo de jóvenes que cantaban en español, y que se masifica cuando otro grupo de jóvenes rosarinos, graba un tema que dos personas componen en el baño de una pizzería del barrio porteño de Once. Ese tema era diferente porque hablaba de abandonar el mundo y salir a naufragar. La otra diferencia es que —aparentemente— vendió 250.000 copias.

Adentrarse en el estudio de la historia del rock nacional, que podría no ser rock y que podría ser argentino o simplemente porteño, implica confrontar con un mito de origen, con canonizaciones, con inclusiones, con exclusiones, con periodizaciones; en definitiva, es confrontar con una forma de hacer historia que mayoritariamente se produce por fuera de las normas académicas, con sus propios modos y con sus propias instancias de legitimación.

³⁴ En esa ocasión fui interpelado por Julián Delgado a quien le agradezco los aportes realizados desde ese rol.

³⁵ José Imperatore Marcone y Enrique Galva Villota Alderete, “Marcianita”, *Bailando con Billy* (Buenos Aires: RCA Vik, 1959).

No es la intención de este escrito emitir un juicio de valor sobre las formas no académicas de producir historia. Por el contrario, se trata de ensayar formas de análisis que permitan dilucidar los presupuestos historiográficos que están operando en cada una de las incontables “historias del rock” que se fueron escribiendo en los últimos cincuenta años. A modo de ensayo, seleccionaremos algunos de los textos que dialogan en esta compleja red de representaciones que van construyendo eso que llamamos “la historia del rock nacional”, los revisaremos críticamente e intentaremos problematizar sus aportes a partir de las categorías propias de la teoría historiográfica.

Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando hablamos de La Historia del Rock Nacional?

Nos enfrentamos a una polifonía de textos diversos: escritos corales, biografías en primera y en tercera persona, historias que construyen y reconstruyen un relato desde los orígenes hasta nuestros días, biografías de bandas, historias de discos, libros de entrevistas, diccionarios específicos, notas periodísticas, filmes documentales, programas televisivos, revistas especializadas. Quizás sea por esa supremacía numérica que detentan los textos no académicos sobre los académicos, que los primeros no pueden ser simplemente desestimados. De hecho, si el rock nacional suscitó el interés de especialistas de diversas áreas humanísticas y sociales es, quizás, porque previamente existieron estas otras historias. En estas construcciones, identificamos una propensión a legitimar al testimonio como fuente incuestionable y, como se dijo más arriba, a elegir a la entrevista como la herramienta preferida. Por otra parte, las entrevistas se realizan a los protagonistas de los hechos, es decir a quienes integraron las agrupaciones o actuaron como solistas. Excepcionalmente, se encuentran trabajos que prescinden de esta herramienta y que, además, incorporan documentos y otras referencias que permiten relativizar los dichos de quienes estuvieron involucrados en los hechos.

Los problemas de datación de los libros y discos, los errores en los registros de derechos de autor, errores en la información consignada en los discos, las diferencias entre ediciones y reediciones revisadas, el acceso al material publicado por editoriales independientes, la falta de datos fidedignos de números de ventas de discos o incluso los nombres de las bandas, también constituyen un problema con el que hay que lidiar constantemente cuando uno se relaciona con esta multiplicidad de fuentes, lo que implica triangular información para arribar a un mínimo grado de certeza a la hora de legitimar datos. Sin ir más lejos, no se cuenta con otra documentación probatoria para afirmar que

el simple de Los Gatos que contenía “La balsa” y “Ayer nomás” vendió más de 250.000 copias que no sean la palabra de Litto Nebbia y las cifras que se publicaron en algunos trabajos posteriores³⁶.

En este punto, creemos que es oportuno recuperar el libro *Tanguito, la verdadera historia* del año 1993 que es, además, el primer libro que publicó Víctor Pintos. Se originó como una nota para la revista *Expreso Imaginario* de abril de 1982³⁷ y fue retomado en 1987 cuando el director de cine Marcelo Piñeyro convocó a Pintos para que hiciera un informe periodístico que sirviera de base para escribir el guion de su ópera prima *Tango Feroz*³⁸. La experticia de Pintos es la del periodista especializado. No hemos podido acreditar que tenga formación académica en el área de los estudios históricos.

El libro es un trabajo de 300 páginas con una base documental de “casi 200” reportajes a “medio centenar de informantes”, una “completa carpeta de recortes, material diverso de archivo” y algunos registros de instituciones públicas como escuelas, comisarías, hospitales y cárceles³⁹.

Comienza con una introducción a modo de prefacio titulada “A los lectores”. En ese apartado, Pintos cuenta que en los “tramos finales del trabajo surgieron los datos y los testimonios decisivos para rearmar fidedignamente la historia”. De esta frase se desprende que Pintos entiende que los testimonios y los datos son insumos suficientes para contar una historia de manera inequívoca. Sin embargo, a la hora de justificar la manera en la que está escrito el libro, Pintos refiere lo siguiente:

Descarté la narración novelada porque creí no tener la autoridad suficiente: mal podía ser el relator de su vida sino lo conocí personalmente. Además, me resultaba llamativo como se contraponían algunos testimonios con otros, sencillamente porque la memoria no siempre registra de la misma forma lo vivido, y es lógico que cada cual tenga su propia versión de lo que pasó⁴⁰.

³⁶ Delgado respalda esta afirmación con un relevamiento exhaustivo de fuentes. Delgado, *Circo* ..., 261.

³⁷ Víctor Pintos, “Tanguito, una historia total, con viáticos incluidos”, *Expreso Imaginario*, N° 69, 19-24.

³⁸ Marcelo Piñeyro, *Tango Feroz* (Buenos Aires: INCAA, Mandala Films, Kuranda Films, 1993)

³⁹ Pintos, *Tanguito* ..., 11.

⁴⁰ *Ibid.*, 12.

Pintos registra la imposibilidad de construir un relato homogéneo a partir de las contradicciones que se producen entre los testimonios recopilados. En función de este problema toma una resolución:

Debido a eso opté por la fórmula más sencilla y a la vez más heterogénea de contar la historia: encadenar los testimonios, conservarlos tal como figuran en las cintas, con su intensidad y su aspereza coloquial, y sus coincidencias y disensos⁴¹.

El libro se presenta entonces como un *collage* de citas, agrupadas y numeradas en capítulos que, aunque no tengan títulos temáticos, cada uno gira en torno a un tópico.

Entre las voces que se despachan en disidencia se destaca la de Billy Bond (Giuliano Canterini) quien, dentro del conjunto de los entrevistados, es el que tiene mayores diferencias con el resto. Aunque presente contradicciones, esta voz se integra al texto como una más entre todas las voces. Los entrevistados se suceden unos a otros a manera de diálogo como si estuvieran, al decir del mismo Pintos, “compartiendo una mesa de un bar”⁴². Ese diálogo es ocasionalmente interrumpido por aclaraciones del autor que aparecen en cursiva y con otra marginación. Otros registros se presentan en forma de notas periodísticas transcritas, canciones interpoladas, o transcripciones de los diálogos de una sesión de grabación. Cuando eso sucede, cada fuente incorporada al texto se distingue con una tipografía y/o marginación diferente.

En el prólogo, el autor también reflexiona acerca del problema de la transmisión oral: “Así también, creo que este libro se conecta con la esencia de esa leyenda que, como todas las leyendas, se transmitió oralmente, a través del tiempo, creciendo, variando, distorsionándose a veces en el camino”⁴³.

Este indicio, entre otros, nos da la pauta de que, al interior de la construcción histórica del rock en la Argentina, se reiteran una serie de nociones que se replican de

⁴¹ *Ídem.*

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ibid.*, 13.

manera acrítica; por ende, en muchos casos, las historias del rock refuerzan el proceso de mitificación.

El libro de Pintos merece una serie de consideraciones formales. En primer lugar, los fragmentos de las entrevistas se citan sin las referencias de cuándo y dónde fueron publicados. No se distinguen cuáles son los testimonios que fueron relevados exclusivamente para el libro y cuáles provienen de otros medios gráficos. El problema de la datación es crítico porque es importante saber si los testimonios fueron relevados antes o después de que comience a darse el proceso de difusión mediática del rock en general y de la vida de Iglesias en particular. Por ende, no podemos saber si estamos en presencia de una coincidencia de los testimonios o de una apropiación de la historia mediática que comenzó a circular y que se instala en la memoria de los testigos como parte de sus recuerdos. Tampoco queda claro en qué lugares fueron entrevistados los informantes ni con qué medios.

Creemos que este volumen es una muestra representativa de la forma en que las historias del rock nacional se escribieron. La valiosa información que aporta esta edición de 1993 —y su reedición de 2013— debería ser analizada cuidadosamente para construir, a partir de ella, una fuente que pueda ser integrada al canon académico. Reconocemos que, a diferencia de muchos otros autores que se aventuraron a narrar una historia del rock en la Argentina, este libro intenta respaldar algunas de las afirmaciones que realizan los entrevistados con la consignación de fuentes documentales. Además, es necesario reconocer que el trabajo de recopilación y montaje de la escritura es altamente meritorio.

Del mito de origen

Retomando el conflicto en torno a “La balsa” y teniendo en cuenta las transformaciones que esta impulsó según el análisis de Delgado⁴⁴, creemos que bien vale una pregunta: ¿Por qué “La balsa” y no más bien “Ayer nomás”?

La letra de “Ayer nomás”, de Pipo Lernoud y Moris, tuvo que ser adaptada, es decir, censurada, para poder ser grabada. Alcanza con comparar la versión de Los Gatos de 1967 con la que graba Moris en 1970 para verificar las diferencias. Siendo que ambas formaban parte de un simple, ¿qué pruebas hay de que no era el lado B el que traccionaba

⁴⁴ Delgado, *Circo* ..., 258.

las ventas? ¿Acaso no suena un poco más roquera la segunda que la primera? Es probable que la diferencia en favor de “La balsa” haya sido su reproducción en las radios⁴⁵. Por otra parte, la presencia mitológica de José Alberto Iglesias, alias “Tanguito”, “Cristo del rock”⁴⁶, ha ejercido su influjo como coautor de la canción. Lo cierto es que durante años se sostuvo que Iglesias y Nebbia compusieron la canción en el baño de la pizzería porteña La Perla del Once. La principal fuente para sostener esta tesis fue el único testimonio del propio Nebbia⁴⁷. Sin embargo, recientemente se publicó el libro *La Historia Oculta de La Balsa*⁴⁸ del periodista esquelense Andrés Campos, quien sostiene que Tanguito escribió el tema “La balsa”, viajando en La Trochita hacia Esquel en 1967. ¿En qué se basa para sostener esa afirmación? En una investigación que reúne testimonios, fotos inéditas y anécdotas. En el libro de Pintos también se sostiene que Tanguito no sabía tocar con los acordes que se escuchan en el acompañamiento de “La balsa”. Entre los tantos testimonios recopilados por Pintos se encuentran los de Pajarito Zaguri, Pipo Lernoud y Javier Martínez. Mientras que Martínez y Lernoud ratifican que la canción fue trabajada conjuntamente entre Iglesias y Nebbia, Zaguri aporta que Iglesias siempre estaba tocando “La balsa” en ritmo “tristísimo” de blues o “en joda” con ritmo de cha-cha-cha. Finalmente, la voz del propio Javier Martínez aparece en la versión del disco *Yo Soy Ramses*⁴⁹ grabada en los estudios TNT diciendo: “La balsa es tuya” y repitiendo en *loop* “en el baño de La Perla de Once compusiste ‘La balsa’”. En ese registro se escucha una guitarra que acompaña la voz de Tanguito, lo que nos lleva a preguntarnos: si él no sabía tocar esos acordes⁵⁰, ¿quién toca la guitarra en esa sesión? Bajo el mismo signo, en la topología de una ciudad museo como Buenos Aires, La Perla de Once también se convierte en un espacio mítico, no así la Pensión Norte, que es el lugar donde Miguel Abuelo conoció a Pipo Lernoud, Moris y Pajarito Zaguri, además de ser el lugar donde ensayaban Los Beatniks. Entonces, ¿por qué La Perla de Once y no más bien la Pensión

⁴⁵ Delgado ratifica esta hipótesis: “la gran popularidad que la banda alcanzó a partir de la difusión de su tema ‘La balsa’ se explica ante todo por la intensa promoción mediática que tuvo. Las canciones de estilo beat en castellano que Litto Nebbia y Ciro Fogliatta habían escrito y arreglado con su conjunto anterior, Los Gatos Salvajes, no habían logrado llegar a las primeras planas del negocio musical de su momento, generando la desintegración del conjunto para fines de 1966”. Delgado, *Circo* ..., 295.

⁴⁶ Arturo Marcos Loza, *El Cristo del rock* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992).

⁴⁷ En el libro de Pintos se infiere que Pipo Lernoud y Javier Martínez también fueron testigos. Pintos, *Tanguito* ..., 147-148.

⁴⁸ Andrés Campos, *La Historia Oculta de La Balsa* (Esquel: Editorial Porcel de Peralta, 2023).

⁴⁹ José Alberto Iglesias, *Yo Soy Ramsés* (Buenos Aires: RGS Music, 2009).

⁵⁰ Moris afirma: “El puente de *La balsa* es claramente de Litto. Tango no sabía hacer eso, no dominaba la bossa nova”. Pintos, *Tanguito* ..., 148.

Norte? O mejor aún, ¿por qué no mitificamos los lugares que recupera Ana Sánchez Trolliet en su topografía de la cultura rock en Buenos Aires?⁵¹.

Dicho esto, creemos que indagar sobre lo sucedido en el pasado con esta forma particular de hacer música en la Argentina implica realizarnos este tipo de preguntas para poder desnaturalizar un relato que se fue consolidando durante los últimos cincuenta años. También somos conscientes de que las historias que se narraron son aquellas con las que contamos y que sería injusto pretender encuadrarlas en algunos de los preceptos historiográficos, como los de la historia oral, la historia reciente o la historia popular.

Por otra parte, creemos que es fundamental problematizar la manera en la que se construyen las fuentes. Dado que parte de la historia del rock nacional se mediatizó a partir del lenguaje audiovisual, creemos que cabe una pregunta metodológica: ¿pueden incorporarse las entrevistas de un documental audiovisual como fuentes de un trabajo académico? A esta pregunta le siguen otras: ¿de qué otra manera podría escribirse la historia de una forma particular de hacer música? ¿Se puede prescindir de la entrevista personal para tratar estos temas? ¿Con qué otros documentos podemos reconstruir el proceso creativo de una canción? ¿Puede ser la escritura coral la más pertinente para contar esta historia? En definitiva, ¿cómo puede hacerse historia a partir de estas historias?

De “lo nacional” en el rock

Desde “La música pop argentina”, primera editorial escrita por (Osvaldo) Daniel Ripoll en la revista *Pelo*, se manifiesta la pretensión de nacionalizar una música “pop”.

La Música Pop Argentina

Este año, después de tanto tiempo de utilizables confusiones y música complaciente, aparenta ser el definitivo para que se produzca el necesario decantamiento de la música pop (popular) argentina. La etapa parece iniciarse con la aparición de tres importantes long plays: el de los Gatos (página 19), Almendra (página 6) y Manal (página 40), tres elementos claves para preveer la futura música nacional. A ello se agrega el renacimiento del grupo Piel Tierna, de un sonido sencillo pero bueno, y el triunfo de un conjunto nada complaciente, Arco Iris, en el festival realizado en Mar del Plata. Tal vez todas estas pautas sean premonitorias de la alborada de una música pop más honesta, a pesar de la inevitable comercialización; pero realizada con mayor seriedad y estudio e integrada a la Argentina real.

O. D. R.

Figura 1: Primera editorial de Osvaldo Daniel Ripoll como director de la revista *Pelo*.

⁵¹ Ana Sánchez Trolliet, “‘Buenos Aires Beat’: a Topography of Rock Culture in Buenos Aires, 1965–1970.” *Urban History* 41, no. 3 (2014): 517–36. doi:10.1017/S0963926813000722.

En el desarrollo de esta tesis descubriremos cómo la revista *Pelo* se erigió como la voz casi exclusiva de esta forma de hacer música que, para ese momento histórico, resultaba novedosa. Por extensión, en los descargos que Ripoll firma como director de la revista⁵² es posible rastrear la forma de nombrar el fenómeno. Asimismo, cabe destacar que, para Ripoll, la “futura música nacional” se apoya sobre el trípode Los Gatos, Almendra y Manal.

En los primeros números de *Pelo* se observa un intento por definir a la música como “pop de vanguardia” y distanciarse del “beat”, postular una “música pop argentina” o “música pop nacional” en la que el vocablo “rock” aparece emparentado con el “blues” y sus derivados. Tras la celebración del primer festival B.A.Rock, se define como “música progresiva”. En los primeros doce números de *Pelo* no aparece la conjunción “rock nacional” pero sí aparece como “rock argentino”: “sin embargo alguien investigará un día el origen del rock argentino y tendrá que hacer necesariamente la historia de La Cueva”⁵³. De hecho, la etiqueta “rock argentino” nos resulta más apropiada dado que se circunscribe a una nación en particular; por esta razón, hemos optado por ella en el título de esta tesis. Independientemente de la nomenclatura, queda claro que no se trata de inscribirse en una tradición a partir de la incorporación de elementos del folclore como proponía el nacionalismo de la música académica argentina. En su lugar, la discusión se centra en la autenticidad y honestidad de las producciones musicales: “Aquí no es cuestión de ídolos ni de intocables. Hay un problema más grave: averiguar si estamos en el camino de una música nacional o si solamente estuvimos copiando”⁵⁴.

Tiempo después, Ripoll hace explícito que “lo nacional” en el campo del rock, en lugar de “lo argentino”, fue un posicionamiento estratégico para defender las músicas que él promovía desde su revista frente a quienes las acusaban de ser “extranjerizantes”⁵⁵. Dicho esto, consideramos infructuoso analizar el alcance de “lo nacional” dentro del corpus de obras que se analizará, dado que entendemos que no fue un movimiento que buscara inscribirse en el proyecto simbólico de un Estado-nación.

⁵² Aparecen firmados como “O. D. R.” (Osvaldo Daniel Ripoll) y luego del número 44 como “DANIEL RIPOLL.”

⁵³ Hernán Cicale y Epíscopo, en el Correo de lectores. *Pelo*, 13, 56.

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ Fabio Scaturchio “Entrevista a Daniel Ripoll en Clú Z”. *Voces*. Última consulta: 23 de diciembre de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Vrp5GMKwtgU>

En el mismo sentido, advertimos una marca porteñocéntrica, mediante la cual lo nacional es utilizado como sinónimo de lo porteño, de lo propio y lo relativo a la ciudad de Buenos Aires. Somos plenamente conscientes de la relación sinecdocal que existe entre la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (por entonces Capital Federal) y el resto del territorio de la República Argentina, dando por hecho que lo que sucede en esa ciudad se extiende a toda la nación. A pesar de esa conciencia, hemos descartado la idea de referirnos al “rock porteño” o al “rock de Buenos Aires” (aun cuando un altísimo porcentaje del material analizado se haya generado y producido en la ciudad central); no obstante, aceptamos y adoptamos la etiqueta “rock nacional” por considerar que se trata del constructo más instalado y difundido.

De la escritura

Cuando Carl Dahlhaus, en su libro *Fundamentos de la historia de la música* se preguntó “¿Qué es un hecho en historia de la música?”, estableció una distinción entre las obras musicales y los procesos políticos:

La diferencia entre obras musicales y procesos políticos —entre crear y actuar, *poiesis* y *praxis*— hacia la cual apuntaba, evidentemente, Droysen, no debe ocultarse ni disminuirse. La posibilidad de la presencia estética, de la realización repetida, establece una profunda diferencia de principio entre la obra musical y el suceso político, que pertenece irremisiblemente al pasado y sólo alcanza al presente por informes o restos. Por otra parte, no se puede negar que una obra musical, en su actualización estética, no pueda concebirse como hecho histórico (a pesar de la conciencia histórica que tiñe la percepción estética)⁵⁶.

En otros términos, a diferencia de la Sinfonía N° 3 en mi bemol mayor, Op. 55 “Heroica” de Ludwig van Beethoven, la Revolución Francesa no se puede repetir en el presente y carece de una presencia estética que pueda ser actualizada. De esta forma Dahlhaus distingue las nociones de documento y obra: el primero pertenece al pasado, la segunda se actualiza en el presente. En función de esta premisa, en esta tesis conviven

⁵⁶ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 2014): 47.

tiempos verbales distintos, pretéritos para referirnos a hechos del pasado y presentes cuando analizamos obras.

Para hacer alusión a las grabaciones hemos privilegiado el uso de la palabra “fonograma”. De acuerdo con Di Cione, la utilizaremos para hacer referencia al resultado del proceso de “fonofijación”⁵⁷. Para aliviar la lectura también apelaremos a las palabras *track*, pista, obra, composición, macroforma, tema y canción (en el caso de que tenga letra) que, en el marco de esta tesis, serán usados como sinónimo de fonograma.

Cuando hagamos referencia a lapsos de tiempo en un fonograma, ya sean totales o parciales, aplicaremos un *timecode* entre corchetes cuyo primer término designa el momento inicial y el segundo, separado por punto y coma, el final. Cuando aparece uno solo de ellos se trata de un evento puntual, por ejemplo: [00:12;03:24] hace referencia a un fragmento de un fonograma que comienza a los doce segundos y termina a los tres minutos con veinticuatro segundos. Si ese mismo encorchetado aparece subrayado, se trata de un enlace que conduce a la referencia sonora o fílmica que se ejemplifica: [06:16;06:24]. En el caso de que el enlace se encuentre caído, ponemos a disposición los audios en esta [carpeta](#).

En el capítulo reservado al análisis musical del corpus optamos por nombrar, a pie de página, a quienes compusieron música (y letra) con sus nombres propios reales, mientras que cada título mencionado en el cuerpo del texto aparece seguido, entre paréntesis, de intérpretes y año. Ej: “Para qué nos sirven”⁵⁸ (La Pesada-1972). Encontramos en esta forma de citar la manera de reconocer todas las instancias que intervienen en la génesis de una obra.

En función de las marcas de género del idioma, hemos intentado escribir en un español no sexista. Esto implica que formulaciones como “los integrantes del grupo” no se enuncia desde una generalidad sino denotan que todos los integrantes son masculinos. De igual forma, frente a la polisemia de la palabra “género”, que refiere por igual a una visión biologicista de sexo, un tipo particular de tela o tejido y a una manera de agrupar

⁵⁷ La noción de “fonograma” designa, en esta tesis, el resultado del proceso de “fonofijación”. Un fonograma no es un objeto tangible como sí lo es el disco o cualquier otro tipo de soporte material. El disco, el casete, el CD o el Pendrive son soportes materiales de los fonogramas (...) El concepto de fonograma, en cambio, restituye la dimensión mediática, procesual y colaborativa de su génesis. También se prefiere frente al concepto de “pista” o track utilizado por varios investigadores vinculados con la ASARP”. Lisa Di Cione, *Musicología* ..., 63-64

⁵⁸ Giuliano Canterini, Jorge Álvarez y Norberto Anibal Napolitano, “Para qué nos sirven”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

obras por sus rasgos comunes de forma y contenido, hemos privilegiado la palabra “estilo” por considerar que se este término se adecúa mejor al objeto de estudio.

Específicamente, en relación con las marcas de estilo, en esta tesis consideramos que algunas merecen una definición conceptual en función de cómo operan al interior de esta obra. El término psicodelia o psicodélico presume la composición, ejecución y/o grabación bajo los efectos de estupefacientes. Se presume que uno de los efectos de la sustancia es la apertura a formas que escapan al control de una conciencia lúcida. En la práctica, se traduce en formas musicales en las que se ve reflejado un uso caótico de los parámetros. Las fórmulas “rock sinfónico” y “rock progresivo” suelen ser tomadas como términos equivalentes; sin embargo, a los fines prácticos de este trabajo planteamos una diferencia: se entiende por “progresivo” aquellas manifestaciones del rock que apuestan a transgredir las formas convencionales de componer, en las que se suele apelar a la improvisación no pautada como uno de sus recursos. En cambio, consideramos que lo “sinfónico” implica un retorno a su raíz etimológica, a lo sincrónico, a lo pautado, a lo que suena armónicamente en conjunto. Dicho esto, consideramos que cualquiera de las tres resulta ser un rótulo vacío que eclipsan los procesos y las características particulares de cada caso, razón por la cual preferimos prescindir de ellas, dado que esta tesis no tiene la pretensión de realizar taxonomías. En cuanto al rock, creemos conveniente adoptar — renunciando a tecnicismos y referencia académica— la definición que el periodista Norberto “Ruso” Vereá⁵⁹ le atribuye a Lemmy Kilmister⁶⁰: “El rock es No. Cuando es Sí, es entretenimiento”⁶¹.

⁵⁹ Norberto Ernesto Vereá (Gerli, 8 de febrero de 1957), conocido como el Ruso Vereá, es un exfutbolista y actual periodista deportivo, entrenador y conductor radial argentino. Como jugador se desempeñaba como arquero. Su acercamiento a la radio se dio en la década de 1980 como proveedor de discos de Rock & Pop. Allí condujo, entre 1990 y 1995, *Heavy Rock & Pop*, junto a Alejandro Nagy. El programa fue líder en su horario de la medianoche. https://es.wikipedia.org/wiki/Ruso_Vereá

⁶⁰ Ian Fraser Kilmister (Burslem, Staffordshire, 24 de diciembre de 1945-Los Ángeles, California, 28 de diciembre de 2015), más conocido como Lemmy Kilmister, fue un músico, compositor, cantante y bajista británico, conocido por ser el líder, fundador y vocalista de la banda de *heavy metal* Motörhead. https://es.wikipedia.org/wiki/Lemmy_Kilmister

⁶¹ El Sillón, “El Sillón con Norberto ‘Ruso’ Vereá”, Canal á. último acceso: 23 de noviembre de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t2yHMzb3TB4&t=682s>

Del lirocentrismo⁶²

En esta tesis, no nos ocuparemos del contenido de las letras de las canciones a menos que lo consideremos estrictamente necesario. Entendemos que la mayoría de los estudios realizados desde el campo de las letras, el periodismo, la sociología, la historia, la antropología, la filosofía o incluso desde la musicología han recurrido a la semanticidad de las palabras para formular sus hipótesis, tomando como referencia fundamental la lírica de las canciones del rock nacional. Por el contrario, esta tesis pretende concentrarse en los aspectos relacionados con las estructuras musicales y las formas en que estas fueron fonofijadas con el propósito de inferir las condiciones contextuales que permitieron o favorecieron su emergencia.

De los antagonismos

La estructura a partir de la cual se ha narrado la historia del rock nacional se valió de pares complementarios para sostener la tensión del relato. De esta manera, se establece una serie de antagonismos que favorecen la transmisión didáctica de un conflicto estructurante: el rock and roll contra el beat, el beat contra el rock, complacientes contra progresivos, y auténticos contra comerciales, fueron algunas de las dialécticas a partir de las cuales se fue describiendo el conflicto. Al mismo tiempo, se admitían líneas internas dentro del propio “rock nacional”, como acústicos y electrónicos, lo que permitía justificar la heterogeneidad de propuestas que componían el rock nacional. En cualquier caso, todas estas dicotomías establecen una rivalidad entre un “nosotros” y un “ellos” que presupone que alguna de las facciones se posiciona en el lugar de lo correcto.

Del inglés y el español en las letras

Otra dicotomía que recorre las distintas narrativas históricas es la que intenta establecer, como acto fundacional y rasgo de localía, el hecho de cantar rock con letras escritas en español. Sobre este aspecto no nos explayaremos demasiado dado que consideramos que está suficientemente documentado que “La balsa” tuvo algún grado de

⁶² Tomamos el término “lirocentrismo” del prólogo que escribe Pablo Schanton al libro de Simon Reynolds titulado “Placeres desconocidos: mas allá de los principios del rock”. Simon Reynolds, *Después del rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2010): 13.

originalidad en este aspecto. Los trabajos de Di Cione desde el interior de la academia y los de Víctor Tapia⁶³ por fuera, nos eximen de la necesidad de aclarar que existen letras de rock en español desde mucho antes de lo que se intentó postular. Por otra parte, existe un cúmulo representativo de grupos y solistas argentinos que grabaron versiones de los éxitos del rock internacional con las letras traducidas al español, lo que los sitúa dentro de la lírica hispánica, pero sin cantar canciones de su autoría. Somos conscientes de que la opción de cantar en español resultó ser un parteaguas para un momento determinado del desarrollo del rock en la Argentina. Sin embargo, consideramos que es trata de una preocupación de segundo orden. A lo largo de la tesis, este tema será objeto de un tratamiento parcial y se recuperará en las conclusiones para reafirmar lo antedicho.

En relación con la propia lírica en español, consideramos relevante analizar en qué español se escribieron esas letras. Nuevamente, la atención no se centra necesariamente a la presencia de modismos propios del español del Río de La Plata, ni al momento en que se pasa de usar el “tu” a usar el “vos”⁶⁴, ni a las temáticas (los tópicos) abordadas en las letras de rock; todos estos problemas fueron ampliamente trabajados. Nos referimos a la posibilidad de establecer distinciones lexicales entre versos como

En mi vida solo hubo un momento
en el que tu amor todo mío podía ser
y el momento pasó, tu amor por mi murió
ahora ya es muy tarde, tú ya no estás⁶⁵

y versos como

Hoy adivino que me pasa
por qué mi nombre no soy yo
por qué no tengo una casa
por qué estoy sólo y no soy

⁶³ Las publicaciones de Tapia pueden encontrarse en *Universo Epígrafe* y en algunos posteos de la red social Facebook. A manera de ejemplo: Víctor Tapia, “Los primeros naufragios: cinco rocanroles anteriores a La balsa”, blog *Universo Epígrafe*, 28 de julio de 2016.

⁶⁴ Jorge Warley y Guillermo Toscano, *El rock argentino en cien canciones* (Buenos Aires: Colihue, 2002)

⁶⁵ Michael Philip Jagger y Keith Richards, “Fuera de tiempo” (Out of time), *Johnny Tedesco y los Supersónicos* (Buenos Aires: RCA Victor, 1967).

Hoy, recién hoy, el sol me quemó
Y el viento de los vivos me despertó⁶⁶

En este sentido, cabe preguntarse si el rock nacional es, al decir de Scavino, “una manera de decir”⁶⁷, o una manera de componer e interpretar. Si bien la tensión entre quienes habían decidido cantar en español y quienes seguían cantando en inglés es una problemática que se manifiesta en esta tesis, esta no ocupa un lugar central en intereses de nuestra investigación.

Del análisis musical

En relación con la falta de análisis musical estructural y holístico en los trabajos sobre el rock nacional, identificada por Juárez, Novoa y Di Cione, esta tesis se propone subsanar dicho déficit. En principio, aspiramos a realizar un abordaje desde el análisis musical estructural que, en el caso del rock y del rock nacional, implica atender las manipulaciones de las señales grabadas y procesadas en el estudio. Ambos aspectos resultan inescindibles al momento de ofrecer una perspectiva holística del objeto. Asimismo, en los casos que lo ameriten, ofrecernos una contextualización de las condiciones materiales y tecnológicas que propiciaron su emergencia. En el capítulo dedicado al análisis, aplicamos este protocolo a casi un centenar de fonogramas. A modo de anticipo, ensayamos en estos párrafos una muestra del modo en que esta metodología de análisis puede integrarse al aparato crítico de una pesquisa.

Una de las metas aspiracionales de los guitarristas (y bajistas) del momento histórico analizado era tocar con distorsión. En otros contextos geográficos, ese efecto se conseguía mediante la simple adición de un distorsionador entre la salida de línea del instrumento y la entrada del amplificador. Sin embargo, en el contexto de la Argentina de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, esos dispositivos no estaban disponibles o bien resultaban inaccesibles. Aquí se aplica la idea de “brecha tecnológica”⁶⁸ desarrollada por Di Cione. Para compensar esa carencia, algunos guitarristas apelaron al uso de grabadores de cinta abierta o a radiorreceptores⁶⁹ como

⁶⁶ Javier Martínez, “Porque hoy nací”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

⁶⁷ Scavino, “*Musa beat*...”, 1.

⁶⁸ Di Cione, *Musicología*..., 331.

⁶⁹ Para tocar con distorsión con Almendra, Edelmiro Molinari utilizaba una radio Spica.

remedo de los distorsionadores. En un par de videos disponibles en YouTube, el músico y técnico Juan Assabi⁷⁰ explica el papel que desempeñó el grabador Geloso como amplificador y distorsionador en la historia del “rock argentino”. Los resultados de su investigación indican que su empleo se remonta al “comienzo del movimiento de rock en Argentina a finales de la década del sesenta”. En ese marco, la figura de Claudio Gabis resulta nodal para entender cómo se dieron estos procesos. Para Assabi, la primera vez que se grabó una guitarra eléctrica distorsionada en el rock argentino fue en la canción “Oasis” de El Grupo de Gastón. Gabis participó como invitado en ese tema, pero en esa sesión no utiliza el Geloso sino “una especie de *fuzz*”⁷¹ conectado a una guitarra Supertone. Lo propio hizo con Los Abuelos de la Nada en “Diana divaga”, con una Fender Telecaster — guitarra inusual en el medio argentino de esa época — que adquirió gracias al financiamiento que Pipo Lernoud le facilitó luego de haber cobrado las regalías de la canción “Ayer nomás”, lado B de “La balsa”. Luego Gabis, Martínez y Medina conformaron Manal y esa distorsión del grabador Geloso se expresa con todo su potencial en “Qué pena me das”⁷². El propio Gabis, respecto de “Avenida Rivadavia” e “Informe de un día”, aporta información acerca de la forma en que se grababa en esa época y de la incidencia de los cortes y errores en los fonogramas como elementos inescindibles del discurso⁷³. En el primer tema el corte es imperceptible. En el segundo, en cambio, se escucha una intervención explícita de Tim Croato, dueño del estudio, manipulando la consola para distorsionar el final⁷⁴.

A partir de esta descripción anecdótica de Gabis, consideramos que lo que Di Cione recupera como “operaciones técnico-discursivas”⁷⁵ es una característica definitoria del campo del rock nacional. Es probable, menos probable pero probable al fin, que en otros campos de la música popular argentina también hayan existido este tipo de operaciones; de la misma manera, resulta difícil concebir el rock nacional sin distorsiones

⁷⁰ Guillermo Escolano, “Entrevista a Juan Assabi”. Retroxipel producciones en GABISPACE de Claudio Gabis. 2012. “El grabador Geloso – su papel en la historia del rock argentino (parte 1)- vogg.099-bis 1”. YouTube, 31 de mayo. Último acceso: 23 de diciembre de 2023, Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=2ueY_2nZQo0

⁷¹ Posiblemente un Maestro Fuzztone FZ-I. Di Cione, *Musicología* ..., 252.

⁷² Escolano, “Entrevista...”

⁷³ Lo cuenta Gabis en una master-class en la E.C.O.S. de Avellaneda. Claudio Gabis - Master Class (Parte 1) en E.C.O.S. de Avellaneda (06-11-2012) - vogg.143. en GABISPACE de Claudio Gabis. YouTube 21 feb 2013. Último acceso: 23 de diciembre de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cFJbio-2UjA>

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ Entendidas como prácticas de producción codificadas, racionalizadas e históricamente situadas en el estudio de grabación analógica en la Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX. Di Cione, *Musicología* ..., 7.

y operaciones de consola. En propia visión de Gabis, el hecho de poder tocar con distorsión lo posicionó a la vanguardia⁷⁶ de los guitarristas, además de disponer de un buen instrumento. Este es un indicio que seguimos porque consideramos que la destreza con el instrumento resultaba insuficiente para insertarse en el campo. La presencia de la distorsión tenía tal importancia y era tan novedosa que, en *Agarrate!!!*, a la hora de emitir un juicio crítico sobre la evolución instrumental de Medina como bajista de Manal, el veredicto es el siguiente: “Alejandro ya exprimía el bajo que daba calambre: había aprendido a dosificar los distorsionadores”⁷⁷.

En función de esto, reservamos parte del análisis musical y estructural para dar cuenta de las operaciones técnico-discursivas que se realizaron y de la relación que tuvieron con el discurso y la definición del campo. A manera de adelanto, y en relación con el análisis holístico de “Que pena me das”⁷⁸, además de explotar las ventajas que ofrecía un distorsionador, la información se completa con el análisis de su comienzo, su interludio contrapuntístico a tres voces y percusión, dos de las cuales son guitarras que se diferencian tímbricamente por la dosificación de sus distorsiones, su versión extendida (o sobre-extendida), su versión reducida para la radio, su doble etiquetado, su final intervenido con cintas revertidas con auto citas y la manera en que aparece citado en otros fonogramas. Sin necesidad de adentrarnos en la interpretación de la profundidad ontológica y existencial del contenido de su letra, nos concentramos en analizar la textura, el timbre, la forma y las operaciones técnico-discursivas que completan el mapa simbólico de esta obra. Esta es la manera en la que pretendemos integrar el análisis musical (holístico) a la contextualización histórica.

De la estructura de esta tesis

En este primer capítulo, se establecen las bases a partir de las cuales operamos, los criterios que adoptamos, los puntos de partida que seleccionamos, las discusiones que decidimos dar y aquellas a las que renunciamos.

⁷⁶ “Yo me sentía a la vanguardia y creo que durante un tiempo yo fui punta de lanza de modernidad, ese tiempo pudo haber sido poco, quizás porque las cosas van muy rápido, pero durante un tiempo el guitarrista más moderno era yo, en recursos, equipamiento y lenguaje”. Entrevista personal del autor a Claudio Gabis, Concordia, 16 de junio de 2018.

⁷⁷ Kreimer, *Agarrate!!!*..., 57.

⁷⁸ *Op. Cit.*

En el segundo capítulo, nos dedicamos a la revisión crítica de los que consideramos los primeros textos que problematizaron el rock nacional a partir de 1970. A los libros de Kreimer y de Grimberg añadimos la revista *Pelo* para formar una tríada. A partir de las críticas y juicios de valor que operan en estos textos, intentamos desprender aquellas prescripciones que, a modo de mandatos, modelaron lo que creemos que es el canon ideológico del rock nacional.

En el tercer capítulo, ampliamos la revisión de fuentes mediante un recorrido histórico de lo que consideramos “el devenir del canon” atendiendo a su necesidad y a su proceso dinámico. Observamos la presencia, la vigencia y la continuidad como sus variables de cambio, e identificamos y describimos sus agencias de legitimación. Releímos revistas específicas, afines y exógenas buscando la supervivencia de los valores estéticos fundacionales y sus sesgos excluyentes. Registramos el eterno retorno de figuras del pasado de la mano de la continuidad de las plumas que las evocan. La radio, la televisión, los festivales, los audiovisuales y los posters de las revistas son puestos bajo la lupa para descubrir las consagraciones que propiciaron. Por último, el desglose de las ediciones que publican canciones con cifrados y de las compilaciones discográficas nos permite bosquejar una lista de canciones representativas. Platónico, estadístico, operativo, discutible e imperfecto, este capítulo arriesga un posible “cancionero ideal” como repertorio complementario del canon.

El cuarto capítulo opera bajo la premisa que, entre todos los agentes consagratorios, el cine congela una versión del pasado histórico que tiene un peso relativamente mayor para las futuras generaciones. Su doble filiación documental y ficcional reclama una flexibilidad analítica que permita lecturas diversas que se ajusten a cada producto audiovisual. Sin preconceptos, intentamos dar cuenta de todas las manifestaciones que las imágenes en movimiento nos permitieron: se integran largometrajes en 35 mm con estrenos comerciales en salas, medimetrojes de autor en 16 mm para circuitos de festivales y registros de aficionados en Super 8 mm. Resulta ser una apuesta que trasluce el velo del argumento cinematográfico para hacer del material filmico una fuente a partir de la cual reponer información contextual y musical. En segundo lugar, buscamos evaluar en qué medida el cinematógrafo contribuye a la consagración de las figuras en el mármol y el bronce de la historia.

En el quinto capítulo se expone el aparato teórico y analítico a partir del cual realizaremos los análisis musicales estructurales de los fonogramas que consideremos

relevantes. Establecemos que el rock nacional se constituyó en un campo específico y diferenciado por romper con ciertos *habitus* de la música popular. Las nociones bourdianas de campo y *habitus* las incorporamos a partir del trabajo de Claudio Fernando Díaz y Damián Rodríguez Kees. El marco metodológico para el análisis musical estructural lo tomaremos de Dante Grela. Amén de ser adoptadas, ambas herramientas son sometidas a la revisión crítica que exige el objeto de estudio. También anexamos un apartado para el análisis fílmico que, por carecer de un aparato sólidamente consolidado como el de Grela, y para exhibir sus potenciales virtudes, resolvimos poner en práctica analizando algunas secuencias del filme *Rock hasta que se ponga el sol*⁷⁹. Como resultado, subrayamos la importancia de analizar las rupturas que se produjeron concretamente en el lenguaje musical, para fundamentar que la canonización del rock no fue únicamente discursiva, sino que entraña cuestiones centrales de la especificidad musical.

El sexto capítulo, se exponen los resultados del análisis realizado a una selección de 97 fonogramas que integran un corpus más amplio⁸⁰. Tiene como propósito demostrar que en el proceso de historización⁸¹ y consolidación del canon del rock nacional se produjeron una serie de rupturas con los *habitus* hegemónicos de la música popular que pasaron inadvertidas. La búsqueda está orientada a identificar las rupturas que se originaron estrictamente en el plano de las estructuras musicales y sonoras, y que no fueron consideradas como tales. Para etiquetarlas e identificarlas, nos valemos del mítico “Rompan todo”, grito de rebeldía atribuido a Billy Bond en el igualmente mítico recital en el estadio Luna Park de 1972.

Finalmente, como consecuencia de lo anterior, el séptimo capítulo cumple una función conclusiva y se propone sintetizar los principales hallazgos permiten ratificar la existencia de un canon del rock nacional, su posible condensación en un determinado repertorio y, a la luz del análisis corroborativo, explicitar las rupturas musicales que lo propiciaron. Como corolario, reflexionamos acerca de las limitaciones que presenta el objeto de estudio y sugerimos nuevas líneas de investigación para continuar el abordaje del tema.

⁷⁹ Aníbal Uset, *Rock hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

⁸⁰ El número total varía entre 2899 y 3036 fonogramas.

⁸¹ David Sánchez-Rubio, “Sobre el concepto de Historización. Una crítica a la visión sobre las generaciones de Derechos Humanos”, *Revista PRAXIS* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011): 9-22.

La hipótesis que anima este trabajo postula que la revisión analítica de los aspectos musicales, técnicos y discursivos de los fonogramas habilita la construcción de modos alternativos para la historización del rock nacional. En función de esto, nos propusimos revisar nuestra base empírica con el propósito de reconocer los indicios que nos permitan elaborar una interpretación diferente de esta historia.

En síntesis, nos proponemos escribir una tesis que aborde el tema según presupuestos epistemológicos de la musicología histórica y de la historia, que incorpore la mayor diversidad fuentes y de voces posibles, que respalde las afirmaciones con datos fiables, que realice un aporte al análisis de los fonogramas desde su aspecto musical estructural y tecnológico, que contemple las prácticas de estudio en las que esas músicas fueron grabadas, que dé cuenta de la apropiación creativa de la disponibilidad técnica de la época y su relación con la industria discográfica.

Capítulo II: De cómo se formó un canon

Con el fin de determinar la posible existencia de un canon del rock nacional, en este capítulo nos proponemos revisar críticamente las primeras publicaciones que se ocuparon de dar cuenta de este movimiento. Siguiendo a Corrado⁸², quien identifica a los libros de divulgación como parte de esa “vida musical” donde se manifiesta el canon, creímos oportuno releer dos publicaciones que consideramos inaugurales en este registro de escritura: *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en argentina*⁸³, una compilación de textos diversos realizada por Juan Carlos Kreimer, fechada en 1970 y *La música progresiva argentina*⁸⁴, un libro de Miguel Grinberg publicado por primera vez en 1977. Asimismo, consideramos pertinente la revista *Pelo*, que se convirtió en la primera publicación⁸⁵ porteña exclusivamente dedicada a informar sobre el rock local e internacional desde su aparición en 1970. Siguiendo a Sarlo⁸⁶, intentaremos determinar de qué manera *Pelo* construyó su público y se convirtió en un “instrumento de agitación y propaganda”⁸⁷.

El objetivo de revisitar estos textos es el de intentar comprender de qué manera estas publicaciones pudieron haber gravitado en la conformación de un canon, posicionando a determinadas figuras, consolidando un repertorio específico y legitimando reglas de inclusión y exclusión.

El rock nacional según *Agarrate!!!*

En 1970, el periodista Juan Carlos Kreimer compiló una serie de textos e imágenes que dieron forma a lo que creemos que fue el primer libro que se ocupó de la escena del rock en la Argentina. El resultado fue una amalgama de notas periodísticas, testimonios,

⁸² Omar Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005): 17-44.

⁸³ Kreimer, *Agarrate!!!* ...

⁸⁴ Miguel Grinberg, *La música progresiva argentina*, (Buenos Aires: Editorial Convergencia, 1977).

⁸⁵ También se puede considerar a *Pinap* como una primera revista que comienza a publicar notas sobre las bandas, pero los intereses de esa publicación, aunque apuntaban al público juvenil, no estaban exclusivamente centrados en el rock.

⁸⁶ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: Razones de una práctica”, *America: Cahiers du CRICCAL* 9, (1992): 9-16.

⁸⁷ Sarlo, “Intelectuales y revistas”, 15.

críticas musicales, fotografías⁸⁸ y dibujos, unificados gracias al trabajo de diagramación y de diseño editorial⁸⁹. Para concretarlo, Kreimer contó con la colaboración de un equipo de personas que aportaron su visión del “movimiento”⁹⁰ en esa época.



Figura 2: La tapa y las retiraciones de *Agarrate!!!* sugieren la idea de que el movimiento es masivo y que el texto recupera la voz y la palabra de quienes lo integran.

Algunos de los textos fueron firmados por sus autores y otros se publicaron sin firma. La nómina de colaboradores con nombre propio estaba integrada por Julio Bornic, Miguel Grinberg⁹¹, Hernando Harb, Rolando Hernández, Mabel Lernoud, Poni Micharvegas, Tabita Peralta y Osvaldo Daniel Ripoll⁹². Otras colaboraciones

⁸⁸ Oscar Rubén Bony, además de fotógrafo, “fue un pionero del arte conceptual. Su obra, reflexiva y anticipatoria, trató sobre el tiempo, la violencia y la muerte”. “Bony murió por última vez”, *Página 12* (30 de abril de 2002), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-4596-2002-04-30.html>. Último acceso: 13 de mayo de 2023.

⁸⁹ El trabajo de Isabel Carballo es relevante para entender el posicionamiento de las figuras en las páginas, además de dar cuenta de la calidad técnica y la formación del equipo que integraba la publicación. Al igual que muchos de quienes aparecen en esas páginas, la diseñadora fue parte de una renovación en el diseño de la industria editorial y permaneció trabajando para editoriales de primera línea. Carballo “había estudiado Bellas Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Rosario, mientras paralelamente cursaba algunas materias en Filosofía e Historia. Al trasladarse a Buenos Aires: de la mano de su militancia juvenil en el Movimiento de Liberación Nacional comandado por Ismael Viñas, Isabel comenzó a hacerse un nombre como diseñadora de libros en el mercado editorial”. Desde ese rol, trabajó para Ediciones de La Flor, Galerna y Siglo XXI entre otras. Lucía Céspedes, “Haciendo Ciencia Nueva: historias y trayectorias entre ciencia, política, arte y comunicación”, *Epistemología e Historia de la Ciencia* 6, 158–178.

⁹⁰ Tomamos la palabra “movimiento” porque era la denominación con la que se identifican en las páginas de *Agarrate!!!* y en otras publicaciones. Un ejemplo de esto es “El movimiento periódicamente modifica su nombre”. Kreimer, *Agarrate!!!*, 8.

⁹¹ Miguel Grinberg es una figura relevante en esta trama dado que participó del movimiento fundamentalmente como periodista, pero además condujo programas de radio, produjo espectáculos y compartió escenarios como músico también.

⁹² Fue secretario de redacción de la revista *Pinap* y director de la revista *Pelo*.

permanecieron invisibilizadas bajo el genérico “equipo de la Revista Pelo”⁹³. El último lugar de la lista quedó reservado para la que, quizás, haya sido la colaboración más significativa: “sus propios protagonistas”.

El libro fue escrito con un espíritu testimonial, en el amplio sentido de la palabra. No solo recurrió a las declaraciones testimoniales de sus protagonistas como insumo para construir una narrativa, sino que buscó, también, dar testimonio de un momento clave de la “música joven en Argentina”. En muchos de sus artículos se manifestó una sensación de fin de ciclo, signada, principalmente, por las inminentes disoluciones de Almendra y de Manal. En la contratapa de *Agarrate!!!* es donde esta representación se expresó con mayor claridad:

Aún está por verse si esa marejada de ritmos que le cambió el pulso a los argentinos más jóvenes sobrevivirá o no al desgaste de las modas y al crecimiento de sus cultores. Pero es innegable que permite un nuevo tipo de comunicación cultural y la expansión progresiva de una música y una poesía que crecen sobre sí mismas. Los distintos testimonios, opiniones y fotografías que conforman *Agarrate!!!* intentan atrapar algunas voces de ese fenómeno⁹⁴.

En el artículo “¿Vísperas de destrucción?”⁹⁵ se trató de comprender esa crisis:

Hacia fin del año 1970, Almendra terminó como conjunto; allegados oficiosos a Manal aseguran que, tras haber cambiado de sello grabador, es probable que tampoco dure mucho tiempo. El movimiento general parece haberse aplacado de una temporada a la otra, con la misma fuerza que tres años atrás se impuso rabiosa y desenfrenadamente. [...] Más concretamente, hacia fines de 1970 ya nadie duda que las acciones de la música joven han perdido considerable puntaje en la Argentina. La saturación del mercado con híbridos productos (fallados de fábrica y mal terminados), el abuso de temas perecederos y la mala inversión de los frutos

⁹³ Aunque el libro de Kreimer no es un apéndice de *Pelo* sino una iniciativa propia, es evidente que las dos publicaciones compartían algunos nombres. La nómina del staff completo figura en el Archivo Histórico Digital de la revista *Pelo*. <https://www.revistapelo.com.ar/>

⁹⁴ Kreimer, *Agarrate!!!*, 118.

⁹⁵ *Ibid.*, 54.

recogidos son las hipótesis más barajadas. [...] Quizás por eso hoy causa tanta tristeza el hecho de que dos agrupaciones ubicadas en el cruce de calidad y difusión hablen de poner fin a sus actividades. De alguna manera, Almendra y Manal son irrepetibles⁹⁶.

El primero de los artículos, titulado “Cómo es la cosa”⁹⁷, introduce al lector en las vicisitudes que precedieron a la crisis. Exhibe una forma de escritura polifónica, diversa y fragmentaria, que se sostiene durante el resto del libro, siendo ésta una de las características que distingue a la publicación. Abre con “Introducción a la música urbana”⁹⁸, un texto de Miguel Grinberg; prosigue con una caracterización del movimiento y una reseña histórica del devenir del rock desde 1965 hasta llegar a 1970. Se mencionan lugares de circulación como La Cueva, el éxito de “La Balsa” —considerado el “primer Hit-beat en castellano—, el inicio de los “ocho pioneros” (Los Beatniks y Los Schakers)⁹⁹, el accionar mercantilista de las compañías grabadoras y la advertencia de que “la elección de los testimonios que siguen es desde luego arbitraria”. Esa narración de base es interrumpida por otros textos interpolados: la visión de la prensa en las crónicas policiales¹⁰⁰; la visión empresarial de Carlos Garbarino (RCA)¹⁰¹ quien explica cómo eligen a los grupos que van a grabar; la explicación de Litto Nebbia de cómo llegaron a grabar en la RCA; la perspectiva de Daniel Ripoll (Director de la Revista Pelo) y los apuntes de Bip Lover.

Otra característica del contenido de los artículos es la de ejercer la crítica mediante la emisión de juicios de valor. Ante la “escasez de combustible imaginativo”¹⁰² provocada por la disolución de Almendra y Manal, la pregunta por la continuidad o la extinción del movimiento indujo a los autores a pronunciarse sobre quienes contaban con las condiciones para poder sucederlos. Es así como gran parte del libro se ocupó de juzgar

⁹⁶ *Ibid.*, 54-55.

⁹⁷ *Ibid.*, 3.

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ *Ibid.*, 12.

¹⁰⁰ Se transcribe un artículo del diario *Crónica* del 10/12/1969 titulado “La policía detiene a 14 extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso festival de rock”. En el artículo se informa que “una decena de vigilantes” impidieron “cualquier alteración del orden” a la 01:40 en el cine Metropolitan. Se llevaron detenidos a “14 sospechosos para averiguar sus antecedentes, que, a juzgar por sus largas cabelleras, pantalones ajustados de colores chillones y corta edad, deben tenerlos y muchos, pues su audacia es propia de delincuentes”. Kreimer, *Agarrate!!!*, 6.

¹⁰¹ En unas pocas líneas, Garbarino explica que el principal criterio —sino el único— con el que se seleccionan talentos es por su posible aprovechamiento comercial.

¹⁰² Kreimer, *Agarrate!!!*, 92.

solistas y agrupaciones, enumerando defectos y virtudes. A partir de la lectura de esos fallos, se dedujimos algunos de los criterios que regularon las admisiones y exclusiones de un incipiente canon del rock, en la Argentina, a comienzos de la década de 1970.

El primer criterio para ser admitido, aunque no se mencionara explícitamente, consistía en cantar en castellano. La mayoría de los grupos que empezaron cantando en inglés ya habían renunciado a “esas sonoridades idiomáticas por las de un castellano que se codeaba con el lunfardo (sic)”¹⁰³. Si bien en *Agarrate!!!* no se excluyó a quienes seguían optando por el inglés o por cantar letras traducidas al español, la mayoría de las personas referenciadas ya interpretaban sus letras originales en español. En ese momento la tarea de “dominar el canto en castellano”¹⁰⁴ parecía estar resuelta. En este sentido, la novedad parecía representarla Manal, “ese trío de delirantes que hacen blues en castellano”¹⁰⁵, si es que podía considerarse una novedad¹⁰⁶ o si cantar letras de blues o de rock en idioma vernáculo suponía una diferencia significativa. Otro elemento observable es la paulatina desaparición de los artículos “los”, “la” y “las” de los nombres de los grupos. La “onda del nombre único (muy de la actualidad)”¹⁰⁷, como Manal, Almendra, Arco Iris o Tormenta, aunque no resultaba determinante a la hora de incluir o excluir figuras, constituía un signo de modernidad para la época.

El segundo criterio —si es que hubiera un orden— consistía en haber tenido la oportunidad de grabar un *long play*. Contar con uno o más *LPs* grabados representaba un signo de prestigio¹⁰⁸. Establecía un estatus que diferenciaba claramente a quienes habían sido distinguidos con ese privilegio. De algunas expresiones se deduce que, si bien no es un factor del todo excluyente, era una referencia importante al momento de establecer una jerarquía entre quienes habían grabado un “disquito” y quienes habían alcanzado la meta del *LP*¹⁰⁹. En el mismo sentido, el texto hace referencia en reiteradas oportunidades, a las dos principales compañías internacionales del momento: RCA (Radio Corporation

¹⁰³ *Ibid.*, 32.

¹⁰⁴ Grinberg utiliza esa expresión para caracterizar lo que él considera que es el ciclo I de la historia del rock argentino. La periodización en ciclos y sus características se trata en profundidad, en este capítulo, cuando se analiza *La música progresiva argentina*.

¹⁰⁵ Kreimer, *Agarrate!!!*, 57.

¹⁰⁶ “Necesito saber” es un blues en castellano grabado por Los Gatos Salvajes en 1965, por ende, tampoco resulta estrictamente una novedad.

¹⁰⁷ Kreimer, *Agarrate!!!*, 80.

¹⁰⁸ En el presente contemporáneo de los hechos prestigiaba y a futuro fue un prerequisite para ingresar al canon.

¹⁰⁹ “Facundo aún no grabó ningún LP, desde siempre enfrenta el serrucho de algunos colegas que temen el eclipse y sin embargo sus maldades caen bien, cada vez mejor”. Kreimer, *Agarrate!!!*, 36.

of America) y CBS (Columbia Broadcasting System). Aunque la construcción mítica del rock les asignó un rol antagónico, de manera implícita e indirecta se las reconoce como instancias en las que se legitiman, o bien, se prestigian ciertas figuras. Es preciso entender que, en ese período histórico, la industria discográfica operaba como un primer filtro de admisión. Como señala Corrado:

Antes de la expansión de Internet, el dificultoso acceso a la edición musical y literaria operaba como una primera selección, eficaz en el imaginario colectivo: llegaba a la distribución social aquello que algo o alguien autorizado había ya evaluado y elegido, con lo que se legitimaba, siempre desde este punto de vista, la instalación de nombres y valores en el conocimiento público¹¹⁰.

Si bien Corrado, cuando menciona la edición musical, se refiere a la publicación de partituras de obras académicas, el acceso a la grabación de un disco funcionaba de manera análoga para quienes se desempeñaban en el campo de la música popular. En el capítulo VII, analizaremos la incidencia que tuvo la industria discográfica como modeladora de la historia de la música popular en general y del rock en particular, así como las dificultades que implica abordar procesos históricos y musicales de los que no sobrevivieron registros materiales.

El tercer criterio consistía en demostrar solvencia en el oficio. En principio no se necesitaba dar muestras de virtuosismo, ni en la ejecución instrumental, ni en la composición ni en las letras. En cambio, se esperaba una cierta idea de “corrección”. A una agrupación le bastaba con “tener dos primeras voces que sabían cantar (algo poco frecuente)”¹¹¹ para ser admitida como parte del movimiento. Una destreza que se valoró en ese momento de crisis consistía en poseer la pericia necesaria para poder sonar bien en los distintos escenarios. Asimismo, también era bien reconocida la capacidad de grabar eficazmente en estudio. En *Agarrate!!!* se publicaron, a modo de denuncia¹¹², casos en los que integrantes de una agrupación eran sustituidos a la hora de grabar sus discos o, en

¹¹⁰ Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética”, 14.

¹¹¹ Kreimer, *Op. Cit.* 94.

¹¹² “Ninguno de Los Náugfragos sabe tocar. Cuando graban suelen estar Jorge López Ruiz en guitarra, Mojarro en el bajo y Néstor Astarita en batería. En ‘Como viene la mano’ y ‘El hippie y todo el circo’, la guitarra es de Nacho Smilari”. *Ibid.*, 38.

otro caso, agrupaciones que sí lograban un registro aceptable en el estudio pero que no podían replicar esa experticia en los escenarios. No parecía estar planteada como una exigencia muy alta: se podía renunciar a la idea de genialidad si se era capaz de tocar lo suficientemente bien un instrumento como para poder lograr un registro fonográfico aceptable y actuaciones eficaces. Si bien esto era un requisito de entrada, se esperaba que en el futuro inmediato se demostrara algún progreso, algún avance, alguna evolución técnica en la ejecución del instrumento.

Este énfasis en que los músicos progresaran en el desarrollo de las técnicas instrumentales estaba directamente relacionado con una creciente sofisticación de los arreglos de las canciones. La pretensión de alcanzar una técnica depurada respondía a la necesidad de satisfacer las demandas de lo que los autores de *Agarrate!!!* consideraban un “mercado cada vez más exigente”¹¹³. Grabar un registro óptimo de “un manojito de deliciosas instrumentaciones barrocas¹¹⁴ y libres intercaladas en arreglos policromáticos nada frecuentes”¹¹⁵ o contar con músicos “capaces de hacer arreglos e instrumentaciones de gran avanzada”¹¹⁶ constituía una demostración de oficio y, por ende, una prueba de suficiencia al interior del campo. En el mismo sentido, aunque pueda resultar paradójico, otro motivo de aceptación consistía en convertirse en la excepción a la regla, es decir, lograr que una música “escape de los cánones previstos”¹¹⁷. En ese contexto, la cuota de espontaneidad y repentismo que aportaba la improvisación instrumental y vocal era valorada positivamente. Incluso Almendra pensó en poder prescindir de las canciones para grabar un disco enteramente aleatorio¹¹⁸. La expectativa de los consumidores más refinados —o más adeptos— comenzaba a estar cifrada en lo espontáneo, en lo impredecible, en lo intempestivo, en lo no estructurado, en lo disruptivo.

En oposición a esa expectativa, lo predecible, “lo convencional, lo reiterativo, lo que agrada por fácil”¹¹⁹, lo “premeditadamente pegadizo”¹²⁰ y la “obediencia a una moda”¹²¹, constituían motivos indubitables de exclusión. Este tipo de música estaba

¹¹³ “un mercado cada vez más exigente, que poco a poco deja atrás la tenebrosa era del camelo”. *Ibid.*, 83.

¹¹⁴ El término barroco se utiliza como sinónimo de denso, saturado, sobrecargado. También se usa para describir arreglos de Los In: “hacían un beat bastante melódico [...] con instrumentaciones entre barrocas y empalagosas nunca los arruinó del todo, pero tampoco los dejó crecer libremente”. *Ibid.*, 95.

¹¹⁵ *Ibid.*, 68.

¹¹⁶ *Ibid.*, 42.

¹¹⁷ *Ibid.*, 57.

¹¹⁸ Grinberg, *La música*, 88.

¹¹⁹ Kreimer, *Op. Cit.*, 34.

¹²⁰ *Ibid.*, 39.

¹²¹ *Ibid.*, 38.

asociada al éxito comercial y a un tipo de conjuntos “disqueros” es decir, grupos formados “pura y exclusivamente para vender discos”¹²². Por el contrario, los grupos que buscaban su identidad, que lo hacían con una presunta autenticidad, eran valorados, aun cuando alcanzaran el éxito comercial. Dicho de otro modo, el éxito comercial no era, en sí mismo, excluyente, pero sí tenía una carga moral que lo volvía dilemático. De hecho, y a juzgar por lo enunciado en *Agarrate!!!*, parte de la desazón que provocó la extinción de Almendra y Manal se debía a que estas agrupaciones estaban “ubicadas en el cruce de calidad y difusión”¹²³ y es, quizás, esa la condición que las volvió “irrepetibles”.

En este marco, la voz disonante de Giuliano Canterini (Billy Bond), figura definitoria e indiscutiblemente integrada al campo, irrumpe en el texto para gritar que con su canto se propone “ganar guita, tener éxito y pasarla lo mejor posible”¹²⁴. En el mismo sentido, declara que la “rebeldía” fue una invención de los gerentes de las propias compañías discográficas, la cual se fue perpetuando, y que su “protesta no era comercial”¹²⁵. En el artículo que cierra el libro, “Jesús, han vuelto para invadirnos el templo”¹²⁶, en clara alusión a los mercaderes del Templo de Jerusalén¹²⁷, el mismo Juan Carlos Kreimer da lugar a la controversia citando a un *disc-jockey* —al que mantiene en el anonimato— que desde su espacio radial planteó lo siguiente: “Los que rechazan las canciones hechas para una determinada gente y quieren imponer las que se amoldan a sus propios gustos, están de algún modo repitiendo el esquema que acusan”¹²⁸.

Esta tensión entre pares y profanos o bien “entre lo comercial y lo progresivo”¹²⁹, revela, según Kennedy y Certeau¹³⁰, el problema de la sustitución de un canon por otro.

¹²² *Ídem*.

¹²³ *Ibid.*, 55.

¹²⁴ “Para que te voy a engañar. Ya llevo diez años cantando y no estoy para camelos. Con mi canto solo quiero ganar guita, tener éxito y pasarla lo mejor posible, No soy un innovador; siempre trato de estar del lado que viene la mano. Quizás esto no suene bien pero al menos no lo niego como la mayoría. Lo acepto.” *Ibid.*, 30.

¹²⁵ Lo de rebelde siempre fue in invento. Primero de Rotta, de Odeón. Luego la gente de Music-Hall continuó la farsa. A mí me convenía. Pero no fui demasiado negocio para ellos, jamás pasé los 10.000 discos. Mi protesta no era comercial”. *Ibid.*, 30.

¹²⁶ *Ibid.*, 108.

¹²⁷ Este incidente es conocido como la “expulsión de los mercaderes del Templo” o “la purificación del Templo” y se menciona en los Evangelios del Nuevo Testamento de la Biblia cristiana, en los libros de Mateo (21:12-13), Marcos (11:15-17) y Lucas (19:45-46).

¹²⁸ *Ibid.*, 111.

¹²⁹ Ricadro Salton, “Buenos Aires – III. La Música Popular – 3. Música popular urbana (siglo XX) – 6- La época del rock (ca. 1970-1990)”, *DMEH*, 2, 768-769.

¹³⁰ “Un punto poco explorado de este problema es el de la manera en que los excluidos utilizan, interactúan, resignifican los cánones establecidos, más decisivo que la mera sustitución de un canon por otro, según sugiere Kennedy, 1997: 61. Sobre este tema, la referencia ineludible es la obra de Michel de Certeau (por ejemplo, de Certeau 1990)”. Corrado, “Canon, hegemonía ...”, 15.

Asimismo, expone la forma en que “los excluidos utilizan, interactúan y resignifican los cánones establecidos”¹³¹. En este sentido, y considerando el conflicto de la dinámica de los cánones en *Agarrate!!!*, cabe formular la misma pregunta que planteó Corrado: “¿Y si el supuesto contracanon ya fuera la regla?”¹³².

En cualquier caso, una de las ideas que atraviesa el texto es la valoración de sostener una posición de avanzada, un estar a la vanguardia, siempre situada en un tiempo y un lugar determinados¹³³. Esta apología de la vanguardia, que se lee en numerosas expresiones como “la música pop es la única vanguardia honesta”¹³⁴, “nunca las vanguardias han sido mayoría”¹³⁵ o bien cuando se le reconoce a Vox Dei “su militancia en la vanguardia del movimiento”¹³⁶, se traduce en acciones concretas: desde la elaboración de la lírica de las canciones, apostando a escribir “un componente poético (letra, que le dicen) más contundente”¹³⁷; desde el compromiso con las convicciones estéticas, confrontando con los condicionamientos que parecía imponer la industria discográfica; desde los aspectos netamente musicales, apostando a componer “una música abierta, con mayor amplitud [...] que se delimite menos, un estado permanente de ebullición y cambio”¹³⁸.

Esta amplitud constituía, en sí misma, una toma de posición y, al mismo tiempo, una marca distintiva: “El estilo de Almendra es la amplitud”¹³⁹, se enuncia en el libro, citando a un “periodista incomprensido”¹⁴⁰. Para interpretar el sentido que se le asignó a esa “amplitud” identificamos tres estrategias divergentes, pero no excluyentes: la primera, que podría ser denominada como la estrategia de la “hibridez”, consistía en incorporar elementos de otras músicas que se consideraban más sofisticadas, como el jazz y la bossa nova; en el mismo sentido, referenciarse en elementos de la vanguardia del tango que en ese momento estaba representada, según *Agarrate!!!*, por las composiciones de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira. El dúo Alma y Vida sintetiza esta nueva “música urbana” que “representa la música porteña de una generación joven” y que dialoga “de igual a

¹³¹ *Ibid.*, 15.

¹³² *Ibid.*, 10.

¹³³ “tocaba la guitarra a lo Jimi Hendrix, una avanzada para la época en estos pagos”. Kreimer, *Op.Cit.*, 31.

¹³⁴ Osvaldo Daniel Ripoll citado en Kreimer, *Op.Cit.*, 12.

¹³⁵ *Ibid.*, 13.

¹³⁶ *Ibid.*, 66.

¹³⁷ *Ibid.*, 21.

¹³⁸ *Ibid.*, 112.

¹³⁹ *Ibid.*, 56.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 56.

igual” con música urbana anterior¹⁴¹; la segunda de las estrategias se centra en las definiciones técnicas del sonido; por ejemplo, la utilización de la distorsión¹⁴² era un recurso que posicionaba a quienes lo usaban en la vanguardia del sonido de ese momento. Es preciso entender que, como señalan Scotto y Poss, en ciertos estilos musicales, como el rock, las herramientas técnicas no operan únicamente como un procesamiento de la señal, sino que juegan un rol estructural¹⁴³ y contribuyen a definir una estética del sonido¹⁴⁴. La tercera estrategia, aunque menos directa en su formulación, hace referencia a los “serios trabajos de exploración, arreglos y composición”¹⁴⁵, destacando especialmente el aspecto exploratorio que se podía desarrollar con la experimentación.

Bajo esta concepción de la vanguardia, concebida como una apertura a la experimentación, este grupo de escritores/críticos cifró las características que debía presentar el rock de ese momento. Esa “idea determinada por los críticos”, definida por Kerman¹⁴⁶ como un canon, se enuncia de manera más explícita en el último artículo de *Agarrate!!!*, en el cual Kreimer, manifiesta su apoyo a la “música progresiva”. En ese mismo texto, aporta además el sentido y la definición de lo que, desde su perspectiva, es lo progresivo en música:

Cuando del norte vino el término “música progresiva” se refería a un sonido que crecía en márgenes de libertad, en desprejuicio: aquí se pensó que era una cuestión de volúmenes en estereofónico. Progresiva es una música que no se detiene en sus propios descubrimientos. Una vez probado el funcionamiento de una forma en un tema, reiterarlo en otro es herrumbrarlo, convertirlo en lo que no debe ser: una forma, algo estático. Búsqueda significa avanzar siempre; hallazgo solo una pausa en esa cruzada. Hallar algo es perderlo para siempre. Todo hallazgo luego de descubierto

¹⁴¹ *Ibid.*, 92.

¹⁴² “Alejandro ya exprimía el bajo que daba calambre: había aprendido a dosificar las distorsiones”. *Ibid.*, 57.

¹⁴³ Este artículo utiliza una herramienta analítica llamada *dist-space* para examinar el papel estructural de la distorsión de la guitarra en el hard rock y el heavy metal estableciendo relaciones entre la forma y los distintos tipos de distorsiones. Si bien se aplica a estilos posteriores revela el peso discursivo de los procesamientos electrónicos. Ciro Scotto, “The Structural Role of Distortion in Hard Rock and Heavy Metal”, *Music Theory Spectrum* 38, 2, (2016): 178-199, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26787937>

¹⁴⁴ El autor afirma que el sonido “incoloro” es antitético a las actividades musicales en las que la distorsión en sí misma es una parte esencial de una definición estética. Robert M. Poss, “Distortion Is Truth.”, en *Leonardo Music Journal* 8 (1998): 45–48. <https://doi.org/10.2307/1513399>.

¹⁴⁵ Kreimer, *Op. Cit.*, 13.

¹⁴⁶ Joseph Kerman, “A few canonic variations”, en *Canons*, Ed. Robert von Hallberg, (Chicago-London, University of Chicago Press, 1984): 177-195.

se asimila y deja de ser hallazgo. Debe ser tomado como un peldaño para continuar la escalada: Para trepar a partir de él hacia otras zonas, más audaces, menos seguras. De escaparle al manierismo, de seguir hurgando, de eso se trata¹⁴⁷.

Para Kreimer y sus colaboradores, esa visión de lo progresivo estaba arquetípicamente representada por la música que Almendra produjo, lo cual se evidencia en algunas de sus frases: la música de Manal “no asciende al delirio (como la de Almendra)”¹⁴⁸; hay momentos en la música de Vox Dei “en que la dulzura exterior de Almendra penetra hasta la alegría-angustia de este tiempo y sus habitantes”¹⁴⁹; y “Quizás le falte la solvencia, el nivel parejo del trío y la dimensión poética de Luis Alberto”. En un segundo nivel de representatividad están Los Gatos y Manal, y en un tercer nivel Vox Dei y Arco Iris. Esto se traduce materialmente en la centralidad y el espacio que ocupan en el libro. Para Beatriz Sarlo¹⁵⁰, la sintaxis de una revista — en este caso un libro/revista —, expresa la coyuntura presente de la publicación más allá del contenido que los textos individuales y descontextualizados pudieran reflejar. Los tipos de letra y el lugar que ocupa cada artículo en las páginas de una publicación no son meros detalles estéticos, sino que son marcas de decisiones adoptadas frente a las problemáticas que definían aquel presente, dado que, detrás de cada publicación, existía la voluntad de intervenir para modificarlo. Las páginas centrales de *Agarrate!!!* están ocupadas por Los Gatos (7), Almendra (9) y Manal (7)¹⁵¹, no solo con textos, sino también con fotografías de sus integrantes, la mayoría en primeros planos cerrados. Si existía, como sostiene Sarlo, una voluntad de intervenir en aquel presente para modificarlo, y al evaluar el contenido de los textos y la sintaxis del libro, concluimos que dicha voluntad consistía en dejar en claro cuál era el andamiaje ideológico que sostenía el movimiento y quienes eran las figuras centrales que lo representaban.

¹⁴⁷ Kreimer, *Op. Cit.*, 108.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 57.

¹⁴⁹ También hay una comparación con Manal “Entre ambos está el tiempo de Vox Dei, con algo de la fuerza de Manal y mucho de la armonía de Almendra”. *Ibid.*, 65.

¹⁵⁰ Sarlo, “Intelectuales y revistas”, 10.

¹⁵¹ Kreimer, *Op. Cit.*, 41-63.

El rock nacional según Grinberg

En 1977, el periodista¹⁵² Miguel Grinberg escribió lo que creemos que es la primera aproximación a un estudio sistemático del rock local titulado *La música progresiva argentina*, que fue publicada como parte de la Colección Artejoven de la Editorial Convergencia¹⁵³. El libro llevaba un subtítulo: “(cómo vino la mano)”, escrito entre paréntesis, más abajo y con una fuente de menor tamaño. Esta frase, que está vinculada al origen del nombre de la agrupación Manal¹⁵⁴, se convirtió en el título de las sucesivas reediciones del libro, el cual omitió el carácter progresivo de la música aludida en el título original de la obra. La segunda edición, ya dirigida por el propio Grinberg, se publicó en 1985 por Editorial Mutantia¹⁵⁵ con el nuevo título: *Cómo vino la mano (orígenes del rock argentino)*¹⁵⁶. Esta transformación implicó, a su vez, un cambio de sentido, dado que la “música progresiva” fue sustituida por el “rock argentino”, lo cual permite inferir que, en un principio, para Grinberg el rock argentino era, por definición, música progresiva. Qué era lo progresivo en ese rock que Grinberg decidió documentar es una de las incógnitas que se despejan en el capítulo VI de este trabajo. Por otra parte, se instaló la pregunta sobre los “orígenes”, pregunta que sigue siendo un tópico recurrente en gran parte de las construcciones historiográficas.

En la portada misma de *La música progresiva argentina*, también se expuso, un anticipo del contenido del libro sintetizado en cuatro párrafos¹⁵⁷:

¹⁵² Grinberg acredita una dilatada trayectoria en el periodismo: Fue editor y director de las revistas Eco Contemporáneo, Contracultura y Mutantia, prosecretario de redacción de la revista Panorama, del diario La Opinión y de Télam, columnista de Cantarock y colaboró con la reaparecida revista Caras y Caretas, además de publicar más de treinta libros. Daniel Dussex, “Ecología, poesía, rock y libertad”, Diario *El Litoral*, (27 de julio de 2010), disponible en: <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2010/11/27/nosotros/NOS-09.html>.

¹⁵³ La Colección Artejoven fue dirigida por Julio Orione (h.). En el ejemplar no se detallan otros títulos que pudieron haber formado parte de la colección.

¹⁵⁴ Javier Martínez, integrante del trío Manal describe la relación con esa frase “Manal viene de la mano, de cómo viene la mano, una expresión de la timba, del juego, de la calle y después se extendió a la vida. ‘¿Hoy cómo viene la mano?’ Hoy estoy bien o mal o voy a ver una chica que me gusta... De ahí viene. Y yo siempre tuve la costumbre de deformar las palabras; y entonces pasó de cómo viene la mano a cómo viene la manal. ‘che, ¿como viene la manal?’ Es una costumbre, que era compartida por escritores famosos como por Cortázar, inventor de palabras. Nosotros lo hacían también. Yo la inventé. En un momento que hubo que poner un nombre a la banda y dije: ¿cómo viene la manal del nombre? Bueno, vamos a ponerle ‘Manal’”. Daniel Mecca “Oxidarse o resistir”, *Mavirock* 21, 48-51.

¹⁵⁵ Mutantia fue, también, el nombre de una revista argentina de orientación eco-espiritual que dirigía Grinberg en Buenos Aires entre los años 1980 y 1987. Funcionaba también como editorial y publicó una media docena de libros.

¹⁵⁶ Grinberg, *Cómo vino ...*

¹⁵⁷ Nos referimos específicamente a “La historia del rock nacional”, “Reportaje a los protagonistas”, “Letras para recordar” y “Discografía crucial”.

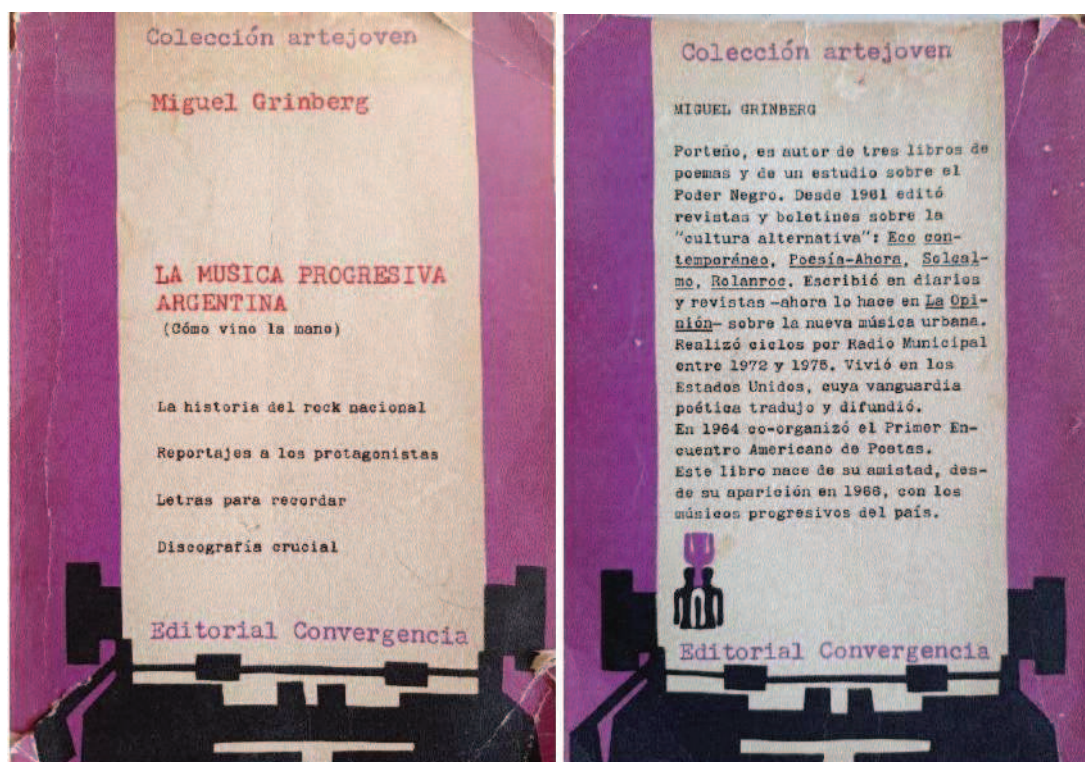


Figura 3: La tapa y contratapa de la primera edición de *La música progresiva argentina* aluden al oficio de periodista escritor de Grinberg.

De este desglose, desprendimos algunas nociones que signaron el carácter de esta publicación: En principio, pudimos dilucidar la intención de narrar una historia monolítica (La Historia) sobre un estilo musical, vinculada, además, con el devenir de un Estado-nación, en este caso el de la Argentina. También, inferimos que, en el momento en que Grinberg publicó el libro, consideró que mediaba una distancia temporal lo suficientemente grande como para justificar una lectura histórica de los hechos. Sin embargo, esa distancia temporal, no sobrepasaba “una gruesa de meses”¹⁵⁸. En el mismo sentido, Grinberg expuso que los insumos que utilizó para construir esa narrativa histórica fueron, principalmente, las declaraciones testimoniales¹⁵⁹ de aquellas personas que ocuparon un rol protagónico en los hechos que esa historia relata. Apelar al testimonio en formato de entrevistas a “protagonistas” es un gesto que inauguró también una forma de hacer historia del rock en la Argentina. En tercer lugar, puso de manifiesto el aspecto lirocéntrico de la obra cuando incluyó una lista de trece letras de canciones “para

¹⁵⁸ “Parece natural, doce años más adelante. Lo era antes y lo es. Cuando se trata de sentir el único límite es el olvido”. Grinberg, *La música progresiva*, 8.

¹⁵⁹ El libro está constituido, centralmente, por cinco entrevistas realizadas a Moris, Pipo Lernoud, Litto Nebbia, Jorge Alvarez (Mandioca) y Luis Alberto Spinetta.

recordar”. Entendemos que esa afinidad que tuvo Grinberg con la lírica de las canciones estuvo relacionada con el oficio de poeta y de traductor de poesía que él mismo ejerció¹⁶⁰. Por último, en el apartado dedicado a la “Discografía crucial” Grinberg confeccionó una lista de 94 LPs. En el carácter “crucial” atribuido a este listado conjeturamos la intención de establecer una discografía que opere como referencia para introducir a un lector lego en la sonoridad de la historia que se narra. Al mismo tiempo, dado el peso de la industria discográfica como una de las instancias en la que se legitiman referentes¹⁶¹, observamos un intento de posicionar determinadas figuras al interior del campo del rock local. Más importante aún, en ese apartado Grinberg instrumentó una periodización para la historia de la “música progresiva”. Estableció tres ciclos y clasificó los discos “cruciales” en cada ciclo según el año en el que habían sido editados. Sin embargo, los criterios operativos para delimitar los períodos de cada ciclo recién se hicieron explícitos en el prólogo a la tercera edición de *Cómo vino la mano*, titulado “Juventud divino camelo”. Grinberg Afirma:

Hemos señalado en varias oportunidades y lugares que el primer ciclo del rock argentino se extendió hasta 1970 y se enfocó en ‘dominar el canto en castellano’. El segundo ciclo se abrió ese año tras disolverse Manal, Almendra y los Gatos y se prolongó hasta 1975, cuando se disolvieron los Sui Generis: La tarea de esos años se aplicó a ‘dominar el sonido electrónico’ tanto en los estudios de grabación como en los recitales. El ciclo 3 (denominación que la cooperativa independiente MIA asumió como sello de sus producciones discográficas) despegó en 1976 y duró hasta el Festival de la Solidaridad (1982). Tuvo como eje la necesidad de ‘definir la identidad’ de nuestra nueva música urbana, que venía ganando públicos masivos, y los perdió como consecuencia de la paranoia desatada por la política represiva del régimen recién instaurado y del éxito de la ‘fiebre de sábado en la noche’ promovida por la película de John Travolta¹⁶².

¹⁶⁰ Como poeta Grinberg es el autor de títulos como *Poesía y libertad* (Rosario: Editorial Fundación Ross, 2010) *Poetas clásicos norteamericanos* (Buenos Aires: Leviatán, 2014). Se lo reconoce como el traductor de Allen Ginsberg al español.

¹⁶¹ “El estudio de la producción ‘restringida’, es imprescindible para comprender los procesos y estrategias en los que se desarrolla una constante lucha, tanto de las agrupaciones de rock como de las empresas discográficas, por pertenecer y conseguir legitimidad dentro del campo”. Claudio Fernando Díaz, *Libro de Viajes y Extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo, Navaja Editor, 2005): 43-44.

¹⁶² Grinberg, *Cómo vino*, 25.

Si bien los aspectos con los que Grinberg caracterizó cada ciclo pudieron haber tenido un mayor peso relativo en cada uno de ellos, a lo largo de este trabajo observamos que, en mayor o en menor medida, estos aspectos estuvieron presentes en todo el proceso de consolidación del campo del rock en la Argentina. Respecto de la tarea de “dominar el canto en castellano”, al parecer, y a la luz de algunas revisiones como las de Lisa Di Cione¹⁶³, la práctica de cantar letras en español en el rock and roll vernáculo tuvo antecedentes que pueden remontarse hasta mediados de la década del '50. Podría considerarse, quizás, la liberación del potencial poético de algunas letras desde finales de la década del '60 en adelante, pero, de igual forma, una vez producido el cambio, abarca a la producción del ciclo III inclusive. La incidencia de la tecnología en los procesos de grabación y reproducción, no es privativa de la producción del ciclo II, sino que es algo que recorre la historia general de la industria discográfica, entendida como historia de las novedades tecnológicas. Si bien el ciclo II pudo haberse caracterizado por una mayor preocupación por “dominar” las potencialidades técnicas que ofrecían los estudios de grabación en ese período específico, dicha inquietud no fue exclusiva de esa etapa, sino que constituye un aspecto siempre presente al momento de lograr un registro fonográfico en estudio¹⁶⁴, en especial cuando el estilo en cuestión representó un desafío novedoso¹⁶⁵. Un ejemplo de esto, que también se menciona en *Agarrate!!!*, es la utilización de un distorsionador en las guitarras grabadas en el ciclo I, la cual implicó, en sí misma, una estrategia de diferenciación del sonido para algunos guitarristas¹⁶⁶. De igual forma, esa

¹⁶³ La discusión sobre el tema es amplia e involucra actores de diversa procedencia. Citamos el artículo de Di Cione porque creemos que aporta una revisión sólidamente argumentada del origen mítico del rock en la Argentina a partir del análisis de una colección de discos de la Fonoteca del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Lisa Di Cione, “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* 21 (Buenos Aires: INMCV, 2013).

¹⁶⁴ Marina Cañardo describe de qué manera resolvían en los “laboratorios de impresiones” el problema de grabar diversas formaciones de orquestas de tango con una sola campana o con un solo micrófono. Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017): 107-116.

¹⁶⁵ Marc Mayers nos informa que el primer registro fonográfico de una banda de la Original Dixieland “Jass” Band pudo hacerse en Victor, gracias a la paciencia y el ingenio del técnico de grabación, y no en Columbia donde no pudieron resolver el problema de grabar esos instrumentos con la tecnología disponible en esa época. Marc Mayers, “Introduction”, *Why Jazz Happened* (Berkeley: University of California Press, 2013, 1-9) <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppwwb.4>.

¹⁶⁶ Claudio Gabís informa la manera en la que conseguían que la señal quedara distorsionada: “También recuerdo cómo fue mi primer distorsionador, acá no había distorsionadores, no existían, entonces yo distorsionaba con mi viejo grabador Geloso; el primer *long play* de Manal está grabado con ese distorsionador. Al distorsionador lo llamábamos 'relajo', y al poco tiempo Kay (Galiffi, integrante de Los Gatos) se compró un grabador Geloso exclusivamente para distorsionar, para hacer el 'relajo'. Lo de Edelmiro y Spinetta era mucho más 'grosero': ellos distorsionaban con radios Spica”. *Revista Roll* 4, 23

búsqueda de diferenciación, planteó la necesidad de “definir una identidad” y es una preocupación que ya estaba presente en las agrupaciones del ciclo I y del ciclo II.

En *La música progresiva argentina*, Grinberg también incluyó, a manera de elegía, un apartado de trece “Letras para recordar” ordenadas de la siguiente manera:

Pato trabaja en una carnicería (Moris)

Avellaneda Blues (Javier Martínez)

Levemente o triste (Miguel Abuelo)

Porque hoy nací (Javier Martínez)

Canción para elegir (Alejandro Correa)

Blues de la tierra supernova (Claudio Gabis)

Aprendizaje (Charly García)

Tiempo de charcos rojos (Raúl Porchetto)

Dos edificios dorados (David Lebon – Liliana Lagardé)

Cristálida (Luis Alberto Spinetta)

Tango en segunda (Charly García)

El otro cambio, los que se fueron¹⁶⁷ (Litto Nebbia)

Cantata de los puentes amarillos (Luis Alberto Spinetta)

Casi todas estas canciones fueron grabadas por sus autores a excepción de “Tiempo de charcos rojos” de Raúl Porchetto de la que no hemos podido conseguir registro fonográfico alguno. La mayoría de ellas¹⁶⁸ fueron reversionadas por las sucesivas generaciones de intérpretes, tanto del rock como de otros estilos musicales, incluido el

(abril de 1977) disponible en: <https://www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock227.htm>. Último acceso: 23 de mayo de 2023.

¹⁶⁷ Si bien en la nota no se hace mención a la autoría de la letra de Lagardé, el autor da una clave de lectura: “La letra despliega una galería de personajes que entre la desolación y la picaresca remiten, sí, a Arlt: el gordo Salverio, el viejo Luis y su poesía rata, gente vencida que ‘sigue parada, siempre durando, como si el ayer los hubiera castigado’”. Mariano del Mazo “Rock alrededor de Arlt” (23 de marzo de 2022), disponible en: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/12630-rock-alrededor-de-arlt>. Último acceso: 14 de mayo de 2023.

¹⁶⁸ De las canciones “Blues de la tierra supernova”, “Canción para elegir” y “Tiempo de charcos rojos” no hemos podido encontrar versiones más actuales.

tango¹⁶⁹. Los nombres propios incluidos en esa lista terminaron por convertirse, a la postre, en una parte importante de los referentes históricos vinculados a los “orígenes del rock argentino”¹⁷⁰, a saber: Moris (Mauricio Birabent), Javier Martínez (Manal), Miguel Abuelo, Claudio Gabis (Manal), Charly García, Raúl Porchetto, David Lebón, Luis Alberto Spinetta y Litto Nebbia. Los nombres que, pasado el tiempo, resultan extrínsecos en esta lista son los de Liliana Lagardé y el de Alejandro Correa.

Grinberg incluyó a Liliana Lagardé como coautora de la letra de “Dos edificios dorados” junto con David Lebón. El matrimonio Lebón-Lagardé compuso la letra de la canción y, según el testimonio de Charly García¹⁷¹, fue Lagardé quien le puso título para poder registrarla en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC)¹⁷². A juzgar por lo que pudimos consultar en la base de datos de esa Sociedad, Liliana Lagardé registró al menos catorce canciones más, siempre como autora de las letras. Además, como cantante integró las agrupaciones La Banda del Amor y Avalancha¹⁷³. También compuso música para canciones con letras de Germán Escalante¹⁷⁴ que iban a formar parte de su primer disco que nunca llegó a grabar¹⁷⁵. Según declaró Lagardé, Carola

¹⁶⁹ “Avellaneda Blues” (Manal) y “El otro cambio, los que se fueron” (Litto Nebbia) por Adriana Varela, Tango en segunda (Charly García) por Cucuza Castiello, “Levemente o triste” (Miguel Abuelo) por Gabo Ferro con la orquesta Juan de Dios Filiberto.

¹⁷⁰ Referencia al subtítulo de *Cómo vino la mano*.

¹⁷¹ “Yo estaba cuando Lebón la compuso y el tema no se iba a llamar así. Recuerdo que estábamos con la esposa de él de aquel entonces, Liliana Lagardé, y que estaba poniendo los títulos. En esa época, año 1973, más o menos, había una ley de SADAIC por la cual ningún tema podía repetir un título que ya estuviera. Y como los que él tenía ya habían sido usados, les ponía cualquier cosa. Ese se llama “Dos edificios dorados” como podría haberse llamado “Dos dulces de leche blandos”. Otro se llama “32 macetas”. Si yo no hubiera estado ahí y supiera como es la cosa, pensaría que es mentira.” “Los 50 años de Charly García: ‘Volver al Futuro’” (20 de enero de 2010), disponible en: <https://www.charlygarcia.com.ar/2010/01/los-50-anos-de-charly-garcia-volver-al.html>. Último acceso: 14 de mayo de 2023.

¹⁷² En la sigla, la letra I latina no se corresponde con ninguna palabra, según la información que nos facilitaron desde el mail del sindicato fue “por un error de inscripción de sus siglas en el año 1936 y quedó de esa manera”.

¹⁷³ Avalancha fue una agrupación de hard rock argentino, formado por Miguel Vilanova “Botafogo” (guitarra), Dicky Campilongo (guitarra y voz), Carlos Pan (bajo y composiciones), Carlos Geniso (batería) y Liliana Lagarde (voz). Grabaron un único simple para el sello Parnaso, serie PS 268 en 1975. Tiempo después pasaron a ser Cisco Kid. *Pelo* 61, 42.

¹⁷⁴ “La ex mujer de David Lebón, Liliana Lagarde, debuta como cantante con un álbum para Music Hall. Los temas están compuestos con: letras de Germán Escalante y música de ella. También se incluye un tema de David, que tocará en todas las bandas junto al cuarteto Sui Géneris”. *Pelo* 59, 50.

¹⁷⁵ “Abruptamente se cortó lo relacionado con el *long play* de Liliana Lagarde. A pesar de lo cual los productores del disco insisten en que se realizará a corto plazo”. *Pelo* 61, 54.

Cutaia¹⁷⁶ y ella condujeron un programa de televisión llamado Las mujeres del rock¹⁷⁷. Posteriormente, migró a los Estados Unidos, donde continuó desarrollando su actividad musical hasta el presente.

Por su parte, Alejandro “Pipi” Correa fue el primer bajista de Sui Generis. Integró el grupo en dos períodos: entre 1966 y 1970 (conocida como la etapa del sexteto) y luego retomó entre 1973 y 1974 (considerada la etapa del dúo). Participó en la grabación del álbum *Confesiones de invierno*¹⁷⁸ y en algunas pistas del álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*¹⁷⁹. Compuso la música de canciones que formaron parte del repertorio de Sui Generis como “Gaby” —también conocida como “Gaby toca el saxo” — y “Digo de vos”, atribuida a Charly García¹⁸⁰ y grabada en *Sinfonías para adolescentes*¹⁸¹. La canción “Gaby”, con letra de Carlos Piegari, fue el primer tema de la cuarta cara (edición en vinilo) del álbum doble *Música del alma*¹⁸², grabado por Charly García. “Canción para elegir”, incluida en la antología de Grinberg, fue editada en el disco *Rock para mis amigos - Vol. 4*¹⁸³. Luego de desvincularse de Sui Generis, Correa integró otras agrupaciones como Hincapié hasta 1978 cuando “surgieron discrepancias de orden musical profundas”.¹⁸⁴

“Dos edificios dorados” fue reversionada, con la participación de Eruca Sativa, como parte del disco *Lebón & Co*¹⁸⁵, un disco de 2019 en el que el músico reversiona canciones propias de su repertorio histórico con la participación de intérpretes que pertenecen a nuevas generaciones y/o que están vigentes en la escena de la música urbana del presente. “Canción para elegir” no fue reversionada por las nuevas generaciones de intérpretes. En las sucesivas reediciones de *Cómo vino la mano* (1985, 1993, 2008 y siguientes), no vuelven a aparecer ni las “Letras para recordar” ni la “Discografía crucial”.

¹⁷⁶ Carolina María Fasulo Kemper, fue conocida como Carola o Carola Cutaia, después de contraer matrimonio con Carlos Cutaia. Integró varias agrupaciones como Damas Negras y C.C. Cutaia y Lila. Como actriz y bailarina integró el elenco de la representación de *Hair* en Buenos Aires, bajo la dirección de Oscar Araiz. *Pelo* 52, 7.

¹⁷⁷ Emiliano Acevedo, “Musa dorada, entrevista a Liliana Lagardé”, *Intersticio Rock*, (9 de agosto de 2017), disponible en: <http://iculturarock.blogspot.com/2017/08/musa-dorada-entrevista-liliana-lagarde.html>. Último acceso: 12 de mayo de 2023.

¹⁷⁸ Sui Generis, *Confesiones De Invierno* (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1973).

¹⁷⁹ Sui Generis, *Pequeñas Anécdotas Sobre Las Instituciones* (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1974).

¹⁸⁰ Di Pietro, *Esta noche ...*, 57

¹⁸¹ Sui Generis, *Sinfonías Para Adolescentes* (Buenos Aires: Universal, 2000).

¹⁸² Charly García, *Música Del Alma* (Buenos Aires: Sazam Records, 1980).

¹⁸³ Alejandro Correa et al., *Rock Para Mis Amigos - Vol. 4* (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1974).

¹⁸⁴ *Pelo* 92, 12.

¹⁸⁵ *Lebón & Co.* (Buenos Aires: Columbia, 2019)

En esas reediciones, los nombres de Liliana Lagardé y Alejandro Correa tampoco vuelven a ser mencionados.

En este sentido, y para entender las posibles razones por las cuales se generan ciertos cambios, es necesario evaluar las producciones en contexto. En 2008, la editorial Gourmet Musical publicó la cuarta edición de *Cómo vino la mano*. En el prefacio titulado “Acerca de esta edición”, en referencia a *La música progresiva argentina*, se señaló lo siguiente:

Esa primera edición incluía una antología de letras de canciones que fue suprimida en la segunda edición de 1985, realizada por Editorial Mutantia (dirigida por el propio autor, Miguel Grinberg). En esa ocasión se agregaron un nuevo prólogo –“El próximo rock” –, una selección de fotografías y los diálogos con Claudio Gabis y Gustavo Santaolalla que, por razones de espacio, no habían podido ser parte de la primera versión¹⁸⁶.

Dichas “razones de espacio” estaban directamente relacionadas con los procesos de impresión y encuadernación de la época en la que fue publicado el libro (1977). En esta referencia y en estos procesos encontramos, además, algunos indicios acerca de la posible razón por la cual esa antología de letras y de discos fue “suprimida” en la edición de Mutantia de 1985.

La música progresiva argentina consta de 128 páginas, divididas en cuatro cuadernillos de 32 páginas cada uno. En la opinión experta de José Volpogni¹⁸⁷, quien acredita una extensa trayectoria en la industria editorial, cualquier ampliación del libro para incorporar otros capítulos o secciones, según esta “imposición”¹⁸⁸, habría requerido un número total de páginas que fuera múltiplo de treinta y dos. En el mismo sentido, al

¹⁸⁶ Grinberg, *Cómo vino*, 9.

¹⁸⁷ José Luis Volpogni. Licenciado en Artes visuales por la UNL, profesor y curador, y especialista en Producción de textos críticos y difusión mediática de las Artes por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Fue director de Ediciones UNL, editorial de la Universidad Nacional del Litoral. Autor de numerosos artículos sobre arte y edición, y profesor en la Licenciatura en Diseño de la comunicación visual de la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano de la UNL. Fue presidente de la Red de Editoriales de Universidades Nacionales (REUN) (2010-2013).

¹⁸⁸ Es un término utilizado en el diseño editorial que hace referencia al modo de distribuir las páginas de un libro en la hoja de papel de la máquina de impresión. Era un proceso crítico en el sistema de impresión por pliegos ya que determinaba la cantidad y el modo de distribución de las páginas de acuerdo al tamaño de la hoja.

analizar un ejemplar de la primera edición, la encuadernadora Carla Perna¹⁸⁹ estimó que, debido a lo regular y simétrico de las costuras, debió haber sido cosido artesanalmente y con “costura francesa”. Según los cálculos realizados, la incorporación de los diálogos con “Gabis: El cerebro de Dios” y “Santaolalla: La música por venir”, habría elevado la cuenta de la primera edición, sin incluir canciones ni discos, a 144 páginas, aproximadamente. Si la suma debía ser múltiplo de 32, el número que sigue a 128 en la serie es de 160 páginas. Por lo tanto, Grinberg habría tenido que generar contenido para completar 16 páginas más, es decir, la mitad de un hipotético quinto cuadernillo. Si bien esto era perfectamente factible para alguien con el oficio de Grinberg, es preciso considerar que esa ampliación habría demandado mayor trabajo, más insumos y habría encarecido la edición. Un dato más: la “Discografía crucial” presenta un tamaño de fuente sensiblemente menor respecto de las “Letras para recordar” y que el resto de los capítulos, por lo cual, intuimos que fue utilizada también para ajustar el paginado total. De igual forma, consideramos relevante el cambio de tamaño de la fuente, dado que, como señala Sarlo, “el tipo de letra y el lugar en las páginas de una revista pertenecieron a un conjunto de decisiones tomadas que, básicamente, son la revista misma”¹⁹⁰. Resulta aún más significativo, que estos cambios se den en un libro, puesto que, a diferencia de la revista, en la que estos cambios son marcas propias de su estilo, el libro tiende a una identidad estilística más homogénea y unificada.

En este punto no podemos determinar cuáles fueron las motivaciones últimas de la exclusión de estos apéndices, que en el índice original figuran como “Etapas del canto al sur (Antología)” y “Discografía” respectivamente. Es probable que, cuando Grinberg pudo autoeditarse, considerara que ya no eran pertinentes, que ya no eran consecuentes con la narrativa, o bien privilegiara la incorporación de otras piezas editoriales en detrimento de estas dos. Sin embargo, como resultado de estas observaciones, creemos que la recuperación la información de la primera edición ofrece una mejor perspectiva del objeto de estudio. Al mismo tiempo, reponer los procesos técnicos con los que fue generada una obra –en especial los que proceden de una era de materiales analógicos (ya

¹⁸⁹ Carla Noelia Perna. Es graduada del curso de formación profesional de la Escuela de Educación Técnico Profesional (EETP) N° 601 Leandro N. Alem. Cursó talleres específicos del área, como de papel reciclado y artesanal, cursos de restauración y reencuadernación. Dictó talleres regulares y seminarios en distintos espacios públicos y privados. Realizó trabajos de servicios de reencuadernación y restauración para diferentes bibliotecas. Desde 2017 lleva adelante Autunno, un emprendimiento de encuadernación artesanal y manual.

¹⁹⁰ Sarlo, *Op. Cit.*, 10.

sea un libro, un filme o un disco)— permite caracterizar, de manera más asertiva, los condicionamientos que implicaba producir una obra en ese contexto histórico y tecnológico. Más allá de las limitaciones propias de la industria editorial con las que Grinberg pudo haberse encontrado a la hora de publicar por primera vez esta referencia bibliográfica, lo cierto es que, los cambios que los espacios de legitimación —como este libro— experimentan a lo largo del tiempo, demuestran que la historia de una publicación puede ser un proceso variable, coyuntural, circunstancial y contingente, el cual refleja su contemporaneidad.

En la misma línea, la lista de discos consignada por Grinberg ocupa apenas dos páginas y un tercio de *La música progresiva argentina*. En principio, resulta notoria la desproporción entre los ciclos: mientras que el ciclo II presenta 62 títulos, el ciclo I tiene 21 y el ciclo III apenas 11. Este podría ser un indicio que refleje un momento de mayor volumen de publicación de discos de rock en el ciclo II, o bien un momento de auge de la industria discográfica en general. Para este análisis estadístico específico, destinamos una parte del Capítulo VII. La extensión temporal de los ciclos no parece ser una variable entre los dos primeros, dado que el libro parte desde el “Invierno del 65”¹⁹¹ hasta 1970. El tercer ciclo si es más corto dado que se inicia en 1975 y el libro está editado en 1977. Otro aspecto para analizar es la presencia de los sellos discográficos que más se reiteran. En ese sentido, es necesario considerar a Talent como un sello subsidiario de Microfón.

El ciclo I tiene una fuerte presencia estadística de la RCA ocupando el 50% de la muestra con 11 discos. Le siguen Mandioca (3), Microfon-Talent (3), Odeón (3) y Music Hall (1). Por sobre la relación estadística, cuando revisamos la lista de la RCA encontramos tres y solamente tres agrupaciones: Los Gatos, Almendra y Manal. De hecho, el disco “*Todo el circo*” (*La avanzada del rock*) es una compilación de temas de estas tres agrupaciones, a las que se suman dos canciones de Litto Nebbia grabadas por el trío Comunión¹⁹² y la canción “Es nuestra la libertad” de Arco Iris. Music Hall aporta la pieza que completa la discografía (*LP*) de Los Gatos con el único disco que grabaron cuando todavía eran Los Gatos Salvajes. El aporte de Odeón es dudoso, dado que los tres discos enlistados son de Los Shakers que, en rigor, eran uruguayos. Por otro lado, la lista está integrada por *LPs* y no están contemplados los simples, terreno donde Mandioca tenía mucho más que aportar. Esta desigualdad está salvada por la inclusión de la

¹⁹¹ Grinberg, *Op. Cit.*, 39.

¹⁹² <https://www.discogs.com/es/release/14480294-Varios-Todo-El-Circo-La-Avanzada-Del-Rock>.

compilación de artistas varios en el disco *Mandioca underground*. En el mismo sentido, esa preferencia por el *long play* da cuenta del estatus que tenía este formato como instancia de legitimación.

En el ciclo II, con mayor cantidad de discos, la supremacía le pertenece a Microfon-Talent (23). El resto tiene una presencia más dispar y variada, a saber: Trova (14) Music Hall (10) RCA (4) CBS (3) Prodisa (2) Disc Jockey (2) Phillips (1) Cabal (1) EMI (1) Parnaso (1). Lo novedoso es la aparición de nuevos sellos como Trova, Prodisa, Cabal, Phillips y Parnaso y un rol más activo de Music Hall. El dato curioso de este ciclo es, sin embargo, que el único disco que aporta Harvest-EMI a la lista sea *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (1973), dado que el resto de los discos en los que participó La Pesada fueron editados por Talent-Microfon.

El ciclo III reporta pocos casos: EMI (4), RCA (2), Microfon (1), CBS (1), ciclo III (1), Trova (1), Music Hall (1). Lo peculiar de este período es la presencia del sello Ciclo 3¹⁹³, que es el que da nombre al resto de los ciclos. Se trata del sello discográfico que edita al grupo MIA, sigla que significa Músicos Independientes Asociados. Fue integrado por Alberto Muñoz, Daniel Curto, Juan Del Barrio, Liliana Vitale, Lito Vitale, Mex Urtizberea, Nono Belvis y Verónica Condomí. Posteriormente, el sello se ha dedicado a editar, casi exclusivamente, los trabajos discográficos de la familia Vitale y de los ex integrantes de MIA. Para producir a otros grupos, la familia Vitale y otros, crearon el sello Wormo¹⁹⁴, con el que publicaron *Oktubre, ¡Glup!* y *Un balón para el ojo idiota* de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, entre otros¹⁹⁵. En este ciclo III, al tener un muestreo tan bajo, consideramos que no es pertinente realizar un análisis estadístico. En cambio, nos interesa observar la presencia del disco *Transparencias*¹⁹⁶, dado que, para Grinberg, es el que inicia el ciclo signado por “la necesidad de ‘definir la identidad’ de nuestra nueva música urbana”. Se trata de un disco sin letras, en el que la voz de Liliana Vitale se suma al ensamble como un instrumento más. Si bien es una pregunta que excede

¹⁹³ Grinberg escribe el nombre del sello con números romanos, pero en las ediciones de los discos aparece con el tres arábigo.

¹⁹⁴ En referencia al sobrenombre Wormex, con el que se referían a Ignacio “Mex” Urtizberea. “En los 70, fui parte de MIA, Músicos Independientes Asociados, con Lito Vitale y familia. Me decían Wormo, después Wormex, porque me decían que era un superhéroe, esas pelotudeces que pasan en grupos hippies. Ahí me empezaron a decir Mex”. “Mex, ¿publicó dos discos de Los Redonditos?”, *El Día* (6 de marzo de 2020), disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2020-3-6-5-16-55-mex-publico-dos-discos-de-los-redonditos--espectaculos>. Último acceso: 12 de mayo de 2023.

¹⁹⁵ *Buenos Días Rock* (Virgem, 1983), *La Pasión Según San Juan* (La Fuente, 1982), *Canto Para Una Consagración* (Magma, 1982). <https://www.discogs.com/es/label/235336-Wormo>.

¹⁹⁶ MIA, *Transparencias* (Buenos Aires: Ciclo 3, 1976).

los marcos de este trabajo, nos intriga saber, en el contexto de esa definición de una identidad, qué representación pudo haberse hecho Grinberg de las citas musicales de otras obras como la Marcha número 1 “Pompa y circunstancia”, del Opus 39 de Edward Elgar, en el tema “Casamiento de Alicia”¹⁹⁷, y del “Preludio número 1” del *Clave Bien Temprerado, Vol. 1* de Johan Sebastian Bach en “Imagen II”¹⁹⁸. También nos interpela saber de qué manera se cifra lo identitario en un cancionero sin palabras.

Finalmente, de la lista de discos del ciclo III, queremos destacar, en el último lugar, el disco *En caso de vida*¹⁹⁹ de Chany Suárez. Este disco tiene una fuerte presencia de Mirta Defilipo, autora de muchas de las canciones que tienen música de Litto Nebbia. El disco adopta el nombre de la primera canción “En caso de vida”, compuesta por la dupla Defilipo-Nebbia²⁰⁰. Además, Defilipo escribió la contratapa del disco y tradujo la letra de “Fe ciega, puñal salvaje”, escrita por Ronaldo Bastos con música de Milton Nascimento. El disco incluye otras canciones de personalidades ligadas a la historia del rock vernáculo como Roque Narvaja y el propio Litto Nebbia, sin embargo, el espectro se amplía a otras propuestas como las de Ferrer-Piazzolla, Marcos Valle, Sergio Valle, Silvio Rodríguez y Julio Cesar Suárez (hermano de Chany), más conocido por su nombre artístico, Julio Lacarra. *En caso de vida* cierra con un tema instrumental donde, al igual que en *Transparencias*, la voz de Chany se suma como un instrumento más. Se trata de la canción “Río San Francisco”, compuesta por la cantante brasileña Flora Purim. El título original es “San Francisco River” y la letra está escrita en inglés, pero Suárez la entona sin palabras. Por su eclecticismo, *En caso de vida* resultó ser el título más discordante de la lista. Invita a reflexionar acerca de cuáles fueron las motivaciones por las cuales Grinberg lo incluyó en su lista de “discos para recordar”. Quizás, retomando el planteo de Corrado y repensando los “recursos musicales específicos que caracterizaron al ‘rock nacional’ en determinados momentos de su historia”²⁰¹, podría pensarse este ciclo III como un tiempo de apertura a otros estilos. Quizás, también, su inclusión responda a que Suárez haya seleccionado “cuidadosamente su material poético”²⁰², o bien que su figura haya aportado

¹⁹⁷ Héctor Facundo Vitale, “Casamiento de Alicia”, *Transparencias* (Buenos Aires: Ciclo 3, 1976).

¹⁹⁸ Daniel Curto, “Imagen II”, *Transparencias* (Buenos Aires: Ciclo 3, 1976).

¹⁹⁹ Chany Suárez, *En caso de vida* (Buenos Aires: EMI, 1976).

²⁰⁰ De los cuarenta y tres registros que tiene “DEFILPO MIRTA ELSA” en la base de datos de SADAIC, cuarenta los tiene en coautoría con “NEBBIA FELIX FRANCISCO”.

²⁰¹ Corrado, *Op. Cit.*, 19.

²⁰² “Ha seleccionado, por ese motivo, cuidadosamente su material poético, aferrándose a las rampas, a los impulsos, a las expresiones esperanzadas, a las escaleras que solo propician el ascenso” Mirta Defilipo, haciendo referencia al trabajo de Chany Suarez, en la contratapa del disco *En caso de vida*.

un elemento más a la diversidad estilística, tan necesaria para “definir la identidad” de esa “nueva música urbana”, de hecho, su nombre estuvo vinculado al folclore al punto de ser distinguida con el Premio Konex 2005 en la categoría Solista Femenina de Folklore. En las ediciones posteriores de *Cómo vino la mano* no hay alusiones a este disco ni se vuelve a mencionar el nombre de Chany Suárez.

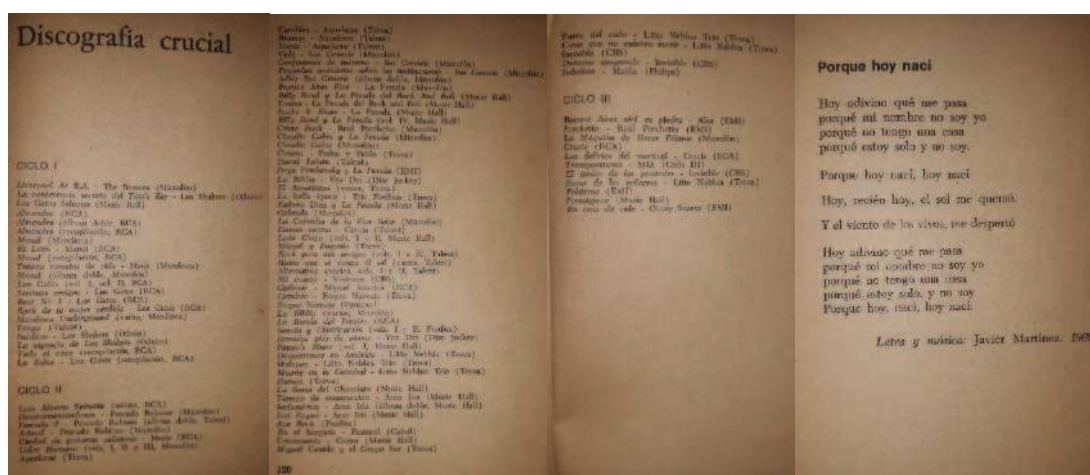


Figura 4: Imágenes de las páginas del libro *La música progresiva argentina* dedicadas a la “Discografía crucial” y a las letras para no olvidar”. En las primeras tres se puede ver el espacio dedicado a cada ciclo. En la cuarta se puede comparar el tamaño de letra respecto de las anteriores.

Discografía crucial²⁰³

El trabajo de Grinberg aporta elementos a la discusión sobre la posible existencia de un canon del rock nacional. En principio, ofrece una lista de discos y de canciones que, con las salvedades del caso, siguen manteniendo representatividad retrospectiva. Al revisar el listado, la mayoría de los discos, las canciones y los nombres propios parecen haber superado la prueba del tiempo. Sin embargo, cabe preguntarse, como lo hace Corrado, si esa transhistoricidad²⁰⁴ es una condición suficiente para constituirse en un corpus canónico. En el mismo sentido, el hecho de que haya nombres que en un momento determinado tuvieron su lugar y luego fueron excluidos, más allá de las posibles razones por las cuales esto pudo haber sucedido, evidencia que se trata de un proceso dinámico.

²⁰³ Las letras en color rojo marcan errores de tipeo que aparecen así en el original.

²⁰⁴ Corrado, “Canon, hegemonía y experiencia estética”, 2.

El rock nacional según *Pelo*.

Entre 1970 (año de la publicación de *Agarrate!!!*) y 1977 (año en que se publicó *La música progresiva argentina*), las personas que se interesaban por las novedades relacionadas con el rock nacional e internacional tenían la posibilidad de adquirir los ejemplares de la revista *Pelo*. El primer número de *Pelo* se puso en circulación el 4 de febrero de 1970. La dirección estuvo a cargo de Osvaldo Daniel Ripoll, quien había sido secretario de redacción de *Pinap*. La revista *Periscopio* cubrió el fenómeno de *Pelo* seis meses después de su lanzamiento, con una nota en la que Ripoll describía el proyecto de la siguiente manera:

Somos una revista extraclases, como todas las del género, pero nos leen sobre todo estudiantes secundarios y universitarios.” La sentencia de Daniel Ripoll, 24, soltero (director de *Pelo*, única publicación argentina dedicada exclusivamente a la música pop y al fenómeno hippie), aclara las causas de uno de los más recientes éxitos editoriales porteños. Luego de *Pinap*, que creó un estilo, el público adolescente y juvenil seducido por la intrascendencia, encontró en el nuevo órgano un tratamiento más especializado y profundo de sus eternos temas. Sesudos estudios sociológicos sobre la cuestión generacional en las sociedades de consumo alternan con la anécdota del ídolo o los chismes de siempre: el producto es atractivo. [...] “Tratamos de dar un enfoque filosófico del fenómeno juvenil —se ufana Ripoll— sin desatender la cobertura de todo el espectro de la música pop argentina; hay conjuntos locales, como Arco Iris, Manal o Almendra, que no se limitan a imitar lo que viene del exterior y han incorporado elementos del tango y el folklore. [...] Nuestra meta es llegar a ser una publicación nacional, y por eso tratamos todo lo que sea de vanguardia —enuncia Ripoll—; lo que no haremos nunca es caer en la demagogia, porque Gardel también es pop, pero ya no tiene vigencia²⁰⁵.

La nota esclarecía diversos puntos sobre la naturaleza de *Pelo*. Al parecer, y a juzgar por los dichos de Ripoll, la condición de “extraclase” hacía referencia al rango etario de sus lectores, antes que a una distinción de clases diferenciadas por su poder adquisitivo. Al mismo tiempo la revista buscaba cubrir el amplio espectro de la “música

²⁰⁵ “Las mañan de pelo”, *Periscopio* 46, 57 (4 de agosto, 1970), disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/periscopio/page/4/>. Último acceso: 27 de mayo de 2023.

pop argentina” siempre y cuando fuera contemporánea y vanguardista, prestando particular atención a no caer en gestos demagógicos. Hacemos la salvedad de que, de la revisión crítica de los 91 primeros números de la revista, determinamos que a lo largo del tiempo se da una continuidad conceptual que unificó expresiones terminológicas disímiles como “música pop”, “rock”, “rock nacional” “vanguardia” y “música progresiva” (las cuales, por la especificidad del proceso, se analizaron en otro capítulo de esta tesis). Por último, Ripoll justificó el espacio que se le da a la escena musical local por considerar que las agrupaciones mencionadas sostenían rasgos identitarios vinculados con la argentinidad que las distinguían de las meras imitaciones de las bandas que circulaban en el exterior.

La propuesta de *Pelo* fue innovadora en el abordaje de ciertos contenidos, pero lo fue más contundentemente en sus tácticas comerciales. La implementación del *mailing* como estrategia de *márketing* la convirtió rápidamente en “un suceso con pocos precedentes”²⁰⁶ y en una de las publicaciones más efectivas del país²⁰⁷. Si bien, en un principio, el impacto de su distribución apenas sobrepasaba los límites de la Capital Federal²⁰⁸, a partir del número 16 la edición ya llegaba a gran parte de Latinoamérica (Bolivia, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua, Perú, Uruguay, Paraguay y Venezuela) a partir del número 27 llegó a los Estados Unidos, convirtiéndose en *Pelo Internacional*.

Pelo sostuvo su posición hegemónica como el único espacio en el que se practicaba la crítica periodística especializada en el rock, hasta la aparición de *El Expreso Imaginario* en agosto de 1976. En la lectura realizada sobre los primeros siete años de la publicación, pudimos configurarnos una representación de la manera en la que se desarrollaba la vida musical al interior del campo del rock en el Buenos Aires de principios de la década del '70. Además, pudimos hacer un desglose de los cambios que se fueron suscitando en este medio y nos permitimos observar de qué manera la revista pudo haber trazado las directrices de ese proceso. Es en función de esta revisión crítica

²⁰⁶ Lo innegable es que, a pocos meses de su aparición, *Pelo* promete convertirse en un suceso con pocos precedentes. *Ídem*.

²⁰⁷ “Un índice de su eficacia son las cifras de venta, que no bajan nunca del ochenta por ciento de la tirada y llegaron hasta los cuarenta y cinco mil ejemplares solamente en la Capital. El secreto de semejante boom se llama *mailing*, un recurso utilizado por primera vez en el país. Se trata de un padrón con veinte mil direcciones que permite una correspondencia permanente entre la revista y sus potenciales lectores. Estos reciben con tres días de adelanto un volante impreso con la tapa del próximo número y un guion de los artículos base. Así fue posible atrapar a buena parte de un mercado reactivo y en general poco solvente, cuya edad promedio no supera los dieciocho años. *Ídem*.”

²⁰⁸ *Pelo* se vende sobre todo en la zona Oeste de Buenos Aires (Ramos Mejía, Flores, Liniers) y en general es revista de cabecera: rara vez se comparte con otra lectura periodística. *Ídem*.

que intentaremos establecer la posible incidencia de la revista *Pelo* en la constitución de un hipotético canon del rock nacional.

Su carta de presentación en sociedad fue su primer número. En la tapa de esa primera entrega se leen títulos como “Exclusivo: Los dos McCartney”, “Extra: Los 30 conjuntos del mundo”, “Gran Poster: John & Yoko”, “Los millones de los Beatles”, “El cansancio de los gatos”, “El último día de Brian Jones”, “Manal, Almendra y la sexy Fedra”. En la editorial firmada por O.D.R., se lee lo siguiente:

Este año, después de tanto tiempo de utilizables confusiones y música complaciente, aparenta ser el definitivo para que se produzca el necesario decantamiento de la música pop (popular) argentina. La etapa parece iniciarse con la aparición de tres importantes long plays: el de los Gatos (página 19), Almendra (página 6) y Manal (página 40), tres elementos claves para preveer la futura música nacional²⁰⁹.

En principio, se dio una suerte de coincidencia entre los ejemplos que tomó Corrado en su conferencia para ilustrar de qué manera accionan “los resortes constitutivos del canon”²¹⁰: la edición de un diccionario y la realización de una encuesta. Ambos procesos, el diccionario y la encuesta, fueron replicados por *Pelo* en sus primeros años.

En rigor, lo que se publicó en el primer y tercer número de *Pelo* no son estrictamente diccionarios, pero sí adoptaron la apariencia estética de las enciclopedias. Se trata de dos informes a partir de los cuales se elaboraron dos listas con las agrupaciones²¹¹ que la redacción de *Pelo* consideraba más representativas. El primero de los informes derivó en una lista con “Los 30 grupos de la revolución pop”²¹² y fue publicado en el primer número. El segundo, publicado en el número tres, dio cuenta de “Los conjuntos de la música pop argentina”²¹³. Ambos se extendieron desde la página 27 a la 34 de cada número, lo que nos hizo presumir que las diagramaciones de las 60 páginas que componen cada uno de estos ejemplares pudieron haber estado prediseñadas. En

²⁰⁹ *Pelo* 1, 3.

²¹⁰ Corrado, *Op. Cit.*, 7.

²¹¹ No hay solistas inventariados.

²¹² *Pelo* 1, 27-34.

²¹³ *Pelo* 3, 27-34.

ambos informes, los redactores y colaboradores²¹⁴ de *Pelo* mencionaron las fuentes a las que recurrieron para confeccionarlos y, además, explicitaron los criterios de inclusión y exclusión en los que se basaron para elaborar las listas. Dado que la amplitud de los ámbitos geográficos era dispar, para cada lista rigieron criterios diferentes.

Para confeccionar esta lista de bandas de circulación internacional, se basaron en los siguientes preceptos:

En este informe especial, para el cual colaboradores de la revista *Pelo* investigaron durante semanas en archivos, revistas, biografías, y libros, sólo se tuvo en consideración a aquellos conjuntos que, de alguna manera, tuvieron participación directa en la revolución de la música pop ocurrida en la década de los años sesenta. Se obviaron los grupos que ya se han disuelto y cuya música no ha dejado rastros importantes. Del mismo modo, no se mencionan a los conjuntos —algunos de ellos muy importantes— que fueron producto de esa revolución. Tales como Blind Faith, Fat Mattres, Blood, Sweet and Tears, Humble Pie, etc. Otros, no figuran porque realmente no tienen mayor importancia. Esta investigación es la primera, realizada en la Argentina, que ha logrado reunir datos tan importantes como: biografías, direcciones, discos representativos, integrantes, instrumental, declaraciones y línea musical de los conjuntos más destacados. En definitiva: una información de alto valor documental que ya hacía falta en la Argentina.

(Nota de la Redacción: agradecemos la colaboración, para este informe y para el que actualmente está en preparación sobre todos los conjuntos nacionales, de sellos grabadores, disc jockeys, editoriales y agencias noticiosas.

Figura 5: Extracto de la revista *Pelo* en el que se explicitan los criterios para la selección de bandas.

Mientras que los criterios para la selección de quienes iban a ocupar las entradas del segundo informe, fueron las siguientes:

Para realizar este informe—el primero que se confecciona en Argentina— el plantel de colaboradores y redactores de la revista *Pelo* investigó durante dos meses en sus propios archivos, en las compañías grabadoras, en las agencias artísticas y con entrevistas directas a los integrantes de los conjuntos incluidos. El resultado es la recopilación de las distintas claves y elementos que convirtieron al pop —a veces mal llamado “beat”— en el movimiento de música nacional más importante de los últimos veinte años. Para realizar el informe sólo se tuvieron en cuenta a los conjuntos que aún están en actividad, inclusive fueron eliminados aquellos que, a pesar de haber grabado, no registran una actividad normal o continua. Se consideraron, además, a algunos conjuntos de origen extranjero pero que desarrollan su actividad dentro del país.

Figura 6: Criterios de selección para las entradas del diccionario.

Las letras capitales que ordenaron alfabéticamente²¹⁵ a las bandas enlistadas en cada informe tenían una fuerte reminiscencia enciclopédica. Cada entrada constaba de

²¹⁴ En ese momento la nómina de colaboradores de la revista *Pelo* estaba integrada por Miguel Gavalas, Esteban Szalzardi Szevigari, María Teresa González Llamazarez, Luis Durante y Mario Alberto Albarracín.

²¹⁵ Almendra, Abracadabra, Alta tensión, Análisis, Arco Iris, Aspirina, Banana, La barra de chocolate, Los bichos, Los brujos, Bosques, Cables pelados, Carlos Bisso y su grupo Conexión N° 5, Clase 49, Damián y nosotros, Diplodocum, red & Brown, Extraña Dimensión, Formación 2000, Los Gatos, Grupo uno, Hielo, Industria Nacional, Jarabe de Menta, Johnny Allon y su banda púrpura, Joven Guardia, Lechuga, Luz de Mercurio, Manal, Marca registrada, Melaza, Los mentales, Los Naufragos, Nueva Conexión N° 5, Nuevos extraños, Parada 45, Piel tierna, Pintura Fresca, Los Piratas, Ropa tendida, Safari, Sal y pimienta, Séptima brigada, La sociedad de Ricardo, El sonido de Hillber, Sound and company, Trio galleta, Trocha angosta, Tienen Razón, Trova 4, Vox Dei, Los Walkers, Xawaks. Conjuntos extranjeros que actúan en la Argentina:

tres ítems: una breve biografía, los discos más destacados y una dirección postal que remitía a la representación artística de una agencia o bien al sello discográfico con el que tenían contrato. Esta estructura regía para ambos informes. La diferencia más sensible a la vista está relacionada con el estilo gráfico que les dieron a las letras capitales: Mientras que para el informe internacional el diseño estaba unificado estilísticamente, para el informe argentino presentaban una mayor diversidad en el diseño y la estética visual.

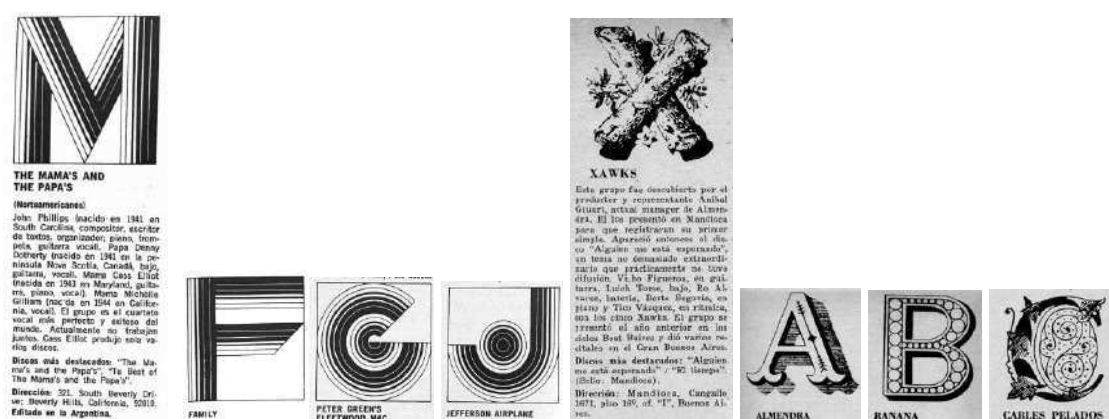


Figura 7: Letras capitales para el informe de bandas internacionales y argentinas.

De los criterios fijados para la compilación se deduce que el poder de agencia de la industria discográfica fue gravitatorio, dado que solamente se admitieron en la lista a aquellas agrupaciones que habían conseguido editar algún material grabado. Tener al menos un disco simple publicado, como resultó ser el caso del grupo Análisis,²¹⁶ era un requisito elemental y a la vez crítico para ser admitido. En el mismo sentido, la información de esas grabaciones se reconstruyó a partir del propio archivo de las compañías. En segundo orden, estaba la necesidad de sostener una “actividad normal o continua”. Sin saber a ciencia cierta en qué consistía esa “normalidad”, suponemos que era la continuidad de la práctica musical en sí misma (es decir, haber reportado alguna actividad reciente en el campo, como la planificación de un concierto, una actuación en vivo o la grabación de un nuevo material), lo que le daba el carácter de “vigencia” al que se refería Ripoll en la entrevista que oportunamente le diera a *Periscopio*. En el informe de las bandas locales, también se hizo énfasis en aclarar que lo que produjeron quienes quedaron enlistados era música “pop” que, según *Pelo* y sin explicitar fundamentos, no era lo mismo que la música “beat”. Esta aclaración sugiere que todo lo que fuera considerado “beat” era pasible de exclusión. Finalmente, se le dio un espacio a quienes,

Los Barbaros, Los Blue Caps, Los iracundos, Kano, Los bull-dogs. *Pelo* 3, 27-34.

²¹⁶ *Pelo* 3, 28.

sin ser argentinos, desarrollaban su actividad musical en Buenos Aires. El informe presenta, en cada entrada, una valoración crítica de cada banda que no necesariamente fue laudatoria. De hecho, en uno de los correos que publicó la revista, uno de los lectores concluye que “de ‘todos los grupos’, como dice PELO (cincuenta y siete en total), cinco o seis son los que en realidad valen”²¹⁷. Aunque las opiniones, en general, no fueron absolutorias, tampoco fueron lapidarias. El objetivo fue evaluar el desempeño y la producción de cada banda para posicionarlas en el contexto general de la escena del momento. Sin dudas, en ese marco, las bandas como Almendra, Manal, Los Gatos, Arco Iris y Vox Dei, que sí fueron favorecidas por los comentarios, quedaron, por contraste, mucho mejor referenciadas.

El otro ejemplo que utilizó Corrado para ilustrar de qué forma opera constitutivamente un canon fue una encuesta que la revista *Clásica* realizó a “compositores y musicólogos argentinos”. En nuestro caso, tomaremos como referencia algunas de las encuestas que la revista *Pelo* publicaba frecuentemente. La primera que nos interesó desglosar es la que se realizó en 1974²¹⁸. Fue un sondeo realizado a 28 “músicos del rock argentino, de todos los niveles”. La consulta perseguía un par de objetivos: el primero era el de tratar de “detectar a través de la opinión —obviamente— autorizada” de los encuestados algunas “buenas ediciones” publicadas durante el año que estaba concluyendo²¹⁹. El segundo objetivo, conocer (y dar a conocer) las preferencias de “los músicos del rock argentino”. La pregunta tenía un sesgo dado que los consultados tenían que responder con títulos que hubieran aparecido a la venta en la Argentina. Con esa condición, los consagrados fueron *Tales From Topographic Oceans*²²⁰ de Yes y *Spectrum*²²¹ de Billy Cobham. En la descripción de la encuesta, *Pelo* especuló con que, de no haber mediado ese sesgo, el resultado hubiera sido diferente, al mismo tiempo que se sorprendió (gratamente) de que se sostenga la predilección local por Jethro Tull, con varios votos a favor de *A Passion Play*²²², aun cuando la crítica internacional había sido impiadosa con ese álbum. Cabe destacar que esa predilección argentina por el grupo liderado por Ian Anderson se vio reflejada y estimulada desde las primeras notas e

²¹⁷ *Pelo* 4, 54.

²¹⁸ *Pelo* 56, 15-17.

²¹⁹ La revista solía publicar una edición extraordinaria al finalizar el año, a modo de balance en el que se solían publicar listas de músicos y trabajos discográficos destacados.

²²⁰ Yes, *Tales From Topographic Oceans* (Londres: Atlantic Recording Corporation, 1973).

²²¹ Billy Cobham, *Spectrum* (Londres: Atlantic Recording Corporation, 1974).

²²² Jethro Tull, *A Passion Play* (Londres: Chrysalis, 1973).

informes de la revista *Pelo* que, conjuntamente con todo lo relacionado a The Beatles, su separación y sus derivaciones, ocuparon una cantidad significativa de sus páginas. Es importante observar que se daba por “obvio” que el mero hecho de ser músico de rock constituía una condición suficiente para expresar una opinión autorizada. En el mismo número de *Pelo*²²³, se presentaron las “55 Claves del Rock”, es decir, 55 nombres claves para entender el desarrollo del rock internacional de esos años. En una nota aparte, se consagró el nombre de Joni Mitchell como la cantante del año sin citar ni contextualizar las encuestas o las opiniones que la ubicaron en ese primer lugar.

En agosto del año siguiente, *Pelo* lanzó la “Encuesta 1975 de la música contemporánea argentina”²²⁴. Según lo publicado en el número 64 de la revista, el sondeo no tenía como fin establecer quienes habían sido “los mejores” de cada rubro, sino que buscaba recoger la opinión del público sobre lo más destacado de ese año. Al pie de la página cinco había un cupón para recortar, completar y enviar por correo (en sobre cerrado) a la redacción de la revista. De esa manera se podía participar de la votación. Las categorías que se propusieron fueron: Grupo, Cantante, Grupo revelación, Guitarrista, Bajista, Tecladista, Baterista, Instrumentos diversos, Compositor, Actuación en vivo, *long play*, Tema. Solo se admitía un voto por rubro. En los números sucesivos se volvió a publicar el cupón, hasta que en diciembre se dieron a conocer los resultados. Los que encabezaron las categorías fueron:

Grupo: Sui Generis

Cantante: Nito Mestre

Grupo revelación: Polifemo

Guitarrista: Luis Alberto Spinetta

Bajista: Rinaldo Rafanelli

Instrumentos Diversos: Ara Tocatlian

Compositor: Charlie García (sic)

Actuación en Vivo: Sui Generis

²²³ *Pelo* 56, 18-20.

²²⁴ *Pelo* 64, 5.

Long play: Pequeñas Anécdotas Sobre Las Instituciones.

Tema: Sueltrate Rock'n'Roll (Polifemo)

En todas las categorías, se confeccionó una lista de diez nombres y en la mayoría de ellos el porcentaje de los primeros puestos fue contundente, a excepción de la categoría “Tema”, en el que la canción de Polifemo alcanzó el primer lugar con apenas un 6%, lo que evidencia una alta dispersión del voto. La encuesta se repitió en 1976, pero esta vez se incentivó la participación del público a través de premios que fueron sorteados entre quienes participaron de la votación. En general, los nombres de los primeros puestos de la segunda edición se mantuvieron sin grandes cambios.

Además de realizar encuestas y confeccionar informes enciclopédicos, desde las páginas de la revista *Pelo* se promovían diversos tipos de consumos culturales: Libros, discos, programas de radio y TV, filmes cinematográficos. Precisamente, uno de los libros que se recomendó es *Agarrate!!!*. A manera de novedad, le dedicaron una página completa a comentar que Juan Carlos Kreimer estaba terminando de escribir su “segundo intento por acercar el movimiento popular del rock (también mal conocido por “beat”) al ensayo y la investigación”²²⁵, tarea que le habría posibilitado descubrir una “realidad subyacente” detrás de cada canción de cada conjunto. En esa nota, *Pelo* reconoció como un mérito el hecho de que Kreimer “trata y maltrata a los falsos apóstoles de la música popular” y a algunos empresarios también. Según *Pelo*, el aporte más valioso de *Agarrate!!!* fue el de esclarecer el movimiento y dotarlo de coherencia. La nota realizó una descripción de la naturaleza del contenido del libro (fotos, dibujos, textos, etc.) y publicó a manera de adelanto y con la venia de editorial Galerna, el artículo “Ayer nomás”. Las recomendaciones de *Pelo* en materia de publicaciones editoriales cubrían un amplio espectro de temáticas, desde libros de interés general como *Para la liberación del segundo sexo*²²⁶, otros más afines a los intereses de sus lectores como *Ahora mismo*²²⁷ (un libro de Moris con letras de sus canciones), y otros de una especificidad mucho más acotada como *Nueva rítmica aplicada al rock*²²⁸ (un método escrito por Horacio “Droopy” Gianello orientado a los bateristas que estaban interesados en aprender las

²²⁵ Se insiste en diferenciar al rock de la música “beat”. *Pelo* 11, 55.

²²⁶ *Pelo* 37, 50.

²²⁷ *Pelo* 43, 6.

²²⁸ *Pelo* 69, 7.

métricas impares —*odd metters*— que utilizaba la agrupación estadounidense Mahavishnu).

En materia de audiciones radiales, *Pelo* se ocupaba de recomendar aquellos programas que consideraba que difundían el material discográfico con el que la línea editorial de la revista comulgaba. Como hemos visto con el caso de los programas de radio conducidos por Grinberg, se les daba un tratamiento privilegiado a aquellos programas cuyos conductores manifestaban un interés genuino por “la progresiva”. En el mismo sentido, en uno de los números se publicó una encuesta modelo de nueve preguntas a seis de los *disc-jockeys*²²⁹ que tenían programas de radio al aire en junio de 1971, a los que se les consultó por cuestiones relacionadas con su labor. La nota comienza diciendo:

En un medio donde los advenedizos suelen ser la mayoría y donde la ‘santa coima’ de las grabadoras es el pan de cada día, ser disc jockeys en la Argentina es quizás el camino profesional más rápido para llegar a la prostitución profesional²³⁰.

La frase denuncia —sin dar nombres— que era una práctica común de las compañías sobornar a los que tenían la potestad de seleccionar las canciones que se iban a difundir con el objetivo de instalar determinados productos discográficos. No obstante, se aclara que los encuestados son de los pocos profesionales “auténticos” y que pasan la música que se les da la gana. Por otra parte, y sin que esto represente necesariamente una contradicción, también se podía ver en sus páginas el anuncio publicitario²³¹ de *Alternativa 2*, un segundo disco de canciones elegidas por la dirección del programa Alternativa que se emitía por Radio Argentina y estaba conducido por Willmar Caballero, uno de los “*disc-jockeys*” que no apareció mencionado en la encuesta modelo realizada a los profesionales “auténticos”. El disco contenía una selección de canciones de la tendencia progresiva editado por la RCA: Los Gatos, Almendra (2), Manal (2) El Reloj,

²²⁹ En este caso específico, con el término *disc-jockey* se hace referencia a las personas que pasaban música en programas de radio. En la nota en cuestión los encuestados son Leonardo Simons, Carlos Ricco, Enrique Alejandro Macini, Raúl Calviño, Leo Rivas y Adolfo “Fito” Salinas. *Pelo* 16, 48-49.

²³⁰ *Pelo* 16, 48.

²³¹ *Pelo* 63, 32.

La banda del Paraíso, Alma y Vida, Moris, Litto Nebbia y, finalmente, Quintral con la canción “Tantas cosas”.²³²

Respecto de los programas de televisión que pagaban sus anuncios publicitarios en la revista, no pudimos encontrar una recomendación explícita a ninguno de estos, ni tampoco hemos podido hallar alguna crítica negativa. Desconocemos también, si existió un pacto de reciprocidad entre la revista y sus anunciantes, es decir, si los programas de radio y televisión que aparecían en la revista también instaban a sus seguidores a que compraran los ejemplares de *Pelo*.

Las referencias de *Pelo* en materia de filmes cinematográficos fueron copiosas y diversas. Podían recomendar propuestas tan disímiles como la nota sobre “Las grandes películas del rock”²³³ con filmes documentales como *Soul to Soul*,²³⁴ ficciones como *A Hard Day's Night*²³⁵ o bien podían publicar el aviso publicitario²³⁶ anunciando el estreno de *El extraño de pelo largo*²³⁷. Sin embargo, nos interesó centrar nuestra atención en algunas producciones que estuvieron estrechamente relacionadas con los intereses de la propia revista. Nos referimos específicamente a las películas *Rock, hasta que se ponga el sol*²³⁸ y *Buenos Aires Rock*²³⁹. En ambos casos se trató de filmes en los que se tomaron imágenes y sonidos del Festival B.A. Rock, que fue organizado por el propio equipo de la revista *Pelo*. El título de la primera de ellas, *Rock, hasta que se ponga el sol*, era una clara referencia a la canción “Toda la noche hasta que salga el sol”, una versión castellanizada de “Drift Away” de Dobie Gray, que en el filme es interpretada por Orion’s Beethoven²⁴⁰. Naturalmente, la redacción de la revista le dedicó una nota a “La primera película argentina de rock” que “trató de reflejar la realidad de un movimiento generacional que tomó como base de expresión la música de rock en sus niveles progresivos”²⁴¹. Si bien su director, Anibal Uset, dejó en claro que la intención no era

²³² Quintral es la misma agrupación Gabriel y Marcelo (Gabriel Ogando y Marcelo Braga) en guitarras acústicas. Cambiaron de nombre antes de grabar su primer disco. Luego integraron a Guillermo Medin en piano. *Pelo* 54, 48.

²³³ *Pelo* 33, 32-35.

²³⁴ Denis Sanders, *Soul to Soul* (Accra: Nigram-Aura Productions, 1971).

²³⁵ Richard Lester, *A Hard Day's Night* (Londres: United Artists Corporation, 1964).

²³⁶ Se anuncia el estreno “en Baires jueves 5 Cine Sarmiento”. *Pelo* 2, 48.

²³⁷ Julio Porter, *El extraño de pelo largo* (Buenos Aires: Argentina Sono Film, 1970).

²³⁸ Anibal Uset, *Rock hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

²³⁹ *Pelo* 34, 46.

²⁴⁰ Se presenta como contradictorio el hecho de que una versión castellanizada de un tema interpretada por Orion’s Beethoven, pudiera darle nombre a “la primera película sobre el rock argentino” cuando la tendencia del movimiento siempre militó la originalidad de los temas propios y la condena a quienes grababan temas “importados”. Estas y otras inconsistencias se tratan con más profundidad en otro capítulo.

²⁴¹ Héctor Olivera, *B.A. Rock* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1983).

hacer una versión local de la película *Woodstock: 3 Days of Peace & Music*²⁴², si se especuló con que la película argentina surtiera el mismo efecto en las bandas locales que el que tuvo la película estadounidense para las bandas que aparecieron en sus fotogramas, esto fue, al decir de *Pelo*, que las fortalezca y las lance velozmente a una popularidad masiva que les ahorre años de trabajo. Para comprender que pensaban los redactores de *Pelo* sobre los alcances del cine como herramienta de promoción mediática nos remitimos a la nota titulada “La primera película argentina de rock”. Su primera oración reza lo siguiente: “A pesar de las connotaciones masivas y glorificantes de la televisión, el sistema ‘consagratorio’ de cualquier artista, cantante o movimiento musical sigue siendo el cine”²⁴³.

Una de las especificidades de *Pelo*, como todas las revistas de su estilo, fue la de reseñar discos. Esta operación implicaba, en la mayoría de los casos, que la persona que estuviera a cargo de la redacción de la crítica tuviera que emitir un juicio de valor sobre los discos publicados. Como señala Juan Francisco Sans, muchas veces ese juicio es producto de la propia alienación del propio crítico²⁴⁴. Es así que, por ejemplo, quien redactó el suelto donde se pondera el disco *Muerte en la Catedral*²⁴⁵ lo haya considerado el “mejor álbum de Nebbia”²⁴⁶ y al mismo tiempo, celebrara el hecho de que Nebbia se estuviera “escapando del rock elemental”, que esto fuera “sano y evolutivo” a pesar de leer en ese escape un avergonzante “ocultamiento de su rock”. Contradicciones aparte, en esta sección solía ponerse de manifiesto el sesgo ideológico con el que se valoraba el material discográfico editado. Por lo general, las valoraciones positivas eran coherentes con la línea editorial de la revista, que tendía a celebrar aquellos trabajos que tomaban riesgos estéticos propios de la música progresiva o de vanguardia. Sin embargo, en otro número de la revista, aquel que había sido juzgado por la redacción podía juzgar, en carácter de invitado, los discos de terceras personas que la redacción le asignaba. El mismo Nebbia se hace cargo de un decálogo de placas, en rigor, una reseña de catorce discos titulada “La opinión de Litto Nebbia”²⁴⁷. En esa página, se expidió sobre

²⁴² Michael Wadleigh, *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (Bethel: Warner Bros, 1970).

²⁴³ *Pelo* 34, 46.

²⁴⁴ “En este punto algunos investigadores invocan la eticidad de la estética, al cuestionarse el papel de la crítica como expresión, no de los valores del sujeto, sino de la propia alienación”. Juan Francisco Sans, “Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento” en Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano Coord, *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (Caracas: Fundación Celarg, 2011).

²⁴⁵ Félix Francisco Nebbia Corbacho, *Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).

²⁴⁶ *Pelo* 41, 46.

²⁴⁷ *Pelo* 23, 40.

producciones muy diversas, desde *El ídolo latinoamericano* de Johnny Tedesco hasta el “featuring” entre *The Beatles con Tonny Sheridan*. Para honrar el compromiso, por cada disco tuvo que completar sintéticamente cuatro ítems: sugerencia, logro, tapa, síntesis. En otros números, la misma sección, con la misma modalidad, lleva la firma de nombres como Rodolfo Alchourron²⁴⁸, Claudio Gabis²⁴⁹, Billy Bond²⁵⁰ y Rodolfo García “(ex Almendra)”²⁵¹ entre otros. Excepcionalmente, y cuando se justificaba, se publicaban discografías unipersonales o de una banda. El músico rosarino también gozó de ese privilegio. Esta vez el análisis se expuso en la primera persona de Nebbia, y se redujo a un breve texto que pretendía ser un balance de lo que en ese momento era, aparentemente y como refería la bajada de la nota, “la obra más vasta de todos los compositores populares argentinos”. La discografía de Nebbia ocupa dos páginas de la revista en las que se enumeran los títulos de los discos, de las canciones que compuso en cada uno y su participación en discos de terceras personas. En el período relevado, *Pelo* publica 38 notas sobre Nebbia en números diferentes, lo que representa un 44,64 % del total de la muestra, sin contar las menciones que se hacen en otras notas aludiendo a su rol de productor de discos o como compositor de canciones incluidas en discos de terceras personas.

Sin embargo, *Pelo* no solamente insistía con determinadas figuras que se reiteraban frecuentemente en sus páginas, sino que también arbitraba entre sus lectores y ciertas expresiones musicales que no estaban del todo definidas. Algunas ambigüedades están representadas por la música de Astor Piazzolla o de Leandro “Gato” Barbieri. El carácter progresivo de sus composiciones e interpretaciones hizo que *Pelo* les recomiende a sus lectores escuchar la música de ambos, a pesar de que estaban asociados a otros contextos estilísticos como el tango y el jazz. Piazzolla aparece en algunas notas de la revista apoyando al rock²⁵² o vinculado a los grupos Alas²⁵³ y La Pesada.²⁵⁴ A Barbieri, *Pelo* llegó a dedicarle la portada de su número 83²⁵⁵. De igual forma, la revista se planteaba la admisión de otras expresiones musicales cuyos rasgos progresivos eran menos evidentes. Tal es el caso de Caballo Vapor, una banda que decía hacer jazz-rock, pero que contaba entre sus integrantes a Antonio Juan Sánchez, más conocido como

²⁴⁸ *Pelo* 14, 62.

²⁴⁹ *Pelo* 20, 54.

²⁵⁰ *Pelo* 16, 45.

²⁵¹ *Pelo* 17, 50.

²⁵² *Pelo* 81, 2.

²⁵³ *Pelo* 82, 6-7.

²⁵⁴ *Pelo* 27, 16.

²⁵⁵ *Pelo* 83, 1, 8-9.

Johnny Allon, un “genuino representante de la complacencia nacional”²⁵⁶. En la única nota que le hicieron al grupo, Allon dice que el público no lo silbó ni lo abucheó, a pesar de haber cantado “mariposadas para poder morfar” en el pasado y que se dio el gusto de actuar en clubes que antes no querían contratar a Johnny Allon. Con el mismo propósito, la redacción de *Pelo* indagó en los intereses del Trío Galleta. En la nota “El trío vale 1.000.000”²⁵⁷, los integrantes de la agrupación manifestaron estar convencidos de que genuinamente querían solamente dos cosas: regrabar canciones y cantar en inglés. Lo hacían, en primer lugar, por gusto, y si les retribuía económicamente era una cuestión de segundo orden. Sostenían, también, que los grupos locales confundían ser creativos con “estar en la rara”. Operaban sobre la hipótesis de que, si los grupos extranjeros venían a la Argentina, no iban a tener competencia porque consideraban que el público local tenía una escucha que atrasaba respecto de la internacional. Curiosamente, también acusaban a las grabadoras de ese retraso, dado que promovían la grabación de temas muy simples²⁵⁸. En la misma nota rescataron el trabajo interpretativo de algunos grupos como Los Gatos y Los Mentales, pero cuando cantaban en inglés, el de Manal, pero sin las “zapadas eternas”, y la canción “Fermin” de Almendra. En otro orden de cosas, pero en el mismo sentido, la pasión inquisidora de *Pelo* llega a indagar en casos de diversa índole como el carácter complaciente de un disco de Pappo²⁵⁹ y otros más insospechados como los gustos musicales de Las Mini-short²⁶⁰.

Uno de los casos que fue elevado a juicio es el de Carlos Bisso²⁶¹. En la nota titulada “Para juzgar a Bisso”²⁶², el cantante fue “indagado a fondo” por *Pelo* para resolver la polémica. Las acusaciones que pesaban sobre Bisso eran las de cantar temas “importados” en inglés, la de hacer “música comercial” a pesar de que tres de sus músicos preferían hacer jazz y que sus canciones no eran originales. En su defensa el músico argüía que grababa ese tipo de música porque era lo que más le gustaba a él y a la juventud, que, al tener 28 años, veía esta actividad como un trabajo, que sí compuso zambas y boleros a los que les cambió el ritmo para estar “acorde con la época”, que cantaba en inglés

²⁵⁶ *Pelo* 48, 44.

²⁵⁷ *Pelo* 3, 6-7.

²⁵⁸ Este es un punto de acuerdo entre los que se consideran progresivos y los que están considerados comerciales.

²⁵⁹ *Pelo* 26, 10-11.

²⁶⁰ *Pelo* 17, 30-33.

²⁶¹ Carlos Bisso fue el cantante de Conexión N° 5 y al momento de hacer la nota ya había emprendido su carrera solista.

²⁶² *Pelo* 7, 56-57.

honestamente y “con total sinceridad” y que la mayoría de los grupos locales que presumían de ser originales, en realidad copiaban y hacían “canciones afines”. Desde su punto de vista, Bisso decía que el medio lo tenía “mal encasillado”²⁶³ y que conductores radiales como Adolfo Salinas “lo negaban” al no darle un lugar entre “sus supergrupos”. Además de su descargo, por sobre todas las cosas, se sentía en el derecho de ser juzgado por la calidad de su producción musical, más allá de los prejuicios sobre el tipo de música que hacía. Por lo pronto, él se abstenía de juzgar a quienes hacían blues en castellano intelectualizando lo simple. Sí, en cambio, reivindicaba el carácter original que le imprimían los arreglos de Carlos Franzetti²⁶⁴ a las versiones de temas “extranjeros” que él y sus músicos interpretaban.

En la publicación de este tipo de entrevistas, como las que se le hacen a Caballo Vapor en la voz de Allon, al Trio Galleta o a Carlos Bisso, aparecían las voces de los que se podrían considerar los antagonistas de lo progresivo y estas despertaban reacciones en los lectores (a favor y en contra) que se replicaban en el correo de lectores²⁶⁵. A diferencia de lo que plantea Sarlo, en este caso, el debate no tiene su arena en las revistas (en plural) porque *Pelo* no tiene publicaciones rivales, como sucedía con las revistas de crítica literaria²⁶⁶. Las pocas veces que se escucha la voz de los presuntos complacientes, se rompe con una línea hegemónica asociada ideológicamente a la vanguardia. En ese sentido, es interesante pensar si *Pelo*, en su momento, tenía ese poder que Sarlo le adjudica a la crítica literaria especializada, es decir, la capacidad de consagrar personas, de comenzar el camino de una consagración literaria entendida como un consenso entre el juicio especializado de los que escriben y de los críticos²⁶⁷.

No podemos determinar si *Pelo* podía, por sí misma, consagrar personas. Seguramente era un proceso en el que intervenían factores múltiples. Lo que sí creemos,

²⁶³ Una expresión similar se registra en *Agarrate!!!*. La única referencia que figura es una foto de Carlos Bisso de cuerpo entero y un texto sobreimpreso que dice “A nosotros, Conexión N° 5, siempre nos tuvieron mal considerados”. Kreimer, *Op.Cit.*, 76.

²⁶⁴ Carlos Alberto Franzetti. Compositor, pianista y arreglista argentino. Si bien su producción está centrada en el jazz, acredita trabajos en muchos estilos. Ganó cinco premios Grammy Latino y un Grammy, entre otros numerosos premios. Carlos Franzetti, disponible en: <https://www.fundacionkonex.org/b1816-carlos-franzetti>.

²⁶⁵ El correo de lectores de *Pelo* es un espacio de intercambio entre lectores, redactores e, incluso, ocasionalmente, responden en primera persona los músicos que fueron aludidos por los lectores.

²⁶⁶ Sarlo, *Op. Cit.*, 11.

²⁶⁷ Tomás Rebord, *El Método Rebord #52* - Beatriz Sarlo. YouTube, 16 de abril, 2023, (01:04:30 a 01:05:12), disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Xgi_KjwBOfo

parafraseando a Sarlo, es que la sintaxis de la revista estaba diseñada para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas.

El canon del rock nacional

Cada una de las tres publicaciones aporta elementos que reflejan cómo era lo que Corrado llama “la vida musical” de ese momento, en el que se pudo haber manifestado un canon del rock.

Además del contenido de las entrevistas y de otros textos periodísticos que se analizan en otros capítulos de este trabajo, el libro de Grinberg aporta listas de discos y de letras de canciones originales que, aunque fueron suprimidas en las ediciones posteriores, al recuperarlas podemos observar que resistieron el paso del tiempo. Esa lista de canciones es, seguramente, el resultado de la subjetividad del propio Grinberg, sujeto que estaba integrado al movimiento y, por lo tanto, debió haber estado atravesado por el colectivo. En consecuencia, su visión es, de alguna manera, el reflejo de una visión colectiva. Por otra parte, Grinberg no era un actor más del movimiento, sino que se lo podría considerar parte de la conducción; por ende, las listas provienen de una figura del interior del campo y autorizada por el campo. Aunque, como señala Kerman, un canon es más que un repertorio de obras, en principio, no debemos soslayar el grado de representatividad que aún conservan esas producciones.

Por su parte, la revista *Pelo*, además de realizar notas periodísticas, reseñas de discos, letras de canciones y debates de opinión, aporta encuestas y confecciones de informes enciclopédicos que consagran personas. En este punto, se da una coincidencia entre las tres fuentes dado que parece haber un consenso que consagra a Almendra, Manal y Los Gatos como los referentes centrales e insoslayables del movimiento. A esa trinidad de bandas originarias se le pueden sumar, el mismo Litto Nebbia, como figura individual, que tiene una voz privilegiada dentro del concierto de voces que se repiten en las tres publicaciones, legitimándose desde lugares diferentes. Otras agrupaciones como Vox Dei y Arco Iris ocupan un lugar de preferencia. Al igual que Nebbia es la figura solista que representa la continuidad de Los Gatos, Aquelarre, Color Humano, Pescado Rabioso, las figuras individuales de los ex Manal y la confluencia que se da en La Pesada del Rock van abriendo el espectro a nuevos protagonistas. Quizás en este punto sería conveniente pensar en la posibilidad de que el canon del rock nacional esté construido a partir de la

consagración de agrupaciones o de personas individuales antes que de un corpus de canciones canónicas.

Por otra parte, el factor ideológico que Kerman identifica como lo definitorio del canon, está relacionado con suscribir una idea de lo progresivo. Si bien está presente en los tres textos analizados, ese programa progresista se manifiesta más cabalmente en las últimas páginas de *Agarrate!!!*. Por tratarse de una recopilación de textos, por la sintaxis de sus páginas y, fundamentalmente, por estar atravesado por ese “tiempo presente” del que habla Sarlo, *Agarrate!!!* está más cerca de responder a la “forma revista” que de ser un libro.

Por otra parte, del contenido de sus textos puede desprenderse un decálogo de mandatos que funcionaron como un credo laico que delinearon las reglas de inclusión y exclusión de ese campo alrededor de 1970. Aquellas personas que quisieran ser admitidas en el nuevo movimiento debían honrar al castellano como lengua madre en las letras originales de sus canciones. Debían elevar esas letras al más “alto nivel poético” que le fuera posible alcanzar. Debían cuidar la “calidad de sus versos” aun cuando el contenido de esas letras cuestionara los mandatos sociales preestablecidos. Debían evitar caer en la tentación de grabar “temas de moda” para no prestarse obedientemente al uso mercantil (sacrilego) de la música que proponían las compañías grabadoras. Debían componer canciones musicalmente elaboradas y audaces con arreglos igualmente elaborados y sofisticados. Debían poder tocar en los escenarios y grabar con igual pericia y solvencia. Debían demostrar un avance técnico constante con su instrumento. Debían procurarse el uso de las herramientas tecnológicas de ese momento. Debían incursionar en la práctica de la improvisación con el instrumento y hacerlo con la mayor libertad que se pudiera permitir. Debían permanecer en una búsqueda permanente y estéticamente arriesgada que las posicionara y las mantuviera a la vanguardia del movimiento. Debían consagrar su vida al “sacro oficio (sacrificio)”²⁶⁸ de la música sin pasión de lucro. Debían suscribir, casi religiosamente, el programa progresista del rock de ese momento, aunque eso podía implicar, paradójicamente, transgredir toda regla.

Amen.

²⁶⁸ Kreimer, *Op. Cit.*, 70.

Capítulo III: De cómo el canon se consolidó en el tiempo

En su trabajo “‘Una que sepamos todos’: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino”²⁶⁹, el musicólogo cordobés Leonardo Waisman²⁷⁰ reflexiona acerca de la importancia que tiene el canon en la constitución del campo del folclore. Opera sobre la hipótesis de que el canon es una necesidad para que se constituya un campo. En ese sentido recorre los puntos de tensión que se generan entre el apego a las tradiciones atemporales o históricas, consideradas “esenciales” para el campo en cuestión, y la voluntad de expresar el tiempo presente que, por su condición “modernizante”²⁷¹, es una característica de la canción popular. Bajo esa premisa, Waisman, esquematiza la historia de las innovaciones al interior del canon folclórico argentino tomando como ejes cartesianos el repertorio y los estilos de interpretación. Además, el trabajo abre un interrogante acerca de las posibilidades de que el canon no opere de igual manera en otros campos de la música popular como el jazz, el bolero o las marchas militares y, aunque no esté mencionado, el rock nacional.

En este capítulo, intentaremos establecer si existe un conjunto de canciones “que sabemos todos”, tratando de comprender cuál fue el devenir histórico del canon del campo del rock nacional y cuáles fueron las instancias que contribuyeron a su constitución, instalando repertorios y referentes en el inconsciente colectivo. Para cumplir con ese cometido, exploraremos algunas instancias de legitimación que, desde nuestra perspectiva, apuntalaron algunos de los pilares constitutivos del canon.

²⁶⁹ Leonardo J. Waisman: “‘Una que sepamos todos’: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino”, Ponencia leída en la *I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe* (2014).

²⁷⁰ Premio Konex de Platino 2019. Premio Konex 2009. Clavecinista y director especializado en música barroca, con actuaciones en América, Europa y el Lejano Oriente. Realizó sus estudios musicales en la UNC y la U. de Chicago. Fue Investigador Principal de CONICET hasta su jubilación en 2018. Publicó, en revistas nacionales e internacionales, estudios sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina, la inserción socio-cultural de los estilos musicales y las óperas de Vicente Martín y Soler. <https://www.fundacionkonex.org/b4100-leonardo-waisman>.

²⁷¹ “por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta”. Waisman cita a Juan Pablo González: “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena* 55/195 (2001): 38-64.

Otras Revistas

En el Capítulo I, abordamos tres publicaciones que comenzaron a pensar el movimiento del rock en la Argentina. Sin embargo, existen otras publicaciones que, con otro perfil editorial, contribuyeron a la consolidación de un discurso especializado sobre el rock argentino. Se trata de revistas de corte generalista, en las que se abordaban temáticas de intereses culturales diversos, en cuyas páginas se incluían notas dedicadas a las agrupaciones de un rock nacional en ciernes. En este sentido, estimamos pertinente enlistar a la revista *Pinap*. Considerada un antecedente de la revista *Pelo*, la información relacionada con los referentes de la música popular local de ese entonces ocupaba una parte considerable de sus páginas, aunque también publicaba notas sobre intérpretes de diferentes estilos internacionales, como la cancionística francesa, italiana o brasileña²⁷². *A priori*, puede parecer que los contenidos de *Pinap* no eran muy diferentes a los de la revista *Pelo*, pero, como referimos en el capítulo anterior, la principal diferencia radica en la especificidad de los mismos: mientras que el interés de *Pinap* estaba orientado a captar la atención del público juvenil en general, *Pelo* se concentró en el público que comenzaba a adherir al movimiento del rock porteño. Sin embargo, queremos rescatar algunos aspectos que sí son intrínsecos al posicionamiento de las figuras que participan en la disputa por el capital simbólico: En principio, reconocer que su título puede traducirse como poster o afiche, y alude a un elemento que sirve para promover la centralidad de las personas cuya imagen apareció plasmada en ese espacio privilegiado de la revista. Esas láminas funcionaban como un objeto que suscitaba el interés y la atención de quienes consumían la música de las figuras que aparecían en sus tapas y/o afiches. Al mismo tiempo, orientaba el gusto de quienes compraban la revista para enterarse de las novedades en materia de estrenos cinematográficos, pormenores de la vida de músicos, actores y actrices contemporáneos, promociones de programas televisivos y tendencias en el mundo de la moda y del mercado discográfico, entre otros temas.

Otro aspecto que es necesario reconocerle a esta revista, es el de haber generado el Festival Pinap de la Música Beat & Pop (FPMB&P). Según Daniel Ripoll, quien fuera el secretario de redacción de la revista, ese fue “el primer festival que hubo en Buenos

²⁷² Algunos casos son: Richard Antonny, *Pinap* 5, 19; Adamo (Salvatore) *Pinap* 7, 60-63; Roberto Carlos *Pinap* 4, 30-31.

Aires y en Argentina”²⁷³ en un anfiteatro que había al lado de la Facultad de Derecho de la UBA. Ripoll también refiere que se dio una suerte de “*puch* interno”²⁷⁴, que haría que la línea de la revista dejara de abordar el “pop” para ocuparse del “rock”. Según el ex redactor de *Pinap*, esto se reflejó en el cambio de las tapas, que inauguraron la serie con la figura de Sandro²⁷⁵ y terminaron exhibiendo a Los Gatos²⁷⁶ y Almendra²⁷⁷. Si bien esto es objetivamente cierto, la tapa de Los Gatos es la sexta y la de Almendra es la vigesimoprimer, es decir que, si esos son los parámetros, el proceso escaló rápidamente y hubo más proximidad entre Sandro y Los Gatos que entre Los Gatos y Almendra.

Dentro del grupo de revistas que podríamos denominar “inespecíficas” tomamos como ejemplo a *Cronopios* —que devino luego en *La Bella Gente*— para comprender el tipo de abordaje que realizaban del movimiento. Como muestra elegimos una nota del primer número de *Cronopios*, fechada en octubre de 1969, bajo el título “Yo almendro, tu almendras, el almendra”²⁷⁸. En las seis páginas dedicadas a los integrantes del cuarteto se indaga sobre sus cuestiones personales: se hace referencia a la manera en que vestían, a que componían e interpretaban buena música, a que vivían con sus padres —a excepción de Rodolfo García que “a pesar del pelo largo”²⁷⁹ trabajaba de mecánico— y a que Edelmiro (Molinari) estudiaba veterinaria. Además, se informa de las actividades recientes del cuarteto, como la composición de la música para una serie de aventuras, la participación en un filme que se estrenó en Brasil²⁸⁰ y a la gira que hicieron por Perú. Se hace un especial énfasis en que, “al menos musicalmente”²⁸¹, ellos hacían lo que querían y que, al grabar el long-play, les dieron la directiva de que lo hicieran como quisiesen porque “a ellos no los cambia nadie”²⁸². Por último, se los invita a presentarse con una

²⁷³ Román Lejtman, *Rock nacional, la historia*, “Capítulo 3: La tierra que te da la vida, te da un tiempo para decidir...”, YouTube, 24 de febrero, 2017, documental televisivo para Canal 4, (02:33 a 02:44), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fYCCnmbNzfQ>.

²⁷⁴ Lejtman, *Rock nacional* (02:03 a 02:21)

²⁷⁵ *Pinap* 1, 1.

²⁷⁶ *Pinap* 6, 1.

²⁷⁷ *Pinap* 21, 1.

²⁷⁸ *Cronopios* 1, 26-31.

²⁷⁹ *Ibid.*, 31.

²⁸⁰ Presumimos que se hace referencia a un cortometraje realizado por la RCA con el objetivo de difundir las propuestas discográficas de la compañía. En el filme aparecen Palito Ortega, Donald, La Joven Guardia, María Vaner, Litto Nebbia y Almendra, estos últimos, además, proporcionan la música incidental del filme. Lleva por título *Todos a la vez* (1969), presunta paráfrasis de “All Together Now” de The Beatles. Parte del valor documental de la cinta se cifra en que aporta imágenes de las salas de grabación y de la fábrica de discos de la compañía. Filmoteca Online, *All together now*, YouTube, el 13 julio, 2020, 31:00, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-Fae4tiUPdY>.

²⁸¹ *Cronopios* 1, 28.

²⁸² *Ídem*.

auto nota, lo que despertó la curiosidad de los integrantes de Almendra acerca de la naturaleza de las preguntas que podían hacerse bajo esa licencia. Las cuatro presentaciones cierran la entrevista en la que se les daba el mismo tratamiento que se le daba a cualquier otro ídolo juvenil del momento, es decir, se indagaba sobre sus personalidades y sus gustos sin hacer referencias al trabajo musical en concreto. Además de lo escrito, las páginas están ilustradas con fotos grupales y con dibujos de Emilio Del Guercio. En la página que sigue a la nota aparece un aviso publicitario que aconseja: “pregúntele a Luis Alberto de Almendra acerca de guitarras”²⁸³. Se trataba de un auspicio de Hagstrom, “la más fina calidad sueca en guitarras eléctricas”²⁸⁴, que aseguraba, valiéndose de la técnica del *lettering*²⁸⁵, que la “guitarra oficial” de Spinetta era de esa marca.



Figura 8: Página 29 de Revista Cronopios / Dibujo de Emilio Del Guercio / Recorte de página 31 de Revista Cronopios, Guitarras Hagstrom.

Diez páginas más adelante, a tres columnas, se publicó la letra de “A estos hombres tristes”, “Palabras y música de Luis Alberto Spinetta”, “Interpretado por

²⁸³ *Cronopios* 1, 31.

²⁸⁴ *Ídem*.

²⁸⁵ Nos referimos a la técnica que no se vale de una tipografía en específico, sino que va dibujando cada letra, moldeando la línea, emula la percepción alterada de la realidad. Fueron usadas, fundamentalmente, por los artistas psicodélicos de San Francisco, como Moscoso, Wilson y Griffin, crearon un estilo visual único e influyente, caracterizado por colores vibrantes, formas fluidas y letras distorsionadas, inspirado en parte por la experiencia de las drogas psicodélicas. Steven Heller, “The Acid Aesthetic: A Brief History of Psychedelic Design”, *Print*, disponible en <https://www.printmag.com/culturally-related-design/acid-aesthetic-history-of-psychedelic-design/>. Última consulta: 26 de diciembre de 2024.

Almendra”²⁸⁶. Al mismo nivel, las otras dos columnas las ocuparon “Street Fight Man”, de Mick Jagger y Keith Richard y “J’ai peur, J’ai T’aime”, interpretado por Johnny Holliday. En la sección “el son entero”²⁸⁷, en la que se publicaban las novedades del mercado discográfico, a cargo de “el cronopio discotecario” se celebra la edición del segundo disco simple de Manal y se festeja, también, que el trío estaba siendo aceptado por “el gran público” y se interpreta este signo como una señal de que “los buenos siempre triunfan”. El redactor afirmaba que “No pibe” era la mejor canción de Manal, con todos los ingredientes para convertirse en un hit: “La letra, de corte socio-pedagógica, es muy buena y sobre todo muy cierta. ‘Necesito un amor’ repite un riff muy pegadizo, que en mis sueños oigo tararear a toda la Argentina”²⁸⁸. Un dato más: en los avisos publicitarios de casas de música como Daíam, Casa América o Antigua Casa Nuñez, se promocionaban instrumentos para tocar “música beat”. Otro aviso publicitario sostenía que el programa que tenía lo mejor de la música “beat” era Sótano Beat, que se emitía por Canal 13. El Primer Festival Nacional de la Música Beat se anunció en *Cronopios* bajo el título “To beat or not to beat?”²⁸⁹. Ni siquiera en las notas sobre Mick Jagger y The Rolling Stones aparece escrita la palabra “rock”, todo era “beat” en ese primer número de *Cronopios* que tomaba a Almendra y de Manal como referentes del campo.

Fuera del marco temporal de esta tesis, relevamos otras publicaciones que comenzaron a sumar enfoques diversos. La revista *Cerdos y Peces*, en la década del 80’ le dedica una nota a “Las mujeres del rock”²⁹⁰ en la que entrevista a Leonor Marchesi (Purpura), Claudia Pujó, María José Cantilo y Patricia Sosa (La Torre) en la que Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti indagan sobre las ventajas y desventajas de ser mujer en un ambiente de hombres y de hombres machistas. Entre las cuestiones comunes que expresan las entrevistadas están los prejuicios de las compañías tales como que las mujeres no venden, en consecuencia, a la hora de presentarse ante los ejecutivos una de las respuestas que recibían era “ya tenemos una mujer”²⁹¹. Por otra parte, a la hora de contratarlas, intentaban hacerlas grabar canciones de otros compositores hombres, es decir, no se les reconocía la capacidad de componer canciones valiosas. Si bien entre esta nota y nuestro recorte temporal media una distancia de más de diez años, las cuestiones

²⁸⁶ *Ibid.*, 41.

²⁸⁷ *Ibid.*, 70-73.

²⁸⁸ *Ibid.*, 72.

²⁸⁹ *Ibid.*, 72.

²⁹⁰ Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti, “Las mujeres del rock”, *Cerdos & Peces* 2 (1984): 31-33.

²⁹¹ *Ibid.*, 32.

que se exponen, con la conveniente relativización y recontextualización, podría extrapolarse a la realidad de las mujeres que tuvieron que enfrentar situaciones similares en la década del 70'. *Cerdos y peces* también abrió un "Proceso al rock argentino"²⁹² en el que los alegatos de los mencionados Berti y Bitar, sumados a los de Guillermo Bistoletti, Daniel Otero, Juan Carlos Insua, Gloria Guerrero y Roberto Petinatto, coordinados por Enrique Symns (director de la revista) arriban a un fallo: La mediocridad y el mesianismo de los músicos y el hecho de "transar" con los que manejan el negocio debería condenar al olvido a los casos que se analizan en la nota.

Si bien en *Cerdos y Peces* no encontramos la ratificación de un repertorio específico ni se pondera la trayectoria de alguna personalidad ligada al pasado mítico del rock nacional, entendemos que en el tratamiento de los temas subsiste parte del aparato ideológico del canon, entendido como la relación conflictiva con quienes deciden que material discográfico conviene o no ser editado y el sostenimiento de los valores estéticos que se consideran definitorios del campo del rock: la creatividad y la solvencia interpretativa. El mismo espíritu, se sostiene hasta los últimos números de la publicación en los que se pueden encontrar notas que hacen referencia a "Los esclavos del contrato"²⁹³ en el que se exponen los pormenores de los documentos, cláusulas, porcentajes de músicos, discográficas, distribuidoras, radios, managers y asistentes. En el último número de la revista, en el que el propio Enrique Symns entrevista a Ivan Noble titulada "Las bandas de rock hacen clientelismo político" (anunciada en la tapa con la frase "El rock chabón me chupa la pija") se tratan temas como la argentinización del rock y de las trampas del nacionalismo estéticamente pauperizante²⁹⁴. Por último, es importante destacar que entre los nombres que componen el staff de redactores de esta revista se encuentran muchos de los periodistas que escribirán e irán reeditando la "historia del rock nacional" como los ya mencionados Eduardo Berti, Marcelo Fernández Bitar, Gloria Guerrero, Carlos Polimeni, Alfredo Rosso y, desde otro lugar, Roberto Petinatto.²⁹⁵

Recapitulando, *Pinap* inauguró la tradición de instalar las imágenes icónicas de los referentes del campo del beat y del rock autóctono mediante sus tapas y sus afiches, al mismo tiempo que promovió una serie de encuentros de música en vivo que luego

²⁹² *Cerdos y Peces* 3, 43.

²⁹³ *Cerdos y Peces* 53, 5-8.

²⁹⁴ *Cerdos y Peces* 59, 15-16.

²⁹⁵ Si bien escribió libros, estos están escritos desde el lugar del protagonista y se encuentran relacionados a su participación en la agrupación Sumo. Su aporte al campo de la historiografía específica lo realiza a través de las entrevistas que hace como conductor radial o televisivo.

pasarían a formar parte del ideario mítico de esa tradición. La relectura de *Cronopios* evidenció la centralidad de Almendra dentro del campo, en particular la de Luis Alberto Spinetta, que aparece en la publicidad como un experto esponsorizado al que se le pueden pedir referencias. Además, se clarifica que, desde el punto de vista comunicacional de ese entonces, la palabra “beat” aludía mejor a la música de las agrupaciones señeras que la palabra “rock”. Por último, *Cerdos y peces* confirma que las decisiones acerca de quienes podían acceder o no a grabar un disco era tomada por hombres, sesgo machista de por medio, que siguieron intentando imponer sus condiciones contractuales leoninas a las siguientes generaciones. A su vez, confirma que el mandato de “no prestarse obedientemente al uso mercantil (sacrílego) de la música que proponían las compañías grabadoras” siguió siendo respetado por los roqueros deuterocanónicos.²⁹⁶

Cancioneros

Considerando que un canon musical, por regla general, consolida y se consolida en un repertorio, entendemos que, en el caso que nos ocupa, el cancionero es un catalizador que coadyuba en el desarrollo de ese proceso. La palabra “cancionero” remite a una colección de obras para canto y acompañamiento instrumental agrupadas por algún factor común. Weisbard²⁹⁷ y Gálvez²⁹⁸ coinciden en que, para la historiografía de la música de Europa y América, medieval o popular, estas recopilaciones fueron el dispositivo con el que se perpetuaron canciones a lo largo del tiempo. Para la cancionística popular, y el rock inclusive, además, fueron un dispositivo que propició la difusión de piezas entre un público medianamente instruido. Según el tiempo y el lugar, fueron adoptando formas diversas que iban desde la partitura completamente pautada a la letra sola, sin referencias musicales. Tal es el caso de la revista argentina *El alma que canta* (1916-1961), en la que solamente se publicaban las letras de canciones,

²⁹⁶ Usamos el término “deuterocanónicos”, que en sentido estricto significa “pertenecientes al segundo canon”, para referirnos metafóricamente a las nuevas generaciones que siguieron los preceptos del canon del rock nacional con las adaptaciones temporales que cada tiempo histórico demandó.

²⁹⁷ Eric Weisbard analiza la evolución de la música popular estadounidense desde 1770, con el *New-England Psalm-Singer* de William Billings, hasta las memorias *Decoded* de Jay-Z en 2010, explorando aspectos históricos, musicológicos y culturales. Eric Weisbard, *Songbooks: The Literature of American Popular Music* (Durham, Duke University Press, 2021).

²⁹⁸ Marisa Gálvez estudia los cancioneros fundamentales que reflejan las tradiciones vernáculas del occitano, el alto alemán medio y el castellano, explorando cómo estos pasaron de ser interpretados en contextos de transmisión oral a convertirse en herramientas de preservación y, finalmente, en obras literarias consolidadas. Marisa Gálvez, *Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe* (Chicago, University of Chicago Press, 2012).

fundamentalmente de los tangos²⁹⁹ más conocidos, además de couplés y poemas populares, entre otras formas poéticas. También en la revista *Folklore* (1961-1981) podían encontrarse letras de canciones en secciones como “Los éxitos de ...” como, por ejemplo, “Los éxitos de Los Chalchaleros”³⁰⁰.

En los cancioneros de rock, la parte musical solía pautarse con un grado menor de representación simbólica que el de la partitura. Por lo general, se resolvía con la letra de la canción a la que se le superponía un cifrado de acordes sobre las sílabas donde se producían los cambios armónicos. Esta simplificación presumía que quien interpretara la tablatura conocía previamente la canción y que tenía la experticia para resolver el cifrado.

En el rock nacional, la revista *Canta Rock* (1983-1988) fue la publicación que, como indica su título, cumplió con la misión de facilitar que las canciones de este campo se pudieran cantar y tocar. Si bien pudimos constatar la publicación de canciones en otros estilos³⁰¹, no hemos encontrado canciones del campo del rock internacional en las páginas de la revista. El primer número de *Canta Rock* está fechado el 15 de junio de 1983 y se acopló al impulso que tuvo la difusión del rock argentino posterior a la guerra de Malvinas³⁰². En sus primeras tapas podía leerse el subtítulo “Cancionero de música contemporánea” hasta que en el número 49 se cambió por la “Revista de música contemporánea”. Cada número estaba dedicado a una persona reconocida del campo y esa dedicatoria implicaba que apareciera el rostro de esa persona caricaturizada en la tapa. También implicaba que se publicaran algunas de sus canciones con el correspondiente cifrado de acordes, un reportaje —que por lo general estaba a cargo de Pipo Lernoud— en el que se indagaba acerca de los diversos aspectos de su carrera y, ocasionalmente, se podía incluir un poster, también a manera de homenaje. Con el correr de las sucesivas tiradas, esa propuesta inicial fue registrando algunos cambios: En los primeros números,

²⁹⁹ Néstor Pinsón, “El alma que canta (1916-1961)” disponible en:

<https://www.todotango.com/historias/cronica/229/El-alma-que-canta-1916-1961/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

³⁰⁰ *Folklore* 1, 19.

³⁰¹ En rigor de verdad, en sus páginas frecuentemente se pueden encontrar canciones de cultores de otros estilos como es el caso de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Joan Manuel Serrat o Facundo Cabral, aunque, estos compositores podrían ser considerados como parte del movimiento en la medida que presentaban una perspectiva crítica en sus letras. Asimismo, algunas de sus canciones también eran un desafío para el refinamiento de la técnica guitarrística.

³⁰² La historiografía del rock nacional construye un hito en derredor de la Guerra de Malvinas postulando que la prohibición de la difusión de música en inglés le dio un impulso a la difusión del rock vernáculo. Fi O'Reilly, “Hace 40 años, la Guerra Malvinas-Falkland transformó el rock latino”, NPR, May 27, 2022, 5:00 AM ET, disponible en: <https://www.npr.org/people/1055069780/fi-oreilly>. Último acceso: 18 de diciembre de 2024.

el espacio dedicado a los cancioneros era mayor y más diverso: aparecían cifrados de canciones de varios artistas y de diferentes estilos. En cambio, en los últimos ejemplares, ese espacio se fue reduciendo hasta quedar dedicado exclusivamente a la obra de la persona elegida para distinguir el número. En las últimas 26 tapas, las caricaturas fueron reemplazadas por composiciones fotográficas que estuvieron sucesivamente a cargo de Gabriel Rocca³⁰³, Hilda Lizarazu³⁰⁴ y Andy Cherniavsky³⁰⁵.

Las transcripciones de las tablaturas estuvieron a cargo de Daniel Curto, quien fuera integrante de la agrupación MIA como Guitarrista³⁰⁶. Dentro de la revista, su rol no se restringía a proveer a los editores de las letras y los acordes, sino que tenía a cargo otras secciones: Una de índole pedagógica, titulada “Curtiendo la viola con Curto” en la que se profundizaba sobre cuestiones relacionadas a los acordes específicamente adaptados a la guitarra, nociones generales de la teoría musical, la afinación, la improvisación y algunas cuestiones específicamente relacionadas a la nomenclatura de los acordes en el cifrado utilizado por la revista. Muchas de estas secciones estaban escritas como diálogos ficticios en los que, a través de una dramatización —a la que no le faltaban toques humorísticos— se exponían cuestiones teóricas. Un ejemplo representativo es una titulada “Frasquitos para el análisis”³⁰⁷, en los que se abordaba el aspecto armónico de tres canciones con las que se explicaban las funciones de los acordes que no eran propios de la tonalidad en cuestión. La otra de las secciones se titulaba “Insuficiencia musical”, un correo de lectores en el que el músico respondía a inquietudes de la más diversa índole. Las intervenciones de Curto nos resultan relevantes porque da cuenta de los intereses y la formación previa que necesitaba tener un lector promedio de *Canta Rock* para comprender la naturaleza de los temas que se abordaban. Dado que se trata de una publicación orientada a un lector musicalmente informado, nos interesa

³⁰³ Es uno de los fotógrafos de más prestigiados de la Argentina y parte de ese reconocimiento lo alcanzó retratando a figuras del rock nacional. Su trayectoria en ese campo específico lo llevó a publicar libros y a realizar exposiciones. <https://www.pagina12.com.ar/331292-el-rock-argentino-segun-gabriel-rocca>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

³⁰⁴ Si bien se incorporó al campo del rock como fotógrafa, luego desarrolló su carrera como cantante. La agrupación más conocida que integró fue el dúo Man Ray, que lleva el mismo nombre que el artista visual norteamericano.

³⁰⁵ Está reconocida como “la” fotógrafa del rock nacional <https://www.cultura.gob.ar/andy-cherniavsky-la-fotografa-del-rock-nacional-9451/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

³⁰⁶ Además, participó en los dos primeros discos solistas de Pedro Conde y, en 1983, editó *Poca palabra* un disco de “folklore universal”, con composiciones propias que aparece reseñado por Marcelo Fernández Bitar en el número 9 de *Canta Rock*. Por su parte, también trabajó como arreglador para múltiples solistas y agrupaciones. Solamente el último *track* tiene voz cantada, pero sin letra. El disco presenta una serie de recursos instrumentales y de lenguaje poco frecuentes para el folklore.

³⁰⁷ *Canta Rock* 33, 4.

analizar cuáles fueron las canciones del período 1968 a 1974 que pudimos relevar en las páginas de *Canta Rock* (algunas sin tablatura). En el siguiente cuadro aparecen autores, ordenados por la cantidad de canciones publicadas:

L. A. Spinetta (26)	Moris (5)	Cantilo/Durietz (2)	Fascino/Spinetta (1)	Ramsés VII/Pujó (1)
Charly García (24)	Javier Martínez, (4)	Del Guercio/Spinetta (1)	Facundo Cabral (1)	Ramsés/Lernoud (1)
Litto Nebbia (8)	León Gieco (4)	Vox Dei (1) ³⁰⁸	Nebbia /Iglesias (1)	Moris/Lernoud (1)
Miguel Cantilo (7)	G. Santaolalla (3)	Pescado Rabioso (1) ³⁰⁹	Tanguito (1)	Ramsés (1)
Miguel Abuelo (5)	Pappo (2)	Soule/Godoy/Quiroga (1)	Ricardo Soulé (1)	

Figura 9: El cuadro se lee de derecha a izquierda, de manera descendente, columna por columna, consecutivamente.

Estos autores se compaginan con una lista de 102 canciones³¹⁰, algunas de las cuales fueron publicadas más de una vez³¹¹. También vale aclarar que los vocativos

³⁰⁸ Soule/Godoy/Quiroga/ Basoalto

³⁰⁹ Amaya/Fascino/Spinetta.

³¹⁰ “A estos hombres tristes”, “A Starosta el idiota”, “Ah!... basta de pensar”, “Alto en la torre”, “Amor de primavera”, “Ana no duerme”, “Apremios ilegales”, “Avellaneda blues”, “Ayer nomás”, “Bienvenidos al tren”, “Campos verdes”, “Canción para mi muerte”, “Casa con diez pinos”, “Catalina Bahía”, “Confesiones de invierno”, “Credulidad”, “Cristálida”, “Cuando comenzamos a nacer”, “Cuando ya me empiece a quedar solo”, “Desconfío”, “Diana divaga”, “Dime quién me lo robó”, “Dónde va la gente cuándo llueve”, “Dulce 3 nocturno”, “El momento en que estás (presente)”, “El oso”, “El otro cambio, los que se fueron”, “El rey lloró”, “El tren de las 16”, “En el país de la libertad”, “Es nuestra libertad”, “Estación”, “Fabricante de mentiras”, “Fermín”, “Figuración”, “Gabinetes espaciales”, “Génesis”, “Guarda con la rutina”, “Hermano perro”, “Hombres de hierro”, “Instituciones”, “Jinete”, “Juan, el noble caballero”, “Jugo de tomate”, “La balsa”, “La cereza del zar”, “La chica del paraguas”, “La Princesa Dorada”, “La ventana sin cancel”, “Laura va”, “Los elefantes”, “Los juguetes y los niños”, “Madre-Selva”, “Mañanas campestres”, “Marcha de la bronca”, “Mariel y el capitán”, “Mariposas de madera”, “Me gusta ese tajo”, “Mi espíritu se fue”, “Mi querido amigo Pipo”, “Mr. Jones o pequeña semblanza de una familia tipo americana”, “Muchacha ojos de papel”, “Muchachos, pronto amanece”, “Música de fondo para cualquier fiesta animada”, “Natalio Ruiz”, “Natural”, “Necesito”, “Nena boba”, “No pibe”, “Oye niño”, “Padre Francisco”, “Para ir”, “Pato trabaja en una carnicería”, “Pipo, la serpiente”, “Porque hoy nací”, “Profecías”, “Quizás porque”, “Rasguña las piedras”, “Rutas argentinas”, “Si no son más de las tres (el bohemio)”, “Si ves a mi padre”, “Sudamérica o el regreso a la aurora”, “Tango en segunda”, “Tango en segunda”, “Tema de Pototo” más conocido como “Para quién canto yo entonces”, “Todas las hojas son del viento”, “Todos los caballos blancos”, “Toma el tren hacia el Sur”, “Tribulaciones de un tonto rey...”, “Vals del hogar”, “Viento, dile a la lluvia”, “Vuele bajo”, “Yo vivo en una ciudad”.

³¹¹ “Tango en segunda”, “La balsa”, “Marcha de la bronca”, “Mi querido amigo Pipo”, “Pato trabaja en una carnicería”, “Amor de primavera” y “Natural” fueron publicadas en dos números, una como letra y otra con acordes, mientras que “Ana no duerme” fue publicada en tres números diferentes, dos con acordes y uno como letra.

“Ramsés”, “Ramsés VII” e “Iglesias” que figuran en la lista de autores remiten todos a la persona de José Alberto Iglesias, popularmente conocido como ‘Tanguito’.

La voluntad, deliberada o no, de perpetuar un repertorio de canciones extemporáneas pudo haber respondido a múltiples factores: la necesidad de captar el interés de quienes habían vivido ese pasado cercano, la pretensión de hacer circular un tipo particular de poéticas literarias y armónicas o la ocasión para completar páginas con material de archivo. De cualquier forma, volver a publicar periódicamente las canciones que formaron parte de la “fundación mítica” del rock nacional es uno de los procedimientos que contribuyen, por reiteración, a “consagrar” ese repertorio como canónico. Estas reminiscencias se sostienen regularmente durante los cinco años en los que se publicó *Canta Rock*. Algunos números, como el primero, solamente tienen una canción del período 1968-1974 mientras que otros, como el quinto o el noveno, presentan hasta cinco de estas canciones, lo que es considerablemente alto, teniendo en cuenta que la revista publicaba, en promedio, 11 canciones cifradas por cada número. De los 98 números que completan la colección, los que no apelan a canciones de este período suman 40. Por lo general no se da una discontinuidad de más de dos números sin que se publique al menos una de estas canciones, a excepción de dos saltos: el que se da entre los números 62 a 70 y el que se da entre los números 87 a 95. Por otra parte, los autores con mayor participación en el cancionero, sumando las obras que tienen en coautoría con otros, son Luis Alberto Spinetta con 29 canciones y Charly García con 24. Con otro nivel de participación le siguen otros autores como Litto Nebbia y Miguel Cantilo con nueve, Moris con seis y Miguel Abuelo con cinco.

Más allá de los datos estadísticos, en algunos de los artículos de Pipo Lernoud y Miguel Grinberg se advierte la voluntad de trazar una continuidad con el pasado. En las notas y los reportajes firmados por Lernoud, como “Miguel Cantilo cuenta su historia”³¹², “Los Abuelos de la Nada: un nombre que vuelve a la vida”³¹³, “Litto Nebbia: 20 años de música”³¹⁴, “Toda la historia de Almendra”³¹⁵, “A diez años del adiós”³¹⁶, “Sui Generis: La gran fiesta del adiós”³¹⁷, “Veinte años de rock nacional, veinte”³¹⁸, la mirada se

³¹² *Canta Rock* 1, 17.

³¹³ *Canta Rock* 6, 2.

³¹⁴ *Canta Rock* 11, 15.

³¹⁵ *Canta Rock* 16, 21.

³¹⁶ *Canta Rock* 44, 2.

³¹⁷ *Canta Rock* 44, 20.

³¹⁸ *Canta Rock* 46, 2.

proyecta hacia el pasado con espíritu conmemorativo. Sin embargo, en otros artículos como “¡El rock sigue vivo, muchachos!”³¹⁹, “Los que añoran los tiempos de pureza del rock nacional”³²⁰, queda claro que los intereses están orientados a tratar de reflejar el tiempo presente que atravesaba el movimiento en 1983. Más aún, cuando realiza una semblanza de José Alberto Iglesias en “Tanguito: ¿Qué pasó con aquel Amor de Primavera?”³²¹, el interés personal de Lernoud es el de recuperar parte de la obra de Iglesias, concretamente la canción “El hombre restante”³²².

Por su parte, entre el número 2 y el número 12 de *Canta Rock*, Grinberg escribe la sección que lleva por título “Historia del rock argentino”³²³. Estas columnas responden al formato que había ensayado previamente en *La música progresiva argentina* en el que Grinberg expone su visión sobre algún aspecto del pasado del campo y se publican letras de canciones. De hecho, es en ese espacio donde reaparecen las letras de “Canción para elegir”³²⁴ de Alejandro Correa y “Tiempo de charcos rojos”³²⁵ de Raúl Porchetto (de la que no se conoce grabación). Esta última se ubica como parte de la columna que lleva como título “Progresivos y complacientes”³²⁶. En ese texto canónico, Grinberg sostiene que en 1972 se daba una división entre quienes consumían la música comercial y quienes consumían el rock, que en ese momento era marginal. Desde su punto de vista, Sui Generis fue el grupo que captó la atención del público juvenil y, en consecuencia, fue centralizando al rock. También considera que, en 1983, esa “línea divisoria” “se esfumó” y que “algunos marginados de antes se encuentran a nivel de astros con los híbridos actuales”. Finalmente se pregunta: ¿El triunfo del rock no será el umbral de su derrota?”. El mismo Grinberg se responde en “Desafío o conformidad” donde asegura que el carnaval del 84 fue copado por algo que se hace llamar rock pero que en realidad es “música juvenil pop vestida de rock”³²⁷. Como puede observarse, el espíritu de Grinberg, en tanto “historiador del rock”, título con el que aparece mencionado en la revista, es

³¹⁹ *Canta Rock* 63, 8.

³²⁰ *Canta Rock* 68, 8.

³²¹ *Canta Rock* 36, 2.

³²² La letra de “El Hombre Restante” es de José Alberto Iglesias mientras que la música es de Javier Martínez. *Canta Rock* 36, 3.

³²³ *Canta Rock* 2, 8-9.

³²⁴ *Canta Rock* 7, 11.

³²⁵ *Canta Rock* 8, 11.

³²⁶ *Canta Rock* 8, 10.

³²⁷ *Canta Rock* 7, 11.

operativo y estructurante: Fija acontecimientos como “El verano del 65”³²⁸, evalúa procesos como en “La mano vino abierta”³²⁹ y restaura solistas y agrupaciones como en “Aquel tanguito”³³⁰, “La mística de Almendra”³³¹ o “La nación de Luis”³³². En el número 12 del número publica “El fin del principio”³³³ en el que anuncia: “Damas y caballeros, mi historia del rock argentino ha llegado a su fin. Me dedicaré a contar visiones del porvenir”. A partir del siguiente número la columna pasa a llamarse “Visiones del rock” y se sostiene hasta el número 62. Aun así, esa posición crítica pesimista sobre el presente y el futuro del rock de los 80’ se sigue sosteniendo en textos como “Apocaliptus”³³⁴.

Del análisis de las páginas de *Canta Rock* se desprende que la situación del campo del rock a mediados de los 80’ era diferente a la de finales de los 60’ y comienzo de los años 70’. Sin embargo, se observan algunas continuidades: En principio, los preceptos ideológicos del canon siguen vigentes y forman parte de la discusión al interior del campo, pero los cambios producidos entre otros factores por el devenir de la democracia y el salto cuantitativo en la difusión de este tipo particular de música obligó a replantear las escalas del fenómeno. Esta tensión entre cambio y continuidad se ve reflejada claramente en la editorial de la revista al celebrar su primer aniversario: El texto lleva por título “Cantarock cambia para seguir siendo la misma”³³⁵ y en él se pueden leer dos cosas: en primer lugar, que, en tan solo un año, esa aventura de expresarse en la “contracrisis” se había convertido en un éxito editorial, consagrándose como la “revista de música más vendida del país”³³⁶, con una distribución que alcanzaba a todas las provincias del territorio. En segundo lugar, que, para celebrar ese primer año de *Canta Rock*, se reeditaba el primer número con algunos cambios que consistían, básicamente, en agregar algunas líneas al final de las notas que se habían publicado un año atrás³³⁷, incluyendo la de Miguel Cantilo, que en la

³²⁸ En concordancia con la construcción historiográfica del rock nacional, fija algunas otras como el Festival de la Solidaridad Americana del 16 de mayo de 1982, que se desarrolló para recaudar fondos para los soldados que estaban destinados en Malvinas.

³²⁹ *Canta Rock* 5, 12.

³³⁰ *Canta Rock* 3, 10.

³³¹ *Canta Rock* 6, 10.

³³² *Canta Rock* 10, 10.

³³³ *Canta Rock* 12, 10.

³³⁴ *Canta Rock* 22, 12.

³³⁵ *Canta Rock* 13, 1.

³³⁶ Ídem.

³³⁷ Los contenidos que se reescribieron fueron: Notas: “Miguel Cantilo: La forma de ser libre”, p. 2. Reportajes: “Miguel Cantilo cuenta su historia”, p. 19. Canciones: Pablo Milanés, “Años” (Acordes), p. 16; Miguel Cantilo, “La gente del futuro” (Acordes), p. 25; Miguel Cantilo, “Marcha de la bronca” (Acordes), p. 17; Litto Nebbia, “Solo se trata de vivir”, p. 26; Luis Alberto Spinetta, “Barro tal vez” (Acordes), p. 10; León Gieco, “Sólo le pido a Dios” (Acordes), p. 9. Ilustración de tapa: Augusto Sicardi; “Cantilo da la cara”; Victoriano Criado; “¡Cantilo no se va!”.

tapa aparece caricaturizado por otro artista. El resto de los contenidos como letras, canciones cifradas, publicidades, correo de lectores y novedades discográficas son contemporáneas al número 13.

Creemos que la lectura crítica de las páginas de *Canta Rock* nos permite observar de qué manera la constitución del canon se presenta como un proceso dinámico e histórico. Respecto del canon entendido como la consolidación de un repertorio, pudimos observar que la mirada retrospectiva de las canciones del pasado reincide en una serie de títulos que parecen ser insoslayables, a saber: “Amor de primavera”, “Ayer nomás”, “Canción para mi muerte”, “Confesiones de invierno”, “El oso”, “Jugo de tomate”, “La balsa”, “Mañanas campestres”, “Marcha de la bronca”, “Mariposas de madera”, “Muchacha ojos de papel”, “Viento, dile a la lluvia”. La integración de la lista puede cambiar, pero entendemos que esta puede ser una muestra representativa. Respecto del canon como forma de consagración de personas o grupo de personas, la centralidad de Luis Alberto Spinetta, tanto en la valoración cuantitativa y cualitativa, se sostiene a partir del anclaje que significó haber encarnado “La mística de Almendra”³³⁸ y al peso gravitatorio que conservó como referente de la escena del rock contemporánea hasta la aparición de *Canta Rock*. Las referencias a Los Gatos y Manal, como complemento de Almendra en la trinidad fundante del movimiento, aparecen reflejadas en las figuras de Litto Nebbia y Javier Martínez como compositores de las obras que aparecen publicadas en el cancionero, posiblemente suscitadas por las novedades en las carreras solistas de cada uno de ellos. Al mismo tiempo, cantautores como Miguel Cantilo y Miguel Abuelo parecen haber ganado una presencia y una centralidad que no tenían en el pasado. De igual forma, agrupaciones como Vox Dei o Arco Iris aparecen soslayadas en relación a la presencia que tuvieron en la década anterior, posiblemente porque eran agrupaciones que no estaban en actividad cuando se publicaba *Canta Rock*. De acuerdo con este análisis, entendemos que una parte importante de la dinámica histórica del canon (y del campo) depende, en gran medida, de la permanencia de las personas que participaron del proceso a lo largo del tiempo. Por ende, la continuidad y la vigencia son fundamentales a la hora de sostenerse en el canon.

³³⁸ *Canta Rock* 6, 10.

Posters

En el número 69 de *Canta Rock*, Pipo Lernoud explica, de manera cómica y descontracturada, la razón por la cual la revista decidió publicar sus posters, con la complicidad de los famosos que se prestaran al juego. La idea era la de “sacar a los famosos de sus duros y solitarios pedestales y las imágenes lindas fabricadas con el mejor perfil para que vos cuelgues en tu cuarto”³³⁹. En algunas de esas estampas se puede ver un Charly García tomando la comunión o a Fabiana Cantilo como una secretaria de oficina. La necesidad de dar explicaciones por publicar láminas con los ídolos en situaciones inverosímiles para lo que estas figuras representan se da a partir de la desilusión que le produjo a un admirador de León Gieco ver a su referente disfrazado de “prócer ridículo”³⁴⁰. En el imaginario del fan, su ídolo merecía respeto en tanto y en cuanto fuera alguien serio y no hiciera las payasadas que caracterizaban a Charly García. El hecho anecdótico sirve para comprender que el poster, el afiche, es un instrumento con el que el consumidor cultural intensifica su experiencia estética. Cabe destacar que la revista *Pinap*, como su nombre lo indica (pin-up), posiblemente fue la primera en acompañar sus ediciones con uno o dos posters por número³⁴¹.

La naturaleza extrínseca del poster representa un incordio para el diseño y la diagramación: debe preverse que la lámina ocupe las páginas centrales y que el pliego pueda desabrocharse y desprenderse del cuerpo de la revista. Además, debe contemplarse que el reverso de la imagen esté en blanco, para que el desprendimiento del póster no altere la integralidad orgánica del resto de las páginas. En el caso de que el poster sea un complemento externo, debe preverse la logística de su distribución para que la pieza no se separe del ejemplar. Eso explica la leyenda inscripta en las tapas de muchas de estas revistas que ordena: “reclame su poster con este ejemplar”. El acto ritual de ver la tapa de la revista en el puesto de venta de diarios, leer el nombre del ídolo popular que lo representa, adquirir el ejemplar, desenganchar el afiche de la revista y montarlo sobre la pared, es una liturgia que refuerza la práctica devocional del fan.

³³⁹ *Canta Rock* 69, 10-11.

³⁴⁰ *Ibid.*, 10.

³⁴¹ Algunos de sus números tenían un poster desplegable impreso en un pliego, es decir, el tamaño equivalente al tamaño de ocho páginas de la revista. Esa pieza venía separada de la revista con el reverso en blanco. Además, se sumaba un poster de menor tamaño (dos páginas) que se ubicaba al centro de la revista. Ese objeto si tenía el reverso impreso con alguna nota, por ende, rompía con la estructura de la revista.

Para quienes se mostraban en un poster, que su estampa apareciera impresa en las páginas centrales de una revista, era una forma de consagrarse al interior del campo y de presagiarse un lugar en la posteridad del canon. Partiendo de esta premisa, realizamos un relevamiento de las personas retratadas en los posters de *Canta Rock* y las comparamos con las que exhiben los afiches de la revista *Pelo*. El resultado parece ratificar la tendencia que veníamos observando, es decir, que las figuras de la década del '70 que se mantuvieron activos o retomaron la actividad en la escena local³⁴² de los '80 aparecieron en los posters de ambas revistas, a saber: Charly García, León Gieco, Raúl Porchetto, Miguel Abuelo y Los abuelos de la nada³⁴³. Ser idolatrado a través de las imágenes no fue una práctica observada por el canon ideológico del rock nacional. A diferencia de los credos judeocristianos³⁴⁴, la iconodulia³⁴⁵ nunca fue un problema para los partidarios de la tendencia. El culto a la imagen de personas representativas del movimiento fue una práctica legitimada entre los devotos. Fijar su retrato en un afiche (adfigere³⁴⁶), hacerse público en un poster (posten+er³⁴⁷), fue otra forma de auspiciarles la posteridad a quienes ofrendaron su mejor perfil.

³⁴² Como excepción a la regla, en *Canta Rock* también aparecen Tina Turner y Sting.

³⁴³ Por lo demás, el panorama se amplía mucho más en *Canta Rock* por su dedicación exclusiva al rock nacional, con láminas dedicadas a Pappo, Andrés Calamaro, Celeste Carballo, David Lebón, Enanitos Verdes (2), Fabiana Cantilo, Fito Páez, GIT (2), Gustavo Cerati, Juan Carlos Baglietto, Los Fabulosos Cadillacs, Los Violadores (2), Luca Prodan (2), Marilina Ross, Patricia Sosa, Pedro Aznar, Soda Stereo, Stuka, Viuda e Hijas de Roque Enroll.

³⁴⁴ Las referencias donde se condena la idolatría en general, pero en especial a los muertos, son múltiples: en la Torá, Deuteronomio 18:10-11, prohíbe los sacrificios a sus hijos o hijas en el fuego, la adivinación, la brujería, la hechicería, y la necromancia; Yoreh Deah 179:13, también prohíbe la práctica de la necromancia; en la Mishné Torá, Havel 4:4 prohíbe las ofrendas a la tierra; el Talmud de Babilonia, Shekalim 2:5 se expide sobre las ofrendas monetarias. La Biblia señala que se desconoce la tumba de Moisés para que no pueda ser venerado “El Señor lo enterró en un valle cercano a Bet-peor en Moab, pero nadie conoce el lugar exacto hasta el día de hoy” (Deuteronomio 34:6).

³⁴⁵ El servicio religioso a las imágenes, que se caracteriza por el uso de incienso, velas y la veneración de las imágenes con besos y honores ha sido admitido y resistido en diferentes momentos de la historia de la Iglesia católica pero nunca exento de regulación. “Iconodulismo”, disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/Iconodulism>. Último acceso: 18 de diciembre de 2024.

³⁴⁶ Del francés *affiche*, segundo de verbal de *afficher*, y este del latín *adfigō*, *adfigere*, compuesto de *ad-* ("sobre") y *figō*, *figere* ("fijar"), disponible en: [https://es.wiktionary.org/wiki/afiche#:~:text=%5B1%5D-Etimolog%C3%ADa,f%C4%ABgere%20\(%22fijar%22\)](https://es.wiktionary.org/wiki/afiche#:~:text=%5B1%5D-Etimolog%C3%ADa,f%C4%ABgere%20(%22fijar%22)). Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

³⁴⁷ Post (v.1): "to affix (a paper notice, advertisement, etc.) to a post" (in a public place), hence, "to make known, to bring before the public," 1630s, from post (n.1). The meaning "to achieve" (a score, a victory) appears to have begin in U.S. newspaper sports-writing, by 1949. Related: Posted; posting, disponible en: <https://www.etymonline.com/word/post>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

Letras y Poemarios

Además de *Agarrate!!!* y *La música progresiva argentina*, que se concentraron en analizar al rock nacional como emergente, en el mismo período se publicaron otros libros con la obra poético-literaria de algunos artistas:

“Almendra”³⁴⁸, de 1971, es una iniciativa de Carlos Marcucci, en la que se compaginan imágenes, textos y dibujos de Caloi, Alberto Broccoli, Ángel Del Guercio, Norma Bessouet, José Luís Perotta, Juan Carlos Castagnola y de los músicos del cuarteto. Es una obra difícil de clasificar por lo ecléctico y lo diverso de las piezas que lo integran. Podría describirse como un libro objeto que tiene como propósito retratar a los cuatro integrantes de la banda mediante la elaboración de perfiles individuales que incluyen fotos y letras de canciones. Como dato curioso, la letra de “Mestizo”³⁴⁹ también tiene el correspondiente acompañamiento de acordes.

*Ahora mismo*³⁵⁰, de 1973, es un libro con letras y poemas de Moris. En el prólogo, el propio autor define el contenido de la siguiente manera: “El libro incluye temas que he interpretado en los recitales, poemas que nunca fueron dichos y material que estoy por editar en mi nuevo longplay”³⁵¹.

*Muerte en la Catedral*³⁵², de 1974, es un libro de Litto Nebbia, en el que también se publican letras de las canciones del disco homónimo, algunas con los acordes para guitarra y unos pocos dibujos caricaturescos. En uno de esos dibujos, Nebbia ironiza acerca del monto de dinero que va a cobrar en SADAIC³⁵³. Además de las letras del disco, tiene cuentos y un escrito de 1970 titulado “¿Adónde va nuestra música popular?”³⁵⁴ en el que critica las cuantiosas ganancias que se llevaban las grandes grabadoras.

³⁴⁸ Carlos Marcucci et al., *Almendra*, (Buenos Aires: IM, 1971).

³⁴⁹ *Ibid.*, 92.

³⁵⁰ Mauricio Birabent, *Ahora Mismo* (Buenos Aires: Editores de Hoy, 1973)

³⁵¹ *Ibid.*, 13.

³⁵² Félix Francisco Nebbia Corbacho, *Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: Melograf, 1974)

³⁵³ Oscar Cuervo, “A mí pedime lo que quieras... cuando llueve”, *Taller la Otra*, disponible en: <https://tallerlaotra.blogspot.com/2013/07/a-mi-pedime-lo-que-quieras-cuando.html>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

³⁵⁴ Tadeo Bourbon, “Litto Nebbia: el accidente que lo alejó de los escenarios, el disco al que homenajeará y la confesión de por qué canta con anteojos oscuros”, *La Nación*, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/litto-nebbia-el-accidente-que-lo-alejo-de-los-escenarios-el-disco-al-que-homenajeara-y-la-confesion-nid26112024/>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

*Guitarra negra*³⁵⁵, de 1978, de Luis Alberto Spinetta³⁵⁶ es un libro de 60 poesías en el que, a diferencia de los anteriores, no hay letras de canciones en sus páginas. Es una obra en ocho partes de las cuales la única que tiene título es la última: “escorias diferenciales del alma de la letra poética”³⁵⁷, en la que Spinetta combina la escritura en prosa y la versificada. La estructura del poemario no responde a un criterio unificado: Cada parte tiene entre cinco y once poemas, algunos de ellos numerados y otros con título como “Voz de dios”, “La Mujer” o “El músico”. Respecto de este poemario, y como director de la revista *Expreso Imaginario* (1976-1983), Jorge Pistocchi reseña lo siguiente:

A fines de la década del 70', la poesía porteña fue sacudida por un grupo de jóvenes que la arrebató de sus anquilosados escaparates para transformarla en una cosa viva, en un transmisor directo de sus sentimientos y experiencias. Principalmente, la música sirvió como un vehículo perfecto para su difusión, convirtiéndose finalmente en un verdadero fenómeno cultural.³⁵⁸

La semblanza que hace Pistocchi de ese pasado originario nos permite profundizar sobre el tema. Si bien *Expreso Imaginario* no fue una publicación exclusivamente dedicada al campo del rock nacional, las notas relacionadas con el tema siempre ocupaban un lugar en el sumario. Otra característica de la revista es que, desde sus primeros números, el público comenzó a enviar poemas para que sean publicados. “Un verdadero alud literario”³⁵⁹ en el correo de lectores propició que esa sección se independizara y diera lugar a un espacio discreto dedicado a seleccionar y publicar las obras que llegaban a la redacción. En el número 14 se editó la primera “Poesía inédita, poesía vital”³⁶⁰, una antología de los textos enviados a la revista. En esa oportunidad, la selección estuvo a cargo de Sandra Russo. En otra sección, titulada “Poesía en el rock”, se abordaba la obra poética de figuras internacionales del rock como Jim Morrison, Paul Simon, Frank Zappa

³⁵⁵ Luis Alberto Spinetta, *Guitarra negra* (Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1978)

³⁵⁶ Fue reeditado en 2008 por La Marca editora, dentro de la colección Biblioteca del Erizo dirigida por Delfina Muschietti. La misma editorial tiene dos libros de similares características: *Costurera Carpintero* de Gabo Ferro y una Antología de poetas rock, compilada por Gustavo Álvarez Núñez.

³⁵⁷ Spinetta, *Guitarra negra*, 93-100.

³⁵⁸ *Expreso Imaginario* 22, 24.

³⁵⁹ *Expreso Imaginario* 3, 3.

³⁶⁰ *Expreso Imaginario* 14, 10.

o Joni Mitchell. No es sino hasta el número 38 que aparece el nombre de Charly García como el único argentino en participar de esta sección. En esa oportunidad se publicaron algunas de las letras de las canciones del disco *La Grasa de las Capitales*³⁶¹ de Serú Girán³⁶², a manera de anticipo y con el propósito de promocionar la placa que estaba próxima a editarse. En cualquier caso, estos apartados dan cuenta de que, al menos entre las personas que leían *Expreso Imaginario*, había un interés, entre otros tantos intereses³⁶³, por la producción literaria de poesía, por la producción de rock y por la producción de poesía en el rock, tanto en español local como en inglés internacional³⁶⁴.

En el mismo sentido, es oportuno mencionar que Pipo Lernoud, codirector de la revista y autor de las letras de algunas de las canciones icónicas del rock nacional como “Ayer nomás”, “Diana divaga/Tema en flu sobre el planeta”, “La princesa dorada” o “Estoy aquí parado, sentado y acostado”, también publicó dos libros de poemas: *Sin tiempo, sin memoria, libro de poemas*³⁶⁵ y su obra poética integral en *Mi cara en el espejo*³⁶⁶.

Por otra parte, tanto Guitarra Negra como *Expreso Imaginario* —y su suplemento *Mordisco*— se publican en un período posterior al que nos interpela en esta tesis, por ende, deben analizarse como parte del devenir histórico del canon. En tal sentido, nos resulta significativo que los nombres que aparecen sumariados en *Expreso Imaginario/Mordisco* presenten una continuidad con el pasado³⁶⁷. Además, creemos que esta continuidad se sostiene particularmente con el recuerdo remanente de Almendra, Manal y Los Gatos. En el caso de Almendra y Manal, resulta más evidente dado que

³⁶¹ Las letras de las canciones son “La Grasa de las Capitales”, “Perro Andaluz”, “Los Sobrevivientes”, “Viernes a las Tres de la Mañana” —que luego se publicaría como “Viernes 3 am”— “San Francisco y el Lobo” y “FM”, que terminaría llevando “Frecuencia Modulada” como título. En el sitio de SADAIC figura David Lebón como autor de la letra de “San Francisco y el Lobo”. *Expreso Imaginario* 38, 56.

³⁶² Chaly García integraba Serú Girán con Oscar Moro, David Lebón y Pedro Aznar.

³⁶³ Otros aspectos que cubría la revista eran “jazz, folklore, poesía, literatura, ciencia, ecología, cine e historietas en un coctel que aún hoy sigue siendo a la vez mito y referencia”. Sebastián Benedetti y Martín E. Graziano, *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).

³⁶⁴ No estamos sosteniendo que eran necesariamente las mismas personas las que se interesaban en ambos temas, simplemente estamos diciendo que la diversidad de temas satisfacía las expectativas de un público que, seguramente era diverso.

³⁶⁵ Alberto Raúl Lernoud, *Sin tiempo, sin memoria, libro de poemas* (Buenos Aires: Conexión Tierra, 2006)

³⁶⁶ Alberto Raúl Lernoud, *Mi cara en el espejo* (Buenos Aires: Cae de Maduro, 2022).

³⁶⁷ Charly García, Arco Iris, Miguel Abuelo y los Abuelos de la Nada, Santaolalla y Arco Iris, Emilio del Guercio, Raúl Porchetto, Serú Girán, León Gieco, Nito Mestre, Sui Generis, Facundo Cabral, Miguel Cantilo, Moris y David Lebón.

reaparecen en la escena a partir de que ambas agrupaciones vuelven a reunirse³⁶⁸. Con algunos matices, lo mismo vale para Miguel Abuelo y Los Abuelos de la Nada³⁶⁹. En cambio, la prosapia de Los Gatos se sostiene en la figura de Litto Nebbia, que aparece en dos portadas³⁷⁰ dando cuenta de sus actuaciones solistas.

No podemos afirmar que la publicación de poemarios como *Muerte en la Catedral*, *Ahora mismo* o *Guitarra Negra* hayan tenido una incidencia capital en la consagración de figuras como Litto Nebbia, Moris o Luis Alberto Spinetta al interior del campo. Aun así, creemos que el hecho de que hayan existido ediciones de la obra lírica de algunos autores del movimiento, da cuenta de una inquietud por la escritura de poesía autónoma y de una preocupación por sostener al castellano como lengua franca de las letras de sus canciones, un rasgo que sí hemos identificado como constitutivo del canon ideológico. Creemos, también, que la recurrencia de algunos nombres en las notas de *Expreso Imaginario* revela una fuerte afinidad entre la poesía y el rock argentino de la época. Quienes leían, editaban y redactaban, unidos por su pasión a la poesía, hicieron de la revista un espacio de intercambio donde la música y la palabra poética se retroalimentaban. Quienes seguían haciendo rock en Argentina, participaban de ese intercambio aportando, gracias a su constante actividad en los escenarios, nuevas letras, con nuevas poesías.

Festivales

Siguiendo a Claudio Fernando Díaz³⁷¹, los festivales operaban como una instancia de legitimación y posicionamiento al interior del campo dado que, al haber una grilla y, por consecuencia, una cantidad limitada de participantes, actuar en un certamen de este tipo se consideraba una posición ganada. La mención en los anuncios previos que promocionaban la asistencia al festival, la participación en sí misma y las repercusiones posteriores a las actuaciones que se veían replicadas y multiplicadas por la prensa, fueron

³⁶⁸ En el número 40 hay una nota sobre la reunión de Almendra en el estadio de Obras Sanitarias. Lo propio sucede con Manal y su reencuentro, que aparece reseñado por Alfredo Rosso en el número 47 de *Expreso Imaginario*.

³⁶⁹ Si bien la figura de Miguel Abuelo está presente, la segunda formación de Los Abuelos de la Nada, sus integrantes y su propuesta estética difieren mucho de la primera formación.

³⁷⁰ Nos referimos a los números 52 y 72.

³⁷¹ “En el caso que nos ocupa (es decir, el del momento de diferenciación y legitimación del rock en la Argentina), la organización de festivales estuvo ligada desde el principio a los sellos independientes y a las revistas especializadas.” Claudio Fernando Díaz, *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. (Córdoba: Narvaja Editor, 2005): 53.

factores gravitatorios a la hora de captar la atención del público. A lo largo del tiempo estos encuentros adoptaron diversos formatos. En principio estaban los que consistían en una reunión de distintas agrupaciones o solistas afines que se programaban en un escenario común con la sola pretensión de actuar frente a un público interesado. Otros podían tener carácter de concurso, en ese caso, los participantes tenían la oportunidad de ser proclamados como “ganadores de un festival”. Además del prestigio que esa distinción representaba, en algunos casos, este galardón les permitía acceder a la grabación de un disco y/o de ser contratados para formar parte de circuitos comerciales de actuación en vivo, aparecer en programas de tv o participar de audiciones de radio. Un ejemplo de este tipo de circuitos fue *La Escala Musical*, en el que se “consagraron”, entre otros³⁷², Los Gatos Salvajes. De hecho, esta primera formación de Los Gatos³⁷³, participó del filme *Escala Musical*³⁷⁴ interpretando un fragmento de “La respuesta”, tema que, curiosamente, y en consonancia con el argumento del filme, no es de autoría de ninguno de sus integrantes³⁷⁵. En una de las escenas de este filme ficcional, se anuncia un concurso que se realizará luego de la audición de Radio Excelsior. Acto seguido, se da un diálogo entre los personajes de Rita (Beatriz Taibo) y el Sr. Vásquez (Mourice Jovet) que ilustra de qué manera se operaba en ese entonces con los productos culturales:

SV- Eso que dijo Orellón me parece un disparate así de grande

R- ¿Que disparate?

SV- De llamar a supuestos valores desconocidos para luego lanzarlos. De esos concursos nunca ha surgido nada que valga la pena.

³⁷² Un aviso publicitario a página completa en *Pinap*: “Escala Musical Busca el Nuevo Conjunto de la Juventud (...) Escala musical eligió dos nombres para la historia joven Sandro y los Wonderfull. Hace dos años en el Centro Montañés, Los Walkers fueron consagrados el conjunto de la juventud. Pero entre unos y otros, Escala Musical consagró a Los Shakers, Los Mockers, Los Iracundos (ex Blue Kings), Los Gatos (ex Gatos Salvajes), Los In ... y cuantos y cuantos de otros más. Este año en este mes de noviembre vamos a elegir en nuestros bailes de Montañés, Independiente y Estudiantes, al Nuevo Conjunto de la Juventud”. *Pinap* 8, 51.

³⁷³ Guillermo Romero en bajo, José "Tito" Adiaye en batería, Juan Carlos "Chango" Pueblos en guitarra eléctrica, Ciro Fogliatta en piano, órgano, celesta y Litto Nebbia en voz, guitarra rítmica, armónica, percusión.

³⁷⁴ Leo Fleider, *Escala Musical* (Buenos Aires: Argentina Sono Filme, 1966)

³⁷⁵ “La Respuesta” es de autoría de Héctor “Nomi” Migliano. Se publicó por Music Hall, como Lado A de un simple cuyo lado B era “Hablando de ti” (I’m talking about you) de Chuck Berry traducida por Félix Villa. Según Billy Bond, “Migliano era el director, el Tata era músico, buena gente.”. En el disco Billy Bond: “Charly se está poniendo viejo, Spinetta se murió, ¿cuántos quedan?” disponible en: <https://es.rollingstone.com/billy-bond-charly-se-esta-poniendo-viejo-spinetta-se-murio-cuantos-quedan-arg/>. Ultimo acceso: 8 de diciembre de 2024.

R- Me extraña-replica- Hay que hacerles publicidad. ¿los duraznos en latas son buenos?

SV- De primerísima calidad.

R-Ya ve, sin embargo, hasta que no los hiciste conocer al público nadie los quería, ni los podían vender. Lo mismo ocurre con la gente joven: Se encuentran ante la cadena de intereses que crearon los que llegaron antes que ellos. Si entre la gente joven que venga, hay quien tenga méritos, pues *Escala* los mostrará al país.³⁷⁶

En este diálogo se revelan las dinámicas de un mercado que opera de igual manera para posicionar cualquier producto, sin distinguir entre duraznos enlatados o grupos musicales. Por su parte, Charly García recuerda haber tenido un diálogo similar al del filme con Francis Smith³⁷⁷. La intervención del personaje de Rita expone las relaciones de poder al interior de un campo, en especial las dinámicas de las hegemonías gramscianas que redefiniera Raymond Williams y que, según Claudio Fernando Díaz, son análogas a las dinámicas que identifica Bourdieu³⁷⁸. A lo largo del filme, también se insiste sobre el poder que tiene la publicidad para impactar en los hábitos de los consumidores y en la manera en que un producto podía colaborar o conspirar contra el éxito comercial de otro³⁷⁹. En este planteo argumental, también se le asigna un carácter determinante al rol que cumplen la radio y la televisión como agentes de promoción.

³⁷⁶ Fleider, *Escala* [39:26; 40:01]

³⁷⁷ “Él me dijo que lo que hacían ellos en las compañías eran latas de arvejas, que no importaba que las arvejas fueran buenas o malas, sino que se vendieran, que fueran comerciales. Después a Jacko Zeller, otro productor le vendimos “Monoblock”, pero él nos quiso poner una condición: del otro lado del siempre tenía que estar un tema de él, “Y pégueme fuerte”, que se usaba para una propaganda de YPF. Era una época de mierda. La primera música pop con algún tipo de sensibilidad era Almendra; hasta ese momento cantar en castellano era mersa. Todo era basura”. Fernando Sánchez y Daniel Riera, “Charly, talk”, *La Nación*, 1 de mayo de 2002, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/charly-talk-nid583011/>. Último acceso: 27 de diciembre de 2024.

³⁷⁸ Díaz relaciona los dos enfoques dinámicos sobre la cultura: el de Raymond Williams, basado en Gramsci, entiende la cultura como un proceso de lucha constante por la imposición y resistencia de sentidos, considerando desigualdades y subalternidad. Por otro lado, Pierre Bourdieu, a través de su concepto de “campo”, enfatiza la necesidad de analizar tanto las relaciones internas como las externas de un campo cultural, en su posición dentro del espacio social y su variación histórica. Díaz enumera una serie de trabajos en los que ambas perspectivas han sido valiosas para estudios sobre música de rock. Díaz, *Libro ...*, 2.

³⁷⁹ En el planteo argumental del filme que, en un casting, se eligen cantantes malos para que las personas no escuchen el programa de radio, de esta manera los radioescuchas cambiarían de estación y la empresa que auspicia la emisión cumpliría el objetivo de bajar las ventas. El remate dice: “este programa Escala Musical no va a vender una lata de duraznos ni a un sordomudo”. Cuando cambia el objetivo, se utiliza un programa de televisión para aumentar las ventas. La tesis del filme sostiene que un producto musical tracciona las ventas de un producto comercial.

Retomando el caso de la Escala Musical, si bien se podrían encontrar expresiones que podríamos considerar parte del campo del rock, como las actuaciones de Los Gatos Salvajes, Los Shakers, o la de un joven Billy Bond que llega al canal a bordo de una autobomba, y que es presentado como “un rebelde que grita sus desacuerdos y anuncia un mundo más joven, más justo”³⁸⁰, lo cierto es que los intereses del programa cubrían un amplio espectro del campo de la música popular. El cantante Jairo, quien participó del show, lo describe como “un programa que estaba tallado para la juventud de clase media y en ese entonces se cantaba música pop”³⁸¹ y agrega que:

Tenía como conductores a Jorge Beillard y Cristina Berys, era patrocinado por la gaseosa más popular y con un público muy joven, incluso había un concurso dentro del programa donde salía “El nuevo valor”, uno de los que se presentó a este fue Luis Alberto Spinetta, era su primera vez cantando en televisión³⁸².

Efectivamente, las mismas figuras que luego intentaron diferenciarse de las estrategias más convencionales del mercado, léase Luis Alberto Spinetta o Billy Bond, participaron de las instancias de legitimación que ese mercado disponía para el ingreso al campo del rock y de la música popular en general.

En el filme *Escala Musical* también se pueden ver grupos de diferentes estilos como Ianka y sus Tropicanas, vinculadas al campo de la música tropical, o Los Bombos Tehuelches que podrían considerarse como parte del campo del folklore. Audiciones de radio como *Escalera a la fama*, también de radio Excelsior o *Una ventana al éxito* de Radio Mitre³⁸³ operaban de similar modo y cumplían funciones parecidas, es decir, difundían e instalaban a nuevas figuras de la canción popular.

Atendiendo al rigor del corte cronológico, tenemos que precisar que los programas que hemos mencionado pertenecen a un momento histórico anterior al período al que estamos tratando en esta tesis, sin embargo, algunos de los referentes ya formaban parte

³⁸⁰ Archivo DiFilm, "Billy Bond canta en Escala Musical 1967", YouTube, 30 de septiembre, 2013, [00:27; 00:32], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=z0A9eNO998I>.

³⁸¹ “50 años con la música” disponible en: <https://desdeelconocimiento.com.ar/50-anos-con-la-musica/>. Último acceso: 8 de diciembre 2024).

³⁸² Ídem.

³⁸³ Carlos Ulanovsky, “La historia de la radio en la Argentina”. Caras y caretas, n.º 2249, ago. 2010, pp. 10-21.

del campo de la música popular en ese momento. De hecho, según Litto Nebbia, el primer recambio en la formación de Los Gatos Salvajes se produce en 1967 cuando La Escala Musical deja de contratarlos³⁸⁴ y el grupo se quedó sin actuaciones con que sustentarse³⁸⁵. La Escala Musical sentó un precedente que sirvió como modelo de negocios para otras experiencias similares, en los que un festival —con o sin concurso— era organizado por alguna empresa comercial y/o un medio de comunicación que, a su vez, estaba vinculado a un contrato discográfico para quienes participaban de la programación de la grilla. De hecho, mediante la triangulación de fuentes, creemos que la razón por la cual Escala Musical deja de contratar a Los Gatos Salvajes es porque desaparece³⁸⁶ en esos meses luego de catorce años de vigencia³⁸⁷.

Una característica que comenzó a darse en los festivales de finales de los 60's es que se comienza a dar una delimitación genérica más específica. En el contexto concreto del campo que nos interesa abordar, antes de los festivales de rock, se llevaron a cabo una serie de festivales de lo que entonces se denominó música beat. En este marco, Daniel Ripoll asegura haber organizado, desde su cargo de jefe de redacción de la revista *Pinap*, “el primer festival que hubo en Buenos Aires y en Argentina”³⁸⁸. Se refiere al Festival *Pinap* de la música Beat & Pop 69. Como bien señalan Ana Sanchez Trolliet³⁸⁹ y Dardo

³⁸⁴ “Ese mismo participan del largometraje Escala Musical, y grabaron un álbum para Music Hall, con el título Los Gatos Salvajes, el cual es considerado uno de los primerísimos trabajos de rock que incluía, en su mayoría, canciones compuestas originalmente en castellano. A pesar de eso, el fin del contrato con Escala Musical en el mes de abril lleva a una merma de trabajo, por lo que Romero abandona y es remplazado por Alfredo Toth (bajo). Tras tocar algunas ocasiones más, Los Gatos Salvajes se disuelven a fines de 1966.” disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Gatos_Salvajes. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

³⁸⁵ Al ser un grupo de jóvenes músicos rosarinos se les dificultaba subsistencia en la Capital Federal.

³⁸⁶ En el documental *Argentina Beat* de Hernán Gaffet, Nebbia declara que el primer recambio en la formación de Los Gatos se debió a que, al quedarse sin el contrato de Escala Musical, algunos integrantes se volvieron a vivir a Rosario luego de estar contratados durante nueve meses. Según Nebbia, ante la falta de trabajo desaparecen Los Gatos y otras agrupaciones. Hernán Gaffet, *Argentina Beat* (Buenos Aires: Poleri-Foligna-Gaffet, 2006), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=2s>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

³⁸⁷ Al cotejar los números de la revista *Pinap*, pudimos constatar que los anuncios de Escala Musical desaparecen de la revista en el mismo número 12 de Marzo de 1969. El anuncio, fondo negro y letras blancas reza: “Terminó el carnaval escala 69, batiendo todos los records. y ahora qué .. Escala?”. En el mismo número 12 se en el que se anuncia la separación de Los Gatos con el título “No hay tiempo que perder ... tenemos que intentarlo”. *Pinap* 12, 4-5 y 34.

³⁸⁸ En la revista *Pinap* se anunciaba que el sábado 4 de mayo de 1969 Escala Musical organizó una serie de bailes en clubes con motivo de cumplir catorce años de existencia. *Pinap* 12, 48.

³⁸⁹ “Para evitar esta creciente represión policial, Jorge Álvarez, Pedro Pujó y el productor Aníbal Gruart, organizaron en junio de 1969 el ciclo de Beat Baires en el Teatro Coliseo que, a diferencia de las anteriores presentaciones, convocó al espectáculo musical los domingos a la mañana. Allí participaron grupos consagrados como Almendra y Manal junto con nuevos grupos catalogados de “comerciales” como Conexión N°5, Piel Tierna, Los Mentales y Charlie Levi, entre otros”. Ana Sánchez Trolliet, “Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires 1965-1970”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi"* 44(2), (Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 2014): 175-190, disponible

Scavino³⁹⁰, el festival Beat Baires tuvo lugar en agosto del 1969, mientras que el festival al que se refiere Ripoll se concretó en noviembre de ese mismo año. Por otra parte, y como mencionamos anteriormente, *Cronopios* reportó que, a partir del 21 de septiembre, y durante cuatro domingos consecutivos, se realizó el Primer Festival Nacional de la Música Beat con una detallada crónica³⁹¹. Esta imprecisión en la evocación de Ripoll, que podría ser producto de la manera en la que la memoria de los individuos ordena los recuerdos, evidencia de que manera está instalado, en la conciencia de quienes brindan los testimonios con los que se construye la memoria del rock nacional, que el hecho de haber sido la primera persona en haber hecho algo constituye la puerta de entrada para inscribirse en la historia del campo.

Objetivamente, en esa misma época se organizaron otros festivales que se programaban de manera exclusiva —y excluyente— con música beat. Ese significativo fue el que sirvió para alinear a una serie de propuestas dispares y para orientar el consumo de los sectores juveniles. Sin embargo, esa delimitación del campo generó una disputa con quienes comenzaron a sentirse identificados con el *rock*. En una conmemoración de los 45 años del Festival *Pinap*, Ripoll manifiesta que el hecho de haber organizado un festival “demasiado rockero” fue la causa por la cual lo despidieron de la revista *Pinap*. Por otra parte, entiende que ese festival fue “el fin de la música beat, el flower power y la bella gente” y que “a partir de allí se gestó un movimiento musical y cultural que tenía códigos, una ética y una estética”³⁹². En concordancia con estas expresiones, el suplemento *Radar* ubica al festival en la “prehistoria” del rock³⁹³: menciona la

en: <https://www.iaa.fadu.uba.ar/anales/anales44-2/v44n2a07.htm>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

³⁹⁰ “Cuando en junio de 1969 el sello Mandioca organizó una serie de conciertos de Manal, Moris, Los Gatos, y Almendra en el teatro Coliseo, no los llamó Rock Baires sino Beat Baires. En noviembre de ese mismo año la revista *Pinap* volvió a reunir a esos intérpretes en el Auditorio Municipal, y no anunció el primer festival de rock en Argentina sino de Música beat & pop”. Referencia electrónica Dardo Scavino, “Musa beat: en viaje hacia la redención”, *Cuadernos LIRICO* 15 (5 octubre 2016), disponible en: <http://lirico.revues.org/3237> rg/3237. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

³⁹¹ “Festival Nacional de la Música Beat a bajo nivel”. *Cronopios* 1, 84-87.

³⁹² “Particularmente, me vino muy bien hacer ese festival porque me echaron de la revista *Pinap* por haber hecho algo ‘demasiado rockero’ para ellos. El *Pinap* fue el fin de la música beat, el flower power y la bella gente, que era visto como un producto de la sociedad de consumo... a partir de allí se gestó un movimiento musical y cultural que tenía códigos, una ética y una estética, que fue difundida por músicos gloriosos. Nos dimos vuelta, miramos a la generación que estaba detrás y le dijimos no... nosotros queremos ser diferentes, y lo fuimos: tomamos la calle, salimos de las cuevas en las que nos querían sumergir. Salimos al sol, como decía Billy Bond”. Cristian Vitale, “El festival Beat Baires regresa cinco décadas más tarde y por streaming”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/353764-el-festival-beat-baires-regresa-cinco-decadas-mas-tarde-y-po>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

³⁹³ Cristian Vitale, “Un festival en la prehistoria del rock”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-34035-2014-11-21.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

participación de Daniel Ripoll, Miguel Grinberg, Jorge Álvarez, Willy Quiroga, Edelmiro Molinari y Emilio del Guercio entre los que recordaron el festival y la bajada de la nota destaca que el cierre fue una “pizza”³⁹⁴ o una “gran zapada”³⁹⁵ de un “Supergrupo”³⁹⁶. En los reportes periodísticos no se menciona la presencia de alguna otra persona que haya integrado el comité editorial de *Pinap* ni hay referencias a Extraña Dimensión, la agrupación que resultó ser ganadora del festival y que, gracias a eso, pudo grabar dos discos simples³⁹⁷.

Más allá de la disputa entre el binomio de significantes *beat-rock* y sus cambios, que abordamos en otro capítulo de esta tesis, al año siguiente (1970) Ripoll organiza, revista *Pelo* mediante, el primero de los festivales B.A. Rock (Buenos Aires Rock). Tuvo tres ediciones en su primer ciclo, desde 1970 a 1973. La utilización de la palabra *rock* posiblemente haya sido una estrategia de diferenciación respecto de lo *beat*. Consistió en una saga de recitales, que se desarrollaban, en varias jornadas, a la luz del día³⁹⁸ y en espacios abiertos. En uno de los programas de la serie documental *Grandes Conciertos*, producido por Canal Encuentro, Daniel Ripoll expresa el carácter fundacional que para él tuvo ese festival de la siguiente manera: “Desde ahí, desde ese momento, empezó una saga de festivales B.A. Rock en la que debutaron todos los grandes músicos argentinos y que inclusive causaron algunas disputas porque si no estabas era como que quedabas a fuera ¿No?”³⁹⁹.

³⁹⁴ “Juntos armaron una “pizza” que se recordará por siglos”. Según la revista *Pinap*, ese era el nombre con el que se referían a la improvisación colectiva. *Pinap*, 21, 44.

³⁹⁵ La “gran zapada” que reporta Vitale, se trató de una improvisación llevada a cabo por un grupo que se armaría con integrantes de varias agrupaciones. Para la selección se lanzó una encuesta en la que los lectores de la revista eligieron entre una serie de preseleccionados por cada instrumento. Los votados por el público fueron: Carlos Bisso (Voz), Luis Alberto Spinetta (Guitarra), Emilio del Guercio, Lito Nebbia (Teclado), Owe Monk (Bajo) y Raúl “Cuervo” Tórtora (Batería). Esta formación no subió al escenario porque Bisso y Tórtora estaban enfrentados en la disputa por imponer cada uno su Conexión N 5. *Pinap* 20, 22

³⁹⁶ En rigor de verdad hubo dos “supergrupos”: El primero, que actuó el sábado 8 de noviembre, era más fiel al resultado de la encuesta en el que Bisso fue reemplazado por Amadeo. Tampoco estaba Nebbia. El segundo, que actuó el sábado 22 de noviembre, “el que formaron Roque (Joven Guardia) en primera guitarra, Owe en órgano, Litto en bajo, Willy (baterista de Litto) y el ‘showman’ del año, el inglés Mel Williams”. *Pinap*, 21, 42-46.

³⁹⁷ Extraña Dimensión, “Dulce Melodía de Un Triste Vagar” / “Humo, Cenizas y la Nada” (Buenos Aires: Polydor, 1969) y “Tema de Pucho”/“Oye ser humano” (Buenos Aires: Polydor, 1970).

³⁹⁸ El hecho de que se hiciera de día respondía a la necesidad de que las autoridades no lo vieran un factor de peligro en la nocturnidad. Al aprovechar la luz del sol, la iluminación del escenario era un elemento menos de que preocuparse. Al mismo tiempo, la abundancia de luz permitió un mejor registro cinematográfico dado que la sensibilidad de la película color de esa época respondía mejor a la luz día. Aun así, algunas tomas se realizaron con las últimas luces de la tarde y un poco de iluminación artificial.

³⁹⁹ *Grandes Conciertos*, “B.A. Rock” (Buenos Aires: Canal Encuentro, 2017) [03:21;03:35] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fYCCnmbNzfQ>. Último Acceso: 24 de diciembre de 2024.

Nuevamente Ripoll se sitúa en el centro de la escena generativa del movimiento, dado que vuelve a ser él el quien, desde su cargo de secretario de redacción de la revista *Pelo* es el principal organizador de los festivales B.A. Rock. Por otra parte, revela otra de las funciones canónicas de los festivales: la exclusión y la inclusión. De hecho, la posibilidad de ser programado o no en el festival que él se jacta de haber organizado era un motivo de disputa al interior del campo. No tenemos herramientas de juicio para asegurar que todos los grupos que formaron parte de la grilla contaban con su venia y asumimos que lo más probable es que haya sido el resultado de una negociación. Lo que sí se puede observar a través del documental de Aníbal Uset, *Rock hasta que se ponga el sol*⁴⁰⁰, es que Ripoll era quien oficiaba las veces de presentador de los grupos en el escenario, lo cual nos lleva a pensar que, en torno al festival, existe un segundo factor de canonización: la participación en el filme. En rigor, es cierto que la película, por una necesidad narrativa y material solamente puede registrar la actuación de algunas determinadas agrupaciones y que hay una elección intencionada detrás de cada inclusión, sin embargo, no es la única forma de favorecer a la actuación de un determinado grupo musical. Existen otros factores a tener en cuenta como el día de la semana, el horario del día o de la noche y los otros grupos que comparten la jornada. Además, en el caso de B.A. Rock, *Pelo* publicaba una reseña del festival con la consecuente crítica de las actuaciones y con el correspondiente registro fotográfico. Como hemos visto en el capítulo anterior, el tamaño de las imágenes, la centralidad en la diagramación y el espacio que le dedicaba el texto a cada agrupación —más allá del contenido propio de la crítica— eran factores que influían en el posicionamiento de las agrupaciones al interior del campo.

En esa negociación por el posicionamiento de las agrupaciones en el festival es necesario considerar la participación de otros actores como los representantes, entre los cuales se destaca el nombre de Aníbal Gruart, que estaba a cargo de Almendra —entre otros— y la participación de productores discográficos como Jorge Álvarez, que tenía bajo su órbita a los músicos que habían formado parte del sello Mandioca. Además, presumimos que deben haber gestionado el aporte de capitales financieros a la sociedad para que se pudieran llevar a cabo los festivales.

⁴⁰⁰Aníbal Uset, *Rock hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

En ese contexto se dieron otros festivales como el Acusticazo⁴⁰¹, de 1972, que se organizó bajo la premisa de presentar algunas agrupaciones reunidas en torno al sesgo de lo acústico, entendido como un espacio de menor volumen y mayor intimidad con el público. Asimismo, funcionaba como otro espacio de disputa, intentando instalar otra falsa dialéctica entre acústicos y eléctricos.

Otros festivales adquirieron un carácter mítico para la historia del rock nacional. El Gran Festival del Rock, que tuvo lugar en el estadio Luna Park el 20 de octubre de 1972, durante mucho tiempo fue considerado como un festival fallido. Según el afiche de promoción, esa noche estaban programados Aquelarre, Color Humano, La Pesada de Rock, Litto Nebbia, Pappo's Blues y Pescado Rabioso, agrupaciones que pueden verse como la continuidad de Los Gatos, Almendra y Manal⁴⁰². Según el relato de Claudio Gabis, el clima represivo creado por la policía y el personal del estadio, cuya gestión estaba a cargo de Juan Carlos "Tito" Lecomte, se había dispuesto para afectar el desarrollo de la "jornada para la juventud" incluso antes de que se iniciara. En los hechos, La Pesada del Rock, luego de someterlo a debate, salió primero al escenario y apenas se pudo tocar una parte de la canción "Fiebre de la ruta" antes de que se produjeran disturbios entre el público y el personal de control. Fue en ese momento donde se presume que Billy Bond pronunció la frase "Rompan todo"⁴⁰³. La prensa en general y la revista *Pelo* en particular⁴⁰⁴ le dieron forma de escándalo a la noticia y reflejaron los hechos negativos. El descrédito fue tal que se pensó que peligraba la continuidad de los recitales de rock. A manera de descargo, La Pesada del Rock edita el disco *Tontos (Operita)*⁴⁰⁵. Luego de eso, la figura de Billy Bond fue excomulgada del campo del rock y el propio Giuliano Canterini emigró a Brasil donde desarrolló su carrera como productor. Durante muchos

⁴⁰¹ Bobby Flores, "El Acusticazo del '72, el unplugged criollo que se anticipó dos décadas a la movida que impulsó MTV", disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2022/11/12/el-acusticazo-del-72-el-unplugged-criollo-que-se-anticipo-dos-decadas-a-la-movida-que-impulso-mtv/>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

⁴⁰² Manal sostenía las figuras de Gabis y Medina tocando en La Pesada mientras que, en Aquelarre, Color Humano y Pescado Rabioso participaban todos los ex integrantes de Almendra. Nebbia, como resabio de Los Gatos, se sostenía dentro del campo.

⁴⁰³ Fernando García, "A 50 años de "Rompan todo": "hordas de hippies", boxeadores amigos de Lecomte listos para golpear y la leyenda de Billy Bond", disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/a-50-anos-de-rompan-todo-hordas-de-hippies-boxeadores-amigos-de-lecomte-listos-para-golpear-y-la-leyenda-de-billy-bond-16102022/>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

⁴⁰⁴ La revista *Pelo*, con el título "Vergüenza del rock", reproduce un panfleto anónimo, firmado por "público de rock", que es lapidario respecto de los sucesos del 20 de octubre de 1972 en el Luna Park. *Pelo* 32, 46.

⁴⁰⁵ Quizás haya sido la propuesta más radical en términos de producción musical por lo excéntrico de la propuesta. La Pesada del Rock, *Tontos (Operita)* (Buenos Aires: Microfon/Talent, 1972).

años su voz fue una referencia marginal en la construcción de la historiografía del rock nacional⁴⁰⁶, sin embargo, en los últimos años, la relectura de los hechos lo posicionó como uno de los referentes de ese momento histórico y creyó ver en aquel “rompan todo” un primer grito de libertad y rebeldía ante la represión ejercida por los gobiernos autoritarios. Esta reinterpretación de los hechos es la que habilita el reingreso de Billy Bond al canon y la consecuente revalorización de la obra discográfica de La Pesada. De hecho, en 2023 Billy Bond anunció un espectáculo conmemorando el 50 aniversario del “Rompan todo”⁴⁰⁷ que finalmente no se llevó a cabo por razones económico-financieras⁴⁰⁸.

Aquello que se aplica a los festivales, puede aplicarse a los recitales que también son dotados de un aura mítica. El Adiós Sui Géneris, que se desarrolló en el mismo estadio Luna Park, fue una doble función del mismo grupo en una misma noche y está considerado como la primera muestra concreta de que “el movimiento” había alcanzado una masa crítica lo suficientemente grande como para ser conceptualizado como “popular”, entendiendo lo popular como sinónimo de lo masivo.

Por fortuna, las producciones de algunos festivales contemplaron la necesidad de registrar lo que sucedía sobre el escenario. Debemos gran parte de las fuentes disponibles a la previsión de los gestores culturales de la época que nos brindaron la posibilidad de contar con registros audiovisuales y fotográficos, crónicas periodísticas publicadas y registros fonográficos en cintas con las que luego se editaron discos. Esas fuentes materiales, que hoy conforman un archivo, además, fueron conservadas y preservadas del paso del tiempo. Muchas de estas cintas tuvieron circulación en ediciones *bootleg*, como la actuación de La Pequeña Banda Tricupa, registrada el 13 de septiembre de 1974 en el Club Caja Popular de Tucumán, en la que los locales se presentaron como banda soporte de Aquelarre. La supervivencia de estos materiales es la base para la posterior relectura de esos archivos, con la que se resolvieron, efectivamente, parte de las admisiones y exclusiones del canon.

⁴⁰⁶ Esta marginalidad se puede entender por diversos factores: el hecho de que se haya radicado en Brasil, el poco interés que despertaron los discos de La Pesada, y el hecho de que en la mayoría de los casos brindó testimonios que contradecían las versiones más difundidas de los principales hechos que construyeron la historia del rock nacional.

⁴⁰⁷ Víctor Pintos, “A 50 años del “¡Rompan todo!” de Billy Bond, la leyenda continúa” disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2022/10/20/a-50-anos-del-rompan-todo-de-billy-bond-la-leyenda-continua/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

⁴⁰⁸ Lucas Santomero, “Rompan todo: Cancelaron el musical sobre el rock nacional a cargo de Billy Bond” disponible en: <https://indiehoj.com/noticias/rompan-todo-musical-recorrera-lo-mejor-del-rock-nacional-cancelado/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

Finalmente, en los 50 años que separan estas primeras veladas roqueras del presente, se sucedieron una serie de recitales en las que las instituciones estatales y privadas conmemoraron fechas propias de las efemérides del rock nacional organizando festivales y ciclos de recitales⁴⁰⁹. Los años múltiplos de cinco — y por ende los de diez — sumado a las variadas interpretaciones de las “fechas fundacionales”⁴¹⁰ del movimiento, fueron la excusa para volver a poner sobre el escenario a quienes formaron parte de las primeras agrupaciones. De ese modo, la conmemoración de la puesta en circulación social de un repertorio discontinuado, como lo plantea Weber⁴¹¹, propició el periódico retorno de muchas agrupaciones que encontraron en esta memorabilia la oportunidad y la excusa para repetir un repertorio y para renovar los votos con un público que también se renovaba.

La televisión

Para Simon Frith, la pantalla chica es un engranaje fundamental de la máquina de fabricar estrellas, sin embargo, su relación con la música popular en general y con el rock en particular es incómoda porque, a pesar de la enorme influencia que tuvo, no se la reconoce como parte de la cultura del rock⁴¹². En nuestro caso, hemos visto que *Escala Musical* legitimó y consagró a muchas de las figuras de la música popular argentina. Pero, el hecho de que el ciclo se haya extinguido en 1969 hace que, a los fines de nuestro marco temporal, no haya tenido un gran impacto en nuestra muestra, con la sola excepción del peso determinante que tuvo en la carrera de Los Gatos. Lo mismo vale para otros ciclos como *Música en Libertad* (Canal 9, 1970-1974), *Sótano Beat* (Canal 13, 1969-1972), *El*

⁴⁰⁹ En la ciudad de Rosario: “Presentaron el ciclo “50 Años de Rock Nacional” disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/presentaron-el-ciclo-50-anos-de-rock-nacional/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024. En la ciudad de Mar del Plata “Jaf y Barilari en el ciclo “50 Años de Rock Nacional” disponible en: <https://www.elmarplatense.com/jaf-y-barilari-en-el-ciclo-50-anos-de-rock-nacional>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024. “El regreso de un ciclo que celebra 40 años de rock nacional” disponible en: <https://www.elsol.com.ar/espectaculos/el-regreso-de-un-ciclo-que-celebra-40-anos-de-rock-nacional/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴¹⁰ Las referencias que se pueden tomar para 1966 es la grabación de “Rebelde” de Los Beatniks, para 1967 es el éxito de “La Balsa” por Los Gatos, para 1968 los primeros simples del sello Mandioca. Las referencias pueden ser otras y no siempre se especifican.

⁴¹¹ De manera análoga, Weber, siguiendo a Kerman, detalla la importancia de los festivales como el Three Choirs Festival que permitió que obras como el *Te Deum* de Purcell o los oratorios de Handel volvieran a tener circulación social y se convirtieran en una presencia permanente en otros festivales de música religiosa. Weber, William. “The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon.” *Journal of the Royal Musical Association* 114, no. 1 (1989): 6–17. <https://doi.org/10.1093/jrma/114.1.6>.

⁴¹² Simon Frith, “Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television.” *Popular Music* 21, no. 3 (2002): 277–90. <http://www.jstor.org/stable/853719>.

Boom 70 (Canal 2, 1970), *Alta Tensión* (Canal 13, 1971-1974)⁴¹³ que apostaron por difundir otras estéticas. Sin restarles importancia, creemos que el ciclo *Rock en Teleonce* (Canal 11, 1972) sí fue determinante para un número más representativo de las agrupaciones que forman parte de nuestro estudio. Jorge Álvarez relata que la génesis de ese proyecto fue una charla que tuvo con Héctor Ricardo García, por entonces gestor de Teleonce, quien le pidió una idea para un programa que pudiera competir con *Los Tres Chiflados*⁴¹⁴. Álvarez aprovechó la oportunidad para promover a las agrupaciones más cercanas a él en ese momento. Es así que sobreviven archivos de las actuaciones de Pappo's Blues, Color Humano, Billy Bond y La Pesada, Gabriela y Vox Dei. El ciclo salió al aire los domingos del segundo semestre de 1972 a las 11:30 hs. En relación a la primera emisión del programa, que se dio en el mes de agosto, la revista *Pelo* sostiene que:

el domingo 20 quedaron dos cosas en claro: se puede hacer rock con mucha audiencia (el programa fue visto por casi ochocientas mil personas) y con calidad (los grupos tocaron sin restricciones ni imposiciones e hicieron la música en vivo como cuando tocan en un recital)⁴¹⁵.

Según la nota, la actuación de La Pesada, Color Humano y Pappo's Blues en ese programa era la demostración de que se podía aprovechar la masividad del medio para potenciar el movimiento “sin dejarse consumir”⁴¹⁶. En consonancia con lo planteado por Frith, la relación con un medio masivo de comunicación como lo era la televisión en la década del '70 era, en efecto, incómoda.

⁴¹³ El programa estaba producido por la RCA y se publicaron cerca de 14 discos con las canciones de quienes desfilaban por la audición. “Alta tensión (programa de televisión argentino)”, *Wikipedia*, disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alta_tensi%C3%B3n_\(programa_de_televisi%C3%B3n_argentino\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Alta_tensi%C3%B3n_(programa_de_televisi%C3%B3n_argentino)). Último acceso: 28 de diciembre de 2024.

⁴¹⁴ Roberto Pettinato, *Que parezca un accidente* -Jorge Álvarez. YouTube, 3 de noviembre, 2012, (00:00 a 01:26), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=b5mWw0mMgbo>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

⁴¹⁵ *Pelo* 29, 6-7.

⁴¹⁶ Los adelantos técnicos que se le pueden ir agregando domingo a domingo (mejoramiento del sonido, nuevos planos de cámaras y otras sutilezas) no van a desvirtuar la esencia de la idea: trasladar el rock como arte popular y como canal de expresión de una generación más lúcida. El asunto no es negar la televisión o las políticas a veces maquiavélicas de las grabadoras: se necesita algo más inteligente, más táctico: no dejarse consumir y decir (utilizando el medio) lo que uno quiere decir. Y el rock tiene mucho que decir. *Pelo* 29, 6-7.

El ciclo se extendió por 13 programas y hoy en día se pueden escuchar algunos de esos audios en una edición *bootleg*. Al nivel de audiencia alcanzado en ese momento, que para este tipo de propuestas resultaba ser alto, hay que sumarle una serie de ciclos televisivos, que se produjeron fuera de nuestro marco temporal, en los que la obra de los referentes antemencionados fue revisitada. Nos referimos a programas como *Rocanrol* (América TV, 1990), *La Cueva* (Telefe, 1992), *Volver Rock* (Volver, 1998), *30 años de rock nacional* (América TV, 1997); *García y los enfermeros* (Canal Encuentro, 2013); *Quizás porqué* (Canal Encuentro, 2013) y *Grandes conciertos* (Canal Encuentro, 2014) *Rock Nacional, la historia* (Canal (á), 2006), *Elepé* (TV Pública, 2008-2009), *Cómo hice* (Canal Encuentro, 2009-2013), *Grandes conciertos* (Canal (á), 2005) *Ojos de videotape* (TV Pública, 2017) *Mandioca, La Madre De Los Chicos* (Esmoris-Fuhrer, 2012). Los abordajes del tema son diversos: Algunos construyen un relato histórico basado en la biografía de las agrupaciones o solistas, otros se concentran en los pormenores del proceso de grabación de un disco icónico o bien en el proceso creativo de una canción exitosa. *Mandioca, La Madre De Los Chicos* apuesta a retratar el fenómeno desde la mirada lateral de un sello discográfico.

En relación a la manera en la que estas producciones abordan los tópicos propios de nuestro marco temporal, encontramos algunos matices: *Elepé* se ocupa de reconstruir la historia de un disco por capítulo “contada por sus propios protagonistas”⁴¹⁷. Siete de los 26 discos son los que nos atañen, a saber: *Los Gatos* (Los Gatos-1967), *Almendra* (Almendra-1969), *Manal* (Manal-1970), *Yo vivo en esta ciudad* (Pedro y Pablo-1970), *La Biblia* (Vox Dei-1972), *Artaud* (Pescado Rabioso-1973), *Pescado 2* (Pescado Rabioso-1973). La serie *Cómo hice* aborda el derrotero creativo de canciones como “La Balsa” (Los Gatos-1967), “Jugo de Tomate” (Manal-1970), “Presente”⁴¹⁸ (Vox Dei-1972), “Muchacha ojos de papel (Almendra-1969)”⁴¹⁹, “El extraño de pelo largo (La Joven Guardia-1968)”, “Donde va la gente cuando llueve” (Pedro y Pablo-1970) y “Mañanas campestres”⁴²⁰ (Arco Iris-1972). *Quizás porqué*, en cambio, en su segunda temporada⁴²¹

⁴¹⁷ Es una frase que Nicolás Pauls repite en la presentación de todos los capítulos.

⁴¹⁸ Figura así en el sitio oficial del programa. El título original que figura en el disco es “Muchacha (ojos de papel)”

⁴¹⁹ “El momento en que estas (Presente)”. Ídem.

⁴²⁰ “Mañana campestre”. Ídem.

⁴²¹ La primera temporada plantea un recorrido histórico que segmenta en varios capítulos: Generación Beat centrada fundamentalmente en Los Gatos, Comienza el Rock, a partir del surgimiento de Almendra, Los Hippies, apelando a la experiencia de Arco Iris, Tiempos de cambio. La tercera temporada, “Vamos las bandas” está consagrada a las agrupaciones que surgieron fuera de nuestro marco temporal. Finalmente, la cuarta temporada son “especiales” dedicadas a discos como *Almendra*, *Artaud* y *Pappo's Blues* Vol.1.

focaliza en las biografías personales de Litto Nebbia, Charly García, Miguel Abuelo, Luis Alberto Spinetta, Norberto “Pappo” Napolitano, Javier Martínez, José Alberto Iglesias (Tanguito). Uno de los elementos recurrentes en todos estos programas es la apelación al testimonio de los protagonistas. En el mismo sentido, podemos encontrar un doble apellido que se reitera en los créditos. Nos referimos a la familia García Moreno, un linaje relacionado a la producción de programas televisivos que comienza con Carmen Moreno, madre de Charly García y de otros tres hermanos: Enrique, Daniel y Josi García Moreno. Daniel⁴²² y Josi fueron productores de programas como, *Rocanrol*⁴²³, *La Cueva*, *Volver Rock*, *30 años de rock nacional*, *García y los enfermeros*, *Quizás porque* y *Grandes conciertos*. Las voces del periodismo especializado que acompañan a “los protagonistas” en estos relatos son las de Miguel Grinberg, Alfredo Rosso, Claudio Kleiman, Eduardo Berti y Marcelo Fernández Vitar. Estos últimos dos nombres, además, aportan material de archivo. El corolario de estas producciones es la edición del libro *Está todo dicho: La historia del rock argentino contada por sus protagonistas*⁴²⁴, escrito por Daniel García Moreno y Majo García Moreno, sobrina de Daniel. Se trata de una compilación de testimonios dispuestas como un collage de citas en el que las voces que aparecen en estos materiales de archivo toman la forma de la palabra escrita. Para los compiladores se trata de “un relato coral, una historia única” “contada por sus protagonistas”⁴²⁵.

En síntesis, gran parte de los argumentos audiovisuales que sostuvieron el relato de una historia casi monolítica del rock nacional y que fue canonizando personas, agrupaciones y repertorios, se construyó revisitando, reformulando y reciclando los mismos archivos, producida por unas pocas agencias y evocando las mismas voces de autoridad. En este punto creemos que es oportuno retomar la pregunta que formulara Line Grenier⁴²⁶ en una mesa redonda de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) de 1999: ¿Cómo las reediciones musicales y los procesos de

⁴²² Daniel García Moreno, además, fue parte de la producción del documental *De Ushuaia a La Quiaca* (con León Gieco y Gustavo Santaolalla, 1985)

⁴²³ Carmen Moreno estuvo involucrada en *Rocanrol* y su hijo Daniel asegura que fue clave para su desembarco en el canal. Sergio Marchi, *Entrevistas Imperfectas: Daniel y Majo García Moreno*. YouTube, 26 de noviembre, 2021, (35:11) disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xOi9m5sEUMA>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴²⁴ Daniel García Moreno y Majo García Moreno, *Está todo dicho: La historia del rock argentino contada por sus protagonistas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2021)

⁴²⁵ El énfasis puesto en el relato de “los protagonistas” implica que se logra una versión “única” por lo unificada, a pesar de la pluralidad de voces. En palabras de Majo, se trata de un “*patchwork*” o un “Frankenstein”. Marchi, *Entrevistas*, (13:30).

⁴²⁶ Grenier Line, Kassabian Anahid, Brackett David & Straw Will, “Roundtable : The Future of Popular Music Studies”, *Journal of Popular Music Studies*, no 11-12, (1999):151-166.

canonización ayudan a producir lo que el antropólogo Grant McCracken llamó “lastre cultural”, el sentido de las culturas constituidas por sólidos monumentos, hitos, etc.? Quizás sea propicio reformular esa pregunta para entender qué tipo de operaciones se realizaron con ese “lastre cultural” a lo largo del tiempo. En función de esto, ensayaremos alguna respuesta en los capítulos subsiguientes.

La radio

Para Sergio Pujol, “el desarrollo de la música popular es inalienable de la evolución de las industrias culturales y los medios masivos de comunicación”⁴²⁷. A juzgar por indicios que venimos siguiendo, este medio de difusión era el que más peso simbólico tenía para los músicos de esta época, ya sean del campo del rock o de otros estilos. Esta representación no es exclusiva del período estudiado, sino que es una característica que antecede y excede ese marco. Para quienes comenzaban su carrera musical el hecho de que los “pasaran por la radio” era considerado como el punto de inicio para que su música se hiciera conocida, aunque más no fuera porque, como nos recuerda Simon Frith:

La realidad es que el rock, como toda la música popular del siglo XX es una forma comercial, es música producida como mercancía —para sacar provecho de ella— que se distribuye a través de los medios de comunicación como cultura de masas.⁴²⁸

Lamentablemente, la falta de archivos de los programas especializados de la época nos impide hacer un análisis específico de la manera en la que la música de aquellos que concentran la atención de esta tesis era difundida, presentada, criticada o valorada. De igual forma, no tenemos referencias de las mediciones de audiencia contemporánea que nos permitan evaluar el alcance real que aquellos programas tenían para instalar entre los oyentes la necesidad de consumir un producto musical en particular.

En cambio, sí podemos considerar algunos pormenores relativos a la forma en la que algunos músicos accedían a la posibilidad de ser difundidos. En el capítulo anterior vimos de qué manera la revista *Pelo* exponía las intrigas que existían entre los *disc-*

⁴²⁷ Pujol, “Escúchame ...

⁴²⁸ Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, Francisco Cruces et al., *Las culturas Musicales: Lecturas en etnomusicología* (Madrid, Trotta, 2001): 417.

jockeys “auténticos” y aquellos que no lo eran. También, la revista *Pelo*, en un suelto de su primer número, expone que se daban reuniones sociales entre músicos del campo del rock en el departamento céntrico de Carlos Riccó, que en ese momento pasaba música en el programa “La catedral del ritmo”⁴²⁹. Riccó, es uno de los que aparece encuestado en el número 16 de la misma revista⁴³⁰. En una de esas reuniones, según Pelo, asistieron Edelmiro Molinari (Almendra), Enrique Villanueva (Los Naufragos) y Javier Martínez (Manal). Otros testimonios, como el de Litto Nebbia, destacan que él mismo recorría las radios para pedirle a los operadores que pasaran la primera versión de “La Balsa”. Fue gracias a esa tarea que logra entablar una relación personal con Ricardo Kleiman⁴³¹, dueño de la sastrería que le daba nombre al programa *Modart en la Noche*, que conducía la voz de Pedro Aníbal “Manito” Mansilla. Además, el programa publicaba, como lo hacían otros programas, compilados en los cuales se incluyeron dos canciones de Los Gatos⁴³².

Entre los programas de similares características, podemos mencionar *Alternativa* (Radio Universidad, de Córdoba, 1972)⁴³³, *Rock para mis amigos* (Excélsior, 1972)⁴³⁴, *Duendes y Profetas* (Rivadavia, ca 1972)⁴³⁵, *El tren fantasma* (Radio del Plata, 1974)⁴³⁶, *Imagínate Flecha Juventud* (Radio del Plata, 1974)⁴³⁷, *Espacio Abierto* (Antártida, 1972). Según Miguel Grinberg, LS1 Radio Municipal de Buenos Aires tuvo una importante presencia de programas que difundían este tipo de propuestas musicales entre 1972 y 1975, entre los cuales se podían encontrar *El son progresivo*, *Rock en Buenos Aires*, *La*

⁴²⁹ *Pelo* 1, 4.

⁴³⁰ *Pelo* 16, 48-49.

⁴³¹ Nebbia reporta que no solo apostaban a los programas musicales. César Bersáis, “Entrevista a Lito Nebbia / Clásicos en vinilo”, YouTube, 20 de agosto, 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XdeFuvqkbaM>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴³² “En el primero (...) están “El día llegará” y “Jamás creí”, dos canciones originalmente editadas en un compilado de Modart en la noche, que incluía temas de La Joven Guardia, The Con’s Combo y Kano y los Bulldogs”. Cristian Vitale, “La historia del rock, aquí y ahora”, 25 de agosto, 2007, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7406-2453-2007-08-25.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴³³ Martín Brizio, “A 50 años de “Alternativa”, la universidad radial del rock nacional” disponible en <https://lmdiaro.com.ar/contenido/417623/50-anos-de-alternativa-la-universidad-radial-del-rock>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴³⁴ *Pelo* 33, 45.

⁴³⁵ “Salía al aire sábado y domingo de 23 a 5am”. Bobby Flores, “La historia de El Tren Fantasma, el programa de radio que cambió la forma de programar rock en Argentina”, disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2023/07/22/la-historia-de-el-tren-fantasma-el-programa-de-radio-que-cambio-la-forma-de-programar-rock-en-argentina/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴³⁶ Ídem.

⁴³⁷ Sergio Marchi, “Cuando fuimos reyes”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/44733-cuando-fuimos-reyes>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

nueva música urbana, *La joven música*, *Discoteca privada* y *Confluencia*⁴³⁸. Muchos de estos programas contaron con la conducción del propio Grinberg al aire, algunos de ellos en colaboración con Ángel del Guercio y Oscar del Priore⁴³⁹. También es importante destacar la temprana incursión en este *metier* de Litto Nebbia, quien concretó el ciclo llamado “Meloopa”, donde debutaron en vivo muchos grupos de ese período, entre ellos Sui Géneris en 1974⁴⁴⁰.

Un instrumento que fijaba los marcos regulatorios de esa época fue la “Ley de Radiodifusión”⁴⁴¹ que imponía una alícuota para las músicas que se podrían propalar por las emisoras, estableciendo un 25% para la música extranjera y un 75%⁴⁴² para la “música nacional”⁴⁴³. En este contexto, los grupos de rock, aunque sus integrantes fueran argentinos⁴⁴⁴, vieron restringidas sus posibilidades de difusión por la radio ya que el rock era considerado “música foránea”. Curiosamente, Arco Iris y Roque Narvaja se vieron beneficiados de una manera “inusitada”, dado que fueron catalogados como “folklóricos”⁴⁴⁵. Desconocemos que comisión se encargaba de realizar la demarcación genérica de las canciones y tampoco conocemos los criterios que se adoptaron para realizar la tarea, lo que se hace evidente es que el peso de la regulación y las decisiones institucionales favorecían a algunos grupos en particular, dándoles una ventaja relativa dentro del campo⁴⁴⁶.

⁴³⁸ “Pisadas de la (inmensa) huella de Miguel Grinberg”, disponible en: <https://ciudadnueva.com.ar/pisadas-de-la-inmensa-huella-de-miguel-grinberg/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴³⁹ Grinberg, *Cómo vino*, 26.

⁴⁴⁰ “Litto Nebbia-Sui Géneris”, disponible en: <https://www.incunables.com.ar/2015/07/litto-nebbia-sui-generis.html>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

⁴⁴¹ Así aparece nombrada en *Pelo* 16, 48. Habiendo revisado toda norma, vigente y derogada, no hemos podido establecer a qué Ley se hace referencia. Basados en el trabajo realizado por Echeverría, Mónaco y Petinatti entendemos que no se trata de una Ley en específico, sino de una cadena de decretos y resoluciones que abarcan desde 1946 hasta 1976: Decretos: 13.474/46; 33.711/49; 1.085/74; 51/75. Resoluciones: 437/0200/75; 93/200/76. Oscar Echeverría et al., *Comunicaciones en Argentina. Legislación/Relevamiento* (Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1989)

⁴⁴² *Pelo* 16, 48.

⁴⁴³ En la adhesión de la Provincia del Chaco, se la define en el artículo 2: Entiéndese por música nacional todo lo clasificado como autóctono, tradicional, criollo, comprendido tangos, valeses, rancheras, milongas, ritmos guaraníes y otra música popular de autores argentinos o extranjeros domiciliados en el país, que interpreten el sentimiento musical del pueblo argentino o de sus tradiciones, quedando excluidas las obras cuyo género o ritmo sea de origen foráneo.

⁴⁴⁴ De hecho, un extranjero que tocara chamamé podría entrar dentro del 75% de la música nacional.

⁴⁴⁵ “Inusitada difusión están recibiendo algunos temas de Roque Narvaja y Arco Iris dado que, según las vigentes normas de radiodifusión, están catalogados como folklóricos”. *Pelo* 62, 46.

⁴⁴⁶ Tampoco está claro hasta qué punto esa ventaja fue capitalizada ni cual era la comisión que determinaba quienes podían acceder al beneficio, ni de qué manera podían solicitarlo.

Recuperando a Frith, creemos que uno de los aspectos que define el rol de la radiofonía en los procesos de canonización es que “los programadores de radio deciden qué debe tocarse y qué debe emitirse” en consecuencia, “los consumidores compran un disco y no otro” (...) Como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente”⁴⁴⁷.

Discografías

Hemos establecido anteriormente que la industria discográfica operó como una de las agencias que administró las admisiones y las exclusiones del campo. Para Marina Cañardo, “el canon musical tiene forma de colección de discos en el siglo XX” dado que “dividió las aguas entre lo que se preservó y lo que solo quedó en la memoria o los relatos de los testigos directos”⁴⁴⁸. En este punto creemos que es importante revisar algunos de los dispositivos de autopromoción de la propia industria discográfica como lo fueron las compilaciones, reediciones y reversiones, para establecer de qué manera incidieron en la conformación de un repertorio y en la canonización de figuras.

*Doce Conjuntos Beat Argentinos For Export*⁴⁴⁹ fue una compilación que reunió una docena de canciones de “conjuntos” que tenían propuestas estéticas muy disímiles. El disco, que fue editado en mono, le dio una pista a cada grupo *beat* que los gerenciadore de la RCA consideraron “exportables” a finales de los 60’s. El arte de tapa simulaba una encomienda con doce estampillas, representando a cada una de las agrupaciones. Algunas, como Almendra, Los Gatos y Arco Iris, pasaron a formar parte del campo del rock, sin embargo, en ese momento, compartieron ediciones con agrupaciones que no lograron sostenerse en la palestra como Los Tíos Queridos con Toscano y orquesta, Carlos Sebastián con La Mate Amargo, Kano Y Los Bull-Dogs. También podían leerse los nombres de agrupaciones que durante los primeros años de la década de los 70’s fueron elegidas como los antagonistas del campo del rock, como Alta tensión, Carlos Bisso con Su Grupo Conexión N° 5, Agua Mojada y La Joven Guardia inclusive⁴⁵⁰. Un tercio de las

⁴⁴⁷ Frith, “Hacia una...”, 417.

⁴⁴⁸ Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017) 275.

⁴⁴⁹ *Doce Conjuntos Beat Argentinos For Export* (Buenos Aires: RCA Víctor Argentina S.A.I.C. 1969)

⁴⁵⁰ Muchas de estas formaciones ya estaban disueltas al comenzar 1970, aun así, se las tomó como modelo que no era digno de imitación. Mario Antonelli sostiene que “La Joven Guardia se vio expuesta a un momento de cambios en la música popular... y en esa confusión, la Revista Pelo, algo así como el fiscal de la república de la música, los ataca por “comerciales” (como lo contrario a progresivos)”. Darío C. Carzino

canciones son reversiones de canciones traducidas del inglés o del italiano como “Hace Frío Ya” (Ma Che Freddo Fa), “Orgullosa Mary” (Proud Mary), “Azucar, Azucar” (Sugar, Sugar), “Soy Tremendo” (Sono Tremendo), práctica que está condenada dentro del decálogo de mandatos que dicta el canon ideológico del rock nacional. En consonancia con los preceptos, Almendra aporta una canción fragmentaria como “Figuración”. En el mismo sentido, nos permitimos dudar de que “Lo Veo En Tus Ojos”⁴⁵¹ de Arco Iris se haya diferenciado mucho de las otras propuestas del disco que eran criticadas por ser, en los términos de diferenciaciones antagónicas, “complacientes”.

*10 años de vida, una historia del rock nacional 1968-1977*⁴⁵² se trató de dos *Box Set* de tres CDs cada uno. En esta edición se condensaron los diez primeros años del rock nacional representados en seis discos compactos. El primer volumen estuvo integrado por *Instituciones* (1974) de Sui Generis, *Invisible* (1974) de Invisible y *Energía Natural* (1977) de Soluna⁴⁵³. En el cd de *Instituciones* —oficialmente editado con el título de “Pequeñas anécdotas sobre las instituciones”— se agregaron las canciones “Juan Represión” y “Botas locas” como *bonus track* y a manera de reparación histórica, dado que estas dos canciones habían sido desestimadas de la primera edición por temor a la censura. El segundo volumen estuvo integrado por *Pescado 2* (1973) de Pescado Rabioso, *La Máquina De Hacer Pájaros* (1976) y *Películas* (1977) de La Máquina De Hacer Pájaros⁴⁵⁴ a la que se sumó una selección de temas de la banda sonora de la película *Hasta que se ponga el sol* (1972). La colección fue dirigida por Jorge Álvarez y curada por Víctor Pintos. Aportó algunos datos relevantes como la participación de Pino Marrone en el final “crucial” de “Boletos, pases y abonos”. Respecto al recorte temporal, no hemos podido determinar cuál es el hito que se tomó como referencia para marcar el inicio de la

“La Joven Guardia: Pasión Beat” disponible en: <https://universolimbo.blogspot.com/2009/07/la-joven-guardia-pasion-beat-mario.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴⁵¹ La canción de “Gustavo Alfredo Santaolalla” (como figura en la etiqueta del disco) tiene una letra pueril, sin metáforas elaboradas. Los arreglos de la primera grabación tienen una orquestación de metales con un rol preponderante del corno, acorde al promedio de la época. La armonía no presenta mayores complejidades: Inter dominantes, un cromatismo, un sustituto tritonal y un acorde de mixtura modal. El mismo Santaolalla lo expone en un video. Alejandra Palacios, “Lo veo en tus ojos con explicación de acordes. Gustavo Santaolalla”, YouTube, 9 de febrero de 2019, (03:20), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LMtdoSjjwHI>. Último acceso: 28 de diciembre de 2024.

⁴⁵² *10 años de vida, una historia del rock nacional 1968-1977* (Buenos Aires: EMI-Odeon S.A.I.C. 1994)

⁴⁵³ Gustavo Santaolalla: guitarras y voz, Alejandro Lerner: teclados y voces, Horacio Gianello: batería y percusión, Mónica Campins: voces, Oscar “Osqui” Amante: percusión, voces y guitarra ocasional, Ricardo Libman: bajo y voces, Sergio Polizzi: violín, Roberto Valencia: percusión, disponible en: <https://www.discogs.com/es/release/5077669-Soluna-Energ%C3%ADa-Natural>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴⁵⁴ Los dos discos están integrados en un único CD.

serie y fecharlo en 1968. Sin embargo, no pudimos dejar de observar que, en ese marco temporal solamente se relevaron discos publicados en los años 1972, 1973, 1974, 1976 y 1977, es decir, que los primeros cuatro años de la década no estuvieron representados por ningún disco. Desconocemos cuales fueron los criterios para realizar la selección y el recorte temporal, pero estimamos que, dado que se trató de una colección dirigida por Jorge Álvarez, la referencia citada en 1968 debe haber estado vinculada con el lanzamiento de los primeros simples del sello Mandioca, que también dirigía el propio Álvarez. Por otra parte, la selección de los discos pudo estar marcada por un criterio implícito similar, ya que Álvarez fue el productor de esas placas cuando trabajaba para el sello Microfon. Además, estos discos fueron grabados en los estudios Phonalex, dato que refuerza la filiación de Álvarez con esas producciones⁴⁵⁵. La única excepción es la de *Energía Natural*, cuya producción estuvo a cargo de Gustavo Santaolalla y no está especificado en que estudio se grabó.

Los 30 Mas Grandes Éxitos Del Rock Nacional ⁴⁵⁶es una edición doble que compila una treintena de fonogramas de los cuales un tercio fueron grabados dentro del marco cronológico establecido para esta tesis. Esos títulos son: “Me Gusta Ese Tajo” (Pescado Rabioso), “Rasguña Las Piedras” (Sui Generis), “Padre Sol, Madre Sal” (Color Humano), “La Marcha De La Bronca” (Pedro Y Pablo), “Presente” (Vox Dei), “MI Cuarto” (Vivencia), “Jugo De Tomate” (Manal), “El Oso” (Moris), “La Balsa” (Tanguito)⁴⁵⁷. Además, figuran dos temas que fueron compuestos en ese recorte temporal pero que fueron grabados posteriormente: “Fabricante De Mentiras” por Nito Mestre Y Los Desconocidos De Siempre y “Post Crucifixión” grabado por Los 7 Delfines. Se desconocen los criterios de selección que operaron para la producción de este disco. En la información de las tapas solamente se reservan los derechos a *Sony Music Entertainment* (Argentina) S.A. La recurrencia de algunos títulos⁴⁵⁸ en esta compilación nos estaría dando un indicio de cuáles son las canciones que, al menos en 1999, resultaban ineludibles a la hora de realizar una selección que fuera representativa del campo.

⁴⁵⁵ Para el sonidista Carlos Abbate, los estudios Phonalex eran estudios para sonorización de filmes. Por lo general prestaban otro tipo de servicios relacionados con el procesamiento de materiales filmicos. Álvarez tenía un convenio por el cual podía disponer de salas bien equipadas por más tiempo a menor costo. Carlos Abbate, en comunicación personal, 6 de noviembre de 2011.

⁴⁵⁶ *Los 30 Mas Grandes Éxitos Del Rock Nacional* (Buenos Aires: Sony Music Special Marketing, 1999)

⁴⁵⁷ Son los nombres de los intérpretes que figuran en el CD.

⁴⁵⁸ “Rasguña Las Piedras”, “La Marcha De La Bronca”, “Presente”, “Jugo De Tomate”, “El Oso”, “La Balsa”.

*Cuatro Décadas de Rock Nacional*⁴⁵⁹ fue una serie que agrupó canciones del campo en ocho discos, dos discos por cada década. Cada CD contenía 20 *tracks*. El punto de partida fue el año 1966, representado por las canciones “Rebelde” por Los Beatniks y “La Balsa” por Los Gatos. Los títulos fueron ordenados cronológicamente, por ende, el marco temporal que nos ocupa quedó delimitado por las canciones “Diana divaga” (1968)⁴⁶⁰ por Los Abuelos de la Nada y “El tuerto y los ciegos”⁴⁶¹ (1974) por Sui Generis. Además de las ya mencionadas, la colección cumplió en incluir “Muchacha (Ojos de Papel)”, “El Oso”, “Jugo de Tomate”, “Presente”, “Ayer Nomás” y “La Marcha de la Bronca”, entre otras. Los criterios que se usaron para la selección de estas canciones publicadas por *Sony BMG Music Entertainment* no fueron explicitadas. De todas maneras, pudimos inferir que primó la idea de que la periodización de un estilo musical se articulaba cada diez años.

*Escúchame Entre El Ruido: 40 Años de Rock Argentino*⁴⁶² también remitía a 1966 como año fundacional. Se trató de una compilación editada en dos volúmenes por el sello Ciclo 3, nombre que guardaba relación directa con la periodización ensayada por Grinberg que hemos tratado en el capítulo anterior. La dirección del sello y la producción artística estuvieron a cargo de Lito Vitale. Contó con la participación de la Orquesta Juan de Dios Filiberto y fue editado a beneficio de la Fundación Garrahan⁴⁶³. El título de la edición remitía a la canción homónima de Moris⁴⁶⁴. Todos los *tracks* eran reversiones de canciones de esas cuatro décadas, pero en ningún caso coincidían quienes interpretaban las obras con quienes las habían compuesto. A manera de ejemplo, Los Tipitos interpretaron “Dime quien me lo robó” de Sui Generis. Siguiendo la datación de las obras, del período que nos interesa hemos identificado “Violencia En El Parque” por Litto Nebbia, “La Balsa” por Juanse, “Escúchame Entre El Ruido” por Gustavo Cordera, “Sudamérica, O El Regreso A la Aurora” por Árbol, “Avellaneda Blues” por David Lebón, “A Estos Hombres Tristes” por Liliana Vitale, “Catalina Bahía” por Pedro Aznar y “Génesis” por Miguel Cantilo. Asimismo, pudimos encontrar el caso de “Tres Agujas”, tema de Fito Páez, interpretado por Luis Alberto Spinetta. Este cruce generacional y de

⁴⁵⁹ *Cuatro Décadas de Rock Nacional* (Buenos Aires: Sony BMG Music Entertainment (Argentina) S.A., 2006)

⁴⁶⁰ Tercer *track* del primer disco de la primera década (1966-9176)

⁴⁶¹ Décimo séptimo *track* del segundo disco de la primera década

⁴⁶² *Escúchame Entre El Ruido: 40 Años de Rock Argentino* (Buenos Aires: Ciclo 3, 2006)

⁴⁶³ Fundación Hospital de Pediatría S.A.M.I.C. “Prof. Dr. Juan P. Garrahan”

⁴⁶⁴ “Escúchame entre el ruido” es la canción que cierra el primer disco solista de Moris, editado por Mandioca. *Treinta minutos de vida* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

estilos interpretativos corrió el foco de la reedición y se basó en la premisa de producir nuevas versiones, por ende, entendemos que los resultados estéticos fueron la consecuencia de negociaciones y acuerdos entre los intérpretes convocados y la dirección artística de Vitale. Los cruces generacionales podrían haber sido una apuesta del sello que intentaba conectar nuevas audiencias con repertorios del pasado y viceversa. La edición no siguió un orden cronológico para el ordenamiento de las canciones. A diferencia de los casos anteriores, el hecho de que el único título recurrente sea el de “La Balsa”, sugiere que los criterios para la elección de canciones no estuvieron relacionados con la idea de actualizar las canciones obligadas⁴⁶⁵. Es probable que, al haberse tratado de un disco donde cada persona interpretó la obra de un colega, hayan primado criterios subjetivos al momento de elegir que canción reversionar. Al no haberse explicitado esos criterios, no podemos concluir al respecto.

Un tipo particular de compilaciones fueron las que publicaron las revistas y diarios como una estrategia para fidelizar a sus lectores. A partir de un esquema de entregas semanales o quincenales, algunos de los más importantes medios periodísticos de alcance nacional acompañaron sus ejemplares impresos con un disco compacto en el que se recopilaban canciones representativas del rock nacional. La selección de títulos fue el producto de la curaduría realizada por quienes estaban a cargo de cada proyecto. Dentro de las que pudimos relevar se encuentran las de la *Revista Noticias*, de Editorial Perfil y la publicada por Clarín.

*Leyendas del rock*⁴⁶⁶, publicada por Clarín, se entregó durante 15 lunes consecutivos a partir del 19 de noviembre de 2007. La colección enfatizó la trayectoria de nombres individuales y colectivos como el de Charly García o Babasónicos. Fue lanzado como *Digibook*, es decir que, cada ejemplar del diario del lunes venía acompañado de un *CD* recopilatorio de música de 20 pistas más un libro de 144 páginas. Cada tapa tenía una letra capital con la inicial del artista o de la banda involucrada en la compilación. Del análisis del número 5 de esta colección, dedicado a la figura de Tanguito, pudimos desprender información más sustanciosa. En principio, fue uno de los dos ejemplares⁴⁶⁷ que adoptó una estructura coral, en la que a unas pocas canciones de Iglesias se le sumaron algunas de Manal, Moris, Los Beatniks, Los abuelos de la nada,

⁴⁶⁵ Nos referimos metafóricamente a las canciones que enumeramos previamente y que se asumen como infaltables en cada recopilación.

⁴⁶⁶ *Leyendas del rock* (Buenos Aires: Clarín SI, 2007)

⁴⁶⁷ El otro ejemplar es el número 6 (DP), dedicado a Divididos y Las Pelotas, como secuela de Sumo.

Billy Bond y la Pesada del Rock & Roll. Es en este volumen donde se reunieron el grueso de las canciones arquetípicas: “La Balsa” por partida doble (Versión de Tanguito y Los Gatos, *Track* 6 y 7 respectivamente), “Ayer Nomas” (Los Gatos), “Rebelde” (Los Beatniks). Las canciones de rigor como “Muchacha” (Ojos De Papel) o “Rasguña Las Piedras”, también aparecían en los discos de sus respectivos referentes. Los libros de la colección se estructuraban de la siguiente manera: una “bio”, a cargo de Pipo Lernoud, una “entrevista” que, por lo general era parte del archivo de la propia redacción de Clarín, una discografía, a cargo de Marcelo Fernández Bitar y una “guía del disco”, a cargo de Fernando García⁴⁶⁸ que constaba de un recorrido por las 20 canciones que componían cada disco, con las letras transcritas y un comentario del autor que reforzaba la experiencia de la escucha, aportando información complementaria o indiciaria para la audición. Entre la entrevista y la discografía podían insertarse una o dos secciones con notas periodísticas en las cuales se solían sumar las firmas de Eduardo Berti, Juanjo Carmona o Gloria Guerrero. La regla de los 20 *tracks* por pista tiene dos excepciones: el número 13, dedicado a Soda Stereo y el número 15, dedicado a León Gieco, con 18 pistas cada uno. En términos cuantitativos, de las 298 canciones, las que se corresponden con nuestro marco temporal son 56, es decir que representan un 18,79 %. Observamos también que, las 20 canciones compiladas en ejemplar dedicado a Tanguito se correspondían con nuestro recorte diacrónico, lo mismo que las 15 canciones del disco dedicado a Pappo⁴⁶⁹, siendo estos dos discos los que concentraron la mayor presencia de canciones del período estudiado. La deriva de estos datos estuvo facilitada por el ordenamiento cronológico de las canciones en cada disco, por lo que dedujimos que la perspectiva temporal fue un aspecto que estuvo contemplado en la edición pero que el eje que estructuró la colección estuvo puesto en función de la trayectoria individual de las bandas y solistas.

*La Colección Rock Nacional: la mayor colección de Rock Nacional de los últimos 30 años*⁴⁷⁰, quizás haya sido, como sus editores lo promovieron, la colección más ambiciosa en términos cuantitativos. Editorial Perfil, distribuyó con su revista *Noticias*, una serie de 44 CDs que apareció quincenalmente a partir de 1997. El criterio de

⁴⁶⁸ García, además, fue el editor de la colección conjuntamente con Pablo Schanton.

⁴⁶⁹ Se trata del número 11 de la colección.

⁴⁷⁰ *La Colección Rock Nacional: la mayor colección de Rock Nacional de los últimos 30 años* (Buenos Aires: Editorial Perfil, 1997)

selección, amplia y variada, estuvo a cargo del DJ argentino Alejandro Pont Lezica⁴⁷¹ y cubrió gran parte de la historia del rock en la Argentina. La revista acompañaba el material discográfico con una sección que se centraba, principalmente, en una figura en particular que, además, era la que ilustraba la portada del CD de esa entrega. Sin embargo, las canciones contenidas en el disco, a diferencia de la colección de Clarín, no guardaban mayor relación con la figura elegida. Dicho de otra manera, el disco no estaba “dedicado” a la obra de una persona, sino que aparecía retratado en la portada a manera de reconocimiento, sin que hubiera más canciones de su autoría en ese disco que en el resto de los ejemplares de la colección. Cada uno de los discos presentaba 15 títulos. Dentro de ese universo de 660 canciones, las que se compusieron en el período que nos interesa representaron un 10,15 % con un total de 67 títulos. Dentro de esa muestra podríamos destacar que la mayoría de ellas estaban grabadas por sus autores. “La balsa” verifica dos versiones: el clásico registro de Los Gatos y el arreglo que grabara Miguel Abuelo en 1984. Otras reinterpretaciones que se destacan por lo excéntricas son las de “Jugo De Tomate” por Sueter, “Tema de Pototo” por Juan Carlos Baglietto y “El Monstruo De La Laguna” por Fabiana Cantilo. Las canciones de Sui Generis, como “Canción Para Mi Muerte”, “Aprendizaje” o “Instituciones” aparecieron grabadas por Nito Mestre como solista. Otras canciones como “Plegaria Para Un Niño Dormido”, “Muchacha Ojos De Papel”, “Catalina Bahía”, “El Momento En Que Estás” (Presente), “El Oso”, “La Marcha De La Bronca”, “Rebelde”, “Instituciones” o “Muchacha Ojos De Papel” se publicaron con sus primeros registros. “Ayer Nomás” apareció con su segundo registro, es decir la grabación que hiciera Moris en 1970, luego de que Los Gatos la incorporaran como el lado B de “La Balsa” en 1967.

*Rock Nacional Colección de Oro*⁴⁷² fue publicada por la misma Editorial Perfil y con la misma curaduría de Pont Lezica. No se trató de una reedición dado que, aunque presentaron similitudes, también se registraron diferencias. Una de ellas es que las canciones del dúo Sui Generis aparecieron grabadas por sus integrantes como solistas: “Canción Para Mi Muerte” por Charly, “El Tuerto y Los Ciegos”, por Nito Mestre y “Cuando Ya Me Empiece A Quedar Solo” por Charly García a dúo con Mercedes Sosa. Consultado al respecto, Pont Lezica respondió que esa decisión se tomó en función de la

⁴⁷¹ Pont Lezica fue uno de los primeros DJ de la argentina y productor musical. También se desempeñó como director de Radio Nacional. <https://www.infobae.com/cultura/2019/12/19/alejandro-pont-lezica-nuevo-director-de-radio-nacional/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

⁴⁷² *Rock Nacional Colección de Oro* (Buenos Aires: Editorial Perfil, 1999)

disponibilidad de los catálogos⁴⁷³. Además de esta curiosidad, otras canciones “clásicas” del rock nacional como “Mañana Campestre”, “Ayer Nomas”, “Tema de Pototo”, “Viento Dile A La Lluvia” y “Catalina Bahía” figuraron con sus “arreglos” primigenios. “Jugo De Tomate Frío” figura a cargo de Alejandro Medina como intérprete solista. “La Balsa” se inscribió como *bonus track* (13) del primer volumen en la versión de Los Gatos. También se incluyó “El Extraño Del Pelo Largo”, lo que representa en sí mismo una extrañeza, puesto que La Joven Guardia no suele formar parte de las compilaciones del rock nacional porque, como lo señalamos previamente, fue considerada como una de las agrupaciones antagonistas. Esta segunda edición se conformó con 40 discos y cada uno promedia los 12 títulos, excepto por tres volúmenes que presentaron 13 canciones⁴⁷⁴. De los 483 *tracks* que completan la colección, 89 de ellos (18,42 %) pertenecían al período histórico que nos ocupa. Además de la distribución propia asociada a la Editorial Perfil, la colección se replicó en publicaciones del interior como por ejemplo el Diario Uno de Entre Ríos⁴⁷⁵.

A modo de resumen, podemos observar que, por distintos motivos, la industria discográfica reeditó periódicamente los materiales generados en el pasado. Quizás para renovar el interés del público que ya los conocía, quizás para captar nuevos adeptos, quizás para que los viejos catálogos sigan produciendo ganancias en términos de regalías. Las fechas conmemorativas funcionaron como la excusa estructuralista para que estas reediciones acontecieran⁴⁷⁶. Por otra parte, como hemos visto en los ejemplos, los criterios de selección fueron variados: en algunos casos se concentró en hacer un muestreo de las trayectorias de figuras individuales o grupales, en otros se basó en la idea de que hay discos que, por alguna causa no esclarecida, merecían una reedición integral. En las compilaciones que se hicieron con un espíritu conmemorativo, se seleccionaron algunas canciones en particular para tejer un *patchwork* de fonogramas eclécticos, compuestos en tiempos históricos diversos, con propuestas estéticas variadas, con técnicas y tecnologías de grabación disímiles. En las compilaciones contemporáneas⁴⁷⁷, cada fonograma se enraba con otros para conformar así un objeto facetado, que aspira a la satisfacción parcial del oyente. Esta forma de capturar fonogramas de su ecosistema primigenio, es decir, del

⁴⁷³ Alejandro Pont Lezica, en comunicación personal, 18 de diciembre, 2024.

⁴⁷⁴ Volúmenes 1, 38 y 40 con 13 canciones cada uno.

⁴⁷⁵ *Rock Nacional* (Paraná: Editorial Perfil, 1998)

⁴⁷⁶ Nos referimos a los tiempo de los “acontecimientos” históricos que postulara la escuela estructuralista francesa de los Annales.

⁴⁷⁷ Nos referimos a aquellas que compilan materiales recientemente editados.

disco en el que originalmente fueron publicadas, para reagruparlas en un nuevo contexto, es una estrategia que sugiere que el monema que trafica la industria discográfica es la canción. Por analogía, el proceso que operaba detrás de las compilaciones discográficas se asemejaba al de la venta por catálogo: el disco de compilados funcionaba entonces como un muestrario en el que, mediante la escucha, cada oyente seleccionaba los productos que lograban capturar su atención para proseguir con una búsqueda ulterior, que derivaba en la compra de otros discos. Tal es el caso que reporta Pedro Aznar en el registro audiovisual del “Puentes Amarillos”, un espectáculo en el que el músico homenajeó la música de Luis Alberto Spinetta:

Yo tendría unos 12 años y me acuerdo que llegó a mis manos un disco con una recopilación de canciones de diversos artistas entre los cuales estaba esta canción de Almendra. Me acuerdo que fue como un terremoto creativo, fue una revelación, fue uno de esos momentos en la vida que te cambian para siempre. Pensar que se podría hacer una canción pop tan hermosa, tan evocativa de un momento interior de magia, hecha con acordes tan distantes como planetas de galaxias diferentes y, a la vez, que estaba todo ensamblado con una exquisitez soberbia ... esto es “Figuración”⁴⁷⁸.

No podemos aseverarlo, pero, por los datos que proporciona⁴⁷⁹, creemos que el disco al que hacía referencia Aznar es *Doce Conjuntos Beat Argentinos For Export*, que analizamos al comienzo de este apartado. Lo ecléctico de las propuestas estéticas conjugadas en ese disco y el testimonio relevado, expresaría de qué manera operaba una compilación como dispositivo.

Si fuera verdadera esta hipótesis que proponemos, en el que la unidad mínima de sentido para la industria del disco fue la canción, el hecho de que algunos títulos se repitan podría denotar, una forma de consolidar un repertorio a lo largo del tiempo. Por añadidura,

⁴⁷⁸ Pedro Aznar, *Puentes Amarillos: Aznar Celebra la Música de Spinetta* (Buenos Aires: Tabriz Music, 2012).

⁴⁷⁹ Aznar declara haber tenido alrededor de una docena de años cumplidos. Si su fecha de nacimiento es el Buenos Aires, 23 de julio de 1959 y *Doce Conjuntos Beat Argentinos For Export* se editó en 1969, bien podría ser el disco al que hace referencia. Por otra parte, no tenemos información de que “Figuración” haya sido publicada en alguna otra compilación.

la recurrencia de nombres propios y colectivos habría operado como una forma de canonización de determinadas figuras.

Sintetizando

Retomando el texto de Waisman con el que abrimos este capítulo, para ejemplificar de qué manera opera el repertorio en el canon del folklore argentino, el autor recrea dos situaciones tan ficticias como recurrentes. La primera, en la que “La López Pereyra”⁴⁸⁰ cumple el rol de “una que sepamos todos”, incitando a la concurrencia a caer en la tentación del canto colectivo para salvar una reunión social en la que coincidieron el asado con la guitarreada. La segunda, un recital en el que el público le reclama a quienes están en el escenario que renuncien a cantar las canciones del nuevo trabajo discográfico para retomar viejos éxitos de su repertorio. En sintonía con la primera de estas situaciones, Pablo Alabarces, en su libro *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*⁴⁸¹, sostiene que las canciones de Sui Generis fueron fundamentales para reconvertir la práctica de la “guitarreada entre amigos”. Si bien reconoce que esta institución es una invención del folklore politizado de finales de los años 60’, considera que en los contextos represivos de la dictadura videlista, las reuniones nocturnas, en casas de amigos, en las que se cantaba colectivamente, las canciones de Sui Generis eran las que abrían el juego para recuperar el “repertorio cancionístico de los pioneros”⁴⁸². La pregunta obligada es ¿Cuál es ese repertorio canónico del rock nacional? Imaginemos, como lo hace Waisman, que se da una reunión en una casa, que en esa casa hay una guitarra o, en tal caso, que alguien se tomó la molestia de llevar una. Supongamos que hay un acuerdo implícito entre los asistentes que dice “esta noche se cantan canciones del rock nacional exclusivamente”. Si ese fuera el caso ... ¿Cuáles son esas canciones “que sabemos todos”?

En sus apuntes sobre el canon de “la música joven”, Sergio Pujol⁴⁸³ apuesta por “Muchacha ojos de papel”, “No pibe”, “El oso”, “Canción para mi muerte”, “Presente”,

⁴⁸⁰ “La López Pereyra” es una zamba. Extraoficialmente está considerada como el himno de Salta. Fue compuesta por Artidoro Cresseri y popularizada por agrupaciones icónicas como Los Fronterizos y Los Chalchaleros.

⁴⁸¹ Pablo Alabarces, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (Buenos Aires: Colihue, 1993)

⁴⁸² *Ibid.*, 66.

⁴⁸³ Pujol, “Escúchame ...”, 23.

“Catalina Bahía”, “Escúchame entre el ruido”. El propio Alabarces, va sugiriendo algunos títulos y en un “Apéndice Documental”, a la manera de Grinberg en *La música progresiva*, confecciona una lista de letras de canciones⁴⁸⁴. Los títulos imprescindibles son, en principio, el binomio “La Balsa/Ayer nomás”. Las otras que no pueden faltar en esa guitarreada ideal quizás sean, “Muchacha ojos de papel”, “El oso”, “El momento en que estás (presente)”, “Viento, dile a la lluvia”, “Mañanas campestres”, “Jugo de tomate frío” y “Marcha de la bronca”. Luego tendría que venir un “bloque” dedicado a Sui Generis que, según Alabarces, podría abrir con el sol mayor de “Canción para mi muerte” seguida, quizás, de “Confesiones de invierno” o bien “Rasguña las piedras”. Si la noche se presta, si la muchachada sigue entusiasmada y si las guitarras se animan, puede ser que se canten otras como “Amor de primavera”, “Ana no duerme”, “Catalina Bahía”, “Cuando comenzamos a nacer”, “En el país de la libertad” “Mariel y el capitán”, “Mariposas de madera”, “Tema de Pototo” y algún otro título que pueda ser más o menos conocido. Si asumimos que la primera lista de canciones representa al repertorio canónico del rock nacional, es decir, esas canciones que pueden cantar las personas que asisten a una guitarreada, esas canciones que fueron aprendidas en las aulas de las escuelas de nivel medio, esas canciones que son reconocidas aún por personas que no se identifican con el movimiento, las que tienen una formación en cultura general, las que crecieron una gran ciudad o las que habitan un ámbito rural. Si fueran esas diez o doce canciones de la lista, de una lista incompleta, imperfecta, revisable, discutible, las que sus propios autores tenían que seguir cantando, en contra de su deseo y a pedido del público. Esas canciones que, si no se cantaban en un recital, a los asistentes los invadía un sentimiento de incompletitud, de falta, de vacío, de sentir que a la experiencia le faltó algo significativo. Ahora bien, esas canciones que tienen el poder de integrar al lego y al experto en un mismo canto colectivo ¿Son representativas del canon?

¿No son, acaso, las canciones más convencionales de los grupos seminales? ¿No son las canciones “más cantables”? ¿“Muchacha ojos de papel” es una muestra representativa del potencial de Almendra? ¿No es “Presente”, como dice Alabarces, “una —hermosa— canción”? ¿No son, quizás, las más “comerciales”? ¿En qué medida

⁴⁸⁴ La lista completa tiene las siguientes canciones: “La Balsa”, “Ayer nomás” (en sus dos versiones), “Avellaneda Blues”, “No pibe”, “Muchacha ojos de papel”, “Laura va”, “El oso”, “Pato trabaja en una carnicería”, “Profecías”, “Yo vivo en una ciudad”, “Apremios ilegales”, “Canción para mi muerte”, “Confesiones de invierno”, “Durazno Sangrando”, “El otro cambio los que se fueron”, “No te dejes desanimar”, “Tema de los mosquitos”, “La grasa de las capitales”, “Yo no quiero volverme tan loco”, “La rubia tarada”, “La bestia pop”. *Ibid.*, 103-124.

satisfacen las demandas del canon ideológico? ¿Representan una muestra del más “alto nivel poético” que podían alcanzar? ¿Son un muestrario de alarde compositivo, de audaces arreglos o de virtuosismo instrumental? ¿En qué medida cumplen con el programa progresista del rock de ese momento? ¿Qué reglas están transgrediendo? Dado que para dar respuesta a algunos de estos interrogantes es necesario realizar un abordaje musical estructural específico, hemos previsto trabajar estas obras —junto con otras— en el capítulo dedicado al análisis.

Recorriendo los párrafos de este apartado pudimos acordar con Waisman y con Díaz en que las dinámicas de poder al interior de un campo y de un canon son prácticamente las mismas. De igual forma, el ejercicio de intentar definir, al estilo de Waisman, un repertorio de canciones canónicas a partir de una peña tan imaginaria como realista, nos permitió perfilar una lista de títulos, siempre cuestionable, pero que fue el resultado de compaginar varios consensos internos. Más o menos representativa, de ese inventario también pudimos derivar un elenco de personas que escriben letras y/o componen música. Por otra parte, comprendimos que ese sedimento es el resultado de la intervención de múltiples agencias como las redacciones de las revistas especializadas, las administraciones de la industria discográfica, las producciones que organizaron festivales y las gerencias de los medios masivos de comunicación. Además, esas intervenciones tuvieron su devenir histórico, que fue tanto contemporáneo como extemporáneo al intervalo temporal trabajado. Finalmente, la distinción que Kerman trazó entre canon y repertorio, entre críticos y músicos, se vuelve, como para Corrado y Citron, al menos ambigua. Quizás se deba a que, en el campo de la música de concierto centroeuropea en el que está pensando Kerman, la división entre la crítica y la composición es más tajante. Es probable que, en nuestro caso, haya un nivel más alto de afinidad entre ambos y, por qué no, algunas coincidencias. Aun así, y sin tener los datos que aporta el análisis, cabe la posibilidad de que las canciones de este repertorio, aunque representativas del movimiento, no reflejen fielmente los preceptos del canon ideológico.

Capítulo IV: De cómo el cine colaboró en la consolidación del canon.

En el Capítulo II citamos una frase de la revista *Pelo* que sentenciaba: “el cine era el sistema consagratorio de cualquier artista, cantante o movimiento musical”⁴⁸⁵. En este capítulo nos permitimos ver el problema del campo del rock nacional y sus demarcaciones canónicas a través del visor de cinematógrafo. La razón de esta exclusividad se funda en que entendemos que los materiales existentes resultan lo suficientemente sustanciosos como para dedicarle un apartado único. Mas allá de la existencia y disponibilidad de los materiales para el análisis, creemos que es importante poder hacer una lectura de las películas en tanto fuentes y, partiendo de esa condición, someterlas a los interrogantes críticos que revelen algunos datos que, desde su capacidad de condensar imágenes y sonidos, pueden resultar relevantes a nuestros propósitos.

Si los vínculos entre el cine y el rock son múltiples, sus abordajes también lo son: el rock, en este caso el vernáculo, puede formar parte de una banda sonora acompañando imágenes, puede ser el tópico del argumento o puede ocupar la centralidad del campo visual y sonoro. Desde el “rockumental” a la ficción musicalizada, pasando por las películas que problematizan el fenómeno, las perspectivas son disímiles y variadas.

En el marco de la ficción, Ricardo Silva Romero⁴⁸⁶, sostiene que el cine norteamericano y el *rock & roll* no sólo compartían un par de precisas estructuras narrativas, sino que también comparten la idea del montaje como motor creativo: “en medio de la locura que producían las voces de Elvis Presley, de Chuck Berry, de Jerry Lee Lewis”, una comedia titulada *The girl can't help it* (1956) dio origen al género “película de rock”, un nuevo formato cinematográfico caracterizado como “un drama con sentido del humor que usaba aquella música como protagonista, escenario o catalizador de la historia”⁴⁸⁷. Siguiendo con esta línea, para Silva Romero “El rock aparece, en el cine, de tres maneras diferentes: como protagonista de la historia, como accidente que da inicio a la búsqueda de la libertad o como escenario por el que se mueven las escenas del relato”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ *Pelo* 34, 47.

⁴⁸⁶ Silva Romero, Ricardo. 2006. “Cine - ¿Promoción O Búsqueda?”. *Revista La Tadeo*. (Bogotá, (enero). <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/534>.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, 159.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, 163.

Pero, quizás el nexo más fuerte entre el cine y el rock haya sido el comercial, dado que ambos tenían la capacidad de promover el consumo entre los sectores juveniles. En el caso que nos ocupa, Claudio Fernando Díaz sostiene que “El rock, desde sus comienzos, ha sido muy importante en el desarrollo de la industria discográfica, en sus conexiones con la radio, la TV y el cine”⁴⁸⁹. Asimismo, Díaz refiere que hubo una “abundante producción cinematográfica destinada a la promoción de “ídolos” juveniles como Palito Ortega, Leo Dan, o Donald”⁴⁹⁰. En esa lista se puede incluir a Sandro (Roberto Sánchez), otro referente de la cancionística popular cuya filiación con el rock nacional resulta compleja⁴⁹¹ para la historiografía del campo. En esa línea, también vale la mención de la figura de Litto Nebbia como protagonista de *El extraño de pelo largo*⁴⁹². Intuimos que esta sinergia entre la industria discográfica y la capacidad que tenía el cine para instalar y promover ídolos populares fue una de las condiciones que propició la producción de algunos de los filmes que analizamos en este segmento. En esta suerte de simbiosis ambas industrias se potencian: Mientras que la pantalla grande hace brillar a la estrella de la canción para que venda más discos, esa estrella, ya potenciada, contribuye a engrosar las arcas de las taquillas del próximo estreno⁴⁹³.

Como es previsible, dentro de los filmes que pudimos relevar, encontramos algunos que se inscriben dentro del cine de ficción y otros en el cine documental, aunque estas categorías, en la práctica, podrían resultar difusas. De cualquier forma, hemos intentado agudizar la mirada para poder desprender información relevante de los filmes, independientemente de su concepción ficcional o documental. Inspirados en la obra de Harun Farocki, pondremos a prueba el entrenamiento de nuestra suspicacia, desconfiando de las imágenes para desnaturalizar las visiones y las sonoridades que estos filmes proponen.

⁴⁸⁹ Claudio Fernando Díaz, *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. (Córdoba: Narvaja Editor, 2005): 122.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 208.

⁴⁹¹ La historiografía general tiende a soslayar su protagonismo y suele posicionarlo en otros campos distintos del rock nacional.

⁴⁹² Porter, *El extraño* ...

⁴⁹³ La relación simbiótica y sinérgica entre radio, televisión, cine y publicaciones periódicas ya fue objeto de análisis por parte de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Si bien el escrito considera que estos medios se integran en una única industria cultural al punto de pensar a la televisión como “síntesis de radio y cine” o que “cine, radio y revistas constituyen un sistema”, la relación entre el cine y la edición de discos no aparece desglosada. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Editorial Trotta, 1998).

Para establecer un orden, nos hemos inclinado por seguir un recorrido cronológico de las cintas que nos permita comprender el devenir histórico de una filmografía que acompañó el desarrollo y la consolidación del fenómeno del rock en la Argentina. Creemos, también, que el cine argentino, desde esa función de andamiaje, resultó ser un instrumento que propició la consagración y legitimación de algunas figuras canónicas del campo.

1969. El profesor hippie vs. Tiro de gracia.

En la Argentina, *El profesor hippie* inauguró una saga de tres⁴⁹⁴ filmes que podrían encasillarse dentro de la categoría “película de rock” que describe Silva Romero en su trabajo. En tono de comedia, este “amable entretenimiento” cuestiona algunos de los principios de la sociedad conservadora, como la disciplina, el orden y la tiranía paternal, sin cuestionar el principio de autoridad. Esta “rebelión conformista” se apalanca sobre el respaldo que ofrece la popularidad de Luis Sandrini en el rol protagónico de Horacio Montesano, “un alocado profesor secundario, “bonachón”, amigo de la verdad y, sobre todo, de sus alumnos”⁴⁹⁵. El personaje interpretado por Sandrini es el que presenta “el alegato en favor de una actitud de comprensión hacia los jóvenes ‘nuevaoleros’”⁴⁹⁶ al mismo tiempo que, como profesor titular de Historia Argentina, también tiene sus puntas y ribetes de revisionismo. La prensa destaca las coreografías de la “imaginativa y graciosa” Lía Jelín y la música que Jorge López Ruiz compone para “animar” la película dirigida por Fernando Ayala. El filme expone su vena más crítica cuando se ensaya la canción “Un hippie como yo” cuyo estribillo dice: “y pelo, mucho pelo/barba larga sin patilla/un collar y zapatillas/ y la ropa de color”. Sobre el final de la canción, irrumpen, en el salón de actos, dos estudiantes varones a quienes se los muestra, mal rapados luego de pasar la noche en la comisaría.

La participación de tres grupos de música “beat” se da sobre el final de la película: Los Náufragos ejecutan “Otra vez en la vía”, seguidos de La Joven Guardia con “El extraño de pelo largo” y El Grupo de Gastón finaliza con “Besos al sol”. La nota de color está dada por los dos jóvenes que, al haber sido rapados por la policía, aparecen “ocultos”

⁴⁹⁴ La trilogía se completa con *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972), ambas dirigidas por Fernando Ayala.

⁴⁹⁵ “La rebelión conformista”, *Primera Plana*, 5 de agosto, 1969, Films, 80.

⁴⁹⁶ “Una animada comedia con Luis Sandrini”, *La Nación*, 1 de agosto, 1969, 68.

en la tramoya del salón de actos. Creemos que las actuaciones de estas agrupaciones del beat argentino, así como la representación estereotipada del movimiento hippie, adquiere relevancia en la medida en que no se da en cualquier filme, sino que se trata de “una de Sandrini”. Tratándose de una figura que auspiciaba el éxito en la taquilla y que propiciaba la afluencia de público de distintas edades, inferimos que la película instalaba la problemática emergencia de una juventud divergente en un amplio sector de la sociedad que frecuentaban las salas de cine de toda la nación. Asimismo, entendemos que servía como una vidriera privilegiada para que la industria discográfica promoviera sus productos.

Otros indicios nos dan la pauta de que esta hipótesis podría ser verdadera. La canción “Otra vez en la vía” es de Francisco Braydon Smith, conocido como Francis Smith, quien, según Charly García, entendía que el negocio de la música se equiparaba a la venta de arvejas enlatadas⁴⁹⁷. Fue registrada en SADAIC el 24 de junio de 1969. Los Náufragos la editaron en seis simples durante 1968⁴⁹⁸ y la incluyeron en el *LP* que lleva por título *Otra vez en la vía*, publicado en 1969. Además, la canción aparece en compilaciones contemporáneas como *Los preferidos a la luna*⁴⁹⁹ (RCA) y reversionada en *Nuevo sonido para los éxitos* (EMI) de Jean Pool y su Conjunto y en *A bailar* de Rama y Su Combo, todas ediciones de Columbia (CBS) en 1969. “El extraño de pelo largo”, replica el caso: Los simples en el 1968 y el *LP* en 1969 para RCA Vik. Se compila en los mismos discos que “Otra vez en la vía” y la reversionan, Cristina⁵⁰⁰, Los Coverts (Ecuador), Grupo Cinco (Bolivia) y una versión en inglés de Pintura Fresca, siempre en 1969. “Besos al sol” fue el lado B de “La haré feliz” editado en 1969 para CBS pero El Grupo de Gastón no la incluye en el *LP* publicado por Parlophone. El hecho de que los grupos sean de la RCA y la CBS, las dos empresas discográficas internacionales con mayor peso en el mercado interno de ese momento, puede dar cuenta de un modelo de negocios de Aries Cinematográfica Argentina. Si bien no tenemos constancia, es probable que las discográficas hayan realizado aportes económicos a la producción del filme. Tampoco hay que desestimar el poder de intermediación que haya podido tener Jorge

⁴⁹⁷ Ver cita 377. Sánchez, “Charly ...

⁴⁹⁸ En algunos son el lado A de “Tendría que insistir” de “Pajarito” Zaguri (Alberto Ramón García), y en otros el lado B de “Vuelvo a naufragar”, también de Francis Smith.

⁴⁹⁹ La versión de “Otra vez en la vía” incluida en el disco es de Carlos Sebastián con Solvente, la misma agrupación que grabó el tema “Y Pégueme Fuerte”, que Charly García se negó a grabar.

⁵⁰⁰ María del Carmen Arévalo Latorre.

López Ruiz, quien, además de componer la banda sonora⁵⁰¹ de la película, participó con su orquesta en la grabación de “Otra vez en la vía”. Siguiendo la lógica mercantilista que venimos estudiando, que el estreno de *El profesor hippie* haya sido el 31 de julio de 1969, hace presumir que el rodaje se llevó a cabo unos meses antes, por ende, la decisión de incluir a estas agrupaciones en el filme debería haberse dado entre finales de 1968 y principios de 1969, es decir, entre la aparición de los simples y el *LP*. De esta manera, resultaba conveniente y funcional a la promoción de los discos incluirlos en un filme de gran alcance que potencie lo que ya estaba lanzado al mercado y monitoreado por las ventas de los simples.

En ese sentido, Julián Delgado sostiene que:

la canción “El extraño del pelo largo” del grupo La Joven Guardia se convirtió rápidamente en un éxito de ventas y en una referencia cultural que, a su modo, sintetizó el vínculo entre la música beat y la modernización cultural protagonizada por un sector de la juventud argentina⁵⁰².

Según la información que releva Delgado de *Cronopios* “para fines de 1969 la RCA había vendido trescientas mil copias del simple que contenía “El extraño del pelo largo”, además de novecientas mil copias de los *LP* compilatorios que lo incluían”.

Para contrastar estos datos, apelamos a los rankings publicados por la revista *Pinap* de los que pudimos desprender la información de los puestos alcanzados por simples y *longplays* que involucran, directa o indirectamente a las canciones que nos interesan. Sintetizamos la evolución de los puestos alcanzados en el siguiente cuadro:

⁵⁰¹ Compone toda la otra música que no ejecutan los grupos. López Ruiz tenía experiencia en el rubro desde *Homenaje a la hora de la siesta* (1962) de Leopoldo Torre Nilsson.

⁵⁰² Julián Delgado, “La música beat y la normalización de la estética rock en Argentina”, *Clang*, (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2024).

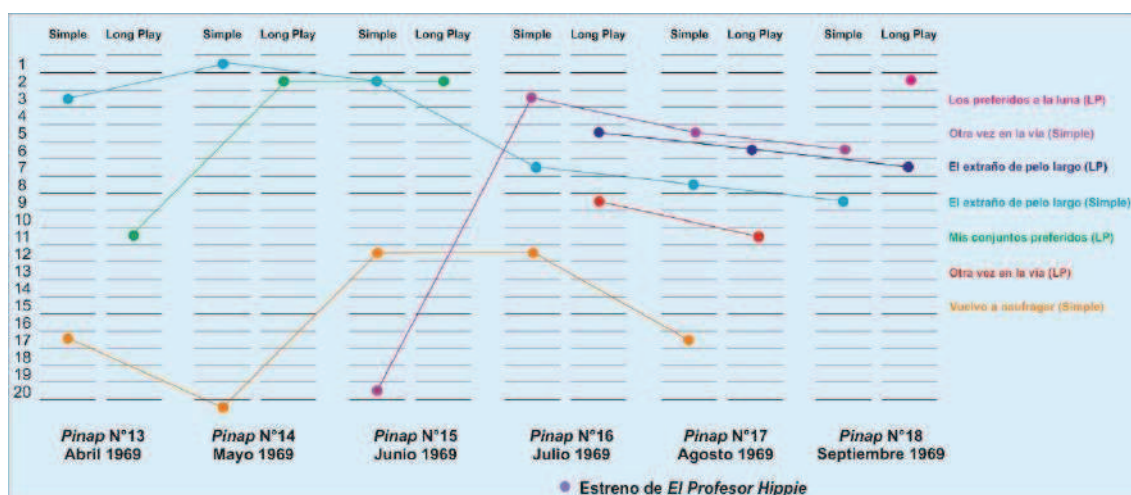


Figura 10: Discos LP y simples en el chart de la revista *Pinap*.

En este gráfico pueden observarse los puestos, del 1 al 21 y la manera en la que evolucionan simples y *longplays* de las canciones “El extraño de pelo largo” y “Otra vez en la vía”, así como las compilaciones que las contienen como *Mis conjuntos preferidos* y *Los preferidos a la luna*. Además, incluimos los datos del simple de “Vuelvo a naufragar” —paráfrasis de “La balsa”⁵⁰³ — porque consideramos que es importante saber que el lado B de esta canción, en algunas ediciones era “Otra vez en la vida”, ambas de Francis Smith. Según lo que pudimos verificar, los ejemplares que contenían este binomio fueron editados en Uruguay.

Los datos del ranking *Pinap*, revelan que el pico del éxito de “El extraño de pelo largo” se produjo antes del estreno de la película y que ese estreno no parece haber tenido un gran impacto en las ventas a juzgar por la caída moderada que se registra. Sí es interesante observar que el lanzamiento de los LPs de La Joven Guardia y de Los Náufragos coincide con el mes del estreno de la película de Ayala. Si se trató de una coincidencia o de una estrategia y, que tan exitoso pudo ser este movimiento, son aspectos que no podemos determinar positivamente. Por otro lado, la lectura de este tipo de estadísticas amerita algún análisis: El ranking expresa el posicionamiento relativo, contingente, situacional. Si se construye por volúmenes de ventas y ese número no está expresado, no se puede saber si un descenso de un puesto implica necesariamente menos ventas. “El extraño de pelo largo” (LP) pudo haber vendido más copias en agosto que en

⁵⁰³ La letra de la canción apela tópicos similares, en ese sentido, parece ratificar el instinto de oportunismo comercial que le adjudicaban a Smith.

julio, sin embargo, haber descendido del puesto siete al ocho porque el volumen de venta total y de quienes ocuparon los primeros puestos fue mayor. En ese caso, a la placa, le fue objetivamente mejor, pero empeoró comparativamente con el resto. El ranking de simples, además, oculta todos sus lados B. A diferencia del *LP*, el simple no tenía portada, no tenía título como pieza. No hay evidencias de que los lados B de los discos hayan o no traccionado ventas. Esa nomenclatura es apenas una forma de identificación consensuada que adoptó la industria discográfica y heredó el coleccionismo. El disco simple exhibido en una batea tenía dos lados muy similares, no había diferencias sensibles entre las fases A y B, por ende, la idea de que la canción que lo vendía era el lado A es una noción que no está lo suficientemente cuestionada. De hecho, en muchas ediciones los lados solamente están identificados por los títulos de las canciones, sin letras mayúsculas impresas. Existen antecedentes de lados B de simples que se terminan imponiendo como éxitos. Un caso que podemos mencionar es el de “La Bamba”, grabada por Ritchie Valens, cuyo lado A fue la canción “Donna”⁵⁰⁴. Por eso consideramos que es necesario entender quienes ocupaban los primeros puestos del ranking *Pinap* de ese momento para comprender contra qué canciones competían.

	<i>Pinap</i> N°13 Abril 1969	<i>Pinap</i> N°14 Mayo 1969	<i>Pinap</i> N°15 Junio 1969	<i>Pinap</i> N°16 Julio 1969	<i>Pinap</i> N°17 Agosto 1969	<i>Pinap</i> N°18 Septiembre 1969
Long Play	Fuiste mía un verano Leonardo Favio	Fuiste mía un verano Leonardo Favio	Beatles The Beatles	La Magia de Sandro Sandro	Tiritando Donald	Tiritando Donald
Simple	Ding Dong Ding Dong... Estas cosas del amor Leonardo Favio	El Extraño de Pelo Largo La Joven Guardia	Ob-La-Di, Ob-La-De The Beatles	Toma Revancha (Get Back) Los Beatles	Sandro de América Sandro	Sandro de América Sandro

Figura 11: Primeros puestos de cada chart, discos simples y *LP*.

Un indicio más acerca de la inclusión de estas tres canciones en *El profesor hippie* puede leerse desde la estructura del filme dado que la actuación de estos tres grupos no se fundamenta en la trama. No ejercen otro rol que ser el entremés musical del acto del día de la primavera. Los integrantes de los grupos no son alumnos de la escuela, ni se infiere relación alguna con la institución o con el resto de los protagonistas. No se induce su presentación ni hay relación causal que justifique su inclusión. De hecho, es curiosa la manera en que se presentan ante el público: Al final de la puesta en escena del estudiantado, comienzan a tocar los tres grupos a la vez. La cámara hace un paneo triangular de una escalinata. Dos de los grupos están en los extremos de la base y uno en

⁵⁰⁴ Ritchie Valens, “Donna” / “La Bamba” (Hollywood: Del-Fi Records, 1958).

la cúspide. Tras bambalinas, Montesano los silencia desde la consola. Los tres grupos reverencian al público que los aplaude y, finalmente, Los Náufragos atacan con “Otra vez en la vía”. Luego le suceden los otros dos grupos. La intervención de los conjuntos resulta ser una interpolación. La acción dramática se suspende durante sus actuaciones y ningún conflicto se resuelve en esa secuencia.

Desde el lugar de la crítica social, *El profesor hippie* expone la represión policial de manera directa y explícita. Efectivamente, Montesano se revela ante lo que considera injusto cuando se presenta en la comisaría para pedir explicaciones por la detención de dos de sus estudiantes a los que los “tusaron”⁵⁰⁵ ¿La causa?: Estar en una heladería, de noche, sin documentos, con el pelo largo. Montesano considera que fue “un abuso de autoridad”, el comisario que fue parte de “una batida”⁵⁰⁶ y que los jóvenes “se desacataron”⁵⁰⁷. Para el jefe policial, el corte de pelo no fue un “atropello”, sino una “medida de higiene”. Finalmente, luego de un tenso intercambio de palabras, Montesano es detenido por ponerse una peluca *Beatle* frente al comisario. Si bien la escena resuelve la tensión dramática por medio del humor, el hecho de que el comisario justifique el accionar de sus subalternos diciendo “usted sabe cómo están las cosas” hace presumir que el público promedio de una comedia para toda la familia, apta para todo público, pensada para ser un éxito de taquilla, conocía la existencia de un mecanismo de represión policial que estaba legitimado por un estado general de la sociedad.

Si bien el filme propone la flexibilización de algunos usos y costumbres de la sociedad conservadora de ese entonces, en ningún momento propone la ruptura del orden establecido. Las medidas de control y las sanciones, incluso las versiones de la historia que Montesano enseña a sus estudiantes de quinto año pueden ser cuestionadas o ridiculizadas, pero las órdenes y resoluciones de los consejos y de las autoridades de cualquier estamento son acatadas. A las víctimas, dos estudiantes, injustamente detenidos y rapados, se los (res)guarda detrás de las bambalinas.

Ese mismo año, en 1969, Ricardo Becher estrenaba *Tiro de gracia*. Se trata de un planteo diametralmente opuesto a *El profesor hippie* desde la trama y desde la estética. En principio, es una película en blanco y negro, que narra, a través del personaje de Daniel

⁵⁰⁵ Es el término que se usa en el diálogo. Técnicamente es un sinónimo de “rapar” pero en el uso se aplicaba a los animales.

⁵⁰⁶ Equivale a la razia o a la redada.

⁵⁰⁷ También era una expresión coloquial para representar una desobediencia.

(Sergio Mulet), las desventuras de un grupo de amigos que viven una vida bohemia y tienen al Bar Moderno como su lugar de encuentro. El guion es una adaptación de la novela homónima de Mulet y fue escrito conjuntamente entre el director y el protagonista. El filme, presenta algunas rupturas en el arco narrativo⁵⁰⁸ que lo inscriben dentro de una cinematografía de vanguardia. Con esta película, Becher se incorporó al “grupo de los cinco”⁵⁰⁹, un colectivo de directores argentinos que emprendió un proyecto reformista que implicaba producir de manera asociativa y deconstruir al lenguaje cinematográfico vigente por entender que ese lenguaje era un modo de dominación en sí mismo⁵¹⁰. Aun así, estos directores no abandonaban su relación con el público y consideraban a la sala de cine como un lugar en el que se podían comunicar ideas.

En lo que concierne a los intereses de esta tesis, la música incidental del filme fue compuesta por el trío Manal. La incorporación de la música que Martínez, Gabis y Medina compusieron para la banda sonora de la película de Becher es el resultado de dos circunstancias puntuales: La intervención del Jorge Goldemberg⁵¹¹ como asistente de dirección de la película y la inclusión como actor de Javier Martínez —baterista y vocalista de Manal— interpretando el papel de Paco. La red de relaciones interpersonales y sus implicancias en el filme la desarrollamos en un trabajo previo a esta tesis que titulamos “La música de Manal para el cine y el teatro”⁵¹² en la que, además, analizamos la participación del trío en los ensayos para la puesta de la obra de teatro *Viet rock*

⁵⁰⁸ “Tal vez pueda anotarse una parcial pero caudalosa verborragia, así como fragmentarios déficits en diálogos, es decir, en la calidad de los mismos. Todo ello contrastado por las bondades de la resolución estrictamente filmica, solvente dominio del medio visual, elocuencia en la compaginación y libertad sintáctica al incluir sin solución de continuidad, junto al presente histórico de la película, imaginaciones paralelas, premoniciones y recuerdos”. “De la marginación”. *Análisis*, No.447, del 7 al 13 de octubre, 1969. 60-61.

⁵⁰⁹ “El Grupo de los Cinco estuvo integrado por Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Alberto Fischerman, Juan José Stagnaro y Ricardo Becher, quienes tenían experiencia publicitaria y afán transformador de cánones y estructuras perimidas. Experiencia y afán que se aprecian en sus películas”. Véase Capalbo, Armando y otros. “El grupo de los Cinco: Iconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia”, en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, Vol. II. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005).

⁵¹⁰ Lo “reformista” del proyecto se discutía con la posición “revolucionaria” de otros directores argentinos contrahegemónicos que estaban abocados a la denuncia y la refutación de los mecanismos del mercado.

⁵¹¹ Jorge Goldemberg es actor, guionista, traductor, escritor, profesor y director de cine y teatro. Escribió guiones para películas que obtenido premios nacionales e internacionales. Gabis sostiene que fue Goldemberg el que propició que se forme Manal al convocarlos, a Javier Martínez y a él para que musicalizaran la obra *Viet Rock* y es ahí cuando se suma Alejandro Medina para completar el trío. Claudio Gabis [Entrevista personal del autor a Claudio Gabis, Rafaela, 18 de mayo de 2018].

⁵¹² Lautaro Díaz Geromet, “La música de Manal para el cine y el teatro”, *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2028).

(1968)⁵¹³. Según el testimonio de Gabis, Becher había pensado en Roberto Lar para componer la banda sonora de *Tiro de gracia*, sin embargo, cuando escuchó unas grabaciones “demo”⁵¹⁴ que habían grabado Gabis y Martínez cambió de idea: “Me hicieron escuchar un tema que se llamaba ‘Estoy en el infierno’ y a mí me voló la peluca (no la recuperé más): esa iba a ser la música de la película”⁵¹⁵.

La intención de convocar a Roberto Lar primero y de arriesgarse por Manal en segundo lugar es coherente con la idea de apostar por estéticas sonoras arriesgadas para la época⁵¹⁶. En una mirada retrospectiva, Becher afirma que la música de *Tiro de gracia* “suena a música de los 60” y que se fue haciendo por secuencias “con efectos, golpeando adentro del piano y cosas así”. Entendemos que el director se refiere a la música que se producía en el campo de la música contemporánea de vanguardia con la que estuvo relacionado a partir de haber llegado a componer y estrenar obras seriales para “los cuatro socios de la Asociación Nueva Música”⁵¹⁷. En *Recta final*, el documental de Tomás Lipgot que homenajea la obra de Becher, el director refiere haber estudiado composición con Juan Carlos Paz al que definió como un “fundamentalista del dodecafonismo”⁵¹⁸. El hecho de que Becher asocie a la música de Manal con efectos y golpes en el encordado del piano resulta relevante y disonante dado que la construcción historiográfica vincula a la agrupación con estilos como el soul, el blues o el rock duro que no se caracterizan por apelar a estos recursos. En este sentido hay que observar que este tipo de representaciones se cimentan sobre la base de un corpus de obras grabadas y publicadas, es decir, sobre la discografía de un solista o de una agrupación. Es así que en la discografía de Manal las canciones “Estoy en el infierno” y “No hay piedad” no aparecen inventariadas. Esto responde a un segundo criterio de relevamiento que implica que una canción no solamente tiene que estar grabada, sino que debe estar editada y, más aún, oficialmente editada. De

⁵¹³ Jorge Goldemberg fue asistente de Becher en *Tiro de Gracia*, pero, casi en simultáneo, fue asistente de dirección de Jaime Kogan en *Viet Rock*, cuyo texto tradujo la esposa de Goldemberg, Berta Drechsler conjuntamente con Carlos del Peral (Carlos Peralta), esposo de Susana “Piri” Lugones, quien era traductora de la Editorial Jorge Álvarez y mamá de Carel, compañero de Claudio Gabis en el Colegio Nacional Buenos Aires. Jorge Álvarez funda el sello Mandioca para que los integrantes de Manal, a los que había conocido en el cumpleaños de Carel, pudieran grabar su primer disco.

⁵¹⁴ “Lo llevé a escuchar un demo que teníamos grabado y escuchó unas primeras tomas de unos temas que estábamos armando con Gabis y el tipo se copó, se enloqueció y dijo la música de la película es ésta”. Martínez, Javier. *Quizás Porqué: Biografías de Rock*, segunda temporada, episodio 10. Disponible en <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8032/755?temporada=2>.

⁵¹⁵ Peña, Fernando Martín. *Generaciones 60/90*, (Buenos Aires: Malba, 2003) 59.

⁵¹⁶ La música de Roberto Lar también asumía riesgos estéticos y podría asociarse a las vanguardias de la música contemporánea.

⁵¹⁷ *Análisis*, N° 425, 6 al 12 de mayo, 1969, 64.

⁵¹⁸ Tomás Lipgot, *Recta Final* (Buenos Aires: INCAA, Duermevela, CEPA, 2010).

hecho, la música del filme circula en una edición *bootleg*, en la que algunos de los títulos de los *tracks* hacen referencia a la acción de la secuencia en la que están integrados como música incidental de “Caños”, “Ocasional”, “Fusilamiento”, “Franela con Greta”, “Paliza” y “Crimen en el baño”, mientras que otros fragmentos sí responden a las expectativas que el imaginario sobre la música de Manal fue creando ya que tienen la sonoridad de improvisaciones basadas en las estructuras arquetípicas del blues como “Segismundo zoo”, “Líquidalo”, “Instrumental” e “Incidental”.

El análisis de los primeros fragmentos mencionados, permitiría revisar retrospectivamente la representación más difundida que se tiene sobre el trío y sobre la manera en la que componían. Esto implica pensar que los tres tenían la posibilidad de librear su potencial creativo de manera horizontal y colectiva, que Medina y Gabis podían aportar más que arreglos instrumentales a las composiciones de Martínez y que eran capaces de abordar un lenguaje más cercano a la música contemporánea instrumental de vanguardia en tiempo real⁵¹⁹. Además, según los dichos de Claudio Gabis⁵²⁰, en esas grabaciones también participaron Roberto ‘Fanacoa’ de Vita⁵²¹ en Hammond en “Estoy en el Infierno” y Roberto “Pappo” Napolitano, golpeando unas cuerdas de piano en la secuencia de una pesadilla del protagonista.

Los testimonios coinciden en que Jorge Álvarez tenía la intención de editar un disco con la música del filme, pero las cintas se perdieron y el proyecto se truncó. La versión bootleg, se extrajo de la mezcla final del filme, por ende, contiene los diálogos

⁵¹⁹ Según Becher, desde su rol de director, les daba un marco temporal y una temática para que ellos crearan algo en el estudio. Goldenberg sostiene que esa misma técnica ya la había usado con ellos Jaime Kogan para que musicalizaran *Viet Rock*. [Entrevista personal del autor a Jorge Goldemberg, Buenos Aires: 2 de febrero de 2017].

⁵²⁰ Claudio Gabis, “Tiro de Gracia y los comienzos de Manal”, en Mario Rabey (ed.), *Mano de Mandioca*, disponible en: www.manodemandioca.blogspot.com/2012/02/tiro-de-gracia-y-los-comienzos-demanal.html. Último acceso: 8 de enero de 2025.

⁵²¹ Bruno presenta una versión alternativa a la de Gabis: “Primariamente el grupo se conformó con Javier en batería, Claudio en guitarra, Rocky Rodríguez en bajo y Roberto De Vita “Fanacoa” en órgano y se lo llamó -informalmente- Ricota, en una clara alusión al grupo Cream, el súper power trío inglés formado por Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker. “Ellos eran la crema y nosotros la ricota (...) Aún sin nombre y sin ser una banda estable o formal y como trío (sin Fanacoa), graban en el estudio de Tagliani un par de temas. Que servirán como base para la participación de Manal en la banda sonora de la película *Tiro de Gracia*”. Diego Marcial Bruno, “Informe especial Manal”, *Rebelde, el rock argentino en los '70*, disponible en

http://dospotencias.com.ar/rebelde/esp_manal.htm#:~:text=Manal%20tiene%20la%20particularidad%20de,de%20duraci%C3%B3n%20de%20un%20film. Último acceso: 8 de enero de 2025.

del doblaje y del *foley*⁵²² que Aníbal Libenson⁵²³ supervisó, pero no incluye los solos de batería que toca el personaje de Javier Martínez. El hecho de que la música de *Tiro de gracia* no fuera editada por el sello Mandioca tal como se escucha en la versión *bootleg*, revela un sesgo estético operativo: para que la música de una película sea editada tiene que estar desvinculada de los sonidos propios del objeto estético que propició su existencia, en este caso, una película. Este prejuicio y el hecho fortuito de que las cintas se pierdan son las que excluyeron esta producción de la discografía oficial de Manal.

Las propuestas estéticas y argumentales de *El profesor hippie* y de *Tiro de gracia* presentan características muy dispares, lo mismo que su impacto en la circulación social y de mercado. Mediante los datos que proporciona *El Heraldo del Cine*, una publicación semanal orientada a los distribuidores de filmes y responsables de salas de cine que exhibía en sus páginas los números de taquilla y recaudación de las salas de capital y de las principales ciudades del interior del país, podemos comparar cuantitativamente la magnitud de ambas producciones.

El profesor hippie se publicitaba en el *Heraldo del Cine* con la imagen de Luis Sandrini luciendo una peluca al estilo The Beatles y portando una guitarra eléctrica modelo Stratocaster. Las leyendas “Categoría ‘A’, apta para todo público, 5 familiar y 4 artística” eran características que le permitían liderar el “termocinometro”⁵²⁴. Estuvo ocho semanas en cartel, en el Cine Ambassador, uno de los 29 cines de “primera línea” “de Capital”, sala en la que reunió 70.537 espectadores que pagaron una entrada de 269 pesos moneda nacional. La recaudación de las ciudades de Bahía Blanca, Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santa Fe y Rosario sumaron \$ 5.941.796 a un total de \$ 24.916.249. Según el propio *Heraldo del Cine*, la cotización del dólar en ese momento era de 350 pesos moneda nacional, por ende, la recaudación final ascendía a 54.212,72 dólares. La

⁵²²El *foley* es una técnica de efectos de sonido que se utiliza en películas y programas de televisión para recrear sonidos que no se pudieron grabar durante el rodaje. Los sonidos del Foley se graban en estudio a diferencia del sonido directo que se capta en *set*.

⁵²³ Aníbal Libenson es un sonidista de copiosa filmografía, que incluye diversos títulos como *Caballos salvajes* (1995), *El viaje* (1992) y *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967) o *La Hora de los Hornos* (1968). disponible en <https://cinenacional.com/persona/anibal-libenson/>. Último acceso: 8 de enero de 2025.

⁵²⁴ Se trataba de una sección con la que se medía la fluctuación de público en las salas. El número 1980 marca lo siguiente: “Se destacaron en taquillas: El profesor Hippie, en la 2º semana, y La religiosa, que en la semana de estreno fue vista en tres salas por 21.661 espectadores”. *Heraldo del cine*, Volumen XXXIX, Año39º, N°1980.

película fue producida y distribuida por Aries Cinematográfica Argentina, gerenciada por el propio Fernando Ayala en sociedad con Héctor Olivera⁵²⁵.

Tiro de gracia estuvo una semana en cartel, la vieron al menos 3871 espectadores en el Cine Paramount, no tuvo estreno en las ciudades del interior. Con una entrada de \$ 252.65 recaudó \$ 1.016.718,15 lo que se traduce a 2.904,91 dólares. Fue producida por Guillermo Smith Producciones SRL y distribuida por Contracuadro, la productora que gerenciaba Leopoldo Torre Nilsson⁵²⁶.



Figura 12: Estadísticas de recaudación, Termocinómetro y recaudación del interior en El Heraldo del Cine.

Entonces, si el éxito de *El profesor hippie* fue tan contundente mientras que *Tiro de gracia* no pudo recuperar el 10% de los \$ 13.000.000 moneda nacional que costó producirla, y si *Tiro de gracia* fue vista por un número acotado de espectadores⁵²⁷ porteños mientras que *El profesor hippie* fue vista masivamente en todo el territorio ¿Por qué razón Los Náufragos, La Joven Guardia y El Grupo de Gastón —que además participan de otras películas⁵²⁸— no ocupan un lugar central dentro del canon del rock de

⁵²⁵ Aries fue una de las principales productoras de la historia del cine argentino que generó un catálogo de 104 filmes. Claudio España, “Cuarenta años de películas”, *La Nación*, 26 de julio, 1996, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cuarenta-anos-de-peliculas-nid175854/>. Último acceso: 8 de enero de 2025.

⁵²⁶ “En fondo y forma, el director fue un revolucionario; estéticamente moderno e independiente de tendencias políticas, a lo largo de su filmografía trabajó con nombres tan disímiles como Isabel Sarli y Charly García”. Pablo De Vita, “El centenario de Leopoldo Torre Nilsson: un gran realizador que cambió para siempre el cine argentino, pero no pudo librarse de los censores”, *La Nación*, 5 de mayo, 2024, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-centenario-de-leopoldo-torre-nilsson-un-gran-realizador-que-cambio-para-siempre-el-cine-argentino-nid05052024/>. Último acceso: 8 de enero de 2025.

⁵²⁷ Es probable que este estreno haya sido uno de los requisitos para poder ser seleccionada para el Festival de Berlín

⁵²⁸ El 12 de diciembre de ese mismo año se estrena *Adolescente Viaje al Sol* (1969) de Juan Antorio Serna. La película tuvo estreno en la primera semana de diciembre. No hemos podido ver la cinta para analizar su contenido. A juzgar por la crónica periodística, la ciudad de Villa Gesell es el escenario para la evasión de la gran ciudad. Según *La Nación*, el protagonista expresa “Los turistas se acercan al folklore mientras yo hago lo posible por darle la espalda”. 14-12-1969. Producto de esa película se edita un simple con los temas

1969? ¿Por qué razón, en cambio, el trío Manal ocupa un lugar privilegiado en la centralidad del rock nacional? Una respuesta posible —seguramente existe más de una— es porque el poder canonizante del cine no necesariamente se cifra en los parámetros cuantitativos de la sociedad de consumo. *El Herald del Cine*, la misma publicación que promueve de todas las formas posibles el alquiler de las cintas de *El profesor hippie*, le dedica la tapa del número 1986 al filme de Becher con el título “*Tiro de Gracia*, un espejo inquietante”. La página 563 de ese número se ocupó plenamente con una entrevista que el medio le realizó a Becher y a Mulet en la que indagaron sobre los pormenores de la adaptación de la novela al guion y sobre la promisorio recepción que tuvo la película en el Festival de Berlín, donde, aparentemente, estuvo cerca de llevarse el Oso de Oro. Por el contrario, en el número N° 1990, en una nota titulada “El verdadero cine hippy” —implicando otro cine falso—, la redacción de *El Herald del Cine* reproduce un artículo del diario *El País* de Montevideo en el cual se tratan “seriamente” los ejes que definen al hipismo. El artículo aporta una lista de películas elaborada por Tom Harriman que expresan la forma de vivir y sentir de la comunidad “Hippy”. En esa lista no hay menciones al filme de Ayala.

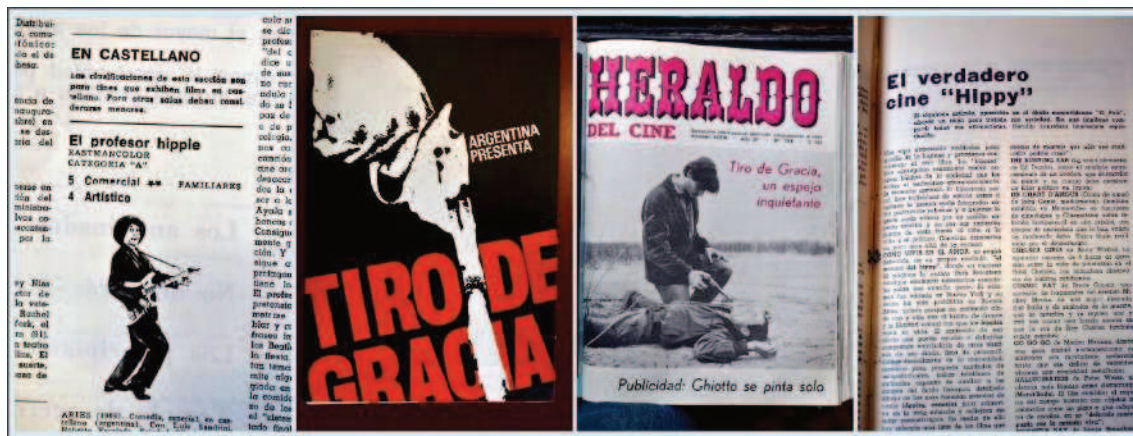


Figura 13: Publicidad de *El profesor hippie* en *El Herald del Cine* / Volante de mano de *Tiro de gracia* que se repartía durante la exhibición en el Festival de Berlín / Nota Sobre *Tiro de gracia* en *El Herald del Cine*.

Respondiendo al interrogante anterior: Es probable que el hecho de que *Tiro de gracia* haya sido una película que compitiera en el Festival de Berlín, que haya tenido

del Grupo de Gastón. El lado A tenía las canciones “Robinson Crusoe De Neón” y “El Momento Del Adiós”. El lado una versión de “Manuelita La Tortuga” y “Oasis”.

que rivalizar con otros filmes, como *La hora de los hornos*, en la disputa por el ejercicio de la denuncia social desde la estética cinematográfica⁵²⁹, que la historiografía del cine haya incluido a Becher en el “grupo de los cinco” y dentro de la “generación del 60”⁵³⁰, que la película haya retratado la vida bohemia una joven generación que adoptó a la libertad como forma de vida, con la responsabilidad que eso implicaba, que los estudiantes de cine hayan estudiado esa película como clave de la historia del cine y que esos mismos estudiantes le hayan dedicado un documental a la figura de Becher, quizás todas estas circunstancias hayan tenido, desde la construcción del prestigio, un poder canonizante más fuerte que los resultados de público y de taquilla que podía exhibir *El profesor hippie*.

Es probable, también, que la construcción del relato historiográfico clásico del rock y del cine nacional hayan encontrado un elemento común, uno que resulta coherente para ambos, en el hecho de que un grupo de jóvenes que proponían una apertura de las reglas estéticas en el rock hayan musicalizado un filme en el que, propiamente, se retrata “la vida real” de un grupo de artistas jóvenes que animaban las noches del bar Moderno. Desde esa perspectiva, la música que Manal compone para el filme, marida bien con la vida y obra de los pintores Alfredo Plank, Roberto Plate, Carlos Espartaco, Horacio Bustos, Pérez Celis, Federico Peralta Ramos, los poetas beat Reynaldo Mariani y Martín "Poni" Micharvegas e intelectuales como Oscar Masotta. A la lista se suma un elenco de actores y actrices como Susana Giménez, Marucha Bo, Juan Carlos Gené, Edgardo Suarez y, en el rol protagónico de Greta⁵³¹, Cristina Plate⁵³² que, como cantante, ese mismo año grabó, al igual que Manal, uno de los primeros simples del sello Mandioca⁵³³. La redacción de la revista *Análisis*, vio en las personas que frecuentaban el Moderno a un grupo de “auto marginados de la clase media” que adoptaron el ejercicio la forma pasiva de no participar de un medio que les parece alienante y supresor de las libertades

⁵²⁹ “*La hora de los hornos* busca poner en cuestión lo construido por esta sociedad burguesa, capitalista y dominada: se procura la liberación revolucionaria, a partir de ingresar en un movimiento político transformador. Se revisa la propia historia, para entender cómo se construyeron los dispositivos de dominación de y, como resultado, poder armar los modelos de liberación. Frente a esta propuesta, el Grupo de los Cinco buscaba, con una estrategia diferente, algo similar, al problematizar el lenguaje. Armando Capalbo et al., “El grupo de los Cinco: Iconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia”, en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, Vol. II. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005): 541.

⁵³⁰ Peña, *Generaciones*, 64-65.

⁵³¹ Es el personaje femenino que se disputan entre Daniel (Sergio Mulet) y Paco (Javier Martínez Suarez).

⁵³² Cristina Ruiz de Luque, más conocida como Cristina Plate, dado que en ese momento era la esposa de Roberto Plate.

⁵³³ La historiografía oficial del rock nacional también posiciona a Cristina Plate como una de las primeras voces femeninas del campo.

individuales. En ese anarquismo pasivo no hacen de su profesión su medio de vida y desprecian el status⁵³⁴.

Desde una perspectiva estructuralista de la historia, no resulta difícil vincular el espíritu auto marginal de quienes habitaban el bar Moderno al espíritu que regía el canon del rock de esa época. Si se amplía la red de relaciones contextuales, la proximidad geográfica entre el Bar Moderno y el Instituto Di Tella comienza a tejer sus hilos estéticos e interpersonales entre las propuestas artísticas de quienes transitaban ese espacio geográfico. Si, además, se fechan esas producciones en el marco de un clima represivo y dictatorial comienza a consolidarse un espíritu de época en el que parece aglutinar artistas de diversas disciplinas que estaban abocados a explorar los límites de los lenguajes vigentes por sentirse incómodos con el medio. En ese marco, la inclusión de los grupos que actuaron en *El profesor hippie* sería disonante con el constructo historiográfico por considerar que no cuadra con las premisas canónicas. Por esa razón en la taxonomía de los estilos, se suele marginar a estas agrupaciones del campo del rock para situarlas en el campo del beat.

Todos a la vez (1969).

Se trata de un material recuperado y exhibido en el ciclo *Filmoteca Online* que conduce el coleccionista e historiador del cine Fernando Martín Peña⁵³⁵. El hallazgo es relevante debido a su excepcionalidad y a la nula circulación comercial que tuvo. Producido por el sello RCA en la Argentina, el cortometraje en 16 mm no fue un producto pensado para su exhibición en salas, sino que tenía como propósito la promoción dentro de la compañía. Fue proyectado en una convención de RCA celebrada ese año en Río de Janeiro a manera de catálogo filmico de los artistas y productos musicales que la sede de Buenos Aires ofrecía. Para Peña, se trata de una reinterpretación paródica de la película *Help!* de The Beatles dado que, además de la obvia alusión a la canción “All together now” a la que remite el título, el argumento responde a la misma premisa narrativa: los músicos son perseguidos por “agentes camuflados”. El filme sorprende por lo ecléctico de las propuestas que reúne. Sus fotogramas no discriminan estilos musicales: se puede

⁵³⁴ *Análisis*, N° 425, 65.

⁵³⁵ Fernando Martín Peña, “Filmoteca Online: All together now”, *Filmoteca online*, YouTube, 13 julio de 2020. Último acceso: 22 de octubre de 2025. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ol7mHxtmyk&t=2s>

ver a Donald interpretando “Cosquillas”, La Joven Guardia con “El extraño de pelo largo”, María Vaner cantando “Chau”, “Yo te daré una mano hermano” de Litto Nebbia, Palito Ortega aclamando “Viva la vida” y Almendra con “Final”, además de proporcionar la música incidental de las partes actuadas. El valor documental extra está dado por el registro de La Joven Guardia y Almendra en los estudios de la RCA y las imágenes de la fábrica de discos de la misma empresa. Consultado al respecto, Nebbia aporta que además del filme, la RCA produjo un *LP* promocional en el que figuraban la mayoría de quienes participaron del cortometraje excepto Almendra que fue sustituido por Los Iracundos.⁵³⁶

Un dato que pasó inadvertido por la crítica especializada es que en el reparto figura el nombre de Cristina Plate, que había grabado un simple para el sello Mandioca dos años antes.

Festival Pinap de Música Beat y Pop (1969)

Le dedicamos un espacio en este capítulo a un material de un amateur, producido en formato de super 8, sin sonido, porque entendemos que puede aportar información relevante para nuestros estudios. Se trata de una filmación que se realizó durante una de las jornadas del Festival *Pinap* de Música Beat y Pop. Las imágenes fueron registradas por Emilio Uchima y en su canal de YouTube pueden verse tres versiones del material filmico, musicalizadas por canciones que remiten a la época. El interés aparente de Uchima fue el de registrar la actuación de la banda Paraíso de Lucifer⁵³⁷, de la cual era el manager y estaba formada íntegramente por ex alumnos de la Escuelas Técnicas Municipales Raggio.

Consideramos que este registro es relevante en la medida en que aporta información diversa sobre el contexto y sobre el Festival. En principio, da cuenta de que se realizó en un lugar abierto, con luz de día y con nubosidades⁵³⁸. Los datos de contexto que podemos relevar son disímiles: La presencia de vendedores ambulantes que usaban

⁵³⁶ Cristian Vitale, “Los ex Almendra y Litto Nebbia hablan del corto con Palito Ortega y Donald”, *Página 12*, 22 de octubre de 2025. Último acceso: 22 de octubre de 2025. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/279972-los-ex-almendra-y-litto-nebbia-hablan-del-corto-con-palito-o>.

⁵³⁷ Uno de las ediciones del material está musicalizado con la canción “Sueñolandia” de Carlos Gimeno y Alejandro Daniel Sanz, interpretada por Paraíso de Lucifer, integrada por Eduardo Criscuolo, Alejandro Daniel Sanz, Eduardo Gamarra, Alejandro Midun.

⁵³⁸ Esta información es importante dado que, la ausencia del sol directo hace que el contraste de las imágenes sea menor, por lo tanto, la luminosidad del espacio se vuelve más homogénea, facilitando la tarea del camarógrafo.

corbata, la forma en que la concurrencia estaba vestida y peinada, el largo de sus cabelleras, como estaba distribuida en el espacio y la manera en la que circulaban, es información que puede ser invisible al ojo cándido pero que puede ser ponderada por una mirada experta.



Figura 14: Frames de la circulación del público en el Festival Pinap de Música Beat y Pop.

El hecho de que el material esté filmado en super 8 nos permite vislumbrar cuales eran los colores del Festival. El registro, además, da cuenta de otros registros, en la medida en que pueden verse una cámara de 16 mm al borde del escenario, un fotógrafo⁵³⁹ que realiza tomas del público y un mangrullo en la que hay una cámara de televisión. Datos que nos permite presumir la existencia de otros materiales que puedan estar archivados.



Figura 15: Cámara 16 mm / Cámara de televisión / Fotógrafo en el escenario.

Algunos rostros se hacen reconocibles: Owe Monk, Litto Nebbia y Pot Zenda, Daniel Ripoll, María Marta Fernández⁵⁴⁰, Luis Alberto Spinetta que viste un saco

⁵³⁹ Posiblemente sea Benoist Colignon, fotógrafo exclusivo de *Pinap*.

⁵⁴⁰ Fue corresponsal de la revista *Pelo*, no hemos podido certificar que formara parte del *staff* de *Pinap*.

cuadrillé con el que se lo ve en varias fotografías, esta vez sobre una remera naranja. Se los ve sentados entre el público y deliberando, dado que, además de músicos invitados, se desempeñaban como jurados del concurso.



Figura 16: Pot Zenda y Litto Nebbia / Luis Alberto Spinetta / Deliberación del Jurado de músicos.

Respecto del escenario, se ven las actuaciones de Los Mentales, Los Cables Pelados y, naturalmente, Paraíso de Lucifer. Al no haber sonido directo no podemos tener una idea de cómo sonaban esas agrupaciones. Sin embargo, las imágenes nos brindan una representación los sistemas de amplificación. La primera cuestión que nos llama la atención es que la línea de los altavoces está por detrás de la línea de los micrófonos, por ende, eso limitaba las posibilidades de explotar al máximo los recursos o de propiciar molestos acoples. El hecho de que haya sido un lugar al aire libre colaboró para morigerar las retroalimentaciones. Por lo demás, el equipamiento parece reducido y elemental para el espacio. Los instrumentos electrónicos entran a los cabezales por línea y la microfonía está dispuesta para las voces. La batería está tomada con un solo micrófono. En la actuación de Los Cables Pelados se puede ver cómo se ecualiza de espaldas al público. No había retornos, el propio sonido era la referencia. Si bien es una presunción, creemos que esas condiciones de sonorización distaban mucho de ser óptimas.



Figura 17: Batería con un solo micrófono / Invasión al escenario / Ecualización de los equipos para Los Cables Pelados.

Otro aspecto que nos resulta revelador es que prácticamente no hay distancia entre el público y el escenario. Por momentos se da una avanzada invasiva de la asistencia, por sobre el espacio escénico, que de por sí era estrecho. La capacidad sobrexplotada o la precariedad del sonido lo que haya propiciado la cercanía del público, favoreciendo un clima de mayor intimidad entre la audiencia y quienes interpretaban sus canciones.

Los materiales de Uchima, que pudieron haber sido filmados para promover la banda que él regenteaba o como recuerdo del festival, se presentan como una fuente que nos permite contrastar lo narrado en las crónicas y lo retratado en las fotos estáticas en blanco y negro retrataron. Aunque el nivel de producción y montaje no se equipara con el resto de las piezas audiovisuales que analizamos en este capítulo, entendemos que funcionan como un complemento apropiado para contrastar otras fuentes.

*Almendra (1969)*⁵⁴¹

Dentro de la filmografía del cine argentino es difícil encontrar una pieza que se equipare al “filme de tesis”⁵⁴² de Alcira Luengas. Se trata de un documental que registra un momento bisagra de “uno de los más destacados grupos de música pop argentina”⁵⁴³ y de la historia del rock nacional. Los ensayos en el mítico comedor de la casa de la calle Arribeños⁵⁴⁴, el dibujo para la tapa del segundo disco en proceso, la reunión con sus amigos Pappo, Pomo y Cutaia, el último recital en el Teatro Pueyrredón de Flores, la composición de una canción, la primera actuación en el Di Tella, el trabajo de arreglos en los no menos míticos estudios TNT y las sesiones de grabación son los puntos que recorre el filme en el preciso momento en el que el cuarteto había tomado una decisión consensuada: separarse o, como ellos dicen, multiplicarse.

El documental comienza con una presentación que no dista mucho de las que podían leerse en las revistas que ya hemos analizado en capítulos anteriores. Básicamente

⁵⁴¹ Alcira Luengas, *Almendra* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1969)

⁵⁴² Los estudiantes del Instituto de Cinematografía de la UNL tenían que dirigir un cortometraje para graduarse. Ese filme se consideraba el Filme de Tesis (Filme-Escuela para Neil y otros). Además, debían acreditar haber ocupado otros roles (producción, fotografía, sonido, etc.) en los filmes de tesis de otros estudiantes. Una copia de cada filme de tesis quedaba archivada en la filmoteca del Instituto. Claudia Neil. et al. *Fotogramas santafesinos: Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976*. (Santa Fe: Ediciones UNL, 2007, 40-41).

⁵⁴³ Así lo define la voz en off de Alcira Luengas.

⁵⁴⁴ La casa de la familia Spinetta en Arribeños 2853, barrio de Belgrano, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

son Edelmiro Molinari y Luis Alberto Spinetta resumiendo la historia de Almendra. Luego de presentar el tema “Aire de Amor”, leitmotiv del cortometraje, la cámara se sumerge rápidamente en la cotidianeidad de la banda y resuelve montar imágenes filmadas de la sala de ensayos vacía con fotografías de ellos en el mismo espacio, mientras en la banda sonora se escucha el audio que refleja el trabajo de los arreglos que llevaban a cabo en el estudio de grabación. Con estos recursos y su voz en off, Luengas va construyendo el relato de la multiplicación de los Almendra.

Desde el rol de entrevistadora, Luengas se esfuerza por reeditar partes del diálogo que había mantenido con Luis Alberto Spinetta meses atrás, cuando se conocieron en la ciudad de Santa Fe, en el contexto de la Expo Tunnel 69⁵⁴⁵. Según Pablo Bertoldi, Por ese entonces Alcira Luengas, era “una joven estudiante de cine del Instituto de Cinematografía de la UNL, quien quedó deslumbrada con Almendra y decidió realizar un documental sobre el grupo”⁵⁴⁶. Fue así que la joven cineasta presentó el proyecto para realizar este documental como su filme de tesis.

La tesis de Luengas resulta relevante a los fines de nuestro trabajo dado que expone algunas ideas que otras fuentes no revelan. La relación con el público es uno de los tópicos que el documental aborda. Puntualmente se pregunta —se les pregunta— hasta qué punto, el haber actuado en otros “circuitos de consumo menos especializados”⁵⁴⁷, había cambiado su relación con su público “incondicional”⁵⁴⁸. La pregunta, no del todo esclarecida, intenta indagar sobre la posibilidad de que, el hecho de haber pasado de tener un reconocimiento porteño a otro nacional, haya cambiado la forma de componer canciones para poder vivir de la música⁵⁴⁹. Spinetta responde: “creo que cualquier grupo siempre necesita de nuevo público”. Molinari complementa “y de nueva música”. Luengas, en primera persona postula:

⁵⁴⁵ Se trató de una exposición montada especialmente con motivo de la inauguración del túnel subfluvial que comunica las ciudades de Paraná y Santa Fe.

⁵⁴⁶ Pablo Bertoldi, “Luis Alberto Spinetta en un recuerdo distinto de la inauguración del túnel”, *Río Bravo*, 13 de diciembre, 2019, disponible en: <https://riobravo.com.ar/otras-yerbas/item/1607-luis-alberto-spinetta-en-un-recuerdo-distinto-de-la-inauguracion-del-tunel>. Último acceso: 13 de enero de 2025.

⁵⁴⁷ “Pasaron a circuitos menos especializados: matiné en club de barrios. Salieron al sol”. Alcira Luengas, “*Almendra* - Un documental de Alcira Luengas (1970)”, Archivo MDQ, 11 de septiembre, 2021, [05:35;06:09], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QrUU414QZGw>.

⁵⁴⁸ Spinetta le responde a Luengas con una pregunta “¿Incondicional?”.

⁵⁴⁹ Se deja entrever que Spinetta le había confesado Luengas en Santa Fe que Almendra necesitaba de otro público para poder vivir de la música.

La relación de almendra con este público constituyó una incógnita permanente. No repetían nunca sus temas tal cual habían sido grabados. Intentaban con esto demostrar que sus temas no se agotaban en sí mismos y exigían del público un permanente replanteo de su música⁵⁵⁰.

Esta segunda afirmación revela algo más esencial y profundo: la concepción de obra y de composición que sostenía el grupo. A juzgar por esta sentencia, el trabajo en el estudio de grabación fijaba una de las posibles formas en las que una canción podía ser tocada. La misma canción, tocada en vivo, adoptaba los ribetes particulares de esa ejecución. De hecho, se deduce que entre una interpretación en vivo y otra, mediaban cambios. Esto da la pauta de que, más allá de los acuerdos previos que se consensuaban en los ensayos, la forma de una canción de Almendra, nunca estaba del todo cerrada, sino que estaba en constante reformulación.

Sobre las diferencias formales entre las grabaciones y las versiones en vivo ya nos hemos explayado en un trabajo anterior, al que titulamos “Fonogramas encontrados: los sonidos del rock nacional en el cine nacional”, en el que analizamos los “descartes”⁵⁵¹ de este mismo material. Se trata de una versión del tema “Parvas” que fue elidido de esta versión del cortometraje pero que fue rescatado y puesto en circulación nuevamente por Cecilia Volken. Además de la versión de “Parvas”, que se registró en ese último recital del 25 de diciembre de 1969 en el Teatro Pueyrredón de Flores, se muestran partes de las entrevistas en las que intervienen Pappo y Cutaia que no fueron tenidas en cuenta. Dado que el abordaje de esos materiales presenta desafíos metodológicos específicos, los aspectos más relevantes de ese trabajo serán expuestos sintéticamente en el siguiente capítulo.

Otro aspecto que resulta interesante es el registro del proceso de composición, arreglo y grabación de “Aire de Amor”. Desde el momento en el que Molinari “le pasa los acordes” a Spinetta en la cocina de la casa de Arribeños hasta la construcción colectiva en los estudios TNT, la canción se convierte en el leitmotiv que unifica la banda sonora del cortometraje. En ese sentido es interesante relevar que Molinari está pensando en la distorsión y en una instrumentación que suene “pesada” para que los cuatro acordes que

⁵⁵⁰ Luengas, *Almendra* ... [05:35:05:54]

⁵⁵¹ Hacemos referencia al material que se filmó y se procesó pero que, por razones de montaje, queda fuera de la compaginación del filme.

resuelven la armonía no suenen “bossanovísticos”. La posterior concreción de la idea da la pauta de que, al menos para Molinari, los efectos tímbricos y la instrumentación eran intrínsecos a la composición.

Uno de los aspectos que se desprende de las declaraciones que realiza Spinetta en el documental es que los cuatro iban a seguir siendo Almendra hasta que formaran otras agrupaciones con otros músicos. En la ausencia de las voces de Del Guercio y García, se anticipa que las futuras agrupaciones los encontraría a estos dos últimos, juntos, formando Aquelarre⁵⁵². Uno de los planos muestra a Emilio del Guercio tocando sobre una silla, con los pies en el asiento y sentado sobre el canto del respaldar. Interpretamos en este gesto sedicioso un síntoma de que en ese ámbito se encontraban cómodos y adaptados, un reflejo de las libertades que podían tomarse en el aspecto musical. En el capítulo precedente, vimos que les habían dado una única directiva para grabar el long-play: que lo hicieran como quisiesen porque “a ellos no los cambia nadie”⁵⁵³. En ese sentido, la visión de Luengas también refleja el clima de trabajo en el estudio y complementa las declaraciones recogidas por *Cronopios*. Es interesante ver que gran parte de los arreglos de las canciones se resolvían en el estudio.

Almendra, también indaga sobre la tensión que existía entre los músicos y los gerentes de las grabadoras. En otro acto del documental, sobre las imágenes de los dos músicos en la cocina de la casa de los Spinetta, la voz de Luengas se expresa de la siguiente manera:

Luis dibuja la tapa del disco que están terminando de grabar. Un hecho aparentemente intrascendente, pero que muestra otras de sus libertades en el trabajo creativo. Constituyó una actitud de no transacción a ciertas exigencias arbitrarias de las empresas grabadoras.⁵⁵⁴

Respecto del valor canonizante de este filme, entendido como la capacidad de poder consagrar un repertorio determinado o de exaltar una figura en su tiempo histórico, creemos que fue casi inexistente. Al tratarse de un cortometraje cuyo principal objetivo

⁵⁵² Distinto es el caso de Molinari y Spinetta que no seguirían juntos. Luego de la separación, Molinari formará Color Humano y Spinetta Pescado Rabioso.

⁵⁵³ *Cronopios* 1, 28.

⁵⁵⁴ Luengas, *Almendra*. [05:35;05:54].

era acreditar una carrera de pregrado de una estudiante universitaria, su circulación fue más bien restringida. En principio, la Argentina no tenía —ni tuvo— un circuito de exhibición de cortometrajes y, por otra parte, el inminente cierre del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral durante el gobierno constitucional de Isabel Martínez de Perón, sumado las vicisitudes de la vida personal de Luengas hayan obturado sus posibilidades de exhibición. Tampoco tenemos constancia de que la pieza haya participado o haya sido premiada en algún festival de cine. Asimismo, el hecho de que sea la realización de una cordobesa egresada de una institución santafesina la pudo haber marginado de la centralidad de la realización cinematográfica porteñocentrista. En ese sentido, Bertoldi afirma que “Esta realización tampoco es reconocida en la historia oficial de la filmografía del cine argentino y nadie recuerda a Alcira como una de las primeras documentalistas de rock de la Argentina. Sin embargo, nos consta que estos materiales, extrapolados y descontextualizados, formaron parte de muchas de las producciones audiovisuales que mencionamos en el capítulo anterior.

Si bien cualquier documental en 16 mm sobre una agrupación de este tipo, que dure más de 10 minutos, resulta por todo excepcional en su especie, en términos prácticos su aporte a la consolidación de un canon parece escaso: no tuvo una exhibición masiva, ni fue considerada como un filme antológico, ni las canciones que suenan son las más conocidas de Almendra⁵⁵⁵. Sin embargo, creemos que, a la postre, *Almendra* —el filme— se constituye en una pieza fundamental para comprender cabalmente las razones por las cuales Almendra —el grupo— es considerado uno de los principales referentes del rock nacional.

Buenos Aires Beat⁵⁵⁶ (1970)

El cortometraje, dirigido por Néstor Cosentino, se hace expresa, en las palabras que enuncian las voces en off, parte de ese espíritu de época y evidencia que, en ese momento, la discusión en torno a la definición de los géneros estaba abierta. Por analogía es el símil cinematográfico de *Agarrate!!!*. En el plano de las imágenes Cosentino muestra una Buenos Aires moderna que mediante el uso de planos cerrados resulta asfixiante. En la banda de sonido se escuchan fragmentos de canciones de grupos beat que hacen

⁵⁵⁵ Además de “Aire de Amor”, al principio y al final suena “A esos hombres tristes”.

⁵⁵⁶ Néstor Abel Cosentino, *Buenos Aires Beat* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971).

referencia a “la ciudad” que alternan con los diálogos en off de una falsa entrevista de un periodista a un músico. Las imágenes documentales registran el trabajo de los obreros de la construcción y del mercado central de alimentos, la magnificencia de los edificios modernos, el tumulto del tránsito vehicular y peatonal mientras que las letras de las canciones fragmentadas refuerzan el sentido de lo que se ve en la pantalla.

La textualidad de esa “falsa entrevista” es prácticamente un manifiesto del rock nacional de esa época: se da a entender que ponerle rótulos como beat, progresiva o rock a lo que se hace es menos importante que hacer “buena música”, aunque el entrevistado admite no saber qué cosa es la buena música⁵⁵⁷. Asimismo, se reconoce la influencia del rock, el soul el blues, incluso el jazz que llega desde el extranjero, pero se plantea que es difícil establecer fronteras entre esos rótulos que consideraban como a un todo. En esa confusión prefieren ir a la simpleza de lo auténtico de la expresión de un yo genuino. Cifran el origen del movimiento en el 64 con Los Shakers, Moris, Pajarito Zaguri y los Beatniks pero que todavía “no pasaba nada”. Antes de eso dicen que preexistía una de una ciudad que comenzaba a cambiar. Planean la problemática de que hay muchos haciendo esa música, pero son pocos los grupos que llegan, como Almendra, Manal y Vox Dei. El resto terminan haciendo “música fácil”. Subrayan que es más valioso el entendimiento grupal y colectivo en el que “todos tienen que sentir la música de la misma manera” antes que el virtuosismo individual. Destacan que los festivales de “música popular” eran tan exitosos porque, a diferencia de escucharla en soledad por la radio, la música “se siente de otra manera” y “el público se comunica entre si como público”. En el festival se da un juego de identificaciones entre quienes estaban en el escenario y la concurrencia, en los que todo es significativo, hasta vestir la misma ropa los acerca. El entrevistado ficticio manifiesta que en un principio esta música entró como algo importado que hasta se cantaba en inglés “ahora sí”, es decir en 1970, “tenemos un sonido propio”, lo que propició una comunicación más “honesta” con el público. Finalmente se plantea el valor trascendental de las grabaciones: “Imaginate que dentro de dos mil años se encuentra un disco con nuestra música. Los tipos que lo oyen van a saber cómo vivíamos en el siglo XX. ¿Te das cuenta?”.

⁵⁵⁷ “¿Música beat? Bueno, si querés, puedo llamarla Música beat. Otros también le dicen Música Progresiva, Rock... -¿Y vos cómo llamarías entonces a lo que ustedes tocan? -Mira, no le ponemos nombre, Música nada más. Tocamos música y no nos importa cómo se llame. Si nos importa que sea buena. -¿Y qué es buena música? -¿Buena música? ¿Buena música? No sé. Es difícil responder. Yo no sé.” [Fragmento desgrabado por el autor].

En *Buenos Aires Beat*, las canciones que alternan con las voces en off son las siguientes:

“Voces en la Calle” (La barra de Chocolate)⁵⁵⁸

“A estos hombres tristes” (fragmento instrumental, Almendra),

“Toda mía la ciudad” (Sabú)⁵⁵⁹,

“Si supiera esta niña” (La Barra de Chocolate)⁵⁶⁰

“Cuánto cuesta un hombre” (Litto Nebbia)⁵⁶¹

“Plegaria para un niño dormido” (Almendra)⁵⁶²

“Total que” (Vox Dei)⁵⁶³

“Una casa con diez pinos” (Manal)⁵⁶⁴

“Muchacha” (Almendra)⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ “Sigo caminando y recorro mi ciudad / la gente no se ama, no lo puedo soportar / y todos me miran con sus ojos de novel // Voces en la calle invitan a la pelear / son palabras necias no las puedo escuchar // Todo es agresivo / hasta la publicidad / la gente está muy sola y no sabe a dónde va / todos van riendo sin saber que hay que llorar”. [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁵⁹ “Toda mía la ciudad / un desierto que conozco / Toda mía la ciudad / esta noche alguien llorará // No te veré por las calles de la gran ciudad / Y buscándote voy, no estás aquí / Tú no estás como estuviste ayer, porque tú estás con él // Las luces blancas de la noche no brillan más para mí, es toda mía la ciudad // Toda mía la ciudad / un desierto que conozco / toda mía la ciudad / esta noche alguien llorará.” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶⁰ “En la fiesta de ayer, yo conocí / A una mujer que no hizo más que hablar / De la ropa que hay que usar / De la forma de bailar // Me preguntó / De donde soy / Y si papá tiene casa en Pinamar / Sin tener mucho que ver / Si es doctor o militar / Si supiera esta niña / Cuantas veces me escondí con mi amigo Tango en la plaza.” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶¹ “Cuánto cuesta un hombre en la ciudad / cuánto cuesta un hombre en la tierra de hoy / que recursos buscará para poder vivir, amar, luchar, sobrevivir / la gente elegirá cuál es su imagen real / la gente lo cotizará sin importar su corazón, su corazón // Vive mueres llega otro va / no te ha de importar si al final / se encontrarán, se encontrarán.” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶² “Plegaria para un niño dormido / quizás tenga flores en su ombligo y además / en sus dedos que se vuelven pan / barcos de papel sin alta mar... // Plegaria para el sueño del niño / donde el mundo es un chocolatín adónde van / mil niños dormidos que no están / entre bicicletas de cristal...” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶³ “Sigue siempre adelante sin mirar atrás / total que te importa un escollo más / trata de ubicarte en el primer lugar / que a nadie le interesa si quedas atrás / Total... total.. que más da” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶⁴ “No puedo más / Vivir en la ciudad / Entre humo y soledad / Nada más que respirar / Nunca más, nunca más // En la ciudad / Un jardín y mis amigos / No se puede comparar / Con el ruido infernal / De esta guerra de ambición / Para triunfar y conseguir / Prestigio en la ciudad // Dinero nada mas / Sin tiempo de mirar / Un jardín bajo el sol.” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶⁵ “Muchacha ojos de papel / ¿A dónde vas? Quédate hasta el alba / Muchacha pequeños pies / No corras más, quédate hasta el alba // Sueña un sueño despacito entre mis manos / Hasta que por la ventana suba el sol / Muchacha piel de rayón / No corras más, tu tiempo es hoy // Y no hables más muchacha / Corazón de

“A estos hombres tristes” (Almendra)⁵⁶⁶

En la estructura del filme no todas las canciones tienen el mismo peso. Por lo general las letras complementan el sentido de las imágenes. Un ejemplo de esto se da cuando se escucha “Cuanto cuesta un hombre”, que expresa los “antivalores”⁵⁶⁷ de la ciudad, se ve a los trabajadores del mercado central descargando cajones de frutas y verduras sin otra herramienta que su propio cuerpo. Sin embargo, cuando suenan las canciones de Almendra, Manal y de Vox Dei, se ven imágenes de los intérpretes en los escenarios⁵⁶⁸, dándoles un doble protagonismo desde la imagen y desde el sonido.

La mayoría de las canciones aparecen fragmentadas, truncadas, excepto Muchacha que aparece casi completa. Comienza después del único momento donde la banda sonora se vuelve diegética, cuando el sonido del motor de la moto del actor que está en cuadro inaugura una secuencia de imágenes entre este personaje y el de la actriz que parece ser su pareja ficcional⁵⁶⁹. “Muchacha” solamente se interrumpe abruptamente en el momento en que la letra dice “Te robaré un ...” y la pareja casi es atropellada por un auto. Teniendo en cuenta que la cámara y la edición son responsabilidad del propio Cosentino, la inclusión casi completa de esta canción, la inclusión de dos canciones más de Almendra (una de ellas dos veces) y la inclusión de las imágenes de Manal y Vox Dei marca una predilección en favor de estas tres agrupaciones, al mismo tiempo que, desde el título, las asocia al movimiento *beat*. La historiografía muestra que, con el paso del tiempo, a estas tres agrupaciones, incluso a La Barra de Chocolate, se las fue asociando al campo del rock.

tiza / Cuando todos duerman / Te robaré un color // Y no hables más muchacha / Corazón de tiza / Cuando todos duerman / Te robaré un color // Muchacha, voz de gorrión / ¿A dónde vas? Quédate hasta el día / Muchacha, pechos de miel / No corras más, quédate hasta el día // Duerme un poco y yo entre tanto construiré / Un castillo en tu vientre hasta que el sol / Muchacha, te haga reír / Hasta llorar, hasta llorar // Y no hables más muchacha / Corazón de tiza / Cuando todos duerman / Te robaré un ...” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶⁶ “Cuánta ciudad / Cuánta sed / Y tú, un hombre solo” [Fragmento desgrabado por el autor].

⁵⁶⁷ Es el término que utiliza Claudio Díaz para definir los valores negativos con los que está connotada la ciudad: “En la canción “Hoy todo el hielo en la ciudad” se presenta una ciudad cubierta de hielo, pálida y gris. Pero la ciudad, como dije en el apartado anterior, es para el rock mucho más que un conglomerado urbano. Es una de las formas de representar el mundo de los antivalores, el espacio que debe abandonarse, con el que se debe romper”, Díaz, *Libro*, 91.

⁵⁶⁸ Uno de ellos es el Festival *Pinap* de la Música Beat & Pop (FPMB&P)

⁵⁶⁹ En los títulos de la película aparece el reparto de actores y actrices, pero no es posible identificarlos por roles.

En ese contexto queremos destacar la inclusión de Sabú, porque la construcción historiográfica posterior fue marginando a este grupo de la centralidad del campo del rock y se lo confinó a los márgenes del campo del beat. De hecho, esa exclusión es coherente con los preceptos del canon ideológico. Tomando por caso “Toda mía la ciudad”, es una traducción, más cercana a la versión italiana⁵⁷⁰ de Equipe 84 que al original en inglés que Roy Wood tituló “Blackberry Way”. Siendo la originalidad un valor intransigible, era previsible su exclusión de Sabú del canon/campo del rock nacional. Sin embargo, para Cosentino resultó ser un respaldo narrativo que le permitía mostrar otra faceta de la Buenos Aires de principios de los ’70. A tal punto la letra le fue funcional a su aguafuerte cinematográfica que alteró la forma de la canción, adelantando el estribillo a la primera estrofa con un corte casi imperceptible.

La relación entre la música y la ciudad de Buenos Aires es un tópico recurrente. Para Claudio Fernando Díaz, el rock es una música urbana que ve en la ciudad la representación de los antivalores⁵⁷¹ y, por ende, es el lugar de donde se intenta huir. En *Buenos Aires Beat*, creemos que Cosentino refleja ese espíritu. En principio, la idea era poder mostrar a Buenos Aires con otra música que no fuera el tango. De hecho, creemos que no es casual que el título del cortometraje sea igual a una canción de La Barra de Chocolate, pero que esa canción no esté incluida en la banda sonora porque menciona explícitamente a Buenos Aires mientras que el resto de las canciones hacen alusión a “la ciudad”. En cambio, en *Buenos Aires Tango*, un cortometraje rodado diez años después y en conmemoración del primero, creemos que Cosentino se acerca a la idea de “significar una ciudad” de la manera en la que Corrado⁵⁷² entiende que la música de Astor Piazzolla significaba al Buenos Aires de la modernidad.

Desde el punto de vista de su aporte a la construcción de un canon, la película de Cosentino aporta un diálogo que resulta paradigmático por su concordancia con el canon ideológico. La transcripción del intercambio entre los protagonistas, aún con sus indefiniciones, podría ser considerado como un manifiesto y, a la vez, retrata la forma en

⁵⁷⁰ Otra versión en castellano fue grabada por Fedra y Maximiliano, acompañados por Oscar Cardozo Ocampo y su Orquesta. No hemos podido determinar la autoría de la traducción de la letra que presenta algunas diferencias con la traducción que interpretó Sabú.

⁵⁷¹ “Los antivalores de los adultos, de la sociedad o el sistema, tienen que ver con el respeto de las reglas, la rutina (“Cordura”), lo artificial, la ley, la represión, las apariencias y la hipocresía, la falta de amor, la incompreensión, la tristeza y la infelicidad, todo resumido en la idea de DURAR”. Díaz, *Libro*, 20.

⁵⁷² Omar Corrado, “Significar una ciudad: Astor Piazzolla y Buenos Aires”, *Revista del ISM* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005)

la que se pensaba el campo en ese momento. Desde el punto de vista de la ratificación de un repertorio concreto, es necesario tener en cuenta que, tratándose de una producción audiovisual, la música está necesariamente en función de las imágenes. Partiendo de ese criterio, “Voces en la Calle”⁵⁷³, “A estos hombres tristes”⁵⁷⁴, “Toda mía la ciudad”⁵⁷⁵, “Cuánto cuesta un hombre”⁵⁷⁶, “Una casa con diez pinos” presentan alusiones directas a la ciudad⁵⁷⁷. “Si supiera esta niña” se justifica en la medida en que completa el sentido de una secuencia de seducción callejera. Otras canciones como “Una casa con diez pinos” “Total que” y “Plegaria para un niño dormido”, se presentan sin sonido sincrónico y, como lo mencionamos antes, respaldan las imágenes de Vox Dei y Almendra actuando al aire libre. Finalmente, por el espacio preferencial que le dedica Cosentino a “Muchacha” a la que le da el primer puesto en lo que Alabarces llama “el ranking de tiempo en cámara”⁵⁷⁸, se constituye en un objeto casi autónomo, un relato dentro del relato, por ende, si algo reafirma *Buenos Aires Beat* es la prevalencia de “Muchacha” como canción canónica y de Almendra como referente del campo.

El extraño de pelo largo (1970)

En marzo de 1970 se estrenó *El extraño de pelo largo*⁵⁷⁹, un filme con guion y dirección de Julio Porter. La película llevaba por título el nombre de la canción⁵⁸⁰ compuesta por el guitarrista Roque Narvaja⁵⁸¹ y el bajista Enrique Masllorens, ambos integrantes de La Joven Guardia, agrupación que ya había aparecido tocando la misma canción en el interludio musical de *El profesor hippie*. El arco dramático describe el surgimiento, el ascenso y la disolución de una banda ficticia. Podríamos decir que se trata

⁵⁷³ Se ven imágenes de autos que circulan por los accesos a la ciudad mientras se sobreimprimen los créditos del cortometraje.

⁵⁷⁴ La primera vez que aparece se muestran imágenes del tránsito, obreros trabajando y peatones circulando por la calle. La segunda es sobre los créditos del final.

⁵⁷⁵ Se muestran edificios altos de una gran urbe.

⁵⁷⁶ La pregunta del título de la canción se compagina con imágenes de obreros que trabajan con su cuerpo.

⁵⁷⁷ Aun así, se ve a los integrantes del trío tocando en vivo.

⁵⁷⁸ Alabarces, “Cine nacional ...”, 34.

⁵⁷⁹ Porter, *El extraño* ...

⁵⁸⁰ La canción se reversiona tres veces. Además de la que popularizó La Joven Guardia en la voz de Roque Narvaja, se escucha una versión en inglés por Pintura Fresca y un arreglo de Horacio Malvicino interpretado por una de sus orquestas. El arreglo de Malvicino le confía la melodía y la letra en las voces femeninas agudas y le suma el acompañamiento de metales, cuerdas, guitarra eléctrica, bajo, batería y teclado.

⁵⁸¹ En los créditos de algunos discos figura Hiacho Lezica, pero se sabe que esa inclusión fue una decisión administrativa en función del registro. En los hechos, el autor de la letra es Roque Narvaja. Los registros de SADAIC ratifican esta coautoría (#86776, 24/04/1970). En el mismo registro figura como FM 2 el arreglo de Horacio Malvicino bajo el pseudónimo de Jessie Dark (#2076306).

de una historia en la que un grupo de jóvenes entusiastas de la música beat superan las dificultades que les impone el prejuicio social y la industria discográfica a fuerza de perseverancia. Para Alabarces, en cambio, es “un bodrio donde el surgimiento del beat se debía exclusivamente a la constancia del amigo que hace ensayar, consigue contratos, pelea la difusión en los medios, para finalmente conseguir el premio mayor: casarse con Liliana Caldini”⁵⁸².

En el filme se retratan algunas de las peripecias propias de emprender una carrera profesional en la música cuando se tiene una propuesta innovadora: La incompreensión de amigos y familiares, adquirir los instrumentos, encontrar lugares donde ensayar, convencer a los directivos de las compañías para que se arriesguen a grabar a nuevas expresiones musicales y, luego de eso, que el material editado pueda ser promovido, distribuido y difundido a través de los medios masivos de comunicación. La película parte de la tesis de que los músicos locales eran tan buenos como los extranjeros pero que, por desorganizados, por diletantes y “porque no creían en la disciplina”⁵⁸³ no lograban ser tomados en serio por aquellos que tenían el poder de decidir quienes podían grabar un disco y quienes no. El personaje de Benigno, alias “Beni” (Miguel Bermúdez), encarna el rol del manager que ordena el talento desperdigado y se convierte, según el personaje de Félix Campos, en “el verdadero iniciador” del grupo “y de todo el movimiento beat”⁵⁸⁴. En la ficción, la banda se llama Sabor a Cinco y está integrada por tres actores y dos músicos: Feliz Campos (Litto Nebbia, ex Los Gatos), “el sueco” (Owe Monk de The Con’s Combo), “el cuervo” (Raúl “Cuervo” Tórtora de Conexión N° 5). Los actores que completan el quinteto son Horacio Heredia como “electrón” y José Luis Mazza como Sofanor. Además, se suman otras agrupaciones consolidadas, como La Joven Guardia, Pintura Fresca, Trocha Angosta, Conexión No. 5 (sin Carlos Bisso)⁵⁸⁵ y Rómulo y Remo.

⁵⁸² Alabarces, “Cine argentino ...”, 34.

⁵⁸³ Lo dice el personaje de Beni, en respuesta a su novia que dice que “Todo lo bueno viene de afuera”. Julio Porter, “*El Extraño del Pelo Largo* (1969) Película Musical completa”, Sergio Giacobone, YouTube, 7 de septiembre, 2024, [00:06:40;00:07:01], <https://www.youtube.com/watch?v=bLrUY8o3rE&t=4084s>. Último acceso: 18 de enero de 2025.

⁵⁸⁴ Porter, *El extraño* [00:59:49;01:00:12].

⁵⁸⁵ La película se da en el contexto de la disputa que se da entre Cuevo Tórtora y Carlos Bisso, anterior cantante de la agrupación, que se separa de y forma Carlos Bisso y su conexión No. 5. En las escenas en las que aparece Conexión No. 5, el que canta es Amadeo Álvarez. De hecho, hay un guiño, cuando una de las actrices se acerca a Tórtora para decirle que toca en Sabor a Cinco y Conexión No. 5, a lo que Tórtora responde “A mí me gusta todo lo que termina en cinco”. Porter, *El extraño*, [00:46:19 a 00:46:25].

La trama hace foco en la tensión social que implicaba que los varones jóvenes de la sociedad argentina de fines de los años sesenta se dejaran crecer el pelo⁵⁸⁶. Lo que se infiere del tratamiento que se le da al tema es que, a fines de los años '60, el hecho de llevar el pelo largo implicaba poner en crisis la construcción de la masculinidad del momento. Esto queda muy claro en la escena, perfectamente verosímil, en la que un recital se ve interrumpido por supuestos agentes de la ley, hombres bien entrazados, de traje y corbata, que golpean a los integrantes de la banda porque ellos “son machos y les tienen bronca”⁵⁸⁷. De hecho, los integrantes de Almendra reportan haber vivido un episodio de similares características⁵⁸⁸. En la misma sintonía, la película incluye la versión del tema “La doble cero”⁵⁸⁹ que canta Nacha Guevara en *La Botica del Ángel*. En la estrofa que dice “Que, si presos los llevaban, era por ser bien varones, cuchilleros o malevos, pero nunca maricones”⁵⁹⁰ se expresa a las claras que la otredad que representaban los varones pelilargos ponía en crisis el ideal machista de la masculinidad. Al mismo tiempo comenzaba a cuestionarse que la autoridad policial pudiera recluir jóvenes en un calabozo solamente por tener el pelo largo. Cabe recordar que ese mismo año el dúo Pedro y Pablo editan la canción “Marcha de la bronca”, ganadora del Primer Premio del Segundo Festival Nacional de la Música Beat. Uno de sus versos de la marcha postula que “Es mejor tener el pelo libre, que la libertad con fijador”⁵⁹¹.

Un varón de cabellera crecida a en los primeros años de la década del '70, en la Argentina representaba una extrañeza porque expresaba una forma de la libertad que resistía a las pautas conservadoras de la sociedad y a las formas represivas institucionalizadas por los gobiernos del dueto Onganía-Lanusse. En la práctica, los actores de la película contaron con un documento extendido por Argentina Sono Films, a

⁵⁸⁶ Este aspecto no es menor porque, si bien la película no es un alegato centrado en esta problemática, es un elemento recurrente de la trama. En los diálogos aparecen referencias como “gritos de melenudos”, “la canción del mechudo”, “miren que facha”, “parece la invasión de los salvajes”, “me dijiste que ibas a contratar una orquesta y me trajiste a estos melenudos zaparrastrosos”.

⁵⁸⁷ Porter, *El extraño* [00:42:29;00:43:57].

⁵⁸⁸ Este tipo de incidentes encuadra perfectamente con otros hechos violentos que relatan los músicos de la época. Sin ir más lejos, el periodista Miguel Grinberg dice haber conocido a los integrantes de Almendra en una conferencia de prensa convocada para denunciar la cachetada que le había dado un policía a Emilio del Guercio en el Teatro Payró. Grinberg trabajaba para la revista Panorama y fue el único periodista que respondió a la convocatoria. Grinberg, *Cómo vino*, 141.

⁵⁸⁹ El tema de Ernesto Schoo y Roberto Rodríguez fue editado en el disco “Nacha Guevara canta” de 1968. En clave irónica, como el resto de las canciones del disco, “La doble cero” expresa en su letra la postura de los sectores que no veían con buenos ojos a aquellos que eran “distintos a los demás”.

⁵⁹⁰ Porter, *El extraño*, [00:52:04;00:53:46].

⁵⁹¹ Miguel Cantilo y Jorge Durietz, “Marcha de la Bronca”, *Yo vivo en esta ciudad* (Buenos Aires: CBS, 1970).

manera de salvoconducto, que les permitía circular por la calle con el pelo largo durante 60 días. En caso de que fueran detenidos por la policía podían exhibir el certificado para que no les cortaran el cabello en la comisaría⁵⁹². El mismo Litto Nebbia, relata que, aun siendo él quien encarnaba el papel del extraño del pelo largo, tuvo que cortarse el pelo para poder salir en cuadro. Ante la contradicción que representaba para Nebbia, la respuesta de Porter fue que el pelo debía estar largo “pero no tan largo”⁵⁹³. Incluso la palabra “pelo” despertaba resquemores. Según Félix Pando, ex integrante y arreglador de La Joven Guardia, “El extraño de pelo largo” fue rechazada por la CBS porque cuestionaron que estuviera en español y se usara la palabra “pelo” cuando lo correcto, según Francis Smith, era usar la palabra “cabello”⁵⁹⁴. Si bien pudo ser un mero pretexto del productor de turno para no grabar lo que consideró una canción “que no se la iban a vender a nadie”⁵⁹⁵, denota que la corrección moral respecto de la manera adecuada de nombrar las cosas podría ser una excusa aceptable. La RCA, en cambio, no presentó objeciones al respecto y propició que la canción se grabara. Finalmente, Diego Ripoll declara haber elegido la palabra “pelo” para nombrar a su revista en 1970 porque llevar el pelo largo era un código que expresaba las primeras libertades rebeldes de la época⁵⁹⁶.

También se plantean otras problemáticas como la falta de espacios en los que esas agrupaciones pudieran sonar ya que, en los clubes, en la radio y en la TV solamente se escuchaban boleros, valeses y tangos⁵⁹⁷. También se expresa la tensión latente entre los grupos que cantaban en inglés y los que lo hacían en castellano. Esta diferencia en la valoración da pie para la participación de Pintura Fresca que, fiel a su estilo, interpreta la canción de la película en inglés⁵⁹⁸. Lo que en ese momento representaba una muestra de la diversidad de estilos, es decir, que cantar en inglés o en español eran dos opciones

⁵⁹² Canal Encuentro, “Como hice: El extraño de pelo largo”, Many Onni, YouTube, 25 de agosto, 2015, [00:17:07 a 00:17:38], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rmA35NV1CRQ&t=900s>. Último acceso: 18 de enero de 2025.

⁵⁹³ Encuentro, *Como hice* [00:15:51;00:16:33]

⁵⁹⁴ Encuentro, *Como hice* [00:17:52;00:18:59]

⁵⁹⁵ *Ídem*.

⁵⁹⁶ Encuentro, *Como hice* [00:11:49;00:12:43]

⁵⁹⁷ Porter, *El extraño*, [00:10:12;00:11:45]

⁵⁹⁸ Cuando el personaje de Mónica, interpretado por Liliana Caldini tiene que elegir un grupo para que toque en la fiesta que organizan sus padres, opta por Pintura Fresca, quizás por ser los que mayor aceptación tenían al cantar en inglés. La propuesta del quinteto se caracterizó por versionar en inglés muchos de los temas que otros compusieron en castellano, entre ellos, “El extraño de pelo largo”.

posibles, pronto se volvería un factor de admisión y exclusión del campo del rock nacional⁵⁹⁹.

Según Miguel Grinberg, el papel protagónico de Litto Nebbia encarnando al extraño del pelo largo se da a la par de su primer disco solista, titulado *Litto Nebbia*⁶⁰⁰, entre la primera separación y la primera formación de Los Gatos, “modificados y reunidos”⁶⁰¹ (La segunda en los hechos). El personaje canta cuatro canciones en el filme: “Rosemery”, “Lo Que Te Falta Es Amor”, “Mujer De Los Mil Días”, “Deja Que Conozca El Mundo De Hoy”. La primera integró su primer disco y un simple, conjuntamente con la segunda. Las últimas dos se anuncian en la contratapa de ese primer *LP* con la leyenda “(Banda De Sonido Del Film "El Extraño Del Pelo Largo)". A diferencia de Los Gatos, el resto de las agrupaciones que aparecen en escena estaban activas. La Joven Guardia, Trocha Angosta y Pintura Fresca se anuncian en el afiche promocional de la película. La totalidad de las agrupaciones que se muestran en la pantalla estaban bajo la regencia de la compañía RCA. Desconocemos si había un contrato de partes entre la RCA como discográfica y Argentina Sono Films como productora, pero, este tipo de referencias cruzadas, darían la pauta de que existía una estrategia comercial conjunta para potenciar la recaudación por la taquilla a partir de explotar la popularidad de los grupos y solistas que se ven en pantalla y, viceversa, consolidar la venta de discos a partir de mostrarlos en el cine.

En vista de esto último, llama particularmente la atención la secuencia en la que se expone descarnadamente la relación entre los grupos de música y los empresarios de los medios. Es especialmente ilustrativa respecto de la suma de agencias que se ven implicadas en la gestación de un éxito musical, a saber: las agencias de representación artística, los dueños y locutores de radio, los editores de revistas, los gerentes de los canales de televisión y la gerencia de las empresas grabadoras. En un minuto, el filme sintetiza las disputas de poder que se daban entorno al negocio de la música en ese momento. En una habitación donde todos los interesados se encuentran reunidos se da el siguiente diálogo:

⁵⁹⁹ Cabe recordar que una de las disputas que se dan en torno a la autenticidad del rock nacional es entre quienes comenzaron a cantar en español y quienes siguieron cantando en el idioma anglosajón.

⁶⁰⁰ Félix Francisco Nebbia Corbacho, *Litto Nebbia*, (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

⁶⁰¹ Grinberg, *Cómo vino*, 94.



Desde el punto de vista de sus aspectos formales, *El extraño de pelo largo*, se encuadra dentro del estilo de las “películas de rock” en las que, a la manera de la comedia musical, las escenas donde se cantan canciones no están integradas a la trama. Los grupos aparecen tocando, sin una necesidad argumental, y esa irrupción injustificada de la música implica una suspensión de la acción dramática. Sin embargo, creemos que el filme, además, presenta algunas particularidades distintivas: la idea de generar un escándalo en la vía pública para lograr visibilidad, que en el filme se expresa como regalar música y flores el día del estudiante, hace referencia a lo que habían hecho Los Beatniks de Moris

y Pajarito Zaguri en 1966⁶⁰². En este caso los protagonistas organizan una actuación en las puertas de Canal 13 y se incorporan al desfile de carrozas. También sospechamos que la especificidad de las persecuciones y las agresiones por parte de la policía, que terminaban en la comisaría donde les cortaban el pelo, como lo informamos anteriormente, son similares a las que sufrió Emilio Del Guercio de Almendra⁶⁰³, pero que también cuadra con otra serie de testimonios de la época. Cuando se improvisa un festejo y el personaje de Beni propone ir “a La Cueva de Billy” creemos adivinar una solapada referencia a La Cueva, mítico espacio fundacional del movimiento, que regenteaba Billy Bond cuando solían actuar Los Gatos⁶⁰⁴. Las razones por las cuales Sabor a Cinco se disuelve se parecen a los motivos que extinguieron a Los Gatos: en la ficción se trata de un viaje a Londres, terminar los estudios, un casamiento⁶⁰⁵. Por ende, entendemos que el hecho de que el guion incorpore estos elementos en la trama no es una coincidencia ingenua, por el contrario, tendemos a creer que el trabajo de Porter es la tarea de un director y de un guionista informado. Quizás sea en estos guiños donde se busca captar el interés y la sensibilidad de una platea que también está informada sobre estos hechos y lugares. Por otro lado, Porter, demuestra un especial refinamiento en el desarrollo de la trama, la progresión de planos, el ritmo de montaje y en la dirección de actores, acorde con un proyecto cinematográfico de estas características.

⁶⁰² “Se reunieron con Héctor Ricardo García, dueño del diario *Crónica* y editor de otras publicaciones como *Así* y le comentaron la idea: recorrer la ciudad en una camioneta tocando sus canciones hasta terminar todos desnudos -junto a otros jóvenes- en una fuente ubicada frente a una importante discoteca de la época. La noticia, por supuesto, llegó a varios diarios. Fue un verdadero escándalo para la época y la noticia tuvo su lugar destacado en la publicación *Así*. Horas después, los músicos fueron detenidos. La estrategia había tenido su efecto. ‘Divertido: reconocen los Beatles argentinos que se introdujeron en una fuente céntrica’ tenía por título la edición del 2 de agosto de 1966 de *La Razón*. Con una foto con Moris y Alberto ‘Pajarito’ Zaguri contando detalles de lo sucedido. También *La Prensa* le dedicó un pequeño lugar bajo el tema bajo el título: ‘Los integrantes de un conjunto fueron puestos en libertad’”. Carlos Iogna Prat, “Una insólita campaña de marketing y el temor a una bomba atómica: la historia de “Rebelde” de Los Beatniks, la primera grabación del rock nacional”, *La Viola*, TN, 23 de junio 2021, disponible en: <https://tn.com.ar/musica/noticias/2021/06/23/una-insolita-campana-de-marketing-y-el-temor-a-una-bomba-atmica-la-historia-de-rebelde-de-los-beatniks-la-primera-grabacion-del-rock-nacional/>. Último acceso: 20 de enero de 2025.

⁶⁰³ Grinberg, *Cómo vino*, 141.

⁶⁰⁴ En ese recinto se improvisa un homenaje a Brian Jones, guitarrista de los Rolling Stones que había fallecido recientemente, entonando la canción de Litto Nebbia “Deja Que Conozca El Mundo De Hoy”, incluida en su primer *long play* como solista.

⁶⁰⁵ En 1968, durante la participación de Los Gatos en el Festival Internacional de la Canción de Río de Janeiro (Brasil), Kay Galifi conoció a Regina, una joven de quien se enamoró profundamente. Al regresar de Nueva York en 1969, Galifi decidió dejar la banda y se trasladó a Brasil para casarse con ella. Alfredo Toth viajó a EE.UU. Anteriormente, los ex Gatos Salvajes, Juan Carlos ‘Chango’ Puebla (guitarra) y Basilio ‘Turco’ Adjaiye (batería), habían regresado a Rosario para continuar con sus obligaciones. Wikipedia, sv “Los Gatos”, disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Gatos. Último acceso: 19 de enero de 2025.

El amplio desfile de grupos y canciones hace suponer que el motor principal del filme es el de promover figuras juveniles de la música beat del momento. Claudio Fernando Díaz sostiene que *El extraño de pelo largo* —al igual que *El profesor hippie*— son contemporáneas de un momento en el que el campo del beat todavía convivía con el campo del rock y que “las películas de la época (...) tratan el tema de la música joven desde un punto de vista banal y con objetivos casi exclusivamente promocionales”⁶⁰⁶. En acuerdo con lo postulado, creemos que en ese “casi” se cifra mucho de la valoración que se puede hacer de estos filmes. Miguel Grinberg, quien ejerció como crítico musical y cinematográfico, no dudó en calificar al filme de Porter como “una película espantosa” que tiene el mismo título que una canción de un “grupo convencional”⁶⁰⁷. Desde otra perspectiva, Julián Delgado sostiene que el hecho de que “El extraño de pelo largo” se haya convertido en un hit en 1969 es un fuerte indicio de “la progresiva normalización de la estética rock al interior de la música popular argentina”⁶⁰⁸. En el mismo sentido, considera que la película, conjuntamente con las actuaciones en programas televisivos como el Sótano Beat y en el programa especial Mis Conjuntos Preferidos, sin olvidar las actuaciones en los shows en vivo, le dieron a La Joven Guardia un altísimo nivel de exposición⁶⁰⁹.

Ahora bien, considerando los argumentos y los datos expuestos anteriormente, este caso se nos presenta como un contraejemplo del poder consagratorio del cine. Si damos crédito a las declaraciones de Ricardo Kleiman, que estima que el disco llegó a ser triple platino y que debe estar en los anales históricos de SADAIC, de la RCA y de una industria discográfica que no competía con la piratería⁶¹⁰, y si tenemos en cuenta que la película también fue un éxito en cantidad de espectadores, reincidimos en algunas preguntas: ¿Por qué La Joven Guardia no fue considerada como una de las bandas “pioneras” del rock nacional? ¿Por qué razón “El extraño de pelo largo” no forma parte de ese repertorio que sabemos todos?

⁶⁰⁶ Díaz, *Libro*, 32.

⁶⁰⁷ Grinberg, *Cómo vino*, 94.

⁶⁰⁸ Delgado, “La música, 1.

⁶⁰⁹ Delgado, “La música, 3.

⁶¹⁰ Encuentro, *Como hice*, [00:13:57 a 00:14:22]

1972-1973. Rock hasta que se ponga el sol

En 1972, durante el III Festival Nacional de la Música Progresiva, se filma *Rock hasta que se ponga el sol*⁶¹¹, un documental de Aníbal Uset que se estrena en febrero del año siguiente. Se trata de un filme que registra imágenes y sonidos del mencionado Festival, popular conocido como B.A. Rock III, que se desarrolló en el predio del Club Argentinos Juniors. Fue producida por Aries Cinematográfica Argentina, de Héctor Olivera y Fernando Ayala, la misma empresa que produjo *El profesor hippie*. La génesis del proyecto parece haber salido de la inventiva del propio Uset, quien estaba al tanto de que Jorge Álvarez, que había dirigido el sello Mandioca y se encontraba trabajando para el sello Microfon/Talent, y Daniel Ripoll, a cargo de la dirección de la revista *Pelo*, organizaban regularmente los Festivales B.A. Rock. Uset tenía al rock como una de sus “pasiones ocultas” y había vivido en Londres durante la “British Invasion” y del “Swinging London”⁶¹², dos movimientos culturales de mediados de los 60’. El cineasta, aprovechó el Festival para proponerles la idea a los responsables de Aries:

La película comenzó un poco mintiéndoles y otro poco diciéndoles la verdad, convencí a los productores Olivera y Ayala, que venían de hacer películas de música comercial, de que había una nueva música que iba a mover. Ellos estaban relacionados a Mario Kaminsky, el dueño de Microfón, quién venía advirtiéndolo un crecimiento en las ventas de algunos discos de rock. Así entró el rock en el cine, un poco por la ventana, y otro poco por los números⁶¹³.

Los grupos y solistas que aparecen en pantalla son: Color Humano (2), León Gieco, Vox Dei (3), Gabriela, Billy Bond y la Pesada, Claudio Gabis, Orion’s Beethoven, Sui Generis, Litto Nebbia y Domingo Cura (2), Pappo’s Blues (2), Pescado Rabioso (2) y Arco Iris⁶¹⁴. La participación de esta última agrupación se da sobre el final del filme y

⁶¹¹ Aníbal Uset, *Rock hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

⁶¹² Diego Bruno, “Informe especial: Rock hasta que se ponga el sol, la película”, *Rebelde, el rock argentino en los 70’*, disponible en: <http://dospotencias.com.ar/rebelde/rock.htm>. Último acceso: 20 de enero de 2025.

⁶¹³ Aníbal Uset a Victor Pintos, 1994, Bruno, “Informe ...

⁶¹⁴ “Larga Vida al Sol”, “Cosas Rusticas” (Color Humano), “Hombres de Hierro” (León Gieco), “Presente”, “Guerras”, “Jeremías pies de plomo” (Vox Dei), “Campesina” (Gabriela), “Tontos” (Billy Bond y la Pesada), “Raga” (Claudio Gabis), “Nirmanakaya” (Orion’s Beethoven), “Canción para mi muerte” (Sui Generis) “Si no son más de las tres”, “Fuerza negro”, “Entrevistas” (Litto Nebbia y Domingo Cura), “El tren de las 16” (Pappo’s Blues), “Despierta Nena”, “Corto”, “Post Crucifixión” (Pescado Rabioso), “Hombre” (Arco Iris).

con un fragmento de del tema “Hombre”, no solamente porque fueron ellos quienes cerraron el festival sino porque que la canción alcanzaba una extensión aproximada de diecisiete minutos. El registro completo de “Hombre” hubiera resultado antieconómico y prácticamente inviable para los estándares de producción y exhibición de la industria cinematográfica argentina de esa época⁶¹⁵. Además, en relación a este tema Uset declara:

tenía dos cámaras con algo más de tres minutos de cinta en cada una, que haciéndolas empezar primero a una y luego a la otra obtenía no más de seis minutos de filmación en total. Por eso el tema está cortado, me parece que fue la decisión acertada dada la situación⁶¹⁶.

Por su parte, el sub sello Talent editó para Microfón el disco “oficial” del festival con el título *Hasta que se ponga el sol*, que contenía las canciones de quienes pertenecían al sello, a saber: Color Humano (2), Gabriela, Claudio Gabis, Sui Generis y Pescado Rabioso (2)⁶¹⁷. Según Diego Bruno, los otros nombres que aparecen en el documental, como Litto Nebbia, Vox Dei, León Gieco y Orion's Beethoven no fueron excluidas del disco oficial por razones técnicas (mal sonido, las cintas arruinadas, o errores en la ejecución), sino que se debió a cuestiones estrictamente legales. El resto de las agrupaciones y solistas pertenecían a otros sellos discográficos y ninguna de las otras compañías permitieron que se incluyeran las canciones de las personas con las que tenían un contrato si no se pagaban los correspondientes derechos. Tampoco se asociaron para compartir el riesgo ni produjeron una edición propia⁶¹⁸.

⁶¹⁵ En principio, sumar 17 minutos al final a un documental hubiera debilitado la estructura de la narración y hubiera sobrepasado la duración promedio de este tipo de propuestas. Desde el punto de vista del rodaje, por más que se usaran varias cámaras, la película virgen se comercializaba en rollos de 120 m, lo que equivalía a diez minutos de filmación efectiva. En ese caso, si una cámara se hubiera vuelto a cargar se produciría una pérdida del registro. Además, el metraje extra hubiera sumado un rollo más al montaje final con la consecuente complejización y encarecimiento de la distribución. En definitiva, contando con más de una cámara no era técnicamente imposible, pero si resultaba más complejo y más costoso.

⁶¹⁶ Aníbal Uset a Diego Bruno, 2000, Bruno, “Informe ...”

⁶¹⁷ La diferencia de cantidad de temas de Pescado Rabioso entre el disco y la película se debe a que en el disco no está incluido el tema “Corto”. El resto de las canciones incluidas en el disco son: “Larga vida al sol” y “Coto de Caza” (Cosas Rústicas) por Color Humano, “Campesina del sol” por Gabriela, “Raga” por Claudio Gabis, “Canción para mi muerte” por Sui Generis, “Despiértate nena” y “Post Crucifixión” por Pescado Rabioso.

⁶¹⁸ Relato efectuado por Anibal Uset a Diego Bruno, 2000, Bruno, “Informe ...”

Como mencionamos al comienzo de este capítulo, la revista *Pelo* sostenía que, en ese momento, el cine era “el sistema consagratorio de cualquier artista, cantante o movimiento musical”⁶¹⁹. Por esa razón, es factible que, como señala Ripoll, se hubieran generado disputas al interior del campo cuando se puso en juego la posibilidad de participar en el festival primero, y del documental después. En ese sentido, entendemos que en torno al B.A. Rock existieron al menos tres instancias de selección: la inclusión en la grilla del festival, la inclusión en el filme y la inclusión en el disco. Los criterios e intereses que operaron para seleccionar a quienes eran “los grandes grupos del rock local”⁶²⁰ seguramente fueron múltiples y variados, lo concreto es que, independientemente del criterio aplicado, en esa suerte de triple consagración, se produjeron exclusiones.

En lo referente a la producción, aunque *Rock hasta que se ponga el sol*, se promocionó como la película del B.A. Rock⁶²¹, en rigor, gran parte del rodaje se produjo en otras locaciones. La mitad de las imágenes generadas para las 18 canciones que se escuchan en el filme fueron rodadas en otros espacios de la ciudad de Buenos Aires. Las que tienen sonido directo llegan a ser once, mientras que el resto se montaron mediante la técnica del *playback*. Algunas, como “Vamos Negro, Fuerza Negro” de Litto Nebbia con Domingo Cura fueron mixtas: comienzan en el festival y continúan con imágenes blanquinegras en un estudio⁶²².

Además de las actuaciones dentro y fuera del festival, se filmaron imágenes para *inserts*, como reportajes, pequeñas escenas de ficción, algunas tomas de las ferias de Plaza Francia e imágenes del público. Como lo expresa la revista *Pelo*: “Durante todo el film la cámara sale y entra en el Festival B.A. Rock, se mete entre los millares de personas que lo presenciaban, capta escenas curiosas, actitudes, gestos, caras, personajes”⁶²³. Lo que resulta más excéntrico a los códigos del cine documental son las dramatizaciones, a manera de sketches, en las que los músicos representaban alguna acción teatral. Según *Pelo*, en la nota que le realiza a Uset, la película tiene características propias y no se

⁶¹⁹ “A pesar de las connotaciones masivas y glorificantes de la televisión, el sistema ‘consagratorio’ de cualquier artista, cantante o movimiento musical sigue siendo el cine”. *Pelo* 34, 46.

⁶²⁰ *Pelo* 34, 47.

⁶²¹ *Pelo* 31, 45.

⁶²² “Con Litto pasó lo mismo que con otros, tenía una sola cámara con película y casi tres minutos de película, por eso el aparece en vivo al principio y al final. Para todo el medio lo grabamos en un estudio en donde jugue con los blancos y con los negros”. Aníbal Uset a Diego Bruno, 2000, Bruno, “Informe ...

⁶²³ *Pelo* 34, 47.

parece a otras como la que se había realizado sobre el festival de Woodstock porque nuestros músicos y nuestro público son diferentes. Además, la revista entiende que es una pieza “honesta”, “sin características deformantes” y “democrática”, ya que “se dejó que cada grupo eligiera el tema que quería que se filmara, los que tenían alguna idea sobre el film fueron escuchados y, en algunos casos, se filmaron varios sketches sugeridos y actuados por ellos”. El más llamativo de todos es el que representan los integrantes de Pescado Rabioso en el que David Lebón, aparentemente por error, recibe un disparo, por parte de un asesino que apunta a un sujeto masculino que desciende de un Ford Farline. La escena es coherente con algunas situaciones de violencia urbana que comenzaban a ser de cuidado: En la grabación de “Hombres de hierro(s) y hombres de piel” incluida en el disco del *Acusticazo*, editado también en 1972, León Gieco cuenta que la canción surgió cuando vio caer gente muerta en Mendoza. Antes de comenzar a cantar el tema agrega lo siguiente: “todos sabemos quiénes mataban a esa gente”⁶²⁴.

En lo que concierne a la distribución, nos consta que, además del estreno comercial en salas, la película podía alquilarse en formato de 16 mm⁶²⁵ para ser proyectada en reuniones privadas o en los colegios⁶²⁶. El hecho de que la distribuidora apostara a hacer dos o más copias de paso reducido⁶²⁷ (16mm) da cuenta de que existía un potencial mercado para su alquiler y un canal de circulación más amplio que, si es que funcionó, hizo que la película llegara a un público más grande y genuinamente interesado. Lamentablemente, al formar parte de un circuito no oficial, no pudimos obtener datos de su circulación real.

Respecto de las canciones que podrían inscribirse en esa lista imaginaria que esbozamos en el capítulo anterior, en el documental solamente aparecen dos: “Presente (El momento en que estás)” de Vox Dei y la consabida “Canción para mi muerte” por Sui Generis. El resto de las canciones podrían formar parte de una antología, pero no revisten el mismo carácter canónico que estas dos que mencionamos anteriormente.

⁶²⁴ León Gieco, “Hombres de hierro”, *Acusticazo!*, (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁶²⁵ Las películas de cine se clasifican por su tamaño. Se toma la medida de la diagonal de un cuadro que tiene una proporción de 4:3. El cine comercial se distribuía en 35 mm, el 16 mm era el primer formato de paso reducido que era más económico y se utilizaba para la TV y por los estudiantes de cine. También estaban los formatos en 8mm, que tenían variantes como el Super 8, el 8 mm regular y el doble 8mm.

⁶²⁶ *Pelo* 62, 44.

⁶²⁷ Una vez filmado en un formato se podía reducir a otro, es decir pasar de 35mm a 16mm sin pérdida de calidad en la imagen o bien se podía ampliar de 16mm a 35mm, en ese caso la imagen se granulaba.

De las otras canciones que suenan en la banda sonora del filme de Uset, es interesante realizar un desglose de cuáles son las que formaron parte de ediciones de discos posteriores, a los fines de establecer si detrás de las libres elecciones de los grupos podría enmascararse una especulación comercial. La revisión nos arroja que la mayoría de los temas incluidos en el documental fueron editados en *LPs* en los años 1972 y 1973. Las excepciones son: “Campesina del sol” por Gabriela, que fue editada en un simple, pero no en su *LP*; el “Raga” de Gabis que nunca fue editado⁶²⁸; “Presente” y “Las Guerras” de Vox Dei editadas con anterioridad; “Vamos negro, fuerza negro”⁶²⁹ de Lito Nebbia que recién fue reeditado en 2003. Si bien no es posible determinar una especulación en sus elecciones, estos datos dan cuenta de que la mayoría estaba realizando una apuesta por las que consideraban que eran sus mejores canciones, las que tenían un mayor potencial comercial y las que iban a ser editadas en lo inmediato.

En torno a este filme, existe una controversia respecto de la inclusión “fuera de programa” de Sui Génerois, en el festival y en el documental. Efectivamente, el hecho de que el dúo no figure en los anuncios previos del Festival y que haya sido incorporado “fuera de programa” cuando estaban en pleno proceso de grabación de su primer disco y, a juzgar por las indagaciones de Roque Di Pietro⁶³⁰, las actuaciones más importantes del dúo previas al festival fueron en teatros. Por esto asumimos que la tarde del 16 de noviembre de 1972 fue el debut de Sui Génerois en un Festival. En relación a quienes ejercieron presión para que se incluyera al dúo Mestre-García no hay coincidencias: Di Pietro sostiene que fueron Álvarez y Kaminsky, mientras que Uset sostiene: “Los incluí en la película por la insistencia del ‘Gordo’ Pierre Bayona, que era su productor”. Si parece haber un consenso generalizado acerca de que las imágenes de Sui Génerois interpretando “Canción para mi muerte” son el resultado de unas retomas, en otra jornada de rodaje⁶³¹. Uset aporta una razón posible: “Ese día, no me preguntes ni como, ni porque, se rompió una de las cámaras, así que a algunas partes de Sui Génerois las tuvimos que volver a filmar”. Por el contrario, Alabarces denuncia que “Sui Génerois aparece tocando

⁶²⁸ De hecho, la formación con la que Gabis toca “Raga” no trascendió como agrupación.

⁶²⁹ Posteriormente fue editado como “Vamos Negro”.

⁶³⁰ Di Pietro, *Esta noche*, 70.

⁶³¹ De acuerdo a lo que pudimos indagar, Sui Génerois no estaba anunciado en las promociones previas que realizó la revista *Pelo*, que era coorganizador del documental. El dúo fue incluido en la grilla “fuera de programa” y, además, su inclusión en el documental fue accidentada. Las vicisitudes propias de un rodaje, como la rotura de una cámara obligaron a una retoma y la diferencia entre algunos planos y la sustitución de un baterista hacen que prosperen las suspicacias.

en vivo aunque no tocó en el festival”⁶³². Respecto al carácter documental del filme, es decir, sobre su capacidad de constituirse en una evidencia, nos explayaremos en el capítulo dedicado a las prácticas metodológicas, sin embargo, adelantamos que este “verdadero documento de lo que significa el rock argentino”⁶³³ debe ser abordado con la distancia crítica que demanda todo material audiovisual.

Sobre el impacto directo del filme en tanto herramienta de promoción de discos, Diego Bruno sostiene que el éxito que tuvo el disco *Vida* de Sui Géneris se debe a inclusión de “Canción para mi muerte” en el documental de Uset. Para hacer esta aseveración, se basa en una declaración de Nito Mestre en la que cuenta que, luego de unos recitales en Mar del Plata, el público de capital pedía “Rock para la muerte”⁶³⁴. Esto no se corresponde con el trabajo de Di Pietro que reporta que la gira de Mar del Plata es anterior a la actuación en el predio de Argentinos Juniors.

Por lo demás, contrastando las publicidades de la revista *Pelo* en los que se promocionaba al festival, podemos determinar cuáles fueron las agrupaciones que, siendo parte de la programación del III Festival Nacional de la Música Progresiva (B.A. Rock III), no fueron tenidas en cuenta para el documental. Estas son: Narvaja y Moro, Piel de pueblo, Escarcha, Miguel y Eugenio, Porchetto. También podemos ver que se comunica la presencia de “La Pesada del Rock”, a diferencia del testimonio de Billy Bond que recupera Di Pietro, en el que dice que La Pesada también fue incluida fuera de programa. Además, estaban anunciadas algunas agrupaciones “del interior” y del extranjero. Del interior, “Pequeña banda de Tricupa” (Tucumán), Cadenas (Rosario), Virgen⁶³⁵ (Santa Fe). Del exterior, Días de Blues y Psiglo (Uruguay). En la configuración de este anuncio y en el error de imprenta en Virgem, no podemos dejar de ver una marca porteñocéntrica.

Respecto de las inclusiones excéntricas, llama la atención la incorporación de Pescado Rabioso al documental, dado que el trío que integraba Spinetta no estaba programado en la grilla. Pappo’s Blues sí estaba en el programa, pero las imágenes fueron

⁶³² “Alcanza con recordar que la figura con más cámara y letra de toda la película es Daniel Ripoll, director de la revista *Pelo*, organizador del festival y esforzado locutor y presentador en el film. O que Sui Géneris aparece tocando en vivo aunque no tocó en el festival: se los filma en el escenario, se monta con imágenes sueltas de los espectadores, se los enlaza con una intervención de Ripoll pidiendo al público que se siente, para presuponer la presencia del público, y cantan “Canción para mi muerte”, recién lanzado en simple por Jorge Álvarez; con lo que Uset filma, por imposición de Álvarez (coproductor), el primer clip de promoción de la historia del rock nacional”. Alabarces, “Cine argentino, 33.

⁶³³ *Pelo* 34, 47.

⁶³⁴ Nito Mestre a Diego Bruno, 1990, Bruno, “Informe ...

⁶³⁵ El nombre de la banda se escribe “Virgem”, con m al final.

tomadas en el Teatro Olimpia, al igual que las de Pescado Rabioso. Otrosí digo, Pescado Rabioso participa con dos canciones y con dos de las dramatizaciones, lo que le da una presencia relativa más fuerte que al resto de las agrupaciones. Estos detalles ratifican que las intenciones de Uset no eran las de “documentar” el Festival en sí mismo sino la de realizar una película que, desde su propia poética cinematográfica, mostrara “lo que pasaba en el ámbito musical de la época”⁶³⁶. Uset también se arroga el hecho de que Pescado Rabioso y Pappo’s Blues aparecen en el documental porque él impuso su voluntad. Intentó, de hecho, incorporar al “gran ausente” (Aquelarre) y a Moris, pero evidentemente las negociaciones no prosperaron⁶³⁷. Estas exclusiones se producen al mismo tiempo en el que las discusiones acerca de qué es “lo progresivo” en el rock local se reavivan en los correos de lectores de la revista *Pelo*. Por el contrario, en la grilla se presenta Litto Nebbia, con Domingo Cura y con una propuesta que, estilísticamente está más cerca del folklore argentino que del rock progresivo, en el marco del III Festival Nacional de la Música Progresiva. Si bien la participación de una agrupación en cualquier instancia depende de muchos factores, este breve paneo por los intereses involucrados en que eso suceda o no, nos da la pauta de que priman otras razones que no están relacionadas precisamente con el potencial creativo de las composiciones musicales o el vuelo poético de las letras.

A los fines de ratificar una construcción histórica del canon, las personas del público que aparecen entrevistadas, consultadas acerca de cuáles son “los nombres para hacer una historia del rock nacional”, no dudan en responder que son tres: Los Gatos, Almendra y Manal. Al mismo tiempo, desestiman a Los Shakers, a Sandro y a Moris mientras recuperan a Tanguito (Ramsés VII) y Miguel Abuelo. Acto seguido se incluye una serie de fotos y fragmentos de canciones de estos grupos compaginadas a la manera de un collage⁶³⁸ musicalizada con esa lista de canciones que sí consideramos de rigor, a saber: “Viento dile a la lluvia”, “La Balsa”, “Ayer nomás” (Los Gatos), “Muchacha”, “Color humano”, “Tira hermano perro”, “Jugo de tomate”. “Ayer nomás” (Moris). En este punto, no resulta relevante saber quiénes hayan sido estos entrevistados o si realmente representaban la opinión general del público, lo que importa es que, desde el punto de vista de la poética del documental, es decir desde la autoría de Álvarez y Uset⁶³⁹,

⁶³⁶ Aníbal Uset a Diego Bruno, 2000, Bruno, “Informe ...

⁶³⁷ *Ídem*.

⁶³⁸ Alabarces dice que en ese preciso fragmento “se hace historia”, Alabarces, “Cine argentino ...”, 33.

⁶³⁹ Jorge Álvarez y Anibal Uset figuran en los créditos de la película como los guionistas de *Rock hasta que se ponga el sol*.

la historia reciente del rock de principios de los 70' se escribe con el nombre de esta tríada que se repite: Los Gatos, Almendra y Manal.

En la misma línea, y tratando de comprender el impacto que tuvo la producción de Aries y Uset en el campo, la revista *Pelo*, constituida en el principal órgano difusor del movimiento, en la misma nota en la que extrajimos la frase que movilizó este capítulo refiere lo siguiente:

Pero la película, en este caso argentina, no es la consagración y la glorificación, ese significado puede tener para quienes siguen consumiendo las pautas alienantes de las otras expresiones musicales del país. Para el rock, "Hasta que se ponga el sol" es una gran manera de quebrar la rígida cortina de intereses y tabúes que se le interpone para impedir su acceso a una cobertura popular. Es probable que el cine sea una de las maneras (inconcientes⁶⁴⁰ pero no inocentes) del sistema para deglutir y alisar el movimiento de música popular progresiva, pero en ese caso, las mismas características tiene la industria del disco, vital esencia para que los músicos puedan hacer llegar su mensaje y establecer la comunicación.

La batalla del disco ya fue ganada: los músicos graban lo que quieren y, además, ganan adeptos.

Con esta película, hecha sin concesiones por todos los que participaron, ocurrirá seguramente lo mismo. Y será un medio más para crecer. Y un miedo más que tendrán los otros al ver que es imparable⁶⁴¹.

Independientemente del impacto que pudo haber tenido *Rock hasta que se ponga el sol* en las ventas de los discos, esta cita nos revela que el documental como suceso, en el seno del movimiento fue considerado como la conquista de un medio más en el camino del crecimiento que, acorde con el canon ideológico, se dio sin concesiones. Por otra parte, da cuenta de que, en 1972, el relato histórico de los orígenes estaba configurado, en la medida que se consideraba que las bandas que habían dado inicio al movimiento eran Los Gatos, Almendra y Manal, todas disueltas a principio de 1970. Ese movimiento había logrado subsistir y crecer en adeptos. La idea de Uset excede el marco del B.A.

⁶⁴⁰ Escrito así en el original.

⁶⁴¹ *Pelo*, 34, 47.

Rock e intenta dejar un testimonio, a la manera del libro de Kreimer, del estado del movimiento en este momento histórico.

Adiós Sui Generis (1976)

Fuera del marco temporal de esta tesis no podemos dejar de mencionar el filme documental *Adiós Sui Géneris* que Bernardo Czemerinsky, más conocido como Bebe Kamín, dirigió en 1975 y estrenó en 1976⁶⁴². Se trata del primer filme que registra el recital de rock de un grupo argentino, aunque para Alabarces —por lo masivo de la convocatoria— “el público es la verdadera estrella de la velada”⁶⁴³.

Desde nuestra perspectiva, naturalmente se trata de una instancia consagratória para una agrupación que se está separando y brindando su última entrega al público. El único antecedente similar son los descartes de la *Almendra* de Luengas, que registra la actuación en el preciso momento de la separación del grupo, pero, en este caso, no se trata de un único tema sino de un recital completo, o casi completo.

Respecto de la revisión de las canciones que podrían participar del canon, en el filme se ejecutan “Confesiones de invierno” y “Canción para mi muerte”, que son las que creemos que podrían ser esas “que sabemos todos”. El hecho de que sea la única agrupación que haya accedido a la posibilidad de registrar, en una producción cinematográfica, su paso exclusivo por un escenario, sin otras bandas, registrado en filmico de 35mm color, con grabación de sonido directo de escenario, con un corte final de más de una hora de duración, en el estadio Luna Park, con estreno en sala, es suficiente como para constituirse en un privilegio del que creemos que no gozó ninguna otra banda o solista hasta la era del video. Como recuerda Alabarces, recitales filmados hay varios, pero no son películas. Ahí radica el poder glorificante del cine⁶⁴⁴.

⁶⁴² 5 de septiembre de 1975 y 2 de septiembre de 1976.

⁶⁴³ “El recital va a pasar a la historia por ser el primer concierto que reúna a tamaña cantidad de gente para ver a un grupo de rock nacional; mérito de Sui Generis, sin duda, pero también protagonismo de esos treinta y cinco mil pibes que en el hecho de estar ahí le dan un giro a la cultura rock argentina. Y las caras que cantan minuciosa y apasionadamente cada una de las letras demuestran que el rock nacional ya es una parte inseparable de la vida de una generación”. Pablo Alabarces, “Cine argentino y rock. La máquina de hacer películas”, *El Amante. Cine*, 25, 34.

⁶⁴⁴ Alabarces registra tres recitales filmados que no se convirtieron en películas: “Uno: Almendra en Obras (1979). Dos: Serú en la Rural (1980). Tres: Charly en Ferro (1982)”. Alabarces, “Cine argentino ...”, 35.

Prima Rock (1981)

Es un documental dirigido por Osvaldo Andéchaga sobre guion propio, en colaboración con Mauricio Belek. Su fecha de estreno fue el 2 de diciembre de 1982 y se rodó los días 20 y 21 de septiembre de 1981, en Ezeiza. Es un registro del Festival “Prima Rock”, en el que actuaron grupos y solistas como Spinetta Jade, Litto Nebbia, Cantilo y Durietz (Pedro y Pablo), Virus, Nito Mestre, Miguel Cantilo y Punch, Dulces 16, Jorge Cumbo y Bernardo Baraj, entre otros. La organización del Festival estuvo a cargo de Alejandro Pont Lezica, el mismo que dirigiera la Colección Noticias analizada en el Capítulo anterior.

La novedad en términos de realización la aportan los momentos del armado del escenario. Por lo demás transita por los mismos tópicos visuales que el resto de los documentales de festivales: actuaciones en el escenario, imágenes del público y entrevistas a los músicos. En términos del repertorio canónico, no pudimos relevar canciones que nos parezcan representativas. La nota de la revista *Pelo*, reporta que la intención de Pont Lezica era recuperar algo del “viejo espíritu”⁶⁴⁵, lo que se ve reflejado en la perpetuación de algunos apellidos como Spinetta, Nebbia, Cantilo-Durietz y Mestre.

B.A. Rock (1982)

El documental retoma el registro del festival en su cuarta edición, luego de un impasse de una década. En 1972, durante la edición de B.A. Rock III, se rodó *Rock hasta que se ponga el sol* que dirigió Aníbal Uset y que abordamos más arriba. En este B.A. Rock (IV), se volvió a filmar a un grupo selecto de agrupaciones, pero en esta ocasión, bajo las órdenes del director Héctor Olivera. Las líneas argumentales son de Daniel Ripoll y del propio Olivera. La producción también fue de Aries Cinematográfica Argentina, S.A. y la locación fue el Estadio de Obras Sanitarias. El festival se desarrolló durante cuatro sábados del mes de noviembre de 1982 y se estrenó el 20 de enero de 1983.

El *Buenos Aires Rock* de Olivera retoma algunos de los recursos que había utilizado Uset. La cámara también entra y sale del festival: abre mostrando a Piero, Miguel Cantilo, Raúl Porchetto y León Gieco en lo que parece ser un asado con ensayo en los fondos de una vivienda. La canción que se escucha es “El Rey lloró” de Litto

⁶⁴⁵ *Pelo*, 152, 30-34.

Nebbia, grabada en la primera etapa de Los Gatos (1967) primero en simples y luego en el mismo *LP* que abre con “La Balsa”⁶⁴⁶, es decir que el documental abre remitiéndose al origen. Los cuatro músicos se detienen a reflexionar acerca las canciones del rock (nacional) que usan los mismos acordes que la obra de Nebbia. Se retoma la canción y, por corte directo, se pasa al escenario de “El Estadio de Obras”⁶⁴⁷ con la actuación en vivo de ese cuarteto *ad hoc*. El paso del interior noche de la dependencia hogareña al exterior noche del estadio se vuelve más impactante con el incremento de la intensidad de la banda sonora, en el mismo momento en que se imprime el título “IV Festival B.A. Rock”. Otro recurso de Uset: Los créditos del equipo técnico se superimprimen sobre un plano fijo del campo del estadio en el que está entrando el público y, mediante la técnica del *time-lapse*⁶⁴⁸, se puede ver como el cuadro se llena de personas paulatinamente. También se utilizan, pequeñas dramatizaciones, entrevistas a músicos y al público común que solo habla del presente, de qué cosa es el rock y del festival en sí mismo. Estos elementos en común hacen que las visiones de Olivera y la de Uset se asemejen y que se dé una suerte de continuidad con el pasado.

Respecto a las canciones que suenan en el documental, diez años después “El Rey lloró”, “Marcha de la bronca”, y “Rutas argentinas” mantienen su vigencia. Los nombres personales que se repiten son: Piero, Miguel Cantilo (Pedro y Pablo), Raúl Porchetto y León Gieco, David Lebón, Héctor Starc, Litto Nebbia, Luis Alberto Spinetta, Roberto “Pappo Napolitano”, además de Orion's y Los Abuelos de la Nada que se presentan con cambios en su formación. En “Algo de paz”, Raúl Porchetto introduce una referencia a la canción de Sui Generis “Tribulaciones, lamentos y ocaso de un tonto Rey imaginario, o no” cuando dice “Estoy tan solo acá/perdido de verdad/como aquel loco rey/detrás de la colina”. Por su parte, Orion's interpreta “Hasta que salga el sol” que, además de ser un guiño a *Rock hasta que se ponga el sol*, como señalamos en el Capítulo III, entra en contradicción con la pretensión de originalidad que prescribe el canon ideológico del campo ya que se trata de una versión castellanizada de “Drift Away” de Dobie Gray.

Tal como sucedió en 1972, en 1982 también se editó un disco que contiene canciones grabadas en vivo en el festival. Estuvo a cargo de Sazam Records, un sello argentino fundado por Billy Bond y Oscar López en 1978. Analizar inclusiones y

⁶⁴⁶ Los Gatos, *Los Gatos* (Buenos Aires: RCA Vik, 1967).

⁶⁴⁷ Con ese nombre se lo conoce en la jerga.

⁶⁴⁸ La técnica consiste en hacer breves tomas consecutivas a lo largo de un período prolongado de tiempo para mostrar sintéticamente un proceso progresivo.

exclusiones entre ambos materiales y en este contexto no resulta conducente dado que no se trata de un disco con la banda sonora del documental, sino que es un producto autónomo. En cambio, nos interesa destacar que, respecto de *Rock hasta que salga el sol*, faltan referentes de algunos grupos como Vox Dei o Arco Iris, que habían tenido su peso en la producción de Uset. Lo propio sucede con Sui Generis que, aunque se lo puede ver a Charly García tras bambalinas, no se lo ve sobre el escenario, quizás porque ya se desempeñaba en el rol de productor de Los Abuelos de la Nada. Almendra, en cambio, está representada por la figura de Spinetta y por la canción “Rutas argentinas”, interpretada por el dúo Lebón-Starc. Los Gatos está presente con “El Rey lloró” interpretada en la apertura por Piero, Porchetto, Gieco, Cantilo. La ruptura de la tríada se da por la ausencia de referencias a Manal y la ausencia de sus integrantes.

Tango Feroz (1993)

El repertorio de fuentes que reportan que esta película fue un éxito de taquilla y que despertó el interés de un público joven por un tema que no estaba en agenda resulta inabarcable. Basta con saber que el programa Hora Clave conducido por Mariano Grondona le dedicó un espacio para tomar conciencia de que el furor causado por la película había tomado estado público. En ese debate, es interesante saber que las voces de Moris y de Pipo Lernoud⁶⁴⁹, elogiaron la realización. Sin desconocer los alcances de este impacto mediático, y dado que se trata de una película que recupera a una figura del rock nacional, para observar el fenómeno nos concentraremos en el impacto que tuvo en dos publicaciones especializadas, en el cine y en el rock.

Dentro de la crítica cinematográfica *El amante. Cine*, se expide con un fallo desfavorable para la película de Piñeyro. Entre otras cosas, se critica su estética “publicitaria”. Gustavo Castagna sostiene que “Había varias formas de filmar *Tango feroz*. Lo que resulta inadmisibile es que la estética publicitaria invada las imágenes una y otra vez”⁶⁵⁰. Alejandro Ricagno la compara con el filme *Rapado* de Martín Rejtman: “No, la película de Rejtman dista mucho de ser una maravilla, pero no trata de venderme nada como una extensión de la publicidad hecha cine”⁶⁵¹. Asimismo, asume que resulta ser

⁶⁴⁹ En el programa también estaba Juana Correa (madre de ‘Tanguito’), Marcelo Piñeyro, Cecilia Dopazo, Fernán Mirás y Marcela Pascual (última novia de ‘Tanguito’).

⁶⁵⁰ Gustavo Castagna, “Un mito publicitario, (sobre Tango Feroz)”, *El Amante. Cine*, 15, 11.

⁶⁵¹ Alejandro Ricagno, “De peludos y pelados (sobre Rapado)”, *El Amante. Cine*, 15, 14.

exitosa entre el público: “Mientras la mayoría de la gente huía despavorida frente a *Rapado*, yo recordaba los aplausos fervorosos de *Tango feroz*”. El impacto social es tan grande que el mismo Ricagno inicia una “investigación”, una encuesta de jóvenes menores de 20 años que intenta justificar de la siguiente manera: “Sin intención de entrar en el campo de una pseudosociología periodística, el motivo de esta nota fue la curiosidad por buscar algunas respuestas sobre las razones del furor juvenil que desató la película de Marcelo Piñeyro⁶⁵².”

En su carácter de revista especializada en rock y, en cierta forma, gestante del rock nacional, *Pelo* mantuvo un silencio crítico respecto de *Tango feroz*. En su número 450, aparece la primera referencia en sus páginas cuando el disco de la banda sonora ocupa el primer puesto en el chart de álbumes argentinos⁶⁵³. En el número 453 publica un informe especial que cuestiona que, a partir el auge del rock nacional que produjo *Tango feroz*, los grandes medios como Clarín y La Nación salgan a competir con sus propias ediciones especiales. En la tapa el informe se anuncia con la frase “ahora todos se prenden”⁶⁵⁴. En el número 458, finalmente claudica y la revista se edita acompañada con un “Casete Histórico”⁶⁵⁵ que contiene una compilación de temas contemporáneos al momento en el que transcurre la ficción. En el interior de la revista hay una nota sobre el contenido del casete *Tiempo Feroz* y las instrucciones para recortar y armar la cartilla del casete que está en la página siguiente. Este artilugio no solo abarata los costos de armado, sino que hace participe al consumidor de *Pelo* de la experiencia, algo similar a lo que señalábamos respecto de los posters en el capítulo anterior.

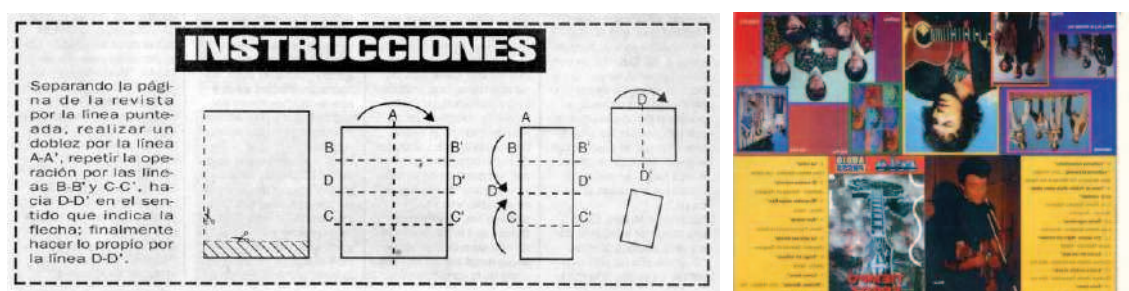


Figura 19: Instrucciones para recortar y plegar la cartilla para la caja del casete. *Pelo*, 458.

⁶⁵² Alejandro Ricagno, “La discreta ferocidad adolescente, (investigación sobre *Tango feroz*)”, *El amante. Cine*, 17, 34.

⁶⁵³ *Pelo*, 450, 12.

⁶⁵⁴ *Pelo*, 453, 33.

⁶⁵⁵ *Pelo*, 458, 1.

Habiendo tantos informes y análisis sobre la trama y el argumento del filme, consideramos que resulta ocioso repetir información. Sí nos interesa resaltar que es interesante ver qué selección de canciones realizó la revista *Pelo* en esa compilación y como se compara con la banda sonora del filme:



Figura 20: Lado A de Tiempo Feroz / Lado B de Tiempo Feroz / Contratapa de Tango Feroz (el disco).

Mientras *Pelo* insiste con canciones canónicas como "La balsa", "Ayer nomás" y "Tema de Pototo", la película apela a otras como "Presente" y a "El oso". Además, se incluyen versiones de temas en inglés como "California Dreaming", en la que encontramos un punto de coincidencia.

Parece quedar esclarecido que el impacto que tuvo *Tango feroz* reavivó las brasas de un pasado mítico que permanecía adormecido. A juzgar por la recepción de la crítica, esto no se produjo por sus aciertos cinematográficos ni historicistas, sino por su llegada al público en general. *Tango feroz* también resulta ser un mojón para la historia del cine nacional dado que, en 2024 se estrenó *Leyenda feroz* un documental que, en una maniobra de autolegitimación del campo del cine, conmemora la película estrenada una década atrás. Como explica Pablo Alabarces:

El rock nacional es una historia y una cultura, es una lista de autores y otra de discos, pero también una lista de cifras: por ejemplo, el más de millón y medio

de espectadores de Tango feroz. ¿La película de Piñeyro es parte de esa historia?
¿O, por el contrario, su Fukuyama definitivo?⁶⁵⁶

El canon del rock nacional en la pantalla

La lista de filmes que se ven atravesados por este tópico podría ser más extensa. Sumaríamos a la nómina *Pajarito Gómez* (1965)⁶⁵⁷ y el cortometraje *Los Shakers* (1967)⁶⁵⁸, anteriores al recorte temporal de este trabajo y *¡Que sea rock!* (2006)⁶⁵⁹, un documental sobre la escena del rock nacional en la era post-cromagnon; *65/75 Comarca Beat* (2017)⁶⁶⁰, una película que rescata la historia del origen del rock en la ciudad de Santa Fe; *Satori Sur* (2019)⁶⁶¹, el documental que pondera la vida y la obra de Miguel Grinberg que abordamos en el capítulo III; el propio documental *Leyenda feroz* (2024)⁶⁶²; entre otras muchas posibles. Sin embargo, creemos que la lista de filmes analizados es suficiente para comprender de qué manera se construye lo que Alabarces llama “una lista de autores y otra de discos”.

A lo largo de este capítulo hemos puesto la mirada en los vestigios de las canciones y los rostros que quedaron fijadas en el celuloide. No nos mueve una pretensión estadística, aunque verificamos repeticiones llamativas. Nos mueve, en cambio, la necesidad de entender por qué el cine resulta ser importante para el rock nacional. Volemos a Alabarces con una cita en la que entendemos se cifra parte de la respuesta:

Para el rock, el celuloide es lo que fue el mármol y el bronce para la modernidad: el material de las estatuas, *exegi monumento um aere perennis*, lego a las futuras generaciones mi paso por la gloria. Como en toda operación de este tipo, la historia es un discurso que elige algunos sujetos y excluye a los otros. Armo un relato, produzco un mito, congelo una versión⁶⁶³.

⁶⁵⁶ Alabarces, “Cine nacional ...”, 33.

⁶⁵⁷ Rodolfo Kuhn, *Pajarito Gómez (Una vida feliz)* (Buenos Aires: José Antonio Jiménez, 1965).

⁶⁵⁸ Rodolfo Corral, *Los Shakers* (Buenos Aires: La Escala Musical, 1967).

⁶⁵⁹ Sebastián Schindel (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 2006).

⁶⁶⁰ Alejandro David, *65/75 Comarca Beat* (Santa Fe: Marea Doc, 2017).

⁶⁶¹ Federico Rotstein, *Satori Sur* (Buenos Aires: Los Andes Cine, 2019).

⁶⁶² Denise Urfeig, Mariano Frigerio, *Leyenda feroz* (Buenos Aires: INCAA, 2024).

⁶⁶³ Alabarces, “Cine nacional ...”, 33.

Sin embargo, a diferencia del mármol o el bronce, no todo el celuloide vale lo mismo. Es preciso establecer que los materiales audiovisuales se diferencian según su circulación original y su valor canonizante, una distinción que trasciende la mera clasificación genérica entre documental y ficción. No todas las producciones tienen la misma relevancia para la construcción del canon del rock nacional. Las obras concebidas para tener estreno comercial y circulación en salas, lo que implica un mayor presupuesto, una producción formalizada y una recepción masiva del público, poseen mayor valor canonizante.

Esta disparidad se hace visible al contrastar los materiales filmicos. Desde ese punto de vista, no son equiparables producciones de alto impacto y distribución comercial, como *El profesor hippie* o *El extraño de pelo largo*, con piezas que tuvieron una circulación restringida, como el registro amateur de Uchima o la tesis de Luengas. Mientras que las primeras parecen tener un mayor potencial canonizante, las segundas se sostienen por su excepcional valor documental y se ofrecen como la evidencia material con la que se pueden contrastar otras fuentes con las que se tejen los relatos históricos. Conscientes de esta distancia, creemos que el ordenamiento cronológico y la inclusión de películas posteriores a 1974 se fundan en la necesidad de documentar el devenir del canon y su consolidación a lo largo del tiempo. Sin ir más lejos, las canciones que aparecen en esta retahíla de filmes parecen confirmar algunos títulos de un cancionero ideal del rock nacional o del repertorio de una imaginaria peña roquera.

En el final de *Tango feroz*, el José Alberto Iglesias que compone Fernán Mirás mira a cámara y dice: “Quiero decirme algo a mí mismo cuando sea viejo”. En *Buenos Aires Beat*, la voz en *off* dice: “Imaginate que dentro de dos mil años se encuentra un disco con nuestra música. Los tipos que lo oyen van a saber cómo vivíamos en el siglo XX. ¿Te das cuenta?”. En ambos casos, el cine nos recuerda que, al igual que el vinilo, su principal potencial canonizante es la trascendencia. Pero para la historia, permanecer y transcurrir no es suficiente. La línea del tiempo dispone las referencias en sucesión, pero es la lectura de los registros la que las pondera. En ese escenario, con sus diferencias y con la lectura adecuada, todos los materiales filmicos pueden realizar su aporte a la construcción de una historia en progreso. No todos los filmes tienen el mismo peso en la construcción del canon, pero todos pueden ser potenciales fuentes para construir historia.

Capítulo V: De cómo analizamos el corpus

El surgimiento del rock nacional estuvo signado por sus rupturas. Para erigirse como un campo específico dentro de la música popular tuvo que negar algunas tradiciones y tejer sus estrategias de diferenciación y legitimación⁶⁶⁴.

Claudio Fernando Díaz identifica en la resistencia, el enfrentamiento y la ruptura una marca de origen. Venimos observando que, para que se constituya primero como un campo y construya su canon, se debieron haber dado una serie de operaciones musicales, poéticas y socio discursivas. Quizás el hito de ruptura por antonomasia haya sido el mítico festival fallido en el Luna Park, en el que Billy Bond, uno de los referentes del movimiento en ese entonces, aparentemente desató una reyerta al pronunciar la frase “Rompan todo”. En su narrativa, el rock nacional desafió las normas y los prejuicios sociales y morales, y el control de las compañías grabadoras, cambió la forma de escribir las letras, de grabar en los estudios y de componer canciones. La idea de que el rock viene “a romper” es constitutiva del movimiento.

Ahora bien, ¿qué tipo de rupturas se dieron en el aspecto musical?

Bajo la hipótesis de que el rock realizó una serie de quiebres específicos dentro de la música, es decir, en los parámetros y en la forma en la que ésta se componía; en esta quinta parte, expondremos los aparatos metodológicos y las herramientas conceptuales a las que hemos recurrido para realizar nuestras observaciones. Nos valdremos del análisis musical estructural para identificar y describir aquellos fonogramas en los que el rock nacional rompió con las reglas de lo establecido. En el mismo sentido, intentaremos describir de qué manera pueden ser caracterizadas y contextualizadas esas rupturas.

Para el análisis musical estructural, descansaremos en los conceptos y procedimientos metodológicos desarrollados por Dante Grela, dado que entendemos que en ese campo aporta una serie de nociones que resultan operativas al momento de delimitar, clasificar y esquematizar los distintos elementos que componen una obra musical. Para esto apelamos a fuentes bibliográficas que el propio Grela fue publicando en distintos momentos de su trayectoria. Si bien todas remiten a la primera publicación

⁶⁶⁴ Díaz, *Libro ...*, 49.

del artículo “Análisis musical: una propuesta metodológica” en la revista *Serie 5*⁶⁶⁵, el autor realizó revisiones, modificaciones y reformulaciones que hemos recuperado en los materiales didácticos que formaron parte de un Curso en modalidad virtual dictado para la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral en el año 2002. Por otra parte, hemos podido complementar el aparato metodológico con información del libro *Escritos: serie música contemporánea*⁶⁶⁶, en el que Grela revisa, entre otras cosas, su práctica docente como profesor de composición.

Para identificar las rupturas concretas nos valdremos del trabajo realizado por Claudio Fernando Díaz y Damián Rodríguez Kees. Ambos coinciden en considerar, al rock y la música popular respectivamente, como *campos* en el sentido bourdiano del término. Además, mientras Rodríguez Kees se vale del concepto —también bourdiano— de *habitus* para describir las rupturas que caracterizan a las músicas latinoamericanas de vanguardia, Díaz recupera algunas rupturas que se dieron en el rock nacional entendido como campo socio-discursivo.

Si bien estos son los tres pilares en los que nos apoyaremos para realizar una aproximación general, no obsta que incorporemos otros textos con otras perspectivas que complementen el análisis del corpus.

Como corolario de este capítulo, presentaremos una propuesta metodológica para abordar los archivos audiovisuales y su relación con la construcción historiográfica del rock nacional. Al no contar con una metodología única y sistematizada de la que podamos valernos, apelaremos a la exposición de un caso en concreto para mostrar las claves a través de las cuales se pueden analizar este tipo de archivos.

El análisis estructural

En el campo específico del análisis estructural hemos recurrido a las herramientas metodológicas que aporta el trabajo de Dante Grela. Se trata de una serie de procedimientos que permiten estudiar una obra desde sus aspectos estructurales, a saber: análisis articulatorio, análisis comparativo, análisis funcional, análisis estadístico, análisis

⁶⁶⁵ Dante Grela, “Análisis Musical. Una propuesta metodológica”, *Serie 5: la Música y el tiempo. N° 1*, (Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1992, 1-14)

⁶⁶⁶ Dante Grela, “Componer y enseñar composición: Su interrelación a partir de mi experiencia personal”, *Escritos. Serie música contemporánea* (Rosario, UNR Editora, 2014, 197-210)

paramétrico y el análisis de interrelaciones. Esta secuencia de enfoques no necesariamente tiene que aplicarse en este orden ni en su totalidad; simplemente se trata de una propuesta que ofrece un catálogo de abordajes posibles para dar cuenta de los distintos aspectos que operan en una obra. Esta formulación metodológica tiene su origen en la práctica pedagógica del mismo Grela, quien desarrolló su función docente fundamentalmente en las áreas de la composición musical, del análisis musical y de la orquestación. Según refiere Grela, esta propuesta se gestó a partir de haber detectado una inadecuación metodológica a la hora de aplicar procedimientos analíticos que estaban pensados para la música compuesta con las “técnicas tradicionales” al análisis de músicas del siglo XX. En algunos casos, se veía obligado a forzar la obra para que responda al procedimiento analítico⁶⁶⁷ incluso en aquellas obras que se inscribían en el campo de la tradición clásico-romántica. Del mismo modo, Grela sostiene que, a la “falta de amplitud y flexibilidad operativa” se sumaba una “falta total de homogeneidad en la nomenclatura”, lo que lo animó a desarrollar, a partir de 1974, una propuesta alternativa que tuvo su primera formulación en 1992⁶⁶⁸.

De todas las perspectivas que ofrece Grela en su trabajo, hemos adoptado algunas que consideramos pertinentes para el abordaje del corpus musical de esta tesis. La primera de ellas es la del análisis articulario. Según el autor, “tiene por función explorar todos los aspectos relacionados con la articulación del tiempo, así como también la articulación del espacio en una composición musical”. Para definir cada uno de los segmentos en los cuales se articula una obra, utiliza el término genérico de “unidad formal”. Asimismo, estas unidades operan en diferentes “niveles” desde la microforma⁶⁶⁹ hasta la macroforma⁶⁷⁰, pasando por distintas instancias de la mesoforma. Los distintos niveles implican una distinción de grado entre unidades formales. De esta manera, la totalidad de la forma sin segmentaciones se denomina “Unidad formal de primer grado”. Las subsecuentes unidades formales, de menor extensión temporal serán las de “segundo grado” y así sucesivamente hasta llegar a las unidades más ínfimas detectables. El principal criterio para considerar que dos o más unidades formales son del mismo nivel es que tengan una extensión temporal igual o muy similar. En el contexto de nuestro trabajo, creemos que el adoptar la noción de “unidad formal” nos resuelve diferencias

⁶⁶⁷ Grela, *Escritos*, 198.

⁶⁶⁸ Grela, *Escritos*, 199.

⁶⁶⁹ Se refiere a las unidades formales de los primeros niveles, las que tienen las extensiones temporales más largas.

⁶⁷⁰ Se refiere a las unidades formales más breves.

terminológicas que consideramos inespecíficas e imprecisas, por presumir una forma tipo cristalizada, como las que provienen de los modelos de análisis tradicionales, es decir, aquellos que dividen una obra en frases, semifrases, períodos, partes, secciones, ciclos, coda. Lo mismo aplica para aquellos términos que son específicos de la terminología del estilo del rock como introducción, verso, pre-estribillo, estribillo, coro, estrofa, puente musical, solo, final y sus equivalentes en inglés. Asimismo, el análisis articulatorio también da cuenta de la manera en que se pasa de una unidad formal a otra. Para clasificar estos enlaces Grela propone cinco formas: separación⁶⁷¹, yuxtaposición⁶⁷², elisión⁶⁷³, superposición⁶⁷⁴, inclusión⁶⁷⁵.

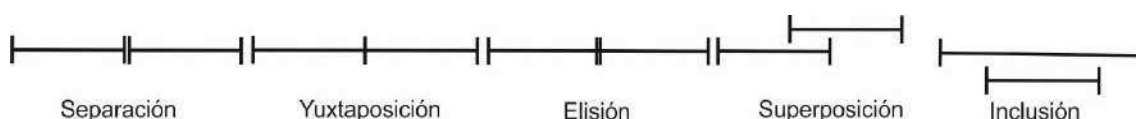


Figura 21: de esta forma es que Grela esquematiza las articulaciones formales.

Otro de los aspectos que creemos que constituyen una herramienta valiosa para establecer relaciones formales es el análisis comparativo. Para este enfoque, Grela ofrece cuatro categorías operativas para establecer recurrencias y diferencias entre las distintas unidades formales. Para clasificar e identificar cada una de las unidades, de cualquier nivel, aplica cuatro principios: identidad, semejanza, desemejanza y oposición. Esta gradación implica una toma de decisiones por parte del analista a la hora de nombrar cada unidad formal, razón por la cual, Grela propone vincularlas a un signo cualquiera: número, letra mayúscula, letra minúscula, letra griega, etc. Los grados de desemejanza se representan con comas, corchetes y/o paréntesis. A manera de ejemplo: si a una unidad formal se la identifica con la letra A, esa letra solo puede ser asignada a otra unidad formal si y solo si la segunda es una repetición idéntica de la primera. Si tiene al menos una

⁶⁷¹ Cuando entre el final de una unidad formal y el comienzo de la siguiente, media un silencio.

⁶⁷² Cuando el final de una unidad formal y el comienzo de la siguiente se suceden sin solución de continuidad.

⁶⁷³ Cuando el (o los) elemento(s) final(es) de una unidad formal, es (son) a la vez inicial(es) de la unidad formal siguiente.

⁶⁷⁴ Cuando una unidad formal comienza antes de que la unidad formal anterior haya concluido (la superposición se produce siempre entre estratos diferentes de la textura).

⁶⁷⁵ Cuando una unidad formal (en un estrato de la textura) comienza antes y finaliza después que otra que ocupa otro estrato.

diferencia, de cualquier naturaleza (rítmica, melódica, de dinámica, de timbre, de registro, de texto de la letra), esta se representa con una “prima”, es decir, se la nombra A’. Si aparece con otra variación, pero sigue guardando semejanza, se nombra A’’. Si una unidad formal se considera variación de esta variación, es decir que guarda más similitudes con A’’ que, con A, se la representa (A)’’. Si conserva mínimos elementos comunes (desemejanza) la decisión de mantener la referencia del original corre por cuenta de quien realiza el análisis. Si no conserva ningún rasgo (oposición), se la nombra con otro signo. En rigor de verdad, el sistema de nomenclaturas se complejiza aún más, pero a los fines operativos de los análisis realizados, la información expresada en este párrafo es suficiente para comprender los gráficos realizados.

Además de delimitar e individualizar cada una de las unidades formales y sus respectivas articulaciones, se les pueden asignar funciones que suelen definirse más claramente en los niveles mesoformales (o intermedios)⁶⁷⁶ o en los primeros niveles. Para Grela, las unidades formales pueden cumplir las siguientes funciones: exposición, transformación, transición, introducción, interpolación, extensión, conclusión, interjección⁶⁷⁷. También, afirma que estas definiciones pueden no estar del todo claras y que una unidad formal puede desempeñar más de una función; por ende, admite la posibilidad de que se dé una polifuncionalidad, una bifuncionalidad o una modulación de

⁶⁷⁶ Grela, *Escritos*, 200.

⁶⁷⁷ Las unidades formales de exposición son las que presentan por primera vez una determinada estructura (o estructuras sonoras) en cuestión. Si la(s) estructura(s) en cuestión ya ha(n) aparecido anteriormente, entonces la función es REEXPOSITIVA; de transformación las que trabajan sobre estructuras sonoras que fueron expuestas con anterioridad; de transición las que conducen desde una determinada configuración de la materia sonora (en cuanto a ritmo, altura, texturas, timbres, etc.) hacia otra diferente, de manera gradual; las de introducción las que preceden (a modo de anacrusa) a otras, cuyas características son en general más estables (una diferencia funcional fundamental con respecto a las unidades formales con función transitiva, es que las unidades formales introductorias, no provienen de una configuración anterior, sino que están totalmente contenidas en la unidad formal que les sigue; de interpolación las que se insertan en el discurso de una unidad formal con otra función a fin de ampliarla. Concluida la interpolación, continúa la parte faltante de la unidad formal original; de extensión aquellas que aparecen en el final de una forma sonora (o de una macrounidad formal de la misma), con la finalidad de ampliarla. Por lo tanto, las unidades formales con función extensiva, descendientes de la unidad a la que amplían (a diferencia de las U.F. con funciones transitivas, introductorias e interpolativas) también presentan autonomía en relación con las U.F. que las preceden (a diferencia entre las U.F. con función conclusiva, y aquellas con función extensiva, radica en el hecho de que las primeras presentan autonomía en relación con la U.F. que las precede, mientras que las segundas no presentan autonomía en relación con las mismas); de conclusión las aparecen en el final de una forma sonora (o de una macrounidad formal de la misma), a diferencia de las U.F. con función extensiva; de interjección las que interrumpen de modo más o menos brusco la continuidad discursiva de una U.F. con otra función. Finalizada la interjección, se retoma su continuidad discursiva nuevamente (este tipo de U.F. cumple la misma función que las interjecciones en el lenguaje hablado, las cuales interrumpen el fluir del discurso con enunciados altamente expresivos, y generalmente con una duración breve, tal como ocurre, por ejemplo, con las exclamaciones). Grela, “Análisis...”, 9-12.

funciones. Un caso posible es el de una unidad formal que es, al mismo tiempo, una extensión de la unidad formal que la precede y la introducción de la que le sigue.

Cabe aclarar que Grela, en principio, distingue las formas musicales entre aquellas que son “sintácticas”, entendidas como aquellas que alcanzan su máxima expresión con los principios de organización morfológica del clasicismo y del romanticismo, en la música occidental, y las formas matéricas, entendidas como “aquellas en donde los rasgos que caracterizan a la percepción de la materia sonora como tal, definen los grados de continuidad y contraste entre los distintos estados de la misma a través de la forma sonora” que responden a planteos que aparecen fundamentalmente en músicas occidentales de la segunda mitad del s. XX, así como en muchas músicas étnicas no occidentales. Las categorías antes expuestas, es decir, las que se expresan en el análisis articulatorio, comparativo y funcional, aplican solamente para las formas consideradas sintácticas.

Grela también contempla otros enfoques como el análisis paramétrico (ritmo, alturas, texturas, timbres, etc.) y el estadístico, que permite hacer un recuento, clasificación y tabulación de “eventos, grupo de eventos o interrelaciones entre los mismos”. Si bien no hemos aplicado el análisis estadístico a este trabajo, consideramos que gana en operatividad cuando se contabilizan otros parámetros como la densidad cronométrica⁶⁷⁸, la densidad polifónica⁶⁷⁹, la densidad tímbrica⁶⁸⁰, la extensión espacial⁶⁸¹ y el registro⁶⁸². Por otro lado, en conformidad con Grela, creemos que todo análisis cuantitativo necesita ser puesto en la perspectiva de un análisis cualitativo mediado por la interpretación subjetiva de quien lleva a cabo la observación.

Otra de las nociones que desarrolla Grela es la de “campo rítmico” en la que se definen una serie de seis configuraciones posibles. La primera determina si existe una “unidad de pulsación perceptible” es decir, si tiene un *ictus* perceptible o no. En el caso de que la respuesta sea afirmativa, se debe determinar si ese pulso es fijo o variable, y de qué manera interactúa con la trama métrica. Es así que propone los siguientes campos rítmicos.

⁶⁷⁸ Cantidad de ataques por pulso

⁶⁷⁹ Cantidad de voces por pulso

⁶⁸⁰ Cantidad de instrumentos por pulso

⁶⁸¹ Distancia intervállica entre el sonido mas grave y el sonido más agudo. También se mide por cada pulso.

⁶⁸² Es un complemento de la extensión espacial. Aporta índices acústicos para situar la distancia intervállica en el registro.

- 1) Con o sin unidad de pulsación perceptible (U.P.P)
- 2) Con pulso fijo o variable
- 3) Con pulso definidamente perceptible o fluctuante
- 4) Métrico o amétrico
- 5) Con metro fijo o variable
- 6) Con métrica definidamente perceptible o fluctuante.

Grela también propone una clasificación para las texturas que se definen en función de la cantidad de voces involucradas y de la correspondencia que guarda con los campos rítmicos. Sobre la base de que las voces y el ritmo pueden ser “mono” o “poli”, emergen cuatro combinaciones posibles: monódico-monorrítmicas, polifónico-monorrítmicas, monódico-polirrítmicas, polifónico-polirrítmicas. En este punto, creemos que este enfoque se adapta mejor a las formas musicales que Grela define como “sintácticas”. En la práctica, y dependiendo su extensión, una misma unidad formal puede presentar más de un campo rítmico. Por esta razón, para determinar qué tipo de campo rítmico está operando se necesita una articulación formal previa.

No obstante, consideramos que las tipologías más difundidas para la clasificación de las texturas siguen siendo operativas en el marco de este trabajo. Por esa razón, hemos optado por sostener categorías tipológicas como monofonía⁶⁸³, homofonía⁶⁸⁴, polifonía vertical⁶⁸⁵, polifonía vertical con jerarquización de la parte superior⁶⁸⁶, polifonía horizontal⁶⁸⁷, polifonía oblicua⁶⁸⁸, heterofonía⁶⁸⁹, parafonía o duplicadas⁶⁹⁰, en espejo⁶⁹¹ por considerar que son lo suficientemente operativas para los problemas planteados en la mayoría de los fonogramas analizados. Excepcionalmente, y en los casos que han puesto en crisis las tipologías antemencionadas, hemos encontrado en la tesis doctoral de Pablo Fessel, el respaldo teórico necesario para dar cuenta de estos casos especiales. De hecho,

⁶⁸³ Monodía, monolinealidad

⁶⁸⁴ una línea principal es acompañada por elementos subordinados a veces interactivos. El bajo por lo general es contradireccional o usa algún otro tipo de recurso contrapuntístico con respecto a la línea principal.

⁶⁸⁵ básicamente una textura de acordes (de dos o más sonidos), predominantemente homorrítmica.

⁶⁸⁶ Igual que la anterior, pero con jerarquización de la voz superior. Corales.

⁶⁸⁷ Texturas con considerable independencia interlineal, a veces imitativas. También denominadas texturas contrapuntísticas en las que hay una condición de interacción interlineal, implicando contenido interválico, dirección, ritmo y otras cualidades o parámetros de diversificación.

⁶⁸⁸ cuando el material musical no evoluciona en un mismo registro: a) líneas polifonizadas: una melodía se divide en dos o más líneas, en razón de su organización motivica y registral, b) un factor estructural, como puede ser una serie o una melodía, unifican una línea desarrollada en varios registros, aparentemente polifónica, c) líneas desarrolladas en varios instrumentos (melodía de timbres).

⁶⁸⁹ Homodireccional (contornos en general paralelos), pero heterointerválica (sin mucha diversificación).

⁶⁹⁰ Líneas duplicadas a un mismo intervalo (organum paralelo) homodireccional y homointerválica.

⁶⁹¹ Homorrítmica - Homointerválica - Contradireccional.

hemos apelado a la noción del unísono impreciso que Fessel reporta como un aporte a la historicidad de la heterofonía y a dilucidar su definición conceptual como categoría tipológica.

Rupturas

Las estrategias que el rock nacional adoptó para lograr diferenciarse de otros campos como el de la música juvenil de consumo masivo se pueden observar desde diversas perspectivas. La vestimenta, el largo de las cabelleras varoniles, el idioma en el que se cantaba, los tópicos abordados por las letras de las canciones, las geografías porteñas, los antagonistas que enfrentó, parecen conformar una serie de características en las que la especificidad de la materia musical parece haber estado ausente. Una excepción a esta regla es el trabajo de Lisa Di Cione que, dentro del campo de la musicología, realiza una aproximación en términos de demarcaciones genéricas con caracterizaciones formales y secuencias armónicas. En “La doble fundación del rock en Argentina: una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de vinilos”⁶⁹². Di Cione pone en crisis la idea de que el rock en la argentina comienza a fines de los años 60’ y se pregunta acerca de ese origen mítico del rock nacional, y postula que fue el éxito de “La Balsa” lo que habilitó la entrada de otras agrupaciones a los estudios de las grandes compañías grabadoras extranjeras.

Otro de los aportes que consideramos de valía es el ya mencionado, *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino*⁶⁹³, de Claudio Fernando Díaz. El investigador realiza interesantes aportes al campo tanto en esta publicación como en una serie de artículos relativos al tema. Desde una mirada sociológica, para el autor, el libro es el resultado de una búsqueda que presentó cambios de enfoque, que no buscaron ser disimulados sino más bien expuestos sin disimular perplejidades. Es esa mirada plural la que “permite un acercamiento al rock argentino como práctica social, como campo discursivo atravesado por conflictos estéticos, éticos, ideológicos y políticos, como

⁶⁹² Di Cione, Lisa, “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”*, Año 13, nro. 21 (2013): 81-107.

⁶⁹³ Díaz, *Libro ...*

fenómeno musical anclado en los complejos mecanismos de la cultura de masas o como conjunto de rituales que ponen en escena las especificidades de una cultura”⁶⁹⁴.

Para Díaz, este rock se reivindica rupturista. El programa de ruptura y abandono del mundo de los antivalores ve en “La Balsa”, una metáfora clave de ese gesto fundacional. En la Argentina, el rock quebró, fundamentalmente con la previsibilidad y homogeneidad, características que se le atribuyen a la música masiva, comercial y complaciente, compuesta de tal manera que resultara fácil de escuchar y bailar y, en caso de tener éxito, fácil de replicar.

En general, la tendencia a la experimentación y la búsqueda estética hacen la música de los pioneros rica en climas, arreglos, acordes y estructuras rítmicas y melódicas. Esta búsqueda estuvo emparentada desde el principio con la necesidad de no repetirse, de sonar siempre de un modo diferente. Y quizá sea justamente ese el punto más fuerte del conflicto con las grabadoras que, según la lógica de la industria, tratan siempre de repetir un modelo exitoso una vez que lo consiguen⁶⁹⁵.

Díaz identifica estos rasgos en la tríada de bandas que venimos reiterando: Los Gatos, Almendra y Manal. A su parecer, fueron estas las agrupaciones que introdujeron cambios de ritmo, improvisaciones, experimentación con instrumentos (acústicos y eléctricos) y fusiones con otros géneros, arreglos de música barroca con efectos de psicodelia, vocalización de baguala con solos de guitarra distorsionada, etc. Estas innovaciones dificultaron la aceptación de estas bandas por parte de las compañías discográficas, que preferían modelos comerciales repetitivos⁶⁹⁶. En síntesis, la falta de previsibilidad, el acuerdo retórico entre de la música y el texto, el virtuosismo y la experimentación serían las claves a partir de las cuales Díaz interpreta las rupturas.

Según el autor estas rupturas deben entenderse situadas en su contexto, es decir, que solamente se las puede considerar tales en comparación con las músicas de consumo juvenil masivo. Si la misma comparación la realizamos con las músicas contemporáneas

⁶⁹⁴ Diego E. Suárez, *AlFilo*, Año 1, N° 5, Octubre/Noviembre de 2005. Disponible en: <https://semiorock.blogspot.com/>

⁶⁹⁵ Díaz, *Libro ...*, 23.

⁶⁹⁶ Esto necesita ser relativizado. Las bandas mencionadas, aunque haya episodios en los que hayan enfrentado la resistencia de las gerencias de las compañías, también recibieron el apoyo y la promoción necesarios para que se constituyeran en referentes.

“cultas”, la relación con los recursos utilizados por el “rock naciente” sería diferente. Es el sostener una actitud inconformista y rebelde, que consiste en estar “fuera de la ley”, rompiendo las reglas (como la canción de Los Gatos)⁶⁹⁷, rompiendo la rutina, lo que lleva a Díaz a plantear una ruptura con el estándar de la industria. Desde el punto de vista de los géneros musicales, este rock apuesta por la “hibridación”⁶⁹⁸ y la ruptura de los límites entre lo culto y lo popular.

Por último, Díaz señala un punto que reconocemos como un elemento clave en nuestra investigación, dado que relaciona dos términos que nos resultan críticos como el “desorden” y las “vanguardias”:

Esa apuesta al desorden que se expresa en las múltiples rupturas vanguardistas (a pesar del límite que impone la utopía), toma en algunos casos la forma de cuestionamiento de la racionalidad heredada y la reivindicación de lo absurdo y el sinsentido, pero también la fantasía, el inconsciente y lo primitivo⁶⁹⁹.

Dado que existen vanguardias rígidas, sistemáticas y estrictas como el dodecafonismo, no se puede establecer una relación directa entre vanguardia y desorden. Sin embargo, la idea del “desorden” nos resulta cardinal para buscar indicios de rupturas. De hecho, la propia palabra implica la ruptura de un orden o la ruptura con un orden preestablecido. En consecuencia, la búsqueda de alteraciones en el orden de las estructuras musicales será nuestro indicador para seleccionar las muestras que vamos a analizar. Una vez examinadas, intentaremos establecer cuáles fueron los elementos de las estructuras musicales con las que rompió el rock nacional.

Al mismo tiempo, esta idea de Claudio Fernando Díaz se compagina con el trabajo realizado por Damián Rodríguez Kees, en el que identifica una serie de rupturas de *habitus*, en el Campo de la música latinoamericana que, según el autor, las emparenta con la vanguardia.

⁶⁹⁷ Es inevitable trazar el paralelismo con la canción homónima de Los Gatos, uno de los primeros en alcanzar los [00:00;11:07]

⁶⁹⁸ Díaz, *Libro ...*, 11.

⁶⁹⁹ Díaz, *Libro ...*, 172.

“Campo” y “*habitus*”

Para Pierre Bourdieu, las nociones de campo y de *habitus* están estrechamente ligadas: “Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera”⁷⁰⁰. Estas ideas, es decir, que hay un juego, que ese juego tiene reglas y que, además, esas reglas parecen emanar del “sentido común” nos resultaron claves a la hora de establecer cuáles eran los fonogramas que transgredían esas supuestas normas.

Rodríguez Kees también recupera la noción de *habitus* y se vale de ésta para enumerar una serie de características que se enuncian al interior del lenguaje musical, que se autorreproducen y retroalimentan a lo largo del tiempo, y configuran la idea de que, en la escucha y la percepción, opera un “sentido común”⁷⁰¹. De esa manera se advierte qué medida la observancia de las reglas del juego se utiliza para participar y posicionarse dentro un “campo”, en este caso de la música popular. Por el contrario, el incumplimiento de las reglas propicia la exclusión. En ese sentido, Rodríguez Kees identifica una serie de costumbres recurrentes que pueden ser consideradas una manifestación de lo hegemónico en el campo de la música popular⁷⁰².

El primero de estos *hábitus* que conviene reproducir es el de elegir al sistema tonal como el predilecto para organizar el parámetro de las alturas. Entre las condiciones que lo hacen ser la primera opción es la de ser un sistema jerárquico y direccionado, que se encuentra integrado a la escucha como el más difundido, casi de manera exclusiva.

El segundo *habitus*, afecta la organización del ritmo, que se basa en la presencia de un pulso fijo. La organización del metro puede variar en función del contexto estilístico en el que cada música pretenda inscribirse pero, por lo general, una vez que se establece, también se mantiene fijo. Según el autor, es remota la posibilidad de que se difunda masivamente material fonográfico en el que no se perciba un pulso, o bien que ese pulso sea fluctuante, es decir que se perciba por momentos y por momentos no se perciba.

⁷⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura* (México: Grijalbo, 1990):113-114.

⁷⁰¹ “Insistimos, entonces, en que la V en la cpa se establece a manera de una red vinculante de expresiones que procuran un juego crítico al interior del mismo lenguaje musical y de sus sistemas de reproducción a lo estatuido como inmodificable, al “sentido común”, ordenado y estandarizado”. Damián Rodríguez Kees, *Liliana Herrero, vanguardia y canción popular* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2006): 128-129.

⁷⁰² Rodríguez Kees, “música popular” y “músicas populares” indistintamente. En este trabajo adoptamos la misma equidad.

La organización de la forma tiene como *habitus* el de jerarquizar una de sus unidades en la que suele condensarse la idea central que el texto intenta transmitir. Esta unidad suele ser el estribillo de la canción que, a su vez, puede presentar dos características más: exponer el punto clímax de la línea melódica y, consecuentemente, presentar y resolver todas las tensiones armónicas acumuladas.

La duración de los fonogramas replica, por costumbre, por tradición, porque “siempre se hizo así”, las duraciones en los que los soportes físicos eran incapaces de grabar sonidos más allá de los cuatro minutos. Esa limitación hizo que la industria discográfica naturalizara que una canción debía durar entre tres y cuatro minutos. Según Rodríguez Kees, dos minutos o menos resulta demasiado breve y cinco o más minutos es una eternidad. Nos valdremos de esa referencia para detectar todos aquellos fonogramas que excedan esa duración para analizar, fundamentalmente, mediante qué recursos compositivos se alcanza esa extensión. Lo propio haremos con aquellos fonogramas que sean demasiado breves, adoptando para la selección un criterio propio.

En el mismo sentido y como marca Rodríguez Kees, se tiende a evitar el silencio como recurso expresivo. Nos arriesgamos a decir que, por *habitus*, se tiende a no dejar ningún espacio para el silencio, en la música popular en general y en el rock nacional en particular. Por ende, cada espacio en el que la señal sonora decaiga a sus niveles más bajos, será un indicio para considerar a ese fonograma como parte del repertorio analizable.

La organización de la textura, entendida como expresión totalizante de lo que está sonando en superposición, adopta mayormente la forma de la homofonía, en la que una voz canta un texto sostenido por un “acompañamiento” armónico. En este punto, el autor añade que esa interacción suele darse “en bloque” es decir, como dos elementos superpuestos sin que no se integran y ni tienen contraposición espacial entre sí. En este caso, las trasgresiones estarían representadas por todas aquellas configuraciones texturales que no cuadran dentro del modelo caracterizado. Esto vale para monodias, polifonías y texturas compuestas.

Respecto del timbre, Rodríguez Kees sostiene que los instrumentos que se utilizan responden a las expectativas de cada “género”, lo que redundará en una estandarización de las orquestaciones y de las funciones que cada instrumento desempeña en el conjunto. Quizás haya que relativizar este *habitus* dado que, en nuestro caso, aunque en algunos

arreglos se dan cambios en las funciones de los instrumentos; en otros, pueden registrarse cambios radicales en el orgánico de las instrumentaciones, al punto de dificultar la tarea de encuadrarlos como relativos o pertenecientes a un “genero” en particular.

En la aplicación práctica, el autor identifica formas concretas de romper con los *habitus* que enumeramos, al analizar algunos casos de música popular brasilera, puntualmente una parte acotada de la producción discográfica de Caetano Veloso. En el “caso Veloso”, específicamente, identifica la utilización de otros sistemas de organización de alturas que no coinciden con el sistema tonal (modal, atonal y dodecafónico), la incorporación de sonidos “concretos”, el empleo de “enmascaramiento tímbrico”, la prescindencia de un pulso o la presencia de un pulso fluctuante y/o variable, textos no narrativos y poemas concretos, texturas no homofónicas, canciones que exceden los seis minutos, formas discursivas que evitan el desarrollo⁷⁰³ y la direccionalidad teleológica⁷⁰⁴ que se construyen a partir de la idea del “montaje”. Todos estos preceptos los tendremos en cuenta a la hora de realizar el abordaje analítico del corpus, en especial la identificación de sonidos concretos, las construcciones a partir de la idea de montaje y su posible significación simbólica.

En este punto es conveniente mencionar que Rodríguez Kees caracteriza estos *habitus* y las formas de romper con ellos, con la presencia de una “vanguardia” estética en el campo de la “música popular latinoamericana”⁷⁰⁵. En sintonía con planteos similares de Coriún Aharonián, para Rodríguez Kees, estas prácticas rupturistas serían la verificación de la existencia de una vanguardia, concepto que piensa a partir del trabajo de teóricos ligados al campo de la filosofía como Gianni Vattimo, Peter Bürger y Hélio Piñón. En el contexto de este trabajo, consideraremos que esas mismas caracterizaciones, aún desvinculadas de la discusión en torno a las vanguardias, son igualmente operativas para identificar manifestaciones de lo “contrahegemónico”⁷⁰⁶ en el sentido gramsciano del término; es decir, como una estrategia de desestabilización de los consensos ideológicos condensados en un “sentido común”.

⁷⁰³ Damián Rodríguez Kees, “El Rol De La Vanguardia En El Campo De Las Músicas Populares Latinoamericanas. El Caso De Algunas Canciones De Caetano Veloso.”, *Culturas*, (2005): 8.

⁷⁰⁴ Ídem.

⁷⁰⁵ Rodríguez Kees, *Liliana...*, 15.

⁷⁰⁶ “mostrar inconformismo (...) es una característica de la V en la cpa, una clara posición política contrahegemónica expresada al interior de la canción, no como proclama o panfleto”. Rodríguez Kees, *Liliana...*, 28-29.

Dado que el trabajo de Rodríguez Kees busca caracterizar los *hábitus* propios del campo de la música popular en general, creemos necesario ampliar algunas nociones para ajustarlas al contexto de nuestro objeto de estudio, es decir a las manifestaciones del campo del rock producido y consumido en la Argentina a fines de la década del sesenta. Aunque en principio, se sostiene la hegemonía del sistema tonal y del pulso fijo con metro cabe señalar que esa centralidad hegemónica del sistema tonal comienza a ponerse en cuestión por la presencia de sistemas tonomodales adaptados a la “tonalización” de las escalas pentatónicas que ya eran características y estaban presentes en el blues y en el rock & roll. En el mismo sentido, cualquier fonograma cuya relación armónica desdibuje su funcionalidad, o que presente una selección de alturas que no cuadre con las demandas del sistema tonal, serán un indicio para exploraciones analíticas que inviten a formalizar hallazgos.

Por otra parte, no podemos perder de vista los cambios tecnológicos que están en auge en ese momento, en particular, la transición de los sistemas de monitoreo mono a la estereofonía. Este nuevo panorama en materia de grabación y reproducción de fonogramas habilitó una serie de posibilidades creativas que merecen ser consideradas parte de los análisis que realizaremos. Aun cuando las texturas homofónicas conservan su centralidad, es necesario tener en cuenta que la estereofonía abriría el paso para explorar las posibilidades de esa nueva espacialidad, lo que suma una variante más a la distribución de voces en el registro⁷⁰⁷. Parte de lo que desarrollaremos en los siguientes capítulos refuerza la idea de que, en el interior del campo del rock local, proliferan expresiones que desestabilizan estos consensos generalizados. Respecto a las formas en las que se pueden transgredir estas reglas no escritas del “sentido común”, recuperamos algunas que, matizadas, pueden ser aplicadas al campo en cuestión.

En el aspecto formal, tendremos en cuenta si efectivamente se verifica la presencia de formas “estáticas”, no teleológicas, que no progresan, que evitan el desarrollo y la direccionalidad. Por otra parte, centraremos nuestra atención en considerar la integralidad de la forma, entendida como la relación y la proporción entre las partes. Entendemos que una trasgresión posible de lo formal radica en romper con el principio de unidad interna, por ejemplo, una forma sonora total cuyas unidades formales de segundo nivel no guardan relación entre sí. Esto mismo puede trasladarse a formas más fragmentarias, resultado de

⁷⁰⁷ Nos referimos al aporte que puede realizar la estereofonía a un arreglo previo que contemple la distribución de las voces en el espacio regitral de tal forma que no se produzcan superposiciones.

la sumatoria de más de dos unidades formales que pueden estar unificadas o no por algún elemento musical (centro tonal, material temático, secuencia armónica, tempo, repetición, orgánico, etc.).

Otro concepto que Rodríguez Kees recupera de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger es la “negación del estilo” asociada a la “experiencia teórica”. En el prólogo al libro de Bürger, Helio Piñón explica que “la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica; si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, solo distinto por lo novedoso que no cabe repetir sino por mimesis”. Si bien creemos que estos postulados no aplican a nuestro objeto estético en la medida en que no es el producto de un programa específico a la manera de un manifiesto, sí nos resulta interesante recuperar la idea de que un “estilo” puede ser identificado por sus repeticiones. En el caso del rock nacional, subyace la idea de que “no hay que repetirse”, de ser original, de apelar a otros estilos para incorporarlos, pero no replicarlos, de esmerarse por variar las canciones para cada presentación nueva. Aunque esta visión excluye al rock nacional como un movimiento de vanguardia, brinda una pauta para rastrear dentro del corpus, aquellas propuestas que apuestan a no replicar lo estandarizado. Expresado en otros términos, es una buena guía para buscar en los fonogramas, aquellos fragmentos en los que la música no guarde semejanza consigo misma y que establezca una distancia con el resto de las músicas precedentes.

Límites y objeciones

Hasta este punto intentamos confeccionar un repertorio de herramientas críticas y analíticas que nos permitan abordar el corpus de esta tesis para detectar posibles descentramientos⁷⁰⁸ en las piezas que lo componen. Sin embargo, creemos que existe un factor determinante a la hora de realizar una correcta valoración de las muestras. Entendemos que este muestreo no puede dejar de estar atravesado por la presencia del estudio de grabación con sus posibilidades técnicas y tecnológicas. No podemos perder de vista que el análisis se va a realizar a partir de fonogramas que son el resultado de

⁷⁰⁸ Omar Corrado, “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero”, *Actas del II congreso latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music* (Santiago de Chile, Rodrigo Torres Editor, 1999): 410-417.

operaciones técnicas y discursivas⁷⁰⁹. Por lo tanto, en cada caso deberá sopesarse la pertinencia de la aplicación de herramientas textualistas. Al respecto, consideramos que esas operaciones representan un paso necesario, pero en determinadas circunstancias, incompleto. Trabajar estas obras a partir de la transcripción y el análisis estructural es un paso necesario para configurar un planteo general de la problemática. En muchos casos resultará más que suficiente, dado que, por ejemplo, los problemas relacionados con la forma y sus especificidades no representan mayores desafíos. Ahora bien, si consideramos que muchas de las obras que vamos a abordar concluyen, cierran, clausuran su discurso sonoro mediante *fade out*, es decir, a partir de una operación de consola que disminuye paulatinamente la intensidad del fonograma hasta su extinción, algunas categorías de ese análisis entran en crisis. En ese caso ¿Qué tipo de categoría funcional le cabe a un *fade out*? ¿Sigue siendo una unidad formal conclusiva? ¿Es una extensión? ¿Es expositiva (o reexpositiva) hasta un cierto punto y, cuando empieza a decaer, pasa a ser conclusiva? Si fuera de este último modo ¿dónde está la articulación formal que las separa? ¿se puede separar un continuo? ¿con que criterios? Por otra parte, desde el punto de vista de las tensiones armónicas de un presunto plan tonal con unidades formales jerarquizadas ¿Qué tipo de cadencia representa un *fade out*? ¿Cómo altera la percepción de la resolución de las tensiones? ¿No es acaso el *fade out*, una extensión de una forma sonora que se da cuando todas las otras tensiones se hubieron resuelto?

Los esquemas formales, en la mayoría de los casos, se esquematizarán a partir de las *waveform* de los fonogramas —situación que Grela prevé para las piezas de música electroacústica— dado que nos da una pauta de la proporcionalidad del intervalo de tiempo que ocupa cada unidad formal⁷¹⁰. A diferencia de la escritura pentagramada con delimitaciones de compases, la grafía en la que se dibuja la forma de una onda en el

⁷⁰⁹ “El objetivo de esta tesis es el estudio de las “operaciones técnico-discursivas” entendidas como prácticas de producción codificadas, racionalizadas e históricamente situadas en el estudio de grabación analógica en la Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX. Es allí donde se toman las decisiones técnicas y estéticas más importantes orientadas a la producción del fonograma, producto intangible de una determinada ‘poética sonora’.” Lisa Di Cione, *Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnico-discursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina* (Buenos Aires: Filodigital, 2023): 7.

⁷¹⁰ Si una unidad formal se mide en compases, según el criterio de ordenamiento proporcional, no deberían considerarse de igual forma dos de igual número de compases, con diferencias de tiempo, por ejemplo: dos unidades de cuatro compases, ocupan el mismo nivel formal, aunque la primera tenga un tempo de negra 120 ppm y la segunda de 60 ppm. Si bien las dos tienen la misma cantidad de compases, la primera dura la mitad de lo que dura la primera.

tiempo nos brinda una representación más ajustada a la cronología de las unidades formales que pretendemos esquematizar.

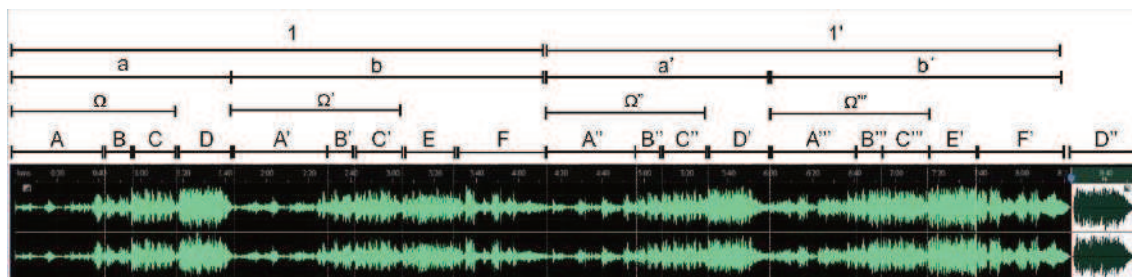
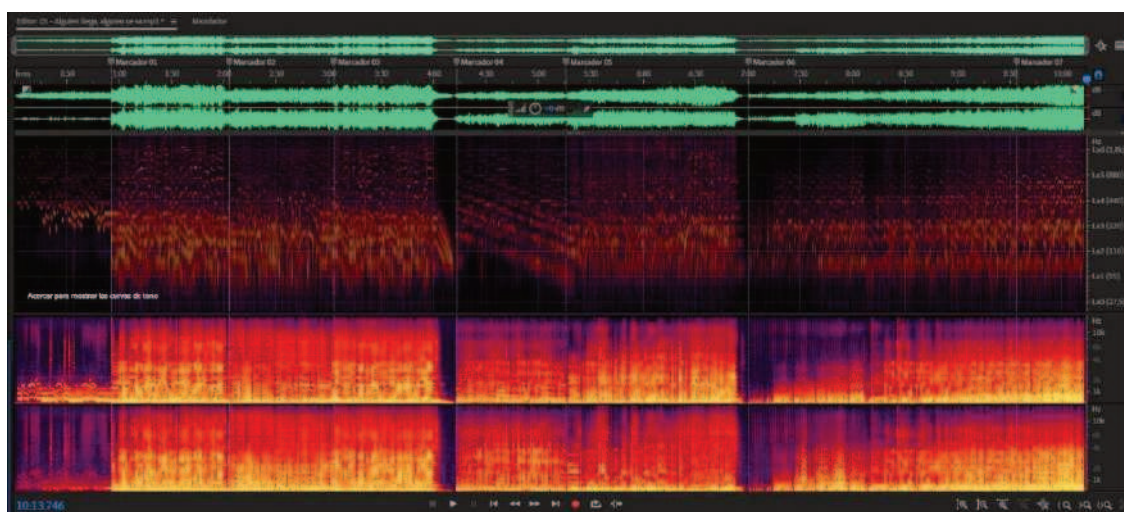


Figura 22: A modo de ejemplo presentamos el esquema formal de “Cristálida”, de Luis Alberto Spinetta, incluida en el disco *Pescado 2* (1973). Esta obra se desarrolla en profundidad en el siguiente capítulo.

Dentro de las representaciones gráficas que nos proporcionan las DAW⁷¹¹, en algunos casos, podemos valernos de una visión espectral de la obra para justificar procesos relacionados con los componentes armónicos⁷¹² del sonido o la propia representación de la forma. Si se trata, por caso, de abordar fonogramas de canciones que presentan unidades formales múltiples y disímiles, la discontinuidad de la forma puede verse reflejado en las variaciones del espectro de sonido, lo que facilita la delimitación de cada unidad.



⁷¹¹ "Digital Audio Workstation" (Estación de Trabajo de Audio Digital) hace referencia a cualquier software que permite grabar, editar, mezclar y producir audio.

⁷¹² Nos referimos a la descomposición del sonido en la serie de armónicas.

Figura 23: La vista espectral complementa la *waveform* y permite tener una perspectiva integral del registro fonográfico. En este caso, se pueden observar diferencias entre los canales y glissandos descendentes al final de cada unidad formal de primer nivel en “Alguien llega, alguien se va” de Alma y Vida.

La proliferación y los avances recientes en materia de inteligencias artificiales aplicadas al análisis musical han diversificado las herramientas de apoyo que brindan para desglose de las estructuras musicales. Su uso facilita la individuación de elementos parciales que dan cuenta del proceso general. De todo el abanico de plataformas disponibles, las que nos resultan más interesantes son aquellas que pueden separar y reponer los *streams* de los instrumentos principales de una mezcla. Esto resulta particularmente útil a la hora de intentar discriminar el comportamiento melódico de uno o más instrumentos, dado que la posibilidad de aislarlo facilita y propicia su posible transcripción y análisis individual por separado.

Asimismo, podemos apelar a los modelos de inteligencia artificial para deducir el cifrado armónico de determinada canción, brindando un esquema aproximado de los acordes utilizados. Esta información puede ser comparada, en el caso de que exista la fuente, con los cifrados que circulan en sitios especializados que ofrecen contenidos relacionados con tablaturas y partituras generados por usuarios.

Naturalmente, los resultados, arrojados o recopilados, serán considerado una referencia que, de conducir a un resultado, será contrastada con nuestra propia capacidad de análisis. No obstante, el análisis de los aspectos armónicos estará orientado a detectar rupturas con los procedimientos mediante los cuales se fijaron tradicionalmente los centros tonales, por ende, la detección de los posibles acordes involucrados en un proceso cadencial es un paso metodológico para su ponderación posterior.

Además, en algunos casos se pueden aprovechar como herramientas de contrastación para confirmar algunos aspectos que descansan en la subjetividad del analista. Esta contrastación, a la que en ningún caso será considerada una confirmación, podría darse, incluso, por la negativa: pongamos por caso que determinada estación de trabajo tiene la capacidad de deducir el tempo del fonograma que se le cargue y, por otro lado, que en nuestro recorrido detectamos determinada unidad formal que consideramos que no tiene pulso, podemos procesar esa unidad a partir de la estación de trabajo donde opera la inteligencia artificial. En el caso de que no pueda detectar el tempo podríamos interpretar ese resultado como un indicio que justifique lo que nos sugiere nuestra

experticia analítica. Lo propio puede llevarse a cabo con las herramientas que detectan centros tonales de referencia como parte de sus prestaciones, en el hipotético caso de que intentemos establecer la ausencia de un centro tonal en una pieza.

Si bien es un recurso que utilizaremos en la medida que la muestra lo demande, creemos que la aplicación de las herramientas analíticas de este tipo son una fuerte representación de los *habitus* que forman ese sentido común de la composición y el arreglo en la música popular. Teniendo en cuenta que estos modelos fueron entrenados, con muestras del campo propio de la música popular, suelen responder de manera más eficiente a las formas más difundidas, repetidas y masivas de la industria de la música. A pesar de que los *habitus* en las músicas populares han variado desde la década del 70' a la fecha, el apego a un centro tonal y la presencia de un *tactus* y/o de un *ictus* siguen siendo un factor común. En el caso de que presentemos resultados de análisis en los que hayamos apelado a este tipo de herramientas lo haremos explícito, consignando el nombre de la inteligencia artificial aplicada.

El corpus

Como hemos señalado en la introducción a esta tesis, el primer recorte que resulta operativo es el histórico temporal. Cuando iniciamos la tarea, nos propusimos identificar una serie de rupturas con los *habitus* del campo de la música popular en general y del campo del rock argentino en particular. En ese sentido, el corpus de obra a analizar se cuadra con el período delimitado entre 1968, que es cuando registramos las primeras muestras de “desorden” en los fonogramas que pudimos recopilar, y 1974, año en el que entendemos que se da una normalización y reordenamiento de esos “desordenes”.

Una vez definido el marco temporal, afrontamos la problemática de tener que establecer demarcaciones estilísticas que nos permitiera seleccionar los fonogramas que pertenecían al campo específico que nos interesaba analizar. Para este segundo recorte, tratándose de un campo que se estaba forjando en esos años, optamos por apoyarnos en la revisión de fuentes literarias, periodísticas y cinematográficas que nos dieran la pauta de qué grupos o solistas pertenecían al campo del pop, del rock o del beat, como denominaciones contemporáneas de lo que después se generalizó como rock nacional. De esta manera, descansamos en el juicio de las fuentes que se correspondían con el lapso prefijado por las muestras sin dejar de cuestionarnos algunos casos en particular. Como

toda taxonomía, presume algunas zonas intermedias en las que la discusión acerca de la inclusión o exclusión de lo que creemos que era el campo del rock nacional presenta algunos claroscuros. Ciertos ejemplos de estas contraposiciones pueden ser limítrofes: la versión de BB Muñoz de “El Arriero”, original de Atahualpa Yupanqui, traspuesto en una clave 3+3+2, con un arreglo que remite a las sonoridades popularizadas por Astor Piazzolla, pone en crisis su filiación al campo del rock y del rock nacional. El énfasis puesto en los cambios de metro (3/4+6/8) y textura cuando la letra reza “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas” denota la exacerbación de un espíritu militante que el perfil ideológico del canon rechazaba. Sin embargo, hemos considerado incluir otros fonogramas producidos por esa figura, considerando que en más de una oportunidad compartió escenario con los referentes del campo. En líneas generales, hemos adoptado un criterio amplio a la hora de incorporar fonogramas al muestrario. En ese sentido, también creímos conveniente la incorporación del disco *Sanata y Clarificación* de Rodolfo Alchourrón que, aunque parezca impropio, se justifica en la medida en que su trabajo como arreglador era sinónimo de garantía de calidad⁷¹³ dentro del campo del rock nacional de ese momento. Por eso, y teniendo en cuenta que el carácter prescriptivo de la selección iba a estar dado por las anomalías que los fonogramas pudieran revelar, optamos por no desestimar determinadas muestras en función de una definición preconcebida nos pudiera delimitar. Por otra parte, hemos incorporado la referencia a los sitios webs de usuarios que comparten discografías, grupos de fans en redes sociales y comentarios en canales de *streaming* para determinar la pertinencia de la incorporación de algunos fonogramas. En casos como el de Facundo Cabral, que en el libro inaugural de Juan Carlos Kreimer parece integrado a la periferia del movimiento, no hemos encontrado razones de peso como para incorporar alguno de sus fonogramas al corpus.

Naturalmente, como todo proceso de selección eficiente, no se opera a través de un a priori, sino que se trabaja con márgenes. En ese sentido, y en función de la primera demarcación temporal, las primeras muestras datan de 1961 y 1964, contabilizando casos aislados. La recopilación sí se intensifica a partir de los años 1966 y 1967, tomando como referencia los años anteriores al corte. Lo propio sucede con los fonogramas que también fueron considerados una continuidad de la instalación del campo, que se extienden más

⁷¹³ *Pelo*, 26, 38-40.

allá de 1974, hasta 1979. De esta manera, propiciamos que el tema que nos interesa abordar cuente con delimitaciones lo suficientemente sólidas para restringirlo a sus cotas.

En la recopilación total pudimos relevar un total de 4.137 fonogramas. Este muestreo no discrimina entre simples ni *long plays*, simplemente se trata de todas aquellas piezas delimitadas por un inicio y un final que además fueron tituladas. Ese total, una vez aplicado el criterio del recorte temporal, se reduce a 2.411 muestras. Las que finalmente reportaron algún tipo de anomalía en sus *habitus* son 369. A priori, la muestra final parece exigua, pero, nuevamente, tendríamos que tener en cuenta que en esa población se encuentran todos los fonogramas que detentan duraciones extraordinarias, que en sí mismos suman 265; es decir, que su peso relativo aumenta considerando la duración que acumulan.

La selección de estas muestras se fue realizando a partir de la escucha de todos y cada uno de los fonogramas relevados, y a partir de un primer acercamiento, se evaluó la pertinencia del registro grabado para su análisis. Si bien la observación fue lo más exhaustiva posible, es probable que hayamos omitido algunas rupturas que no hemos detectado.

Criterios de selección

Las muestras fueron aisladas a partir de criterios que adoptamos a priori, basándonos fundamentalmente en las premisas que Rodríguez Kees instrumentó en sus trabajos, sin embargo, a medida que fue desarrollándose el recorrido por los fonogramas, fuimos registrando la presencia de algunos procedimientos compositivos particulares del campo. A medida que estas formas novedosas de ruptura fueron conformando una masa crítica surgió la necesidad de redefinir categorías en las que englobarlas. Es así que, este repertorio de criterios se vio ampliado por la propia emergencia de las muestras. De esta forma pudimos arribar a un muestreo que creemos representativo, en la medida que se valida en trabajos previos similares y, simultáneamente, adopta criterios propios.

Sin otro preámbulo, nos dispondremos a definir cuáles fueron los criterios que primaron en esta recopilación y de qué manera se operó para seleccionar los fonogramas que serían analizados. En el mismo sentido, esbozamos algunos interrogantes acerca de los posibles procedimientos compositivos con los cuales se consumaron estas rupturas.

A los fines prácticos de establecer una referencia acerca de cuánto debe durar una grabación para considerarla contrahegemónica, creemos que el carácter finito de los soportes físicos en los que se fijaban los fonogramas imponía un límite temporal que se fue modificando con el devenir histórico. Para arribar a un patrón de referencia tuvimos en cuenta dos premisas: En primer lugar, que la duración aproximada de una grabación óptima alcanzable en un disco de vinilo de 45 rpm podía llegar, sin poner en crisis la calidad del registro, a los 04:00 minutos por lado. Dado que los discos simples de 45 rpm se habían establecido como el formato estándar de la época, entendimos que cualquier duración que excediera sobradamente los cuatro minutos sería un parámetro apropiado. Por otra parte, Rodríguez Kees considera que el promedio de las grabaciones varía entre los 02:00 y los 04:00 minutos y que, para la industria discográfica, un fonograma de cinco minutos representa una “eternidad”⁷¹⁴. En consecuencia, estimamos que la duración de cinco minutos podía considerarse lo suficientemente contrahegemónica para permitirnos realizar un relevamiento de aquellos fonogramas del rock nacional que excedieran esa extensión temporal. Considerando también que ese límite a la duración de los fonogramas es relativa, contemplamos un margen de 00:10 segundos fijando como el tiempo mínimo en los 04:50 minutos para establecer el corte de la muestra. En el mismo sentido, el material relevado se corresponde con la delimitación del marco temporal histórico establecido para este trabajo, es decir entre 1968 y 1974. De igual forma, fueron contemplados, aunque no incluidos, los otros fonogramas que tienen esta característica y están fechados desde 1968 hasta el año 1978 inclusive; y en ese caso, la muestra dio un total de 2118 fonogramas relevados, de los cuales 471 excedieron los [00:00;04:50]. Para determinar cuántos y cuáles eran los fonogramas que cumplían con los criterios se cargó todo el corpus recopilado en un reproductor multimedia, se los ordenó por orden decreciente de duraciones y se indexaron los resultados de las muestras en un archivo de Excel. En ese segundo archivo también fueron ordenados cronológicamente por año para poder determinar, comparativamente, los períodos de mayor auge de estas extensiones.

En tal sentido, del mismo modo que un fonograma puede ser excepcional por su duración extensa, su brevedad también es una transgresión a una norma hegemónica. Para establecer en qué casos un fonograma es lo suficientemente sucinto para considerarlo “breve”, apelamos a una publicación en la red social Facebook. Concretamente nos referimos a una publicación en la que, a los integrantes del grupo “ARGENTINA, ROCK,

⁷¹⁴ Rodríguez Kees, “El Rol ...”, 8.

METAL, PROGG Y MÁS..” se les realizó la siguiente consulta: “Y la canción más corta del rock nacional?”. De los comentarios de los participantes relevamos 38 títulos de canciones y consignamos a cada una su duración correspondiente. En base a esto calculamos su promedio, lo que dio como resultado una duración de 00:59 segundos. Si bien en la lista de fonogramas sugeridos por los participantes del grupo hay muchos que no pertenecen al período estudiado, es decir, que no se trata de una encuesta instrumentada específicamente para la muestra que nos interesa representar; creemos que se puede admitir como un muestreo confiable, dado que permite incorporar la visión colectiva de un grupo de 37.540 perfiles cuyos intereses son afines a la temática abordada. En ese sentido, y a los fines prácticos de este trabajo, vamos a considerar que un fonograma es “breve” cuando su duración es menor a un minuto. Tal cómo hicimos con los fonogramas extensos, fijaremos un margen de diez segundos para realizar el relevamiento. A partir de esta premisa, podemos comparar y asociar algunos procedimientos que operan en estas formas de la composición acotadas en el tiempo. Estas miniaturas se registran entre los años 1969 y 1976, aunque en este último año solo se registra un caso mientras que en 1975 no se registra caso alguno. Dentro del período 1969-1974, suman 38 muestras en general, de las cuales 12 pertenecen a la banda sonora de la película *Tiro de gracia*.

Para determinar la ausencia o la fluctuación del pulso (*tactus*) así como la variación del metro (*ictus*) hemos descansado en la subjetividad de nuestra escucha. Sin embargo, en el caso de las muestras que creemos que no tienen una unidad perceptible del pulso hemos recurrido a Melodyne, un software de corrección de tono (alturas) de audio digital, que tiene entre sus prestaciones un metrónomo inteligente. Esta clase de estrategias sirven de auxilio a nuestra propia percepción cuando nos vemos atravesados por la duda. Uno de los casos que se nos presentaron como ambiguos fue “Informe de un día” de Manal. Canción que presenta una unidad formal en la que parece que los tres instrumentos se independizan unos de otros, pero, fundamentalmente, se disocian de la marca metronómica que los sincroniza. Desde nuestra perspectiva, los valores que arroja el software que durante las estrofas oscilan entre 124 y 132 bpm, mientras que, durante el interludio instrumental (comp. 113 a 139⁷¹⁵), amplían el rango entre de los 74 a 147 bpm. Además, los cambios se vuelven más frecuentes y más irregulares. Para terminar de traducir esta impresión a una representación gráfica, exportamos el archivo midi con la

⁷¹⁵ Los números de compases coinciden con los que contabiliza el propio Melodyne.

evolución de la línea temporal y la importamos a una DAW, en este caso Reason, que nos permite observar la evolución del tempo. El resultado respalda que, luego de una situación de estabilidad en la primera parte de la canción, el tempo se vuelve más irregular y la línea presenta una mayor actividad.

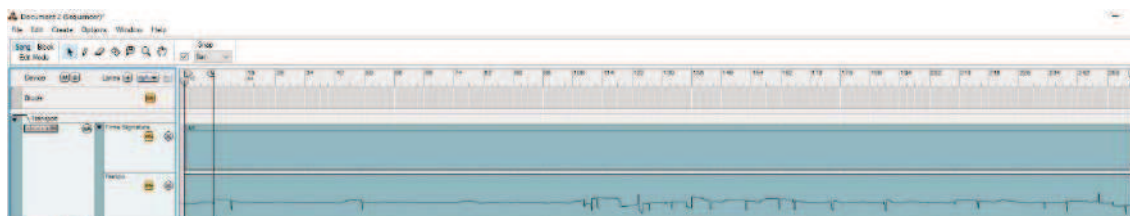


Figura 24: Evolución del tempo de “Informe del día” de Manal.

En el caso de la variación del metro, no hemos podido encontrar una herramienta digital que registre estos cambios. Por lo general, la DAW deduce una denominación inicial para una fórmula de compás (pongamos por caso un 4/4) y lo sostiene, a manera de trama, durante todo el archivo, sin que esta responda a los cambios que registra el fonograma. Hemos introducido algunas muestras en la que ha detectado compases impares (7/4), pero sigue siendo una marca invariable, situación que contrasta con nuestra percepción subjetiva de los cambios de los agrupamientos métricos. Si bien desconocemos qué tan complejo puede resultar desarrollar herramientas que detecten estos cambios, nos resulta llamativo que los programadores no repararen en este aspecto; quizás se trate de un sesgo que opera bajo la idea de que la fórmula del compás de una canción se fija al inicio y se mantiene. Dicho esto, los fonogramas que presenten cambios de compás serán seleccionados a partir de lo que nos dicte nuestra propia subjetividad. De todos modos, no podemos dejar de observar que nos resulta significativo que estas herramientas digitales, programadas para procesar y producir músicas masivas y hegemónicas, asuman que el metro es algo prefijado e invariable. Por contraste, se impone que las músicas que presentan cambios en la marca metronómica tienden a tener un posicionamiento excéntrico respecto de la hegemonía del campo.

Rupturas en la textura

En este punto retomamos dos conceptos derivados de la descripción que Damián Rodríguez Kees realiza de los *habitus* en la textura musical: el primero es identificar a la homofonía como la tipología hegemónica de la música popular. El segundo es el de concebir generalmente, en esta configuración, la melodía con “acompañamiento”, siendo la línea preponderante, que suele ser también la voz que canta el texto de la canción. El acompañamiento de esa melodía está pensado “en bloque”, es decir, desprovisto de trabajo espacial y percibido como otro plano sonoro. De acuerdo con estas afirmaciones, hemos explorado el repertorio para tratar de identificar texturas que no se correspondan con esta configuración.

A tales fines, nos apoyamos en la síntesis realizada por el Prf. Mag. Edgardo Martínez para la cátedra Texturas, estructuras y sistemas, del Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. En los materiales teóricos Martínez propone lo siguiente:

- Clasificación genérica: Monofónicas y Polifónicas.
- Tipos de textura Polifónicas. Características.

Para esta clasificación se pueden utilizar los siguientes conceptos referidos a tres componentes importantes de la textura:

Ritmo: Homorrítmico/Heterorrítmico/Contrarrítmico.

Dirección de las líneas: Homodireccional/Heterodireccional/Contradireccional.

Intervalos en la sucesión: Homointerválico/Heterointerválico/Contrainterválico.

- Tipología

Monofonía: Monodía, monolinearidad.

Homofonía: una línea principal es acompañada por elementos subordinados a veces interactivos. El bajo por lo general es contradireccional o usa algún otro tipo de recurso contrapuntístico con respecto a la línea principal.

Polifonía vertical: básicamente una textura de acordes (de dos o más sonidos), predominantemente homorrítmica.

Polifonía vertical con jerarquización de la parte superior: igual que la anterior, pero con jerarquización de la voz superior. Corales.

Polifonía Horizontal: texturas con considerable independencia interlinear, a veces imitativas. También denominadas texturas contrapuntísticas en las que hay una condición de interacción interlinear, implicando contenido interválico, dirección, ritmo y otras cualidades o parámetros de diversificación.

Polifonía oblicua: cuando el material musical no evoluciona en un mismo registro: a) líneas polifonizadas: una melodía se divide en dos o más líneas, en razón de su organización motívica y registral, b) un factor estructural, como puede ser una serie o

una melodía, unifican una línea desarrollada en varios registros, aparentemente polifónica, c) líneas desarrolladas en varios instrumentos (melodía de timbres).

Heterofonía: Homodireccional (contornos en general paralelos), pero heterointerválica (sin mucha diversificación).

Parafonía o Duplicadas: líneas duplicadas a un mismo intervalo (organum paralelo).

Homodireccional y homointerválica.

Espejo: Homorrítmica - Homointerválica – Contradireccional

Polifonía estratificada o Textura por planos: los componentes texturales tienden a la oposición en algunos de sus aspectos paramétricos y por consiguiente se perciben separados o no relacionados en forma evidente. Otras clasificaciones: texturas de puntos o de líneas, nubes sonoras, etc.

- Densidad polifónica: componentes sonoros vistos desde el punto de vista vertical
- Componentes texturales: elementos de la textura, voces, partes, etc.

A las categorías antemencionadas podríamos sumar la “nube sonora” (sound cloud), que se encuentra directamente relacionada con la música contemporánea y la música electroacústica. Algo similar ocurre con el concepto de “masa sonora”⁷¹⁶.

Por otro lado, nos reservamos la posibilidad de establecer una distinción en las configuraciones monódicas que cuadren con el concepto de unísono impreciso, en función de lo planteado por Pablo Fessel. Asimismo, si se presentaran texturas compuestas en las que fuera posible identificar estratos separados, intentaremos argumentar cuales son las características distintivas de cada uno en función de los parámetros que exploran. En este sentido, la referencia sigue siendo el análisis que realizó Fessel para su Tesis Doctoral⁷¹⁷ sobre *The Unanswered Question* de Charles Ives.

De suscitarse alguna configuración textural que está contemplada en estos párrafos, procederemos a la correspondiente descripción y arriesgaremos alguna categoría que pueda definirla.

Rupturas del lenguaje

Como hemos señalado oportunamente, muchos de los trabajos sobre el rock nacional centran su atención en las letras de las canciones. En este sentido, la canción,

⁷¹⁶ Robert Erickson, “Timbre in texture”, *Sound Structure in Music* (Berkeley: University of California Press, 1975):166.

⁷¹⁷ Pablo Fessel, *Heterogeneidad y concesión en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*, Buenos Aires, 2005.

entendida como encuentro de letra y música, se presenta también como el objeto de estudio privilegiado. Claudio Fernando Díaz, distingue tópicos recurrentes en las letras del campo del rock nacional, asumiendo que existe una relación entre lo social y lo discursivo que es lo que caracteriza al estilo. Diego Madoery, en su libro sobre Charly García⁷¹⁸, desestima las obras netamente instrumentales y analiza las que tienen letra. Mara Favoretto, analiza las letras de las canciones de Fito Páez⁷¹⁹, Charly García⁷²⁰ y de Luis Alberto Spinetta⁷²¹. Estos estudios nos dan la pauta de que la centralidad de lo discursivo en el campo del rock nacional pasa por la canción como concepto, es decir, como el resultado de la conjunción entre dos discursos: el literario y el musical. En ese aspecto, también hemos registrado algunos casos en los que la ruptura se da desde la lírica, apelando a versificaciones que se apartan de las formas convencionales de la escritura.

Teniendo en cuenta este panorama, nos interesa reponer los conceptos que Dahlhaus cristalizó en “la idea de la música absoluta”, que presume que la música instrumental “pura” adquiere un rango relativamente autonómico con respecto al lenguaje, lo que pone en cuestión un vínculo que otrora parecía perfectamente natural. La crisis de los modelos formalistas (representados por Hanslik y Strawinsky), el surgimiento de la lingüística saussureana y la semiótica Peirciana terminaron por disolver el vínculo con la música al concentrar la atención en la doble articulación del lenguaje en el significado y el significante. En función de este distanciamiento y en oposición a la tendencia de los estudios especializados que concentran su atención pura y exclusivamente en las canciones, creemos que los temas puramente instrumentales del rock nacional no pueden ser desestimados. Por el contrario, identificamos en el gesto de prescindir de la letra, un rasgo rupturista que caracteriza al movimiento. Por esa razón, consideraremos oportuno relevar las obras que no se valen del texto literario para significar dado que, desde nuestro punto de vista, ese gesto representa un posicionamiento respecto de la concepción de la música a la que suscriben.

Desde el aspecto formal, daremos relevancia a la presencia de interpolaciones como una puesta en crisis del carácter discursivo de una obra. Creemos que la intrusión

⁷¹⁸ Madoery, *Charly ...*

⁷¹⁹ Mara Favoretto, *El circo de Fito Páez. Un recorrido por la poética de sus canciones* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2024)

⁷²⁰ Mara Favoretto, *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2022)

⁷²¹ Mara Favoretto, *Luis Alberto Spinetta: mito y mitología* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2022)

de una unidad formal inconexa, discordante y discontinua, rompe con los principios históricos de logicidad de una obra basados en la coherencia que da cohesión al discurso. Si la unidad formal no se corresponde con los materiales expuestos o por exponer, no encuentra anclaje en la continuidad y se percibe como una interrupción, creemos que nos está indicando la intención de romper con la linealidad del propio discurso musical. Por esa razón, nos dispondremos a la audición de las obras con la intención de detectar estas interferencias y describirlas para tratar de justificar su presencia.

Otro de los recursos discursivos que nos interesa relevar es la utilización de la cita musical, entendida como la interpolación de materiales melódicos de otras obras musicales o materiales concretos de otras grabaciones. Creemos que es un artificio poco desarrollado dentro de la música popular en general y, por su excepcionalidad, presume un hipervínculo con otras referencias. Por otra parte, adivinamos en la poética de quienes la emplean la búsqueda de una complicidad con un oyente ideal que es capaz de decodificar la referencia. En relación a esto último, Alejandro Brienza realiza una analogía entre la cita musical y la teoría del enunciado foucaultiana, para lo cual se ocupa de establecer relaciones con las nociones de enunciado, objeto y concepto. En ese contexto y con la intención de definir que sucede con el concepto, Brienza sostiene que:

En distintos contextos la inclusión de un fragmento musical en otra pieza puede ser tomada como ironía, como burla o bien como alusión u homenaje dependiendo a qué significado haga referencia dicho fragmento musical como significante. De la misma forma que una enfermedad puede mantener el nombre y cambiar su significado dependiendo del contexto, una cita musical puede resignificarse: podemos encontrarla presente en distintas obras, pero mutando su significado según esta finalidad, de ironizar o enaltecer sus apariciones precedentes⁷²².

Siguiendo esta clave, en los casos en los que la cita lo permita intentaremos establecer a qué está haciendo referencia, de qué manera se está usando la cita, en qué

⁷²²Alejandro Brienza, “La cita musical y la teoría del enunciado”, Ponencia presentada en las VI Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, (Talca, Universidad de Talca, 2017) Disponible en: https://www.academia.edu/32243823/La_cita_musical_y_la_teor%C3%ADa_del_enunciado

tradición se está insertando. En la medida de nuestras posibilidades, intentaremos darle una significación a los casos que podamos detectar y contextualizar.

Como mencionamos anteriormente, dentro de las posibles formas en las que se puede citar un material en este contexto, referimos a la inserción de material rítmico-melódico o a la inclusión de material pregrabado. En este último caso, se presenta la particularidad de que este material sea expuesto sin ser reconocible. Nos referimos a los momentos en los que las citas de materiales pregrabadas se incorporan, pero invirtiendo la cinta, de tal manera que la cita pasa a ser un objeto sonoro que adquiere una musicalidad propia y contextual. Sin embargo, entendemos que, en los momentos en los que eso sucede, la cita no queda exenta de significación. Si bien a la escucha primaria y directa una cita en reversa se vuelve un objeto ininteligible, es necesario comprender que un reproductor de vinilos podría con cierta pericia del operador y forzando el mecanismo, revelar la naturaleza primigenia de ese objeto insertado. En cualquier caso, y salvando las distancias históricas, la disponibilidad actual de medios digitales permite revertir el objeto que originalmente se consiguió invirtiendo un fragmento de cinta magnética para que pueda hacerse reconocible la referencia. De esta manera, creemos relevante sumar al repertorio de citas musicales, aquellas que en un principio fueron incorporadas de manera velada a la escucha. En todos los casos, suponemos que las cintas invertidas no fueron incorporadas al discurso de una obra por la propia sonoridad del objeto, sino por su referencialidad, aunque esta permanezca velada.

Respecto de la utilización de estos materiales, que Compagnon considera “de segunda mano”⁷²³, cabe destacar que tiene antecedentes en los estudios críticos sobre los compositores argentinos de música académica que recurren a la cita musical como parte de sus recursos creativos. Dentro de esos estudios, destacamos el trabajo de Antonietta Sottile que trabaja “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”⁷²⁴ y los estudios sobre la obra de Gerardo Gandini realizados por Pablo Fessel⁷²⁵.

La utilización de la parodia es otra herramienta discursiva para componer una obra. Por esa razón, también relevaremos aquellas obras que están generadas a partir de otra obra. Para detectar una canción paródica, tendremos en cuenta no solo lo que Genette

⁷²³ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Paris, Éditions du Seuil, 1979)

⁷²⁴ Antonietta Sottile, “La práctica De La Cita En Alberto Ginastera”. *Revista Del ISM*, n.º 16 (2016):131-56. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.

⁷²⁵ Pablo Fessel, “Aleatoriedad y notación gráfica en la música de Gerardo Gandini”. *Revista Del ISM*, nro 26 (2024) <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0071>.

describe como su carácter “hipertextual”, sino, además, su carácter lúdico, que se expresa como un cambio de sentido; dado que, como sostiene Bajtín, lo que caracteriza a la parodia es que la palabra del autor introduce en la palabra ajena una inversión de sentido.

Rupturas con el espacio

El surgimiento y consolidación del rock nacional en la Argentina se da de manera simultánea con la proliferación de los sistemas de monitoreo estereofónicos en los equipos hogareños. Esto se hace evidente en los avisos publicitarios publicados en las revistas *Pinap* y *Pelo*, que anuncian las novedades del mercado en materia de equipos de reproducción de audio. Esta actualización tecnológica permitió pasar de escuchar por un único canal a disponer de un sistema doble, que replica la escucha binaural de los humanos. La estereofonía fue uno de los cambios de mayor impacto en la industria discográfica, que, como todo cambio, dio lugar a un período de transición en el cual convivió con los sistemas monofónicos. Esa transición implicó ofrecer condiciones técnicas de grabación y edición de discos que pudieran garantizar su reproducción en cualquiera de los dos sistemas. Las marcas de esta garantía sobreviven en las tapas y en las etiquetas del disco *Pappo's Blues Vol. 5*, replicadas en el disco *Pappo's Blues Vol. 6*, que presentan la leyenda “Mono/Stereo Compatible”⁷²⁶. Dado que estos discos están fechados en los años 1974 y 1975 respectivamente, estamos en condiciones de aseverar que la compatibilidad con los sistemas monofónicos abarcó todo el período estudiado.

Como señala Franco Fabbri, el impacto del sonido estereofónico y su consecuente difusión masiva se remontan a fines de la década de 1950. Si bien estos fenómenos han sido problematizados por ingenieros de audio y críticos musicales, los estudios musicológicos al respecto son más bien escasos⁷²⁷. La excepción a la regla es el concepto de la *soundbox* desarrollado por Allan Moore⁷²⁸ y los trabajos académicos llevados a cabo recientemente en el también reciente campo de “the art of record production”⁷²⁹. Para

⁷²⁶ Además, se escuchan al técnico de grabación pronunciar la frase “estéreo compatible” cuando anuncia los títulos de las canciones, pero con las cintas invertidas, por lo cual, se analizarán en detalle en el siguiente capítulo.

⁷²⁷ Franco Fabbri, “Whatever Happened to Stereophonic Sound?” *Music and Technologies* 2, Ed. Darius Kučinskas and Georg Kennaway, ISBN 978-1-4438-7074-0, 2014.

⁷²⁸ Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text: developing a musicology of rock* (Aldershot: Ashgate, 2001); Ruth Dockwray y Allan F. Moore, “Configuring the Sound-box 1965–1972”, *Popular Music* 29 (2) 2010: 181–197

⁷²⁹ Serge Lacasse, “Persona, emotions and technology: the phonographic staging of the popular music voice.” *The Proceedings of the 2005 Art of Record Production Conference*. Disponible en:

Fabri, el sonido estereofónico ha sido a menudo considerado un *trick*⁷³⁰ tanto por las compañías discográficas como por los estudiosos de la música. Los análisis exhaustivos de grabaciones y/o de los componentes en la cadena de audio no le han prestado suficiente atención, como si no hubiera habido un cambio en la fidelidad del sonido desde que los sistemas eran monofónicos. Aún con el avance de las tecnologías digitales que han mejorado en gran medida la capacidad de distribuir la señal sonora en el espacio, el estéreo sigue siendo hasta el presente algo que se considera obvio, que se da por hecho. Fabbri también registra que el interés de los comentaristas musicales por este tema se suscita cuando los efectos del estéreo aparecen exagerados en los discos del pop de mediados a fines de la década de 1960⁷³¹. En este punto, entendemos que hay cierta coincidencia con los fonogramas que estamos trabajando en este recorte temporal, dado que en nuestras muestras comienzan a observarse una serie de operaciones desde la consola del estudio que dan cuenta de un uso creativo y poético de este recurso.

En Argentina, el rock local se apropió de las herramientas que le brindó la estereofonía. “Distribuir” los instrumentos en distintos lugares de un espacio simulado por la intersección de los canales izquierdo y derecho no solamente permitió una mejor dosificación de cada instrumento, sino que se transformó en una herramienta creativa más a la hora de trabajar con las grabaciones en el estudio. Los recursos disponibles en las consolas de los estudios de grabación no solo habilitaban la posibilidad de generar una mezcla más “balanceada” y estática, que permitía una mejor apreciación individual de cada instrumento, sino que posibilitaron que ese proceso se diera de manera dinámica. La posibilidad que tuvieron algunos músicos de acceder libremente al control de la consola del estudio fue un paso que les permitió entender el proceso de grabación de otra forma y utilizarlo creativamente. A partir de esta licencia y de la incorporación de conocimientos específicos, entendemos que se dan una serie de experimentaciones con el sonido que son propias del campo del rock nacional que, creemos, no se replican en otros campos de la música popular argentina y que solo encuentran su paralelo en las composiciones de música electroacústica académica.

www.artofrecordproduction.com; William Moylan, *Understanding and Crafting the Mix: the art of recording* (Boston: Focal Press, 2007).

⁷³⁰ La literalidad indica que debe interpretarse como “truco”, sin embargo, adivinamos la intención de que se hace referencia al tipo de artilugio que tiene como propósito generar una ilusión, en este caso auditiva.

⁷³¹ Fabbri también sostiene que este tipo de estudios se trabajan a partir de un dejo de nostalgia o de ironía y, en algunos casos, de ambas.

Es así que, dentro del panorama de los fonogramas que conforman toda la muestra, registramos lo que podríamos denominar una estereofonía estática y otra dinámica. La primera es aquella que presenta una espacialización fija sostenida durante toda la pieza, lo que no implica necesariamente un esquema conservador, ya que aún en esa estabilidad el planteo inicial puede ser osado. Pondremos por ejemplo “Toda de gris”⁷³² de Buenos Aires Blues, en la que cada canal presenta una mezcla diferente: el canal derecho con un planteo más conservador y el canal izquierdo con un planteo más radical. El nexo entre ambos canales es la voz que está centralizada. Por esta razón se puede realizar el ejercicio de escuchar cada uno de los canales del fonograma por separado, lo que da por resultado dos versiones distintas de la misma canción.

La otra forma de utilizar la estereofonía es a partir de la explotación de sus posibilidades dinámicas, es decir, a partir de explorar el movimiento de una señal entre un canal y el otro. Un aspecto fundamental de estos cambios es la velocidad a la que se desarrollan esos movimientos, si los cambios son repentinos o si se dan paulatinamente. Por lo general, estos procesos, al ser dinámicos y cambiantes, no se sostienen durante la totalidad de un fonograma, y en la mayoría de los casos se aplican a alguna unidad formal en particular. Tal es el caso de “Esto se acaba acá”⁷³³ de Claudio Gabis, en cuya introducción, que abarca los primeros 25 segundos, el piano pasa de un canal a otro: primero lo hace en correspondencia con los cambios armónicos y luego se acelera la velocidad de los cambios. Durante uno de los compases pasa de un canal a otro mientras se sostiene el mismo acorde.

De acuerdo con Fabbri, creemos que “aún queda por hacer una evaluación cultural y musicológica del estéreo”. Por nuestra parte, nos aventuraremos a tratar de identificar de qué manera explotaron este recurso quienes se arriesgaron a producir fonogramas en ese campo en formación del rock nacional.

Rupturas con el espectro armónico

Una de las características que creemos que distingue al rock en general, es su capacidad de incorporar procesamientos electrónicos a sus instrumentos. La utilización de efectos, distorsión, componentes de ruido, filtros o cualquier otra alteración de la

⁷³² Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Toda de gris”, *Buenos Aires blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁷³³ Claudio Ariel Gabis, “Esto se acaba acá”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Microfón/Talent, 1974)

fuerza primaria del sonido, no afecta de ninguna manera su identidad genérica. Es más, nos animaríamos a decir que si no hay procesamiento electrónico de la señal no es rock.

En este punto, creemos que se da una ruptura con el espectro armónico en la medida en que se rompe con la sumatoria de frecuencias que ofrecen los instrumentos acústicos. Comparado con otros estilos, el rock presume de poder explorar nuevas sonoridades y de hacer de esa búsqueda una marca estética.

A partir de esta premisa, nos dispondremos a identificar en el corpus, aquellos casos en los que los fonogramas presenten procesamientos electrónicos de la señal o la inclusión de sonidos concretos. Asimismo, en la propia técnica instrumental, consideraremos la incorporación de todos aquellos sonidos que en la música contemporánea se denominan “técnicas extendidas”. También intentaremos identificar la presencia de componentes de ruido que puedan haber sido incorporados a la mezcla para darle un carácter particular a una determinada obra.

Rupturas con la armonía

Quizás sea este uno de los aspectos más complejos de relevar dada la variedad y diversidad de posibilidades que presenta. En nuestra búsqueda, nos concentraremos, principalmente, en aquellos planteos armónicos que intenten romper con una direccionalidad teleológica, los planteos que apuesten a un desarrollo no funcional de la tonalidad y aquellos en los que la armonía no se utilice para destacar unidades formales. En el mismo sentido trataremos de recuperar aquellos planteos armónicos que tienden al estatismo y aquellos que restan funcionalidad a los acordes.

Rupturas con la forma

Como complemento a la extensión de las duraciones de los fonogramas, creemos que, además de la dilatación en el tiempo de las composiciones, es importante saber de qué manera se consiguieron esos resultados. Por esa razón, representará un caso plausible de análisis cualquier planteo que se desentienda de las formalidades de rigor de una canción; introducción, estrofas, estribillos, solos y partes conclusivas.

Siguiendo esa premisa, nos interesa identificar fonogramas en los que la macroforma sea la resultante de varias unidades formales de segundo grado contrastantes entre sí o, en su defecto, muy numerosas. Para determinar si este número excede el promedio trataremos de fundamentar en cada caso comparándolo con algunas referencias arquetípicas. Para establecer si las unidades menores son contrastantes entre sí, descansaremos en los argumentos que podamos esgrimir desde nuestra subjetividad analítica.

En el mismo sentido, desestimando el número (e incluso el carácter) de las unidades formales de segundo nivel, estaremos atentos a su proporcionalidad. Conscientes de que “el equilibrio de las partes” es un valor instalado en la historia de la composición de occidente, al menos desde el clasicismo en adelante, los desbalances, entendidos como desproporciones, en macroformas que presentan dos o más partes.

Asimismo, si la macroforma presentara solamente dos unidades formales de segundo nivel, evaluaremos el nivel de cohesión interna de la obra. En esa línea, en caso de identificarse una macroforma cuyo resultado de la sumatoria de dos unidades formales diferentes, sin relación aparente entre ambas, también será considerada una transgresión a las convenciones.

En el mismo plano, en relación con las funciones de las unidades formales, evaluaremos la posibilidad de que algunas defrauden las expectativas que deberían satisfacer. Pensamos específicamente en aquellas unidades formales que, por ser las primeras que exponen materiales se asumen como introducciones. Suponiendo que una introducción tiene un carácter inmersivo, en el sentido que va guiando la escucha del oyente para ir alojándolo en el tempo de la obra, en su centro tonal, en su sonoridad y en su carácter, intentaremos determinar si algunas de estas primeras unidades formales transgreden esta convención. Ante la detección de introducciones defectivas, es decir, aquellas que generen una expectativa y la defrauden, intentaremos argumentar de qué manera se incumple con el objetivo a partir de la información que podamos desprender del análisis estructural musical.

En caso de encontrarnos con unidades formales situadas al final de la obra, realizaremos la misma tarea. En este caso debemos realizar una digresión para distinguir entre el final fáctico y el final de prolongación. La idea de que una obra pueda tener dos

finales la tomamos de lo formulado por Fred Lerdhal y Ray Jackendoff⁷³⁴. En su *Teoría Generativa de la Música Tonal* los autores distinguen entre un “final superficial” y un “final de prolongación”. El final de prolongación es el punto en que se resuelve la tensión de un grupo cadencial, mientras que el final superficial coincide con el final fáctico de una obra o fragmento; esto es, cuando la obra cesa, deja de sonar. Estos dos finales no son necesariamente coincidentes, como ejemplifican los autores con el “Chorale St. Antoni”⁷³⁵ en el que median siete compases entre un final fáctico (superficial) y un final tónico (de prolongación).

Cuando una unidad formal se localice al final de una obra, pero no satisfaga la expectativa del final tónico, será considerada otra transgresión a las convenciones, al menos las que caracterizan a la música tonal. Por ende, nos dispondremos a detectar la presencia de finales tonalmente indefinidos para tratar de determinar qué procedimientos se utilizaron para evitar ratificar el centro tonal.

En ese sentido, y en relación con los finales superficiales, nos daremos a la tarea de identificar si alguna obra presenta más de uno. En rigor, y por definición, una obra no podría presentar más de uno de estos finales; sin embargo, es probable que se presenten algunos finales de similares características que anticipen a ese último final fáctico. En consecuencia, analizaremos en cada caso el peso conclusivo de cada una de estas unidades formales que parecen ocluir el discurso musical.

El paralelo de esta última transgresión podrían ser aquellas canciones que tienen dos comienzos. Se distinguen de las “introducciones defectivas” porque sí pueden situar al oyente en el tempo, la tonalidad y en la sonoridad de la obra, pero, por algún motivo, ese proceso se ve interrumpido para luego ser retomado en una introducción completa o bien se ve truncado para que la canción irrumpa sin otra introducción. De igual manera que en los casos anteriores, intentaremos fundamentar su inmanencia.

Análisis Fílmico

Al igual que la música, el cine se puede analizar a partir de los elementos que conforman su estructura. Los enfoques formalistas concentran su analítica

⁷³⁴ Fred Lerdahl y Ray Jackendoff. *A generative theory of tonal music*. Cambridge. MIT Press. Trad. esp. de J. González-Castelao: *Teoría generativa de la música tonal* (Madrid, Akal, 2003): 261.

⁷³⁵ Brahms, Johannes. “Thema. Chorale St. Antoni”. *Variationen über ein Thema von Haydn* op. 56.

fundamentalmente en los aspectos immanentes de una película o de una obra musical, priorizando su estructura interna, sus elementos constitutivos y la manera en que éstos se organizan para construir una pieza. Por el contrario, se le resta atención a factores externos como el contexto histórico, la intención subjetiva de quien crea la pieza o la recepción del público. Aunque estos no ocupen una centralidad no se descartan por completo, sino que se consideran como componentes de segundo orden. Filmes y obras musicales comparten su condición de ser artes temporales y la posibilidad de ser desglosadas en unidades de sentido. En el caso del cine, uno de los aspectos en los que el formalismo recalca es en la imagen: la composición del cuadro (líneas, formas, colores, texturas, equilibrio, simetría, etc.), el uso de la luz, las paletas de colores, la profundidad de campo, la angulación de las lentes, los movimientos de cámara y los planos que se utilizan. Otros aspectos fundamentales son el montaje, la banda sonora, la puesta en escena y la estructura narrativa.

Por lo general, este tipo de análisis formal aplica mejor al cine de ficción que al documental, el cual, por su singularidad, enfrenta otro desafío: Su vínculo con la realidad. Esta temática fue abordada por diferentes teóricos y cineastas para intentar dilucidar de qué naturaleza es ese vínculo aportando enfoques clave que ponen en crisis la noción del documental como un mero reflejo de la realidad. Bill Nichols, con su tipología de los modos de narración del documental: expositivo, observacional, interactivo, reflexivo, performativo y poético⁷³⁶; describe las diversas estrategias de representación, así como la forma en la que se construyen. Entre ellas destaca especialmente el modo reflexivo⁷³⁷ que cuestiona la propia capacidad del documental para sostener su objetividad. Trinh T. Minh-ha critica la objetividad occidental y las influencias del poder y la cultura en esas formas de representación⁷³⁸. Michael Renov analiza las “afirmaciones de verdad” y su negociación entre cineasta, sujeto y espectador⁷³⁹. Incluso los enfoques del “cine

⁷³⁶ Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1991)

⁷³⁷ En vez de centrarse en los procesos de negociación entre cineasta y sujeto, como el modo participativo, el modo reflexivo se centraría en los procesos entre cineasta y espectador. Su tema ya no es el mundo histórico, sino como se construye una representación de dicho mundo.

⁷³⁸ Antonio Zirión Pérez, “Trinh T. Minh-ha: Variaciones sobre la polifonía”, *Alteridades*, nro 61, scielo.org.mx (2010): 151-152.

⁷³⁹ Michael Renov, “Hacia la poética del documental”, Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccionesi.html>

directo”⁷⁴⁰ y el “*cinéma vérité*”⁷⁴¹, que inicialmente buscaron una observación pura, terminaron reconociendo la influencia de la cámara y la edición. Finalmente, las teorías posestructuralistas y postmodernas desafían la existencia de una verdad objetiva, lo que ha influido profundamente en la comprensión del documental como una construcción discursiva de la realidad. Esta apretada síntesis da cuenta de las tensiones que los enfoques estructuralistas y sus detracciones desatan al interior del campo del cine.⁷⁴²

Para entender el alcance y la incidencia que tiene el cine documental en la construcción de la historiografía del rock nacional en la Argentina, podríamos analizar un caso concreto al que venimos haciendo referencia en capítulos anteriores: el filme *Rock hasta que se ponga el sol* y la inclusión extemporánea del dúo Sui Géneris en el montaje. En torno a este suceso se presentan dos posturas: Algunos sostienen que, efectivamente, Sui Generis actuó en el festival B.A. Rock de 1972 pero “fuera de programa”. Otros, sostienen que Sui Géneris nunca actuó en el festival y que fue incluido después en el documental. A partir de esta querella y a la hora de construir una historiografía de un campo de la música popular podemos plantearnos dos preguntas:

¿Hasta qué punto se puede considerar a un filme como un documento?

¿Se puede desconocer un hecho histórico por falta de pruebas documentales?

Si se iniciara una causa podría reformularse en estos términos:

Se informa que el Sr. Aníbal Uset, director del documental *Rock hasta que se ponga el sol*, ha sido objeto de una denuncia en la que se le imputa la presunta alteración o falsificación de hechos en una obra audiovisual de carácter documental.

La parte querellante, representada por historiadores afectos al revisionismo, sostienen que el mencionado director habría incurrido en una representación falaz de la realidad, al incluir imágenes del grupo musical Sui Generis que no habrían sido captadas

⁷⁴⁰ "El tipo de cine que plantea los problemas más difíciles y profundos, con relación a la ilusión, la irrealidad y la ficción, es de hecho el cine de lo real, su propia tarea es hacer frente al problema más complicado que la filosofía se ha preguntado durante los últimos doscientos años, el de la naturaleza de la realidad." (En el catálogo del festival Cinema du Réel, Centro Pompidou, París) Texto original de Edgar Morin. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20080223084824/http://archives.cicv.fr/SYNESTHESIE/synesthesie2/CI/edgar.html>

⁷⁴¹ Xerman Rodríguez, “Cinéma Vérité: ¿qué es?” Disponible en: <https://35mm.es/cinema-verite/>

⁷⁴² Los enfoques estructuralistas y posestructuralistas también mantienen un debate en torno a la música.

durante el desarrollo efectivo del evento que constituye el objeto central del documental, a saber, el festival B.A. Rock de 1972.

Como elemento probatorio, la querella presenta un plano donde se observa a un individuo que no sería miembro de la formación original del grupo, específicamente un baterista cuya presencia no se corresponde con la alineación real de la banda al momento del festival, lo que constituiría una prueba contundente de la falta de continuidad y, en consecuencia, de la eventual recreación posterior de la escena.



Figura 25: Francisco “Paco” Prati en el escenario del B.A Rock / Una persona no identificada, sentada en la batería de Prati en la jornada de retomas (Arriba, a la izquierda).

El Sr. Uset, por su parte, argumenta en su defensa que el día de la presentación de Sui Generis se habrían producido fallas técnicas con el equipamiento de filmación, lo cual imposibilitó registrar adecuadamente el evento. En virtud de ello, sostiene que se optó por realizar retomas a posteriori, como única alternativa viable para suplir las imágenes que no pudieron obtenerse en su momento.

No obstante, dicha explicación, ha surgido una acusación adicional por parte de terceros, quienes afirman que la participación de Sui Generis en el B.A. Rock de 1972 nunca habría tenido lugar, y que la inclusión del grupo en el documental obedecería exclusivamente a fines promocionales vinculados a los simples que estaban disponibles en las disquerías y al inminente lanzamiento del álbum *Vida*, lo cual, de corroborarse, podría configurar una maniobra engañosa con fines comerciales.

Si fuéramos la fiscalía que evalúa la pertinencia de esta denuncia seguramente tendríamos que desestimarla. Como primer argumento, podríamos esgrimir que las

propias imágenes de Prati (y del bajista) en el escenario del B.A. Rock constituyen un indicio de que Sui Géneris efectivamente actuó en el festival. En segundo término, como bien señala Di Pietro⁷⁴³, existe una contraprueba que obra en la contratapa del disco *Hasta que se ponga el sol* en la que se puede ver al dúo con referencias del festival, de hecho, puede observarse la mirada oblicua de Jorge Álvarez al pie del acceso al escenario.

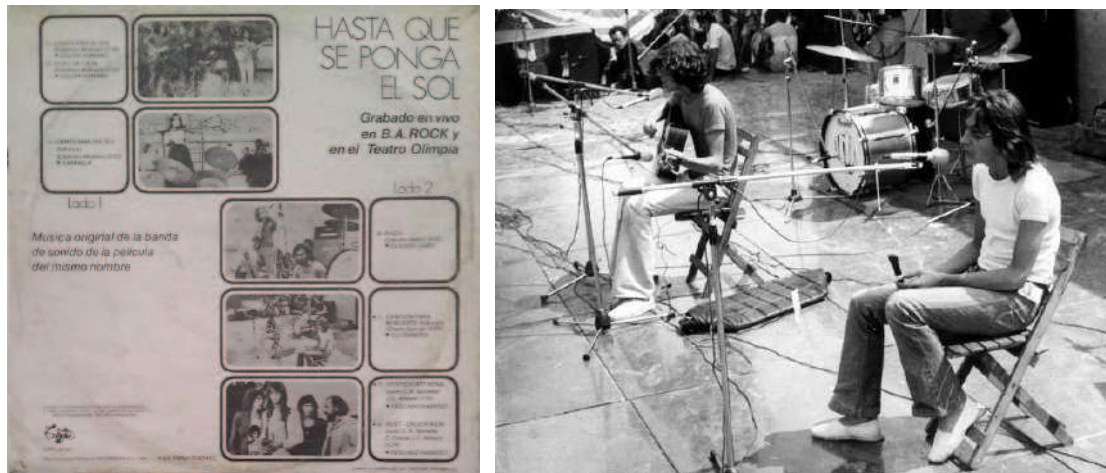


Figura 26: Segundo tema del lado B “Canción para mi muerte”, acompañada por una foto, en la contratapa del disco de la banda sonora del documental / Misma foto de la contratapa, ampliada, Charly García y Nito Mestre en el escenario del B.A. Rock, durante el festival.

Nuestro tercer argumento diría que se trata de una construcción cinematográfica y que, basado en los enfoques teóricos que citamos más arriba, tendríamos que reconocer que cualquier narración de este tipo es, en lo que refiere a su relación con la representación de la realidad, fraudulenta. Cualquier contraplano, cualquier imagen insertada, cualquier sonido sincronizado o añadido implica una operación de montaje que en la realidad no se confirma. Además, como el propio Uset declara, en el documental aparecen otros grupos, como Pappo’s Blues o Pescado Rabioso, que tampoco estuvieron programados en el escenario del B.A. Rock, lo que prueba que el espíritu del filme excede el marco del festival en sí y busca retratar el panorama general del movimiento. Sin embargo, este segundo argumento puede ser rebatido, considerando que las dos agrupaciones mencionadas aparecen actuando en otros escenarios de la ciudad mientras que Sui Géneris, aparece en el mismo escenario del festival. Dicho esto, el hecho de que las imágenes también hayan sido registradas en el predio del Club Argentinos Juniors, no

⁷⁴³ Di Pietro, *Esta noche*, 70.

necesariamente implica que se trate de un intento de manipular la credibilidad del espectador dado que pudo responder sencillamente a circunstancias de producción que favorecían el acceso a ese escenario. De hecho, a los fines prácticos de promover el “grupo muy flamante”⁷⁴⁴ que lanzaba su primer disco en esos días lo estrictamente beneficioso para su proyección era la participación en el documental, ya sea en ese escenario o en cualquier otro.

Desestimada la acusación contra Uset, y exonerado de cualquier imputación formal por los delitos que pudieran configurarse, tales como falsedad ideológica, maniobra engañosa o fraude, podemos pasar a tratar de entender sobre qué pilares se sostuvo el mito.

Uno de los que apoya la tesis de que Sui Géneris nunca estuvo sobre el escenario del B.A. Rock es Pablo Alabarces, quien sostiene lo siguiente:

Alcanza con recordar que la figura con más cámara y letra de toda la película es Daniel Ripoll, director de la revista *Pelo*, organizador del festival y esforzado locutor y presentador en el film. O que Sui Generis aparece tocando en vivo, aunque no tocó en el festival: se los filma en el escenario, se monta con imágenes sueltas de los espectadores, se los enlaza con una intervención de Ripoll pidiendo al público que se siente, para presuponer la presencia del público, y cantan “Canción para mi muerte”, recién lanzado en simple por Jorge Álvarez; con lo que Uset filma, por imposición de Álvarez (coproductor), el primer clip de promoción de la historia del rock nacional”⁷⁴⁵.

Alabarces, al develar los artilugios utilizados por Uset, pone en evidencia los elementos que componen una unidad narrativa: imágenes del público, presentación de Daniel Ripoll e imágenes de los músicos en el escenario mientras solistas o agrupaciones ejecutan una canción. Según la mirada de este sociólogo, estas imágenes “se montan”, es decir que se utilizan para llevar a cabo una compaginación, en la que se crea la ilusión de que los músicos y el público comparten un mismo tiempo y espacio. Esto último no es otra cosa que la definición misma del montaje cinematográfico: una ilusión de

⁷⁴⁴ En esos términos presenta Ripoll a Sui Géneris.

⁷⁴⁵ Alabarces, “Cine argentino, 33.

continuidad generada por cortes. De hecho, otras actuaciones como las de León Gieco y Orion's Beethoven presentan la misma estructura, a saber: la presentación de Ripoll y la interpretación en vivo del grupo con imágenes insertadas. Sin embargo, estas no despiertan las mismas suspicacias que suscita la presentación de Sui Generis. La pregunta es ¿por qué? La respuesta está en los encuadres: mientras que en las presentaciones del solista y del grupo se pueden ver planos generales con referencias del público, que no dan lugar a dudas de la situación de lugar, la presentación del dúo se monta con planos cerrados sobre los cuerpos y los rostros de los intérpretes:

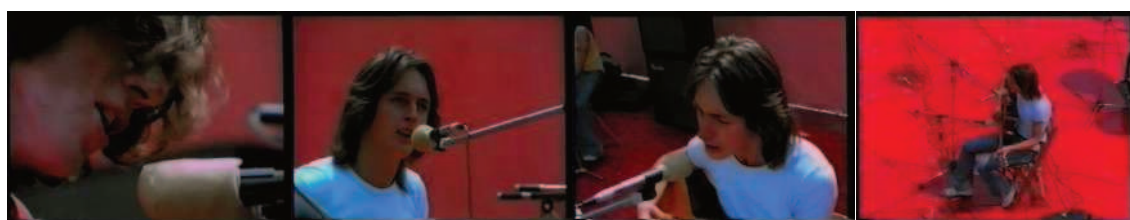


Figura 27: Selección de fotogramas de la presentación de Sui Génerois en *Rock hasta que se ponga el sol*.

Por otra parte, que Alabarces se refiera a Ripoll como “la figura con más cámara y letra de toda la película” constituye un juicio de valor —discutible— que denota cierta animosidad para con el organizador del festival y, por añadidura, con Jorge Álvarez. El hecho de que Ripoll se dirija al público para pedirle a “los de adelante” que se sienten para que puedan ver “los de atrás” no implica necesariamente que Uset haya tenido la intención de inferir la presencia de un público fuera de cuadro que se presume ausente al momento de la toma. Aunque todas las intervenciones de Ripoll se hayan filmado antes o después del festival para maximizar los recursos de la producción, no quiere decir que, en algún momento del festival, y oficiando de presentador, no haya tenido que llamar al orden a las personas que asistieron al predio. En otros términos: Suponiendo que todo registro es imperfecto, la recreación audiovisual de algo que sucedió no lo hace necesariamente menos verdadero que el registro directo. La misión de un documental no es el registro de lo verdadero sino la construcción de un verosímil.

Por otra parte, están quienes sostienen que Sui Génerois sí tocó en unas de las jornadas del B.A. Rock. En la cronología que reconstruye Roque Di Pietro, tanto La Pesada del Rock como Sui Génerois fueron incluidos a último momento por presión de Álvarez y Kaminsky a Daniel Ripoll. La postergación de una de las fechas por mal clima

habría sido la ventana de tiempo que hacía falta para que estos dos grupos pudieran subir al escenario y, además, ser incluidos en *Rock hasta que se ponga el sol*. Según Di Pietro, Kaminski tenía ese poder por ser coproductor de la película. Es necesario aclarar que la principal fuente de Di Pietro para reconstruir la cronología de los sucesos es el testimonio de Billy Bond. Además, se toma el trabajo de comparar la grabación del disco que se editó con las tomas de sonido que aparecen en la película y la versión de la banda propiamente dicha. Según su juicio, se trata de la misma toma, aunque la versión del disco se escucha mejor y la versión de la banda sonora está “acelerada un semitono”. También ratifica que en los anuncios que realiza *Pelo* para promocionar el festival, en ningún momento se promueve el nombre del dúo. La mayoría de estos datos también pueden corroborarse en otros sitios en los que se desarrollan cronologías parecidas. Lo llamativo del aporte de Di Pietro es el juicio que emite sobre la presentación que realiza Ripoll antes que toque Sui Generis:

Previo a su performance en la película se puede ver al barbado dueño de la revista *Pelo* Daniel Ripoll (unas tomas que evidentemente no se realizaron durante el festival) que le pide al público que está delante de todo si se puede sentar porque los de atrás no ven, menciona brevemente al grupo que acaba de tocar (Orion’s Beethoven) y anuncia a Sui Generis, “un grupo muy flamante de la nueva camada”⁷⁴⁶.

Di Pietro afirma que es “evidente” que las tomas no se realizaron durante el festival. Intentemos entonces realizar un desglose de las imágenes en las que Ripoll oficia de presentador en *Rock hasta que se ponga el sol*, consignando las bandas que actuaron antes y después para analizarlas en contexto:



Figura 28: Daniel Ripoll como presentador: entre Color Humano y León Gieco / Entre León Gieco y Gabriela / Entre La Pesada del rock y Claudio Gabis / Entre Orion’s Beethoven y Sui Génerois.

⁷⁴⁶ Di Pietro, *Esta noche*, 71.

A nuestras inspecciones no les resulta evidente lo extemporáneo de las intervenciones de Ripoll en las imágenes analizadas. Sí acordamos que los planos carecen de referencias concretas al festival: son planos cortos del presentador, con una angulación cerrada, en los que se ve poco más que su rostro. Podemos decir que el primero y el cuarto plano parecen haber sido realizados desde el mismo punto de cámara. El segundo plano, el diferente, está localizado en otro lugar o bien se puede pensar que, desde el perfil izquierdo, la cámara toma como referencia una arboleda en lugar del paredón rojo. El tercero tiene un segundo sujeto en segundo plano que parece ser un operador de escenario que se comunica con terceras personas a través de un radiotransmisor.

Hasta aquí, el constructo del verosímil no despierta otras suspicacias que no sean las de la espectacularidad del radiotransmisor⁷⁴⁷. Ahora bien, si contrastamos este material con el tráiler oficial de la película⁷⁴⁸, se presentan al menos cuatro planos más que amplían esta mirada. En esta pieza también se puede ver a Ripoll en su rol de conductor, pero esta vez, en lugar de presentar a “todos los grupos del rock argentino”⁷⁴⁹, explica que el despliegue que el público supuestamente está viendo en ese momento, es producto de que se estaba filmando “la primera película de rock”⁷⁵⁰. Los encuadres son similares a los que se ven en el documental, aunque el contenido es exclusivo del tráiler. La cámara del primer, tercer y cuarto cuadro muestra a Ripoll detrás de los cables, una marca que también se replica en la película. Por otra parte, como se aprecia en la segunda viñeta, la presencia de la cámara en el plano, tomada por otra, implica que se destinan dos cámaras para una sola toma. Más aún, en los cuadros tres y cuatro se puede ver como pasan cámaras y luminarias detrás de la figura del por aquel entonces director de la revista *Pelo*. A juzgar por la posición relativa entre el micrófono y la boca del locutor, creemos que la cámara que aparece en el segundo recuadro, es parte de la puesta en escena, que está apostada en ese lugar para dar la pauta de que se está filmando y que todas las imágenes provienen de la misma cámara (la que no se ve) con el correspondiente cambio de angulación.

⁷⁴⁷ En el documental se puede ver que los operarios efectivamente utilizaban el radiotransmisor para comunicarse entre ellos.

⁷⁴⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YYwyO8m_oZ0

⁷⁴⁹ Es una frase que Ripoll pronuncia cuando en la primera intervención que tiene en el tráiler del documental.

⁷⁵⁰ Ídem.



Figura 29: Ripoll con los cables cruzando por delante / Cámara y micrófono del rodaje / Cámara cruzando por detrás de Ripoll / Luminarias cruzando por detrás de Ripoll.

El análisis de las imágenes no es concluyente. No podemos aseverar que todas las imágenes se hayan tomado el mismo día, ni que Ripoll aparezca siempre con la misma remera y el mismo micrófono tampoco es un indicio categórico de que así sea.

En este proceso analítico no debemos perder de vista que el cine es un lenguaje audiovisual y que el sonido es la otra vía a través de la cual podemos recuperar información. En ese sentido, una de las observaciones que podemos realizar de la banda sonora, respecto de las intervenciones de Ripoll, es que la señal de su voz está demasiado limpia para haber sido tomada en un ambiente ruidoso como un festival. En las primeras tres presentaciones, el sonido del público no parece ser el directo, sino que parece haber sido adicionado a la mezcla en postproducción. La última, la presentación de Sui Géneris, no tiene ese sonido agregado; quizás sea ese elemento el que, a los que sostienen una posición crítica, como Alabarces y Di Pietro, les genere la sensación de cierta impostura. Otro rasgo que comparten las otras intervenciones de Ripoll es que su voz tiene siempre el mismo procesamiento, uno que intenta emular la señal de un micrófono amplificado por los altavoces de un festival. Sin embargo, esa pretensión está desmentida por la segunda foto extraída del tráiler en la que se ve un segundo micrófono, por debajo del primero, que claramente es el del equipo de filmación. La presencia de este segundo micrófono explicaría el control de la toma, del procesamiento posterior, la ajustada sincronía de los labios y la estabilidad en los niveles de la intensidad de la voz. A pesar de que Ripoll se corre del eje del micrófono dinámico que sostiene con su mano, la intensidad no varía. Esto sí podría poner en crisis la idea de que las imágenes fueron tomadas durante el festival. Además, por lo general y por disciplina de rodaje, la instalación de luminarias y el tendido de cables se realiza antes de que se ponga en marcha la jornada del festival, por ende, es poco probable que esa preparación del escenario se

haya realizado con el público presente. Por otra parte, no tiene sentido montar luces para un espectáculo que se va a desarrollar antes que se ponga el sol y al aire libre, a menos que se extienda hasta la noche, como lo demuestra la participación de Arco Iris. Por lo observado, si hay algo que rompe con el verosímil, es la información contenida en la banda de sonido antes que la contenida en las imágenes.

En este punto ya no tenemos dudas de que Sui Génerois sí actuó en el festival, ahora la pregunta pasa a ser otra: ¿Fue Ripoll el que ofició de locutor y presentador durante el festival?

Retomando la polémica en torno a la incorporación de Sui Génerois en *Rock hasta que se ponga el sol*, en el tráiler aparecen dos planos de Charly García que no son los que se muestran en el filme que, en rigor, son dos cortes del mismo plano, lo que haría suponer que en esa jornada de “retomas” se hicieron al menos dos pasadas del tema. Para el montaje de esta pieza de promoción se utilizó la misma toma de sonido que aparece en el documental como banda sonora. En este sentido, lo único que el tráiler aporta es más información acerca de la cantidad de retomas que se hicieron. Para cerrar el caso alrededor de la presentación de Sui Génerois, proponemos algunas claves para interpretar las imágenes, a saber: la presencia de Prati en la batería y la postura corporal de Charly García frente al piano. Estos dos elementos son la clave para determinar que planos pertenecen a una u otra instancia. Lo primero que sabemos es que Prati estuvo tocando en el festival porque quedó registrado en las imágenes. También sabemos, por el audio que aparece en el disco con la banda sonora del documental, que García pidió disculpas por tocar de espaldas. El plano abierto que muestra a los cuatro integrantes sobre el escenario nos revela que la posición de Charly García y su piano el día del festival era declaradamente opuesta a la ubicación del público.

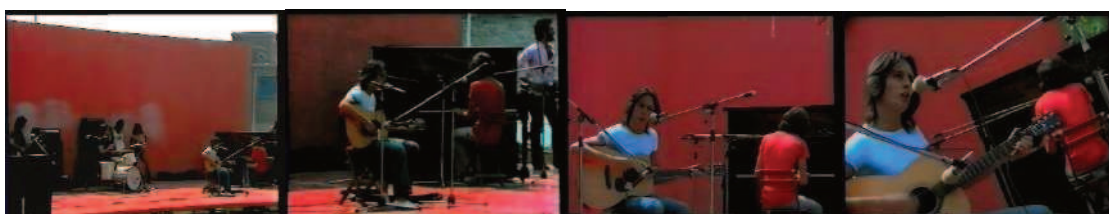


Figura 30: Selección de fotogramas de la participación de Sui Génerois en *Rock hasta que se ponga el sol*.

En el primero de los cuadros se observa al cuarteto completo y nos confirma la posición de espaldas al público que tiene Charly García, posición por la que pide las disculpas del caso, como se puede escuchar en el audio completo del disco con la banda sonora del festival. Entendemos que esta posición se justifica, en parte, por la ausencia de retornos en el escenario⁷⁵¹. En el segundo se corrobora esa posición y, además, se ve a un fotógrafo detrás del piano y más atrás el natatorio de la institución deportiva que funciona regularmente sin que el festival altere su dinámica. Los dos cuadros que siguen tienen otra impronta: están en función de la puesta de cámara. Charly García está de espaldas a Nito Mestre. El tercero de los cuadros es el resultado de una composición visual más equilibrada y controlada, el cuarto es una variante del anterior con el plano inclinado. En otros términos, los dos primeros cuadros se corresponden con la actuación en B.A. Rock, y los otros dos con la jornada de retomas.

Lo propio ocurre con otros cuatro cuadros:

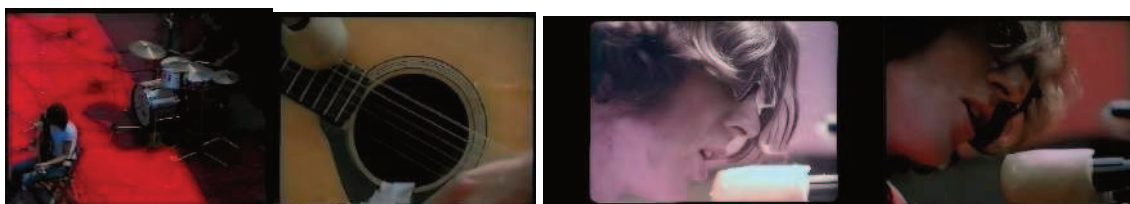


Figura 31: Plano contrapicado en el que se ve a Prati como referencia / Primerísimo primer plano de la guitarra de Mestre / Primer plano de García perteneciente al tráiler de la película / Primer plano de García perteneciente a la película.

En el primero de los cuadros, la presencia de Prati indica que la toma picada se realizó durante el festival. El plano cerrado sobre la boca de la guitarra de Mestre hace presumir que el equipo de cámara se encuentra muy cerca del sujeto y, en consecuencia, se realizó durante las jornadas de retomas. Los otros dos corresponden al tráiler y a la película, respectivamente, indicando que se trata del mismo plano, realizado en las jornadas de retoma. De este dato se desprende que, en rigor, el tráiler no aporta planos inéditos de Charly García.

⁷⁵¹ No hay una posición ideal para el piano, al ser un piano vertical, si estuviera de frente el público tampoco podría ver a Charly García.

Por último, queda destacar que, este “primer clip de promoción”⁷⁵² del rock finaliza con un plano secuencia que, sin lugar a dudas, se realizó durante las jornadas de retoma porque al final de ese largo plano se ve al sujeto no identificado que ocupa el lugar de Prati en la batería. En síntesis, en el siguiente esquema distinguimos la procedencia de cada uno de los planos que componen la secuencia:

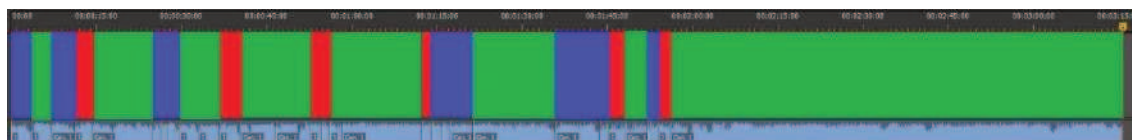


Figura 32: Gráfico lineal de la presentación de Sui Géneris dividida por planos y coloreadas según su procedencia. Las partes marcadas en azul pertenecen a las imágenes del público insertadas. Las partes en rojo son tomas originales del festival. Las partes marcadas en verde pertenecen a la jornada de retomas.

Como resultado de este análisis, se puede observar que la mayor parte del material proviene de la jornada de retomas y el hecho de que la parte del final no tenga cortes es coherente con la versión de Uset, que reporta un desperfecto en la cámara. En línea con esta hipótesis, si se produjo una avería durante la actuación, seguramente lo que faltó filmar es el final de “Canción para mi muerte” y la forma más económica y rápida era filmar ese final en una sola toma sin cortes.

Respecto a las intervenciones de Ripoll, lo más probable que todas hayan sido filmadas con posterioridad a la realización del festival, posiblemente en una fecha más cercana al estreno del documental, cuando ya se sabía de qué manera la película había sido editada y quedaba establecido qué agrupación sucedía a la otra en esa ficción que recrea el documental. En ese caso, las apariciones de Ripoll sirvieron para conectar las actuaciones de cada grupo. Una de las razones que tenemos para afirmar esto es que una pieza promocional como el tráiler se vuelve forzosa cuando el estreno de una película es inminente, y por ende se impone la necesidad de contar con una pieza promocional que anticipe el debut en las salas. Si pensamos que las actuaciones de Ripoll funcionan como el nexo que conecta las performances de dos agrupaciones, eso nos conduce a otros interrogantes: ¿No estarán puestas en sucesión agrupaciones que actuaron en distintas jornadas? ¿El orden no responderá a un criterio musical, en el que se armonizan los

⁷⁵² Alabarces, “Cine argentino, 33.

distintos estilos que se presentan, antes que a la verdadera sucesión de los grupos en el escenario?

Una vez más, creemos que es improcedente pedirle a los archivos sonoros, fotográficos y cinematográficos que nos revelen la verdad sobre los hechos del pasado. No es su función. No se los debe evaluar por su potencial capacidad de ratificar o desmentir algún hecho puntual de la historia. En el mismo sentido y en el caso de que vinieran a confirmar alguna hipótesis, tampoco deben ser tomados como una evidencia irrefutable. En este recorrido hemos sometido a los materiales a todo tipo de interrogatorios y cuestionarios. Aun así, no han sabido responder enfáticamente con la verdad.

En el capítulo anterior declaramos que nuestra actitud analítica ante los archivos audiovisuales se asemejaba a al entrenamiento de la suspicacia que formaliza Harun Farocki en su filmografía. Quizás el caso que más se asimila a lo que queremos ejemplificar es *La salida de los obreros de la fábrica* de 1995. Esta pieza se remite al origen de los registros cinematográficos, apela a la conocida película de los Hermanos Lumière *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* de 1895. A partir de este tópico, Farocki realiza una profunda investigación acerca de la manera en la que el cine trató el tema de la salida de los obreros de la fábrica a lo largo de once décadas. El dispositivo de montaje se sostiene sobre un doble procedimiento: la exposición de los fragmentos seleccionados y una locución que, en un primer momento contextualiza la referencia y, en una segunda instancia, realiza un juicio crítico sobre la miniatura. Esa lectura es subjetiva, sesgada, intencional, ideológica e ideológicamente intencionada. No nos es ajeno a que la voz de la locución condiciona la mirada, sin embargo, consideramos que, a pesar de que este procedimiento pudo ocultar otras interpretaciones posibles, sigue siendo un modelo que propicia una relación más justa con la potencia documental de estas imágenes. Asimismo, desde esa “primera película proyectada” se muestra a los obreros salir de la fábrica “ordenadamente”, o sea, cuando se les dio la orden. En sintonía con lo que Farocki plantea, ese orden está propiciado por la presencia de la cámara y la necesidad de que la toma se pudiera concretar.

Dicho lo anterior, para los archivos que analizamos en este trabajo proponemos un tratamiento análogo. Creemos que, si algo pueden aportar este tipo de archivos, desde el detalle y no desde lo discursivo, es la posibilidad de informar acerca del qué y del cómo de las cosas de ese pasado histórico. Para facilitar la comprensión de este punto apelamos

a algunos ejemplos. Adoptemos por un momento el tópico “equipos y sonorización”. Seleccionando algunos fotogramas de *Rock hasta que se ponga el sol* podemos recopilar información acerca del contenido de las imágenes.



Figura 33: Detalle de una de las consola y equipo de amplificación / Consola y amplificador y otros equipos / Columnas laterales de altavoces / Equipos de amplificación de Color Humano / Cabezal y amplificador de Ricardo Soulé (Vox Dei) / Cabezal y amplificador de Willy Quiroga (Vox Dei) / Equipamiento de amplificación de La Pesada del rock.

Esta elección de fotogramas nos da una idea aproximada de cuáles eran los equipos con los que se llevó adelante la sonorización del festival. En un principio, contamos con imágenes de la consola y otros equipos, lo que permite ver, entre otras cosas, con cuántos canales se contaba para ecualizar la señales. Las columnas laterales permiten ver el diámetro de los parlantes y su potencia relativa. También podemos saber que algunas agrupaciones tenían su propio sonido por instrumento, como es el caso de Vox Dei: Mientras Willy Quiroga se amplifica con equipos Fender, Ricardo Soulé lo hace con los míticos equipos Robertone⁷⁵³. Por el contrario, descubrimos que Color Humano y La Pesada del Rock compartían el mismo sistema de amplificación.

En su inquietud por registrar imágenes de las herramientas tecnológicas disponibles, Uset se toma el trabajo de registrar las cámaras que él consideraba “obsoletas”⁷⁵⁴:

⁷⁵³ “Robertone” era el apodo de Carlos Robles uno de los sonidistas que acompañaron los primeros años del movimiento. Además de sonorizar festivales como el Acusticazo, tenía su propia marca de amplificadores con su apodo. *Pelo*, 31, 45.

⁷⁵⁴ *Pelo*, 34, 47.



Figura 34: Registro de las cámaras que estuvieron rodando en el festival. Se ven las del propio equipo y la de un aficionado.

En la última de estas imágenes se ve a un aficionado que empuña una cámara de super 8, lo cual hace suponer que en algún lugar existe un registro más que, en el caso de haber sobrevivido al paso del tiempo, aún no volvió a tener circulación social.

En cuanto a la película de Uset, hemos recopilado críticas, observaciones, elogios y la ponderación del material filmico en relación con el peso histórico que adquirió como testimonio de la escena del rock nacional de 1972. Sin embargo, no hemos encontrado referencias al tratamiento que el director le da a la actuación de León Gieco en la que ejecuta operaciones de montaje que dejan su sello de realizador, al mostrar de qué manera se compagina una secuencia. La ilusión de continuidad entre el festival y la moviola está construida para dar cuenta de la presencia del cine dentro del cine.



Figura 35: Uset dándole indicaciones a Oscar Montauti / Montauti buscando el corte en la moviola / Imágenes del fotógrafo entrando a cuadro / Insert de la foto que saca el fotógrafo con referencia al camarógrafo que lo mira de frente / Camarógrafo (1) entrando a cuadro / Subjetiva del camarógrafo (1) sobre el escenario mostrando a Gieco con referencia del público / Camarógrafo (1) registrando a camarógrafo (2) haciéndole parasol con la mano a la lente / Camarógrafo (1) saliendo de cuadro.

Para finalizar, consideramos que esta propuesta abre la posibilidad de revisar los archivos tratando de incorporar nuevas miradas sobre los materiales que se han producido.

En este plano es importante no perder la referencia de la banda sonora que, en la medida en que se sometan a una revisión crítica, podría arrojar información tanto o más importante que la que aportan las imágenes. Parte de este trabajo es el que venimos realizando en otros artículos previos⁷⁵⁵⁷⁵⁶ en los que apostamos a relativizar la centralidad que tuvieron en la construcción historiográfica los testimonios en primera persona que concedieron un lugar de privilegio a la voz de los protagonistas.

A modo de síntesis

En este capítulo expusimos las herramientas metodológicas con las que pensamos abordar el análisis del corpus musical. Asimismo, postulamos algunos ejes que creemos que explican la serie de rupturas al interior de las estructuras musicales que no fueron consideradas por el periodismo y los historiadores del rock nacional. Finalmente, arriesgamos una serie de procedimientos que creemos que pueden ser útiles a la hora de someter al análisis crítico los archivos audiovisuales.

La misión del próximo capítulo será la de exponer los resultados de los análisis estructurales que ejemplifiquen las rupturas con la tradición musical que postulamos en estas páginas.

⁷⁵⁵ Díaz Geromet, “La música ...

⁷⁵⁶ Lautaro Díaz Geromet, “Fonogramas encontrados: los sonidos del rock nacional en el cine nacional”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 23 Núm. 2, Dossier: Musicología de la producción fonográfica (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega, 2022): 73-90.

Capítulo VI: De cómo rompieron (toda) la música

En este capítulo expondremos los resultados de los análisis estructurales de los fonogramas seleccionados. El propósito de esta tarea es el de identificar las características intrínsecas de las composiciones que representen algún grado de ruptura con los *habitus* descritos en el Capítulo V. Algunos de estos fonogramas presentan la particularidad de romper con más de uno de esos *habitus*, por ende, aparecerán citados en más de una categoría. En el mismo sentido, cada categoría se ilustrará con aquellos fonogramas que representen las formas más arquetípicas de la ruptura que se busca ejemplificar. También, se presentarán algunos otros ejemplos que, por su singularidad, merecen un desarrollo particularizado.

Los aspectos que nos interesan abordar en este capítulo son los siguientes:

Las duraciones contrahegemónicas de los fonogramas, entendidas como aquellas que exceden sensiblemente las duraciones normalizadas y, como contraparte, aquellas que por su brevedad también representan una anomalía.

Los desequilibrios de la forma, entendidos como las proporcionalidades asimétricas que se presentan entre algunas unidades formales desmedidamente breves o desmedidamente extensas respecto de la duración de otras unidades formales y/o en relación con la duración total del fonograma.

Las formas heterogeneas, entendidas como aquellas que son el resultado de la sumatoria de dos o más unidades formales, disímiles entre sí y que no parecen presentar factores comunes que den cohesión y coherencia a la totalidad. Puede interpretarse también como la ausencia de una integralidad⁷⁵⁷. También contemplamos la presencia de unidades formales interpoladas, es decir, aquellas que articulan por inclusión pero que no guardan relación con el contexto sonoro en el que aparecen.

Dentro de los planteos formales no convencionales revisaremos los casos en los que los límites temporales de las formas sonoras se presentan ambiguos. Concretamente,

⁷⁵⁷ Fessel, se vale de estas algunas formas aditivas en la sucesión para trasladar esta idea a la simultaneidad de la textura. “La desintegración se muestra así como el correlato en el orden de lo textural de aquello que en un plano formal estaría representado por configuraciones formales aditivas, abiertas, como las de la variación y el rondó”. Pablo Fessel, “Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven”, *Revista del Instituto Superior De Música* (Santa Fe, Universidad Nacional Del Litoral, 2001): 97–106. doi:10.14409/ISM.V11I8.

daremos cuenta de aquellos en los que no coincidan finales superficiales y de prolongación y de aquellos que presenten más de un final superficial⁷⁵⁸. En consecuencia, se revisarán las unidades formales que tienen función introductoria a los fines de analizar los fonogramas que tengan dos o más inicios.

La organización no tonal de las alturas, entendida como la utilización de un determinado repertorio u organización de alturas que relativicen las relaciones jerárquicas propias del sistema tonal.

La presencia de pulsos y metros variables o, llegado en caso, la ausencia de un pulso perceptible, entendida como la utilización consciente del *ictus* como un elemento (des)regulador del tiempo.

La utilización de sonidos concretos, entendida como la introducción de sonidos grabados de fuentes directas como parte de una construcción discursiva en una determinada composición. Esta utilización puede ser una aparición puntual y específica o puede ser, también, el recurso conducente para la concreción de una forma completa.

La utilización de discursividades no teleológicas, entendidas como aquellas formas cuya estructura rítmica, melódica y/o armónica no establecen una direccionalidad basada en la acumulación de tensiones y su consecuente resolución. Pueden entenderse, además, como aquellas que no definen una tono-modalidad específica o las que discurren en el tiempo sin establecer unidades desarrollantes ni otorgar funcionalidad a las relaciones armónicas.

La utilización de configuraciones texturales no convencionales, entendidas como aquellas formas de la superposición que no responden al modelo hegemónico de la homofonía, es decir, la ejecución de una melodía instrumental o cantada (con o sin texto) y un acompañamiento armónico complementario.

La exploración de las formas instrumentales, sin texto, que se apartan de la canción como modelo canónico.

La utilización poética de la espacialidad, entendida como el uso creativo de las posibilidades de distribución de la señal de audio que brinda la estereofonía.

⁷⁵⁸ Lerdahl, *A generative...*

El uso de técnicas extendidas, entendidas como la explotación de los recursos tímbricos de los instrumentos a través de formas de ejecución poco convencionales.

El procesamiento analógico del audio, entendido como la aplicación de procesamientos electrónicos a las señales electroacústicas.

La utilización de citas, entendida como la utilización de materiales pregrabados con la intención de remitir a otras obras.

Cabe aclarar que, si bien la mayoría de los fonogramas seleccionados fueron producidos en estudio, los fonogramas que resultan del registro de actuaciones en vivo revisten el mismo status. Si el caso lo amerita, se recurrirá a la comparación de versiones de una obra cuyos fonogramas hayan sido producidos en el estudio y en el escenario.

¡Rompan las duraciones!

En el capítulo anterior hemos fijado en los [00:00;04:50] el umbral a partir del cual consideramos que un fonograma pasa a tener una duración no convencional o contrahegemónica. De nuestro relevamiento, el único que coincide exactamente con esa duración es “Voy a dejar esta casa papá” (Gabriela-1972)⁷⁵⁹. Sin embargo, al intentar establecer cuál es el fonograma que ostenta la duración más extensa, nos encontramos con que existen múltiples estrategias para prolongar una forma sonora en el tiempo, lo que nos obliga a considerar varios criterios.

El primer caso que nos interesa analizar es “Vida y vida de Sebastián” (Vivencia-1972) [00:00;19:36], un fonograma que ocupa la totalidad del lado A del álbum homónimo. Si bien se trata de una obra integral, en la que todas sus partes se encuentran orgánicamente integradas a un discurso coherente y consecuente, se pueden diferenciar varias partes que, aunque se presentan sin solución de continuidad, van segmentando la escucha. Esas cesuras delimitan las partes que se corresponden con los títulos enunciados en la portada del disco⁷⁶⁰. Estos títulos aparecen en un recuadro que dice “Ópera Rock”

⁷⁵⁹ Gabriela Teresa Parodi Quesada, “Voy a dejar esta casa papá”, *Gabriela*, (Buenos Aires: Microfón, 1972).

⁷⁶⁰ A1 “Obertura”, A2 “Un niño está por nacer”, A3 “La libertad es un niño”, A4 “Simplemente natural”, A5 “Juventud de Sebastián”, A6 “Nobleza, lujos y demás”, A7 “Cuando el mundo entenderá”.

en la foto de un objeto que simula ser una Libreta de Enrolamiento⁷⁶¹, lo que insinúa el carácter programático de la obra. Dada esta fragmentación, la extensión total del fonograma debe ser relativizada en función del grado de integración de sus partes; puesto que, en la mayoría de los casos, al articular formalmente por yuxtaposición, cada uno de los siete números que ocupan la totalidad del lado A puede ser escuchado de manera aislada, individual y autónoma. Más allá de la disposición de las partes en la continuidad, desde el punto de vista analítico se puede considerar también, a cada número como una macroforma en sí misma.



Figura 36: Tapa de *Vida y vida de Sebastián* / Contratapa de *Vida y vida de Sebastián* / Etiqueta de *Tontos (operita)*.

Otro caso particular es el de “Acústico” y “Acústico dos” (Billy Bond y La Pesada-1973)⁷⁶² [00:00;18:30]. Según el análisis de Alan Curtis⁷⁶³ este fonograma se divide en dos partes: una primera de [00:00;08:00] titulada “Acústico” y una segunda [08:00;18:30]⁷⁶⁴ denominada “Acústico dos”. Esta información coincide con la que aparece en la etiqueta del disco de vinilo.

A juzgar por lo que dicen las voces que se escuchan en la propia grabación, en “Acústico” se expone un “primer *riff*” [05:31;05:36]. Lo mismo sucede con la exposición

⁷⁶¹ La Libreta de Enrolamiento (LE) fue un documento de identidad obligatorio para varones en la Argentina, emitido a partir de la Ley 8129 de 1911, que los identificaba personalmente, les permitía acceder al Padrón Electoral y a la vez los habilitaba para el servicio militar obligatorio.

⁷⁶² Giuliano Canterini (Billy Bond), “Acústico” y “Acústico dos”, *Tontos (operita)* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

⁷⁶³ Alan Curtis, “‘Había una vez’: Rupturas, psicodelia y plunderphonics”, Diego Esteras y Ezequiel Fanego (Comps.) *10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores* (Buenos Aires: Paidós, 2013).

⁷⁶⁴ Para nuestro análisis el corte está a partir de [00:00;00:47].

del segundo material temático⁷⁶⁵, cuando se escucha que alguien dice “Vamos a pasar al segundo *riff*” [07:01;07:32]. Ambas ideas musicales se reiteran en “Acústico dos”. Por esa razón, podemos presumir que esta segmentación entre ambos “Acústicos” responde a dos instancias de un mismo proceso: la elaboración de los materiales temáticos y un segundo nivel de formalización de esos materiales⁷⁶⁶. En función de la información que nos brinda la etiqueta del disco, podríamos pensar que lo que dice la voz de cabina⁷⁶⁷ entre “*Tontos* playback n° 1 de Acústico” y “está grabando” [07:43;08:06] es el final de “Acústico”, no por lo conclusivo de estas enunciaciones sino por lo contrastante de los materiales sonoros que se exponen luego. De hecho, se escucha una segunda y una tercera intervención que anuncian y delimitan, mediante un conteo de tiempos, el comienzo de otras unidades formales. Lo que se escucha entre las dos primeras intervenciones [08:06;09:47], es decir entre “está grabando” y el segundo conteo “un, dos, un” es, desde el punto de vista comparativo, un material sonoro más heterogéneo: se compone, principalmente de silbidos, distintos timbres⁷⁶⁸, voz entonada sin texto, chasquidos con la lengua y la utilización percusiva de la guitarra acústica, sin un centro tonal definido ni percepción sensible del pulso. A todas estas señales, además, se les aplica reverberaciones y paneos⁷⁶⁹ desde la consola. Luego de esta unidad formal, se suceden otras que se corresponden con dos tomas en las que se observa esa segunda etapa del proceso de formalización de los materiales. En cualquier caso, si prescindieramos de la información anexa que está impresa en el disco y nos atuviéramos a la segmentación que se infiere a través del análisis comparativo, se podrían operar otras particiones o, incluso, considerarlo como un todo continuo, pero, a diferencia del ejemplo anterior, no hemos identificado unidad formal alguna que, por su propia discursividad, pueda ser escuchada de manera aislada, individual y autónoma.

Distinto es el planteo de “Superangel” (Orion's Beethoven-1973)⁷⁷⁰. En lo que dura el fonograma [00:00;17:37], se desarrollan “Superangel” [00:00;05:03] y tres

⁷⁶⁵ “Muchos músicos de rock usan la palabra *riff* como un sinónimo de “idea musical”. Middleton 1990, p.125 <https://es.wikipedia.org/wiki/Riff>

⁷⁶⁶ El análisis de Alan Curtis ratifica esta tesis.

⁷⁶⁷ Suponemos que es la voz de Billy Bond.

⁷⁶⁸ Palomita y convencional

⁷⁶⁹ Un “paneo” (del inglés “panning”) en fotografía y cine es un movimiento de cámara en el que el eje de la cámara se desplaza horizontalmente, de izquierda a derecha o viceversa. También se usa para referirse al movimiento de un sonido en estéreo, distribuyéndolo entre los canales izquierdo y derecho para crear una sensación de espacio.

⁷⁷⁰ Adrián Bar y Ronán Bar, “Superangel”, a) “El Camino De Los Superhombres”, b) “Soy El Sol”, c) “Nirmanakaya”, *Superángel* (Buenos Aires: Polydor, 1973).

episodios de una suite titulados: a) “El camino de los superhombres” [05:03;09:24], b) “Soy el sol” [09:24;12:48] y c) “Nirmanakaya” [12:48;14:16]. En todo el lado A se escuchan cuatro articulaciones formales claras.

Si bien ninguna de ellas se da por superposición, tampoco articulan por separación. En ese sentido, tiene un comportamiento análogo al de “Vida y vida de Sebastián”, es decir que la forma total es el resultado de la suma de partes individuales yuxtapuestas que no solamente podrían ser extraídas e independizadas sin que esto altere su integridad, sino que, además, están distinguidas por un subtítulo que se explicita en un paratexto.

Por otra parte, existen otros casos como “Vamos negro, fuerza negro” (Lito Nebbia-1972)⁷⁷¹ que alcanza una larga duración [00:00;15:14] en una versión grabada en vivo. Sin embargo, la versión registrada para el filme *Hasta que se ponga el sol* (1973)⁷⁷², tiene una duración menor [00:00;03:53]. La diferencia entre ambas radica en que, en la versión en vivo, registrada en el Teatro Luz y Fuerza, se permite una serie de improvisaciones que expanden la forma sonora. Incluso, la versión grabada en el año 2015 para el disco *50 Años de rock argentino*⁷⁷³, se acerca más a la duración de la del filme [00:00;03:01]. Otras versiones arrojan resultados intermedios, lo que sugiere que se trata de una forma con un considerable rango de apertura⁷⁷⁴. Un ejemplo similar está representado por el registro de “Aventura en el árbol”⁷⁷⁵: la diferencia entre la versión del disco *Aquelarre* (1972) [00:00;08:53] y la versión en vivo registrada en el Club Caja Popular de la ciudad de Tucumán (1974) [00:00;17:11], radica en los espacios de tiempo en los que los músicos se toman la libertad de improvisar en el escenario.

En ese sentido, podríamos considerar que en “Agnus Dei” (Almendra-1970)⁷⁷⁶ se alcanza una duración extensa [00:00;14:25] manteniendo una coherencia interna que unifica al fonograma. Sin embargo, debemos considerar que, gran parte de su extensión [01:10;14:25]; se logra a partir de una improvisación en estudio. De hecho, el fonograma termina extinguiéndose en un *fade out*, por lo que, en rigor, no podemos saber cuál fue la

⁷⁷¹ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Vamos negro, fuerza negro”, *Los Archivos de Nebbia, Vol. 10* (Buenos Aires: Meloepa, 1973).

⁷⁷² Aníbal Uset, *Hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

⁷⁷³ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Vamos negro, fuerza negro”, *50 Años de Rock Argentino* (Buenos Aires: Meloepa, 2015).

⁷⁷⁴ [00:00;06:12] [00:00;07:56]

⁷⁷⁵ Carlos Emilio del Guercio, “Aventura en el árbol”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁷⁷⁶ Luis Alberto Spinetta, “Agnus Dei”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

duración total de la toma. En cambio, “Suite N° 1” (Arco Iris-1972)⁷⁷⁷ es, desde el punto de vista de la coherencia interna de una obra, la que se presenta como un todo integral. En toda su extensión [\[00:00:13:40\]](#), la totalidad del fonograma responde a una especulación compositiva en la que todas sus unidades formales se encuentran pautadas en función de construir una macro forma. Los elementos que le dan coherencia interna son el centro tonal en re y el timbre de la guitarra. Como toda suite, no deja de ser una colección de fragmentos musicales, incluso separados por silencios. En ese sentido, la diferencia que presenta este fonograma respecto del resto es que contiene elementos unificadores entre todas sus partes, por ende, se percibe como un todo integral.

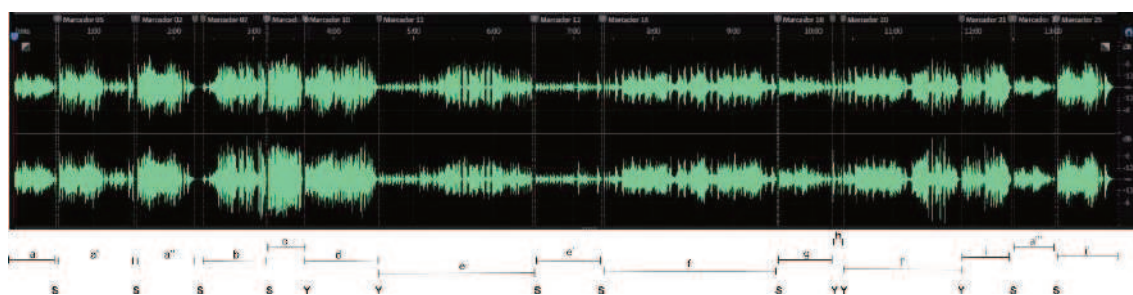


Figura 37: Esquema formal y articulatorio de “Suite N°1”

Como se puede ver en el análisis, la mayoría de las articulaciones se dan por separación. Las múltiples unidades formales se pueden agrupar en cuatro niveles, lo cual implica una disparidad en las duraciones. También tenemos que destacar que las diferencias de intensidad entre unas y otras dan cuenta de la exploración de un amplio rango dinámico que también resultan ser una excepción a las reglas de la época. La repetición de algunas letras en el análisis comparativo nos da la pauta de que la obra está trabajada a partir de criterios de composición que tienden a la unificación de los materiales sonoros distribuidos en el tiempo.

Ahora bien, en los párrafos anteriores, describimos algunas de las estrategias compositivas que pudimos identificar en los fonogramas más extensos que encontramos en el corpus. Este paso tiene como finalidad intentar determinar de qué manera se pudieron producir fonogramas con duraciones contrahegemónicas. Discernir entre cuáles fueron el resultado de una especulación compositiva, entendida como la concreción de

⁷⁷⁷ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Suite N° 1”, *Suite N° 1* (Buenos Aires: RCA Vik, 1971).

una idea musical previamente elucubrada, cuáles fueron el resultado de una idea programática en función de un relato extra musical o cuáles fueron el resultado de una improvisación, ya sea en un estudio o en una actuación en vivo, no implica suscribir la idea de que alguna de estas estrategias tiene mayor validez que las otras. Tampoco se trata de establecer categorías taxonómicas que permitan clasificar los fonogramas, ni de establecer quienes fueron las personas que lograron instaurar una marca que responda al rótulo de “el tema más extenso del rock nacional”⁷⁷⁸. El propósito de este análisis es el de aportar información acerca de la manera en la que se generaron fonogramas que no respondían a las duraciones que las compañías grabadoras internacionales prefijaban para sus productos y, a partir de esos resultados, intentar comprender la naturaleza de su emergencia.

¡Rompan la extensión!

En principio, la brevedad de algunos fonogramas responde a su carácter fragmentario, es decir, se trata de anticipos o partes de un mismo fonograma que se constituyen en un *track* autónomo. Uno de esos casos es “Obertura” (Litto Nebbia-1969) [\[00:00;00:27\]](#). Es el primer fonograma del álbum *Litto Nebbia Vol. 1*⁷⁷⁹. Como indica su título, “Obertura” abre el disco y, en consecuencia, el fonograma “Cierre” [\[00:00;01:05\]](#) es el último, clausurando el disco. En una escucha analítica se aprecia que ambos responden a la misma concepción sonora, por ende, entre ambos fonogramas conforman un par complementario. Incluso, si se los escucha uno a continuación del otro, se podría considerar que “Obertura” es la introducción a “Cierre”. Naturalmente, cada uno de ellos es, en sí mismo, lo que consideramos, a los fines de este análisis, un fonograma breve. Un caso similar es el de “Peteribi” [\[00:00;07:35\]](#) y “16” de Peteribi” [\[00:00;00:16\]](#). En este ejemplo, “16” de Peteribi” es el nexo conectivo entre los dos discos de un álbum doble. Dado que “Peteribi” es la última pista del lado B del primer disco, los 16” del mismo tema inaugura el lado A del segundo disco. De esta manera se simula una continuidad entre ambos.

⁷⁷⁸ Nebbia, en una entrevista televisiva afirma que “Fuera de la ley” fue “el primer tema largo real del rock argentino”. Roberto Petinatto, “Que Parezca Un Accidente”, 25 de Noviembre 2012, [\[01:50;02:41\]](#). <https://www.youtube.com/watch?v=OpqazafRuM&t=174s>

⁷⁷⁹ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Obertura”, “Cierre”, *Litto Nebbia, Vol. 1* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

Algunas variantes de la brevedad parecen corresponderse con la enunciación de ideas musicales que no se desarrollan. Tal podría ser el caso de “Naturalmente algo” (BB Muñoz-1971) [00:00;00:16]⁷⁸⁰. Se trata de cinco compases de lalaleo con acompañamiento de guitarra, similar a “Intermedio uno” (Luz de Mercurio-1969) [00:00;00:50]⁷⁸¹. Es el tercer fonograma del disco *La banda 1944* y consiste en una frase de cuatro compases que se repite siete veces, sin letra cantada, frase expuesta por primera vez al final de la canción “La banda 1944” que se corta abruptamente. “La banda 1944” es el primer fonograma del LP y el que da nombre al álbum. En “Introducción” (Lebón – Molinari-1972) [00:00;00:41]⁷⁸² se escucha una voz que canta en vivo, sin letra y sobre una base armónica de tres disposiciones distintas del acorde de mi menor, sobre un mismo bajo en mi, ejecutado por la guitarra. El fonograma se corta abruptamente sin razón aparente. Fue incluido en el disco *Acusticazo* como primer fonograma del lado B en la edición en vinilo, y como primer *track* de la edición en CD. En ambos casos está dispuesto antes de “Abre el día”.

Una concepción diferente de la miniatura parece estar montada sobre la estructura de las letras. “Lulu toma el taxi” (Luis Alberto Spinetta-1971) [00:00;00:38]⁷⁸³ se reduce a una secuencia de 12 compases, sobre la estructura armónica arquetípica del blues. La letra es igual al título con algunas repeticiones, en especial sobre las sílabas lu-lu⁷⁸⁴. “Vete de mí, cuervo negro” (Luis Alberto Spinetta-1970) [00:00;01:10]⁷⁸⁵ opera de la misma forma: tiene una introducción de ocho compases y 28 compases más de melodía cantada con acompañamiento. La letra tiene diez versos, y la música se interrumpe abruptamente con la última sílaba para concluir con un ruido final. “La raíz de todo” (Gabriela-1972) [00:00;00:59]⁷⁸⁶ también se vale de una estructura de blues que le permite, además de cantar una letra de seis versos, sumar una breve introducción y un solo de armónica al final. Dentro de los casos asociados al blues, “Trabajando en el ferrocarril”⁷⁸⁷ [00:00;01:10] se extiende por 28 compases. Es el resultado de la sucesión de siete

⁷⁸⁰ Pedro Muñoz García, “Naturalmente algo”, *Maximiliano* (Buenos Aires: Microfón, 1973).

⁷⁸¹ Luz de Mercurio, “Luz de Mercurio”, *La banda 1944* (Buenos Aires: Music Hall, 1969).

⁷⁸² David Lebón y Edelmiro Molinari, “Introducción”, *Acusticazo* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁷⁸³ Luis Alberto Spinetta, “Lulu toma el taxi”, *Almendra, Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Groove, 1971).

⁷⁸⁴ En 1982 Spinetta realiza una versión extendida [00:00;02:47] sobre una base *funk*. La letra permanece invariable.

⁷⁸⁵ Luis Alberto Spinetta, “Vete de mí, cuervo negro”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁷⁸⁶ Gabriela Teresa Parodi Quesada, “La raíz de todo”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

⁷⁸⁷ Norberto Aníbal Napolitano, “Trabajando en el ferrocarril”, *Pappo's Blues Vol. 3* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

unidades formales de cuatro compases cada una: cuatro solos de guitarra —todos diferentes— y tres cantadas. La letra tiene tres estrofas de cuatro versos. Constituye el más regular y convencional de estos ejemplos, basado en una secuencia armónica tonal⁷⁸⁸. Un caso especial está representado por “Luli” (Arco Iris-1970)⁷⁸⁹ [\[00:00;00:42\]](#). En rigor se trata de un fragmento de una canción tradicional ucraniana, por lo que entendemos que la persona que propició esta inclusión fue Danaïs Winnycka, más conocida como Dana, líder espiritual del grupo —y de la comunidad— Arco Iris, a quien se le atribuye un origen ucraniano. Presumimos también, que la voz femenina que canta a dúo la canción con Santaolalla es la de ella, dado que no podemos asegurarlo porque en los créditos aparece como “HADA INVITADA”. Aunque la información impresa del disco atribuye la autoría de todas las composiciones musicales y las letras a Gustavo Santaolalla, los registros de SADAIC respecto de “Luli” indican que la liquidación de los derechos aparece atribuida al Fondo Nacional de las Artes⁷⁹⁰, información que se condice con el hecho de que se registró como una canción tradicional folklórica. Sin embargo, indagando sobre el origen de la canción, pudimos dar con algunas fuentes que indican que la autoría de la música y de la letra son de Levko Lepkiy (Левко Сильвестрович Лепкий) y que lo que se escucha en el disco de Arco Iris es solamente el estribillo de una canción más extensa que lleva por título “Noche de Mayo” (“Масва нічка”). Se trata de una canción de cuna cuyo texto completo da cuenta de alguien que pide una canción antes de ir a dormir. Una traducción aproximada de la letra del estribillo entonado por Santaolalla y Winnycka dice lo siguiente: “Ay luli, luli, luli, Duerme, mi corazón, duerme, los abetos se balancean para dormir, Oh mi amor, mi corazón”.

Entre los fonogramas breves que son exclusivamente instrumentales podemos mencionar “Viaje por las galerías subterráneas” (Arco Iris-1972) [\[00:00;00:43\]](#) y “Las colinas y El Maestro” (Arco Iris-1972)⁷⁹¹ [\[00:00;00:45\]](#). Ambos están incluidos en *Sudamérica o el regreso a la aurora* y, dado que se trata de un disco de concepción operística, existe una continuidad entre los materiales presentes en los finales y comienzos de los fonogramas que les preceden o les siguen. Concretamente, el final de “Viaje por las galerías subterráneas” es muy similar a “Salida al inmenso lago”, que es el fonograma

⁷⁸⁸ I-IV | I-V | I-VI | IV-V-I-V-I

⁷⁸⁹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Luli”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁷⁹⁰ #226643 | ISWC T0376599357 T | LULI FONDO NACIONAL DE LAS ARTES POPULAR TRADICIONAL Reparto Completo | Soporte.

⁷⁹¹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Viaje por las Galerías Subterráneas”; “Las colinas y El Maestro”, *Sudamerica O El Regreso A La Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972)

que prosigue; de hecho, en la etiqueta del vinilo se puede ver que fueron pensados como dos títulos unidos. De igual forma, el principio de “Las colinas del Maestro” se asemeja al final de “Reencuentro con Amancay - Oremos”. De esto se deduce que, en el contexto de la concepción estructural de las escenas de la ópera, estos fonogramas cumplen la función de nexos instrumentales que conectan los números que son cantados. Ante la dificultad para determinar la duración específica de cada uno de ellos, nos dejamos guiar por las marcas de la segmentación en *tracks* digitales implantadas en las posteriores reediciones en discos compactos⁷⁹². Esta decisión descansa sobre la presunción de que esa huella digital, al momento de ser instalada, respondió a un criterio editorial musicalmente informado.

En cambio, “Posludio”⁷⁹³ [00:00;01:07] (Sui Géneris-1972) cumple la función de dar cierre al álbum *Vida*, pero no es una pieza que sostiene su propia autonomía. Presenta la particularidad de concluir en *fade out* cuando comienza a desarrollarse una improvisación con patrones propios del jazz, por lo tanto, su duración real debió haber sido más extensa. La decisión de acotar un fonograma que podría haber tenido un mayor desarrollo quizás sea la expresión de una intención poética que plantea que las extinciones de una forma musical pueden darse en el momento que se considere oportuno sin que tenga que coincidir o ser el resultado de un proceso cadencial. Por otro lado, podría ser un indicio de que, así como es posible excederse del falso límite de los tres minutos, tampoco es necesario cumplir con una duración mínima. Podría también, al ser el último fonograma de un disco, sugerir un “final abierto”, una continuidad en el tiempo más allá de la extinción del sonido.

Existen otros ejemplos de fonogramas breves que parecen ser el resultado de experimentaciones con las formas menos convencionales de la composición musical. En el caso de “Panadero Ensoñado”⁷⁹⁴ (Pescado Rabioso-1973) [00:00;00:37], se escuchan onomatopeyas que simulan instrumentos de percusión, las cuales aparentan haber sido improvisadas en el estudio. La duración de 37 segundos está especificada en el folleto que acompaña la edición del disco *2-Pescado Rabioso*. Según la información disponible, la ejecución de esta “instrumentalización gutural” fue realizada por “David” y “Spinetta”. Al inicio de la grabación, se escucha la voz de David Lebón que dice “yo hago el

⁷⁹² <https://www.discogs.com/es/release/14904340-Arco-Iris-Sudamerica-O-El-Regreso-A-La-Aurora>

⁷⁹³ Carlos Alberto García Moreno, “Posludio”, *Vida* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁷⁹⁴ Luis Alberto Spinetta, “Panadero Ensoñado”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Microfon, 1973).

charleston”. La carátula del álbum indica que se trata de una obra cuyo compositor se mantiene “(anónimo)”. Además, se nota la etiqueta “Lado A”, lo que sugiere que se trata del primer fonograma en el primer disco de este álbum doble.

“Palabras y risas”⁷⁹⁵ (FE-1972) [00:00:01:06] se construye a partir de los dos elementos que menciona el título. Mientras en el primer plano de sonido se escucha la voz masculina que recita un texto que emite un juicio de valor acerca de las prácticas de la juventud del momento⁷⁹⁶, en un segundo plano se escuchan voces que se mofan de lo que el primero está diciendo. Es la pieza que cierra el *LP* y lleva por título el propio nombre de la banda. No tiene mayor desarrollo formal o textural, ni direcciona el discurso hacia un clímax, y se extingue cuando se termina el texto sin apelar a fórmulas cadenciales. Funciona como el epílogo que refuerza y resignifica el sentido de los fonogramas escuchados anteriormente; en particular, dialoga con “Salve, salve rock and roll”⁷⁹⁷, fonograma que abre el lado B de este disco. En esta pista una voz recita frases de diversos referentes del arte y la cultura sobre una base armónica y rítmica estable. La primera de las frases que se escuchan, “Salve, salve Rock and Roll, libranos del pasado”, está atribuida a Chuck Berry y extraída del estribillo⁷⁹⁸ de la canción “School Days”, frase que da título al fonograma y se repite tres veces durante la obra. Está extraída. En el collage de citas le siguen frases de Jefferson Airplane, The Beatles, Bob Dylan, Michel de Montaigne, Rolling Stones, John Lennon. Otro registro excéntrico es el de “Canción de cubilete”⁷⁹⁹ [00:00:00:33], un trabajo con el que Alejandro Medina cierra su disco solista con la *Pesada del Rock and Roll* (1974). En la pista se escucha el llanto de Kubilai⁸⁰⁰, primer hijo del bajista y una guitarra que ejecuta una melodía acompañada de ocho compases.

⁷⁹⁵ Jorge Álvarez y Quique Alvarado, “Palabras y risas”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁷⁹⁶ “Ustedes, los jóvenes, hacen cosas sin sentido. No creen en las leyes inmutables de la economía, la lógica y la filosofía. Ustedes están al borde de la locura. No se dan cuenta que no se puede vivir fuera de las normas de la sociedad. Ganar dinero para mantenerse constituye una empresa muy seria. ¿Hasta cuándo van a seguir así?! A la música que les gusta a ustedes, jovencitos, le falta gusto, y es profundamente inmoral. Es solo ruido, melodías vulgares, tocadas con torpeza. Son producto del gusto sin cultivo y un reflejo de la tendencia de la barbarie propia de la cultura de masas. Ustedes son jóvenes que siguen la moda, convertidos en víctimas de sombríos personajes que buscan subvertir el orden y la moral como técnica para entregarnos ... bueno, para entregar a nuestro país.”

⁷⁹⁷ Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Salve, salve Rock and Roll”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁷⁹⁸ “Hail, hail rock and roll, Deliver me from the days of old”

⁷⁹⁹ Juan Alejandro Medina, “Canción de cubilete”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁸⁰⁰ Kubilai apareció por primera vez en un disco de rock nacional en un track de 33 segundos, en el final del clásico Alejandro Medina y La Pesada. Suena una guitarra acústica y un bebé que llora. Se trata de

Dentro de los fonogramas que hemos examinado, hay un grupo que merece un tratamiento especial, ya que fueron creados en función de un filme. Nos referimos a la música compuesta por Manal para la banda sonora de la película *Tiro de Gracia*⁸⁰¹ (1968) dirigida por Ricardo Becher. A pesar de considerar esta producción como parte integral del corpus analizable para esta tesis, debido a la cantidad de fonogramas breves que contiene (12) y la complejidad que encierra cada uno de ellos, hemos optado por seleccionar una pieza puntual para ilustrar uno de los aspectos del análisis que se abordados en este capítulo. Dado que no existe una edición oficial de la música compuesta para esta pieza audiovisual, a la hora de abordarlas analíticamente nos enfrentamos con al menos dos dificultades: la falta de acceso a la música “original”, es decir, separada del resto de los sonidos que componen la banda sonora (diálogos, foley, ambiencia, etc.), lo que dificulta una comprensión íntegra del objeto analizado. La otra dificultad radica en que al ser una versión *bootleg*, la única posibilidad de identificar los fonogramas con un título es adoptar aquellos que figuran en esta edición no oficial. Dicho esto, consideramos relevante para este trabajo el análisis de “No hay piedad” [00:00;00:25], dado que se trata de una canción cantada sobre un solo acorde con los siguientes versos: “No hay piedad en mi ciudad, todos piensan en ganar, vayamos a beber donde están los hombres santos”. A pesar de que la canción se interrumpe abruptamente por necesidades dramáticas de la propia trama, funciona como una pieza autónoma dentro de la banda sonora, como si hubiese sido compuesta independientemente de la existencia de la película; creemos que es un caso representativo de las obras ateleológicas que se analizarán en el transcurso de este capítulo.

En el mismo sentido, hemos identificado una serie de fonogramas breves adicionales que no hemos incluido en el análisis, ya que son pequeños fragmentos de piezas más extensas disponibles en otro formato. Además, la mayoría de estas grabaciones se realizaron en vivo, y no hemos podido extraer de ellas información relevante.

Canción de Cubilete. Fue así: “Mi vieja me sacó de la teta, lloré y me grabaron”. <http://centrofobal.com/futbol-rock-y-fuego/>

⁸⁰¹ Ricardo Becher, *Tiro de gracia* (Buenos Aires: Conrtacuerdo, 1968).

¡Rompan la forma!

En el plano formal observamos que lo primero que se rompe es la integralidad. Las formas bipartitas no son extrañas al campo de las músicas populares, pero dentro del corpus detectamos macroformas compuestas de dos unidades formales de primer nivel que, comparativamente, no guardan relación aparente entre sí. En algunos casos, las diferencias son tales que cada una de las partes podría ser considerada una microforma individual y autónoma. Por lo general, estas unidades de primer nivel también guardan una relación de simetría proporcional entre sí. Entendemos entonces, que se rompe con el principio de integralidad que presume que, para que una obra sea considerada tal, debe haber un elemento que la unifique. Sin embargo, también hemos detectado obras como “Oración de la partida”⁸⁰² (Arco Iris-1972) que presenta una partición axial [\[00:00;01:20;02:53\]](#) en que la segunda unidad formal de primer nivel es una repetición casi textual de la primera. En el contexto de un canon del rock nacional, que presume que la originalidad es un valor, la repetición variada también representa una anomalía. Desde la filiación genérica también es anómala ya que se trata de una obra en la que las flautas presentan una melodía que es acompañada por la guitarra y el violoncello con un acompañamiento “en bloque”. La principal diferencia entre la exposición y la variación es la presencia de melodías complementarias en una de las flautas en la segunda unidad formal y los acordes de guitarra al comienzo de la primera unidad formal.

Un caso antagónico, representación paradigmática de las diferencias entre unidades formales de primer grado, es “Yo sé que a veces pierdo la cabeza”⁸⁰³ (Alejandro Medina y La Pesada). La primera, caracterizada por el contraste entre el bajo y guitarras eléctricas, por un lado, que tocan con el mismo ritmo, y la voz cantada y la batería, por el otro. La segunda parte está interpretada con el que suponemos que es el piano preparado con tachuelas de Phonalex⁸⁰⁴, que, desafinado, ejecuta el acompañamiento de una canción colectiva semejante a un himno. La articulación por yuxtaposición pone en serie dos unidades formales que solo parecen compartir el timbre de la voz de Alejandro Medina.

⁸⁰² Gustavo Alfredo Santaolalla, “Oración de la partida”, *Sudamérica O El Regreso A La Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁰³ Juan Alejandro Medina, “Yo sé que a veces pierdo la cabeza”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁸⁰⁴ Phonalex era un laboratorio cinematográfico que resultó de la fusión de los Laboratorios Alex S.A y el estudio de grabación Phonal, ubicados en Santa Fe y Coronel Díaz (CABA). La gran mayoría de los discos de este corpus se grabaron en los estudios que se trasladaron al edificio del laboratorio que se situaban en la calle Dragones 2250 hasta su cierre. Las razones por las cuales ese piano estaba intervenido con tachuelas se detallan en la nota al pie nro. 1028.

La segmentación no es simétrica; la segunda parte ocupa cerca de un tercio de la duración total del fonograma.

Existen otros fonogramas que, con planteos más o menos simétricos, presentan diferencias sensibles entre sus componentes. La segunda parte de “Melancólica Mirtha”⁸⁰⁵ (Litto Nebbia-1974) que también articula por yuxtaposición y presenta una inusual modulación por aceleración de la cinta, es instrumental, con el lalaleo en la voz de Nebbia. También se vale de un planteo proporcional por tercios. “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”⁸⁰⁶ (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973) exhibe dos partes marcadamente disímiles pero unificadas por un mismo centro tonal en la. Además, la segunda parte presenta un fragmento de cinta invertida al final. En este caso la partición es casi axial, articuladas por separación. “El buzo”⁸⁰⁷ (Pappo’s Blues-1974), también presenta un planteo simétrico. “La tanda”⁸⁰⁸ (FE) es una canción rockera interrumpida regularmente por publicidades recitadas hasta que irrumpe “la tanda” propiamente dicha y cambia el estilo musical. La segunda unidad formal de “El diluvio y la pasajera”⁸⁰⁹ (Invisible-1974) muestra una inusual articulación a través de la edición de la cinta que escapa a las categorías perfiladas por Grela pero se asemeja a la yuxtaposición [04:46]; articulación en la que, además, interviene la espacialización con un *fade out* en el canal izquierdo y un *fade in* en el canal derecho que resulta en una yuxtaposición de canales. “Cristo-muerte y resurrección”⁸¹⁰ (Vox Dei-1971) ostenta una particularidad: su segunda unidad formal de primer nivel no solo difiere de la primera, sino que ambas pueden subdividirse en otras unidades relativamente discordantes.

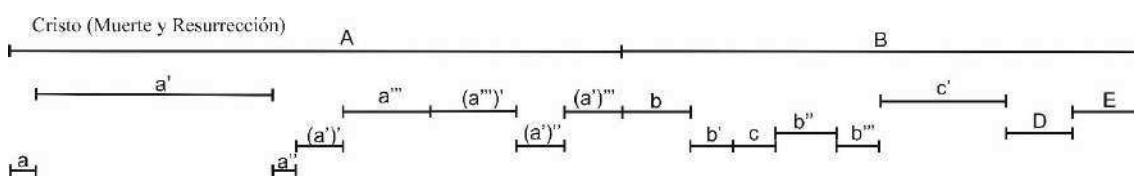


Figura 38: Esquema formal y comparativo de “Cristo-muerte y resurrección”.

⁸⁰⁵ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Melancólica Mirtha”, *Melopea* (Buenos Aires: Melopea, 1974).

⁸⁰⁶ Jorge Pinchenvsky, “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

⁸⁰⁷ Norberto Aníbal Napolitano, “El buzo”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁸⁰⁸ Rubén Biscione y Jorge Álvarez, “La tanda”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁸⁰⁹ Luis Alberto Spinetta, “El diluvio y la pasajera”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁸¹⁰ Ricardo Soulé, Juan Carlos Godoy y Wilfrido Aníbal Quiroga, “Cristo - Muerte y resurrección”, *La Biblia* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).

Otras biparticiones de la macroforma no presentan diferencias tan sensibles entre sus dos unidades formales de primer nivel, pero la articulación entre ambas resulta palmaria. Un “objeto sonoro” central [01:47;02:00] separa a “En cualquier siglo”⁸¹¹ (Los Barrocos-1974). Se trata de un fuerte ataque que se prolonga con glissandos ascendentes en las cuerdas y, a medida que se extingue, se superpone con la segunda mitad. “La sarna del viento”⁸¹² (Contraluz-1973) ensaya una transición [01:26;01:31] que articula por elisión con la primera unidad formal y por superposición con la segunda, ambas distintas entre sí. Silencios de distintas magnitudes separan la macroforma de “También aquellos caminos”⁸¹³ (Alma y Vida-1973) [02:40;03:20], “Viaje por las galerías subterráneas”⁸¹⁴ (Arco Iris-1972) [00:14;00:28], “Los juguetes y los niños”⁸¹⁵ (Vivencia-1973) [02:05;02:49] o “Toda de gris”⁸¹⁶ (La Pesada-1972) [03:24]. Una articulación por elisión a los [03:35] separa “Los dueños de la tierra”⁸¹⁷ (Rockal y la cría-1973), dejando las guitarras acústicas, el bajo y parches de cuero en la primera mitad y las guitarras eléctricas con dos distorsiones, bajo y batería en la segunda.

Algunas de estas mediatrices formales separan lo vocal con texto-instrumental de lo meramente instrumental. “Toma el tren hacia el sur”⁸¹⁸ (Almendra-1970) presenta una unidad formal central [01:27;01:58] luego de la cual no hay voces con texto cantado, sino que comienza un solo de guitarra que se extingue por *fade out* a los 03:41. “Tan solo estás recordándome” (Vox Dei-1972) presenta sus partes instrumentales en la segunda mitad de la macroforma [03:31;05:13] al igual que “El regreso de Dr. Jekyll” (Vox Dei-1972) [02:17;05:31], ambas con rol protagónico de la guitarra eléctrica. “El regreso de Dr. Jekyll”, además presenta la inclusión de una unidad formal que responde a las características texturales de la “nube sonora” [03:40;04:51]. Ambos ejemplos integran el álbum *Cuero*. “Las guerras” (Vox Dei-1972) [00:00;06:06;13:10] tampoco tiene letra

⁸¹¹ Oscar Roberto Paulini y Alfredo Campanelli, “En cualquier siglo”, *Sin Tiempo Ni Espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).

⁸¹² Barrio y Lipperheide Carlos, “La sarna del viento”, *Americanos* (Buenos Aires: EMI, 1973).

⁸¹³ Carlos Joaquín Mellino, Esteban Mellino y Juan Barrueco, “También Aquellos Caminos”, *Del Gemido De Un Gorrión* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1973).

⁸¹⁴ *Op.Cit.*

⁸¹⁵ Héctor Luis Ayala y Eduardo Alberto Fazio, “Los juguetes y los niños”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).

⁸¹⁶ Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Toda de gris”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁸¹⁷ Luis “Rocky” Rodríguez y Alberto Ramón García (Pajarito Zaguri), “Los dueños de la tierra”, *Salgan del Camino* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).

⁸¹⁸ Luis Alberto Spinetta, “Toma el tren hacia el sur”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

cantada en su segunda mitad⁸¹⁹. Arco Iris aporta ejemplos de segundas mitades instrumentales: “Quiero llegar”⁸²⁰ (1970) [00:00;01:44;03:49] articula por elisión la primera mitad de la macroforma en 3/4 de la segunda en 4/4, ambas con estilos claramente diferenciados; “El estudioso”⁸²¹ (Arco Iris, 1972) [00:00;01:21;02:28] utiliza un motivo melódico⁸²² para conectar el final de la primera mitad con el principio de la segunda. Al igual que “Quiero llegar”, “El estudioso” diferencia sus mitades con compases de 3/4 de la segunda en 4/4, pero invertidas⁸²³. La segunda mitad alterna 3/4 con 6/8 igualados por corcheas. cambio de metro que además presenta otras diferencias⁸²⁴.

“Canto del pájaro dorado”⁸²⁵ [00:00;01:39;03:31] y “Viaje astral”⁸²⁶ [00:00;01:01;02:24] reservan la segunda mitad de la macroforma para la letra cantada. Ambas articulan por separación y sus mitades presentan sensibles diferencias estilísticas. Los últimos cuatro ejemplos están incluidos en *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Arco Iris, 1972), lo que abre el interrogante acerca de la naturaleza programática de estas diferencias entre unidades formales de una misma obra⁸²⁷.

“Primavera para un valle de lágrimas”⁸²⁸ (Roque Narvaja-1973) es un caso ambiguo en el que las voces están usadas como un instrumento más, excepto en la primera mitad, previo a la articulación por elisión, cuando la voz de Narvaja canta “La primavera llegó para un valle de lágrimas”⁸²⁹. También resulta excepcional que el *track* que le da nombre a un disco tenga una letra tan breve. La ambigüedad asimismo se manifiesta en “Tema del maestro”⁸³⁰ (Arco Iris-1972) [00:00;01:31;02:54] dado que el texto en la voz

⁸¹⁹ Su segunda unidad formal es enteramente instrumental y puede subdividirse en dos unidades formales de segundo nivel. Ambas unidades formales presentan profundas diferencias entre ellas.

⁸²⁰ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Quiero Llegar”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁸²¹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “El estudioso”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

⁸²² La sucesión de alturas fa-mi-mib-re-do-si, es el nexa entre las dos mitades.

⁸²³ La primera mitad en 4/4 y la segunda en 3/4.

⁸²⁴ Registramos diferencias de instrumentación y de repertorio de alturas, entre otras cosas.

⁸²⁵ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Canto del Pájaro Dorado”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

⁸²⁶ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Viaje astral”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

⁸²⁷ “Viaje astral”, por citar un caso, muestra dos unidades formales marcadamente disímiles entre sí, lo que dificulta, desde el punto de vista analítico, considerarlas como una unidad. Por esa razón, creemos que una posible justificación puede estar dada por el programa de la obra.

⁸²⁸ Mario Roque Fernández Narvaja, “Primavera para un valle de lágrimas”, *Primavera para un valle de lágrimas* (Buenos Aires: Parnaso Records, 1973).

⁸²⁹ La elisión entre las unidades formales se da sobre el acento de la palabra “lágrimas”.

⁸³⁰ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Tema del maestro”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

está recitado⁸³¹. Es una pieza instrumental que articula por superposición. Su segunda mitad, aunque instrumental, tiene reminiscencias de la baguala y termina con una cadencia lenta.

Un aspecto que nos parece relevante es que la duración de los fonogramas no incide en la bipartición heterogénea de la forma, registrándose casos que presentan breves o extensas duraciones. Este inciso no aspira a ser un relevamiento exhaustivo de todos los fonogramas que presentan esta particularidad, sino que expone algunos de los ejemplos que consideramos representativos.

¡Rompan la canción!

Respecto a los planteos formales, detectamos la ruptura del *habitus* de jerarquizar determinadas unidades formales sobre otras. Como señala Rodríguez Kees, existe en las músicas populares, en especial las cantadas, se observa una tendencia a enfatizar alguna de las unidades formales, en especial el estribillo⁸³². Nuestro relevamiento arrojó que, por el contrario, suele observarse una tendencia general a componer formas estróficas, en las que se da una sucesión de unidades formales, que pueden ser diferentes o semejantes entre sí, pero no se establece una relación jerárquica entre ellas. En el mismo sentido, el equilibrio formal, la repetición o la redundancia son procedimientos que tienden a ser desestimados. Se apela entonces, a sucesiones de unidades formales que tienen el mismo grado jerárquico y que, además, pueden presentar diferencias importantes de duración entre unas y otras. En ese sentido, se afecta un precepto que también es parte de los *habitus* de la música en general como lo es el equilibrio formal de las unidades. Volviendo a la especificidad de este análisis, podemos citar algunos casos que ilustran los puntos mencionados en el párrafo anterior. Para ilustrar aquellas formas que resultan de la sumatoria de unidades formales con duraciones poco proporcionadas, creemos conveniente emplear los esquemas de dos fonogramas grabados por la agrupación Almendra. Se trata de “Agnus Dei”⁸³³ y “Florece nardos”⁸³⁴ (1970) dado que establecen,

⁸³¹ «Prepara el camino porque yo soy, el que vuelve a ti. Reúne a seis hombres y marcha, hacia la Casa del Sol. Busca en las colinas la salvación que se acerca»

⁸³² Esta idea está desarrollada en el capítulo anterior.

⁸³³ *Op. Cit.*

⁸³⁴ Luis Alberto Spinetta, “Florece nardos”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

además, una particular relación entre las unidades formales instrumentales y las vocales-instrumentales.



Figura 39: Comparativa entre “Agnus Dei” y “Florecen Nardos”. En rojo las unidades formales vocales-instrumentales con letra, en verde las unidades formales vocales-instrumentales sin letra, en celeste las unidades formales instrumentales.

Adicionalmente, podemos esquematizar otros ejemplos como “Tiempo”⁸³⁵ (Arco Iris-1970), “Sin redención, el jugador”⁸³⁶ (Alma y Vida-1974) “Tiempo de reflexión”⁸³⁷ (Alejandro Medina y La Pesada-1974) o “Brisa de un día”⁸³⁸ (Análisis-1970).

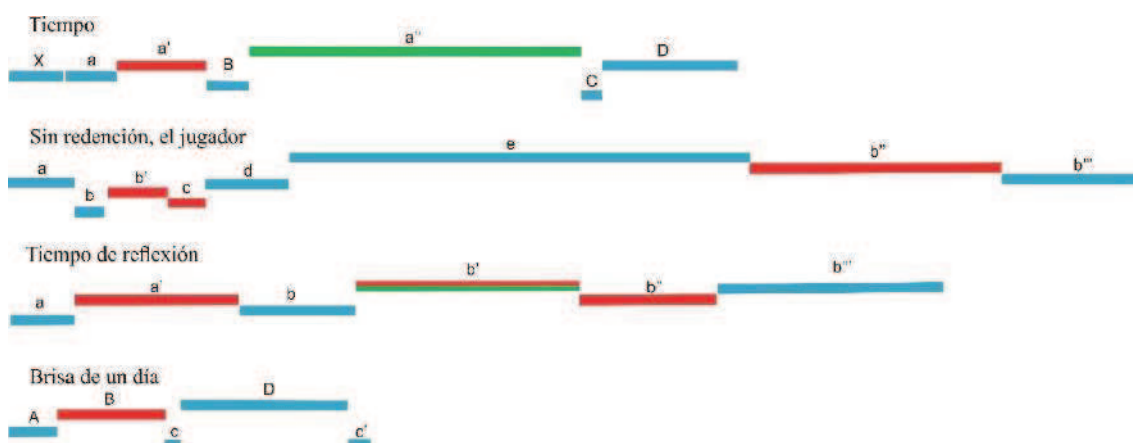


Figura 40: Comparativa entre “Tiempo”, “Sin redención, el jugador”, “Tiempo de reflexión”, “Brisa de un día”. En rojo las unidades formales vocales-instrumentales con letra, en verde las unidades formales vocales-instrumentales sin letra, en celeste las unidades formales instrumentales.

En esta comparativa se ve que las macroformas están compuestas de unidades formales de distintos niveles que no guardan proporcionalidad ni regularidad. Vale aclarar que el esquema si guarda la relación proporcional entre las duraciones de los fonogramas.

⁸³⁵ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Tiempo”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁸³⁶ Bernardo Baraj y Juan Barrueco, “Sin redención, el jugador”, *Alma y Vida Volumen 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

⁸³⁷ Juan Alejandro Medina, “Tiempo de reflexión”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁸³⁸ Análisis, “Brisa de un día”, *Pidamos peras a Mandioca* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

Del mismo modo, podemos completar el relevamiento total con una enumeración sumaria de las macroformas multiseccionadas⁸³⁹.

“Blues de la calle 23”⁸⁴⁰ (Los Gatos-1970) presenta un compás de diferencia entre las frases cantadas y las netamente instrumentales: las primeras suman 13 compases mientras que las segundas replican el modelo canónico del blues de 12 compases con algunas variantes en la secuencia de acordes.

Frase instrumental (12)

turnaround

I	IV	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	(V)
G	C	G	G	C	C	G	G	D	C	G	

Frase cantada (13)

turnaround

I	I	I	I	I	IV	IV	I	III	VI	V	I	(V)
G	G	G	G	G	C	C	G	E	A	D	G	

Figura 41: Esquema formal y comparativo de los dos tipos de frases de “Blues de la calle 23”.

Esta diferencia de un compás es sutil, mínima, casi imperceptible y entendemos que es un producto de la relación entre la música y una letra que impone su propia estructura. En este caso, se rompe con la regularidad interna de la forma de la canción al tiempo que se toma distancia de la referencia del blues de 12 compases. Caso contrario, en “Por”⁸⁴¹ (Pescado Rabioso-1973) las palabras se pliegan a una estructura musical preexistente y renuncian a su sentido semántico [00:00:01:42].

Por otra parte, pudimos identificar un importante número de fonogramas que tienen una fuerte articulación formal promediando la macroforma. En muchos, la segunda unidad formal, comparada con la primera, no guarda una relación de similitud respecto

⁸³⁹ “Parvas”, “Y ahora soy”, “Figuración” (Almendra), “Encadenado al ánimo I” (Invisible), “Salven a Sebastián”, “La fábula del super ratón y el pueblo”, “Alguien llega, alguien se va”, “Lagrimas de ciudad” (Alma y Vida), “Violencia en el parque” (Aquelarre), “Jugo de lúcuma”, “El diluvio y la pasajera” (Invisible). “Kyrie” (Gorrion) “Cantata de los puentes amarillos”, “Madreselva”, “Cristalidad” (Pescado Rabioso), “Hombre”, “Salida al inmenso lago-Iluminación”, “Suite N° 1” (Arco Iris), “Pajaros sueltos” (Rodolfo Alchourrón).

⁸⁴⁰ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Blues de la calle 23”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁸⁴¹ Luis Alberto Spinetta, “Por”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).

de sus materiales temáticos, de la instrumentación o de sus texturas. En otros casos se da un alto grado de similitud entre ambas partes.

Otra forma de romper con la canción es prescindir de la letra y apelar a las formas netamente instrumentales. Esta ruptura está asociada a una de las maneras de romper con las formas preestablecidas representada por la improvisación. Al prescindir del texto, la forma queda liberada de la estructura literaria y se permite desarrollar formas más espontáneas de la práctica instrumental. En el capítulo anterior dimos cuenta de las “rupturas del lenguaje”, entre las cuales enfatizábamos la presencia de piezas netamente instrumentales. *Música Para El Amor Joven* posiblemente haya sido el primer disco — dentro del campo del rock— íntegramente compuesto de temas instrumentales, álbum en el que se aprovecha la figura de Ciro Fogliatta como tecladista de Los Gatos para promocionar una docena de pistas sin letra, todas versiones de canciones de compositores extranjeros. Los nombres de los músicos que lo acompañan no están consignados en el disco, pero, según el sitio de Claudio Gabis, sería un cuarteto integrado por Ciro Fogliatta (órgano Hammond), el propio Claudio Gabis (guitarra), Alejandro Medina (bajo), Oscar Moro (batería). Respecto del uso de la estereofonía, en todos los temas se mantiene al bajo y la batería en el centro y el teclado paneado hacia el canal derecho. Por el canal izquierdo se suma la guitarra eléctrica u otra línea del teclado.

Muchos de los títulos de los fonogramas en los que no hay contenido semántico cantado están relacionados con tópicos de la música clásica. A la “Obertura” de *Litto Nebbia Vol. 1*, ya mencionada por su brevedad, podemos sumar la “Obertura” de *Almendra II* (que abre el lado B del segundo disco) y “Obertura” que abre el “primer acto” —otra herencia clásica— de *Sudamerica o el regreso a la aurora*. La “Obertura” del disco *Almendra II*, además responde a un A B A', diferenciando tempos, rápido-lento-rápido. La obra es una de aquellas divididas a la mitad, siendo A la unidad formal que abarca la primera mitad.

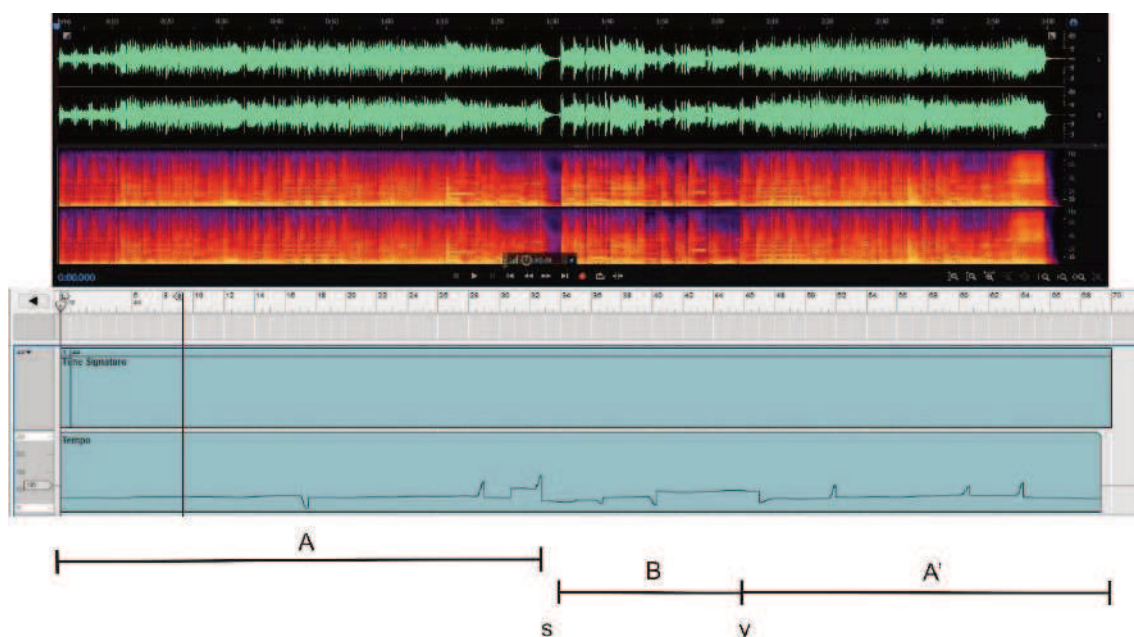


Figura 42: Waveform, Espectrograma, Metro y Tempo de “Obertura” de Almendra II superpuestos. Análisis articulatorio y comparativo. En la segunda parte se confirman las

Otras denominaciones propias de la música académica son “Intermedio 01”⁸⁴² (Luz de mercurio-1969), “Posludio”⁸⁴³ (Sui Generis-1972), “Introducción polenta”⁸⁴⁴ (Color Humano-1972), “Incidental” e “Instrumental”⁸⁴⁵ (Manal-1968). En esta lista el más explícito de todos es “Sinfonía Nro. 8 en Si menor”⁸⁴⁶ (Orion’s Beethoven-1973). Con otros títulos aparecen, “Cristo y nacimiento”⁸⁴⁷ (Vox Dei-1971) es una obra de cámara en el marco de *La Biblia* e “Introducción”⁸⁴⁸ (Ensamble Musical de Buenos Aires-1974) como agregado a la reversión que hicieran Billy Bond y Jorge Álvarez como productores. Entendemos que la primera es de autoría de Roberto Lar⁸⁴⁹ y la segunda nos consta que es de Gustavo Beytelmann⁸⁵⁰.

Algunas formas instrumentales se manifiestan como si fueran el acompañamiento instrumental de una canción a la que le falta la letra cantada. “Alteración del tiempo”⁸⁵¹

⁸⁴² *Op. Cit.*

⁸⁴³ *Op. Cit.*

⁸⁴⁴ Edelmiro Molinari, “Introducción polenta”, *Color Humano* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁸⁴⁵ Ambas compuestas para la banda sonora del filme *Tiro de Gracia*.

⁸⁴⁶ Adrián Bar y Ronán Bar, “Sinfonía Nro. 8 en Si menor”, *Superangel* (Buenos Aires: Polydor, 1973).

⁸⁴⁷ Ricardo Soulé, Juan Carlos Godoy y Wilfrido Aníbal Quiroga, “Cristo y nacimiento”, *La Biblia* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).

⁸⁴⁸ Gustavo Beytelmann, “Introducción”, *La Biblia* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁸⁴⁹ <https://www.discogs.com/es/release/5208650-Vox-Dei-La-Biblia-Seg%C3%BAAn-Vox-Dei>

⁸⁵⁰ <https://www.discogs.com/es/master/798983-Ensamble-Musical-De-Buenos-Aires-La-Biblia>

⁸⁵¹ Luis Alberto Spinetta, “Alteración del tiempo”, *Almendra*, *Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Groove, 1971).

(Luis Alberto Spinetta-1971) se desarrolla como el *backing track* de un blues. Aunque tiene una melodía presente en un primer plano de la guitarra, esa presencia es discontinua y no cumple la función de articular el discurso dado que no presenta elementos pregnantes que contribuyan a individualizarla del resto de los instrumentos. La ausencia de repeticiones y de giros propios del estilo como *licks* o *phrases* nos inducen a pensar que es una pieza que prescinde de un elemento central en el primer plano y que está pensado como un “bloque”. La ausencia de una cadencia definida en la que contribuye la fluctuación del tiempo como una “alteración” desdibuja la percepción de un final de prolongación. “Tema de pedro”, también del disco *Spinettalandia y sus amigos*⁸⁵² (Luis Alberto Spinetta-1971) puede verse como un *backing track*. “Esperando el tiempo”⁸⁵³ (Bichos de Candy-1970) también se presenta como una ristra de bases de canciones de rock en un esquema formal que responde a una sucesión inconexa de unidades formales unificadas por un mismo centro tonal⁸⁵⁴. Se trata de tres estilos de acompañamiento diferentes combinados, articulados por separación, en un esquema que responde a la siguiente forma:

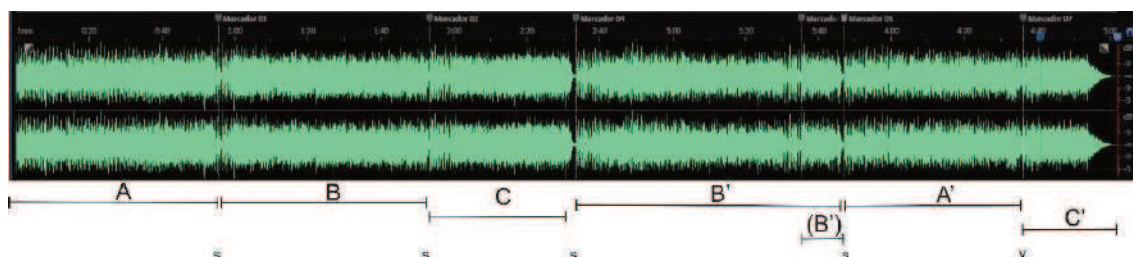


Figura 43: Análisis formal, comparativo y articulario de “Esperando el tiempo” de Bichos de Candy.

El hecho de que no haya un motivo que los unifique también implica una ruptura con los principios de cohesión y coherencia. Distinto es el planteo de “Naturalmente algo”⁸⁵⁵ (B.B. Muñoz-1971) que, como ya dijimos, es muy breve [00:00;00:20], cantada

⁸⁵² Es el mismo disco que se lanzó como *Almendra*, Luis Alberto Spinetta. También está considerado como el primer álbum solista de Luis A. Spinetta. La fecha de lanzamiento debe ser 1971 o principios de 1972, ya que una demanda interpuesta por miembros de Almendra en 1972 obligó a RCA Argentina a retirar el álbum del mercado (poco después se reeditó con una portada diferente). *Spinettalandia y sus amigos* es el título que le impusieron en las reediciones de 1993 en adelante.

La mayoría de las copias tenían una etiqueta redonda con el precio en la portada.

⁸⁵³ Carlos Joannas, “Esperando el tiempo”, *Basura* (Buenos Aires: Odeón Pops, 1970).

⁸⁵⁴ Hemos detectado el centro tonal en sib pero no del todo afinado por lo que creemos que en realidad el centro tonal está en la, pero al momento de la digitalización se subió la frecuencia.

⁸⁵⁵ *Op. Cit.*

y sin letra, similar en su planteo a “Intermedio 01”⁸⁵⁶ (Luz de mercurio-1969). “Estrella”⁸⁵⁷ (Luis Alberto Spinetta-1971) rompe y se distancia de la canción como apuesta a una forma repetitiva, con una alta densidad polifónica, anclada a un modelo rítmico percusivo casi invariable.

Entre los fonogramas que no tienen título y que quedaron plasmados en los archivos de músicas grabadas en vivo, en 1969 Los Gatos tocan lo que Nebbia define como una “Zapada o una broma, una sátira que armamos sobre lo que fue el rock and roll hace diez años y lo que es ahora”⁸⁵⁸. La canción comienza a los 00:21 del fonograma, después de 20 segundos de la alocución de Nebbia, a partir de ese momento comienza a sonar una canción con lo que creemos que es una letra en inglés. Cuarenta segundos más tarde, la canción cambia de estilo y se vuelve una improvisación instrumental. Sin ánimo de generalizar, este testimonio musical postula que lo que se consideraba la actualidad del rock en ese momento era improvisado⁸⁵⁹ e instrumental.

De las muestras analizadas se desprende que la idea de canción, en cuanto letra y música, letra cantada, estructura poética reflejada en estructura musical, se pone frecuentemente en crisis. El distanciamiento de la canción formal y conceptualmente estandarizada, es una más de las rupturas que identificamos en este muestrario.

¡Rompan los finales!

Las alteraciones de los límites formales de una obra se pueden observar en una serie de piezas que son la consecuencia de algunos procesos cadenciales que nos permiten establecer patrones que se reiteran y adoptan configuraciones mediante las cuales podemos agrupar algunos fonogramas. Una de las alteraciones que relevamos como parte de un gesto recurrente entre fonogramas de varias agrupaciones y solistas, es la interrupción o la (des)integración de los procesos cadenciales que definen los finales de los fonogramas. El primero de los casos que cabe mencionar para ilustrar este punto es “Que me quieras”⁸⁶⁰, incluido en *Banda 1944* (Luz de Mercurio-1969) [00:00;02:40].

⁸⁵⁶ *Op. Cit.*

⁸⁵⁷ Luis Alberto Spinetta, “Estrella”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).

⁸⁵⁸ Los Gatos en vivo Teatro Gran Rex. <https://www.youtube.com/watch?v=fwEsmAPqmUo>

⁸⁵⁹ Moris También afirma que gran parte de la letra de “De nada sirve” estuvo improvisada en el estudio. <https://www.youtube.com/watch?v=04QYcg2mvcs> [41:18]

⁸⁶⁰ Daniel Alberto Zielazne, Rubén Capitano, Giuliano Canterini y Daniel Gustavo Etcheverry, “Que me quieras”, *La Banda 1944* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

Hasta los [02:13] minutos se desarrolla un discurso dentro de lo que podríamos considerar el modelo clásico de una canción. En rigor, a los [02:05] comienza un *fade out* general que termina de extinguirse a los [02:13]. A partir de los [02:14] comienza una unidad formal que se extiende hasta los [02:39]. Esa unidad final no tiene relación temática, armónica ni tímbrica con la anterior. Mientras que la primera presenta un contexto armónico propio de un dórico sobre mí, la segunda está claramente definida en un sol mayor. La primera tiene mayor presencia la distorsión en las guitarras, la voz del cantante, teclados, bajo y batería, la segunda, en cambio, prescinde de la voz, los teclados y la batería; limitándose a los instrumentos de cuerda con una presencia mucho menor de procesamientos de la señal. Si bien la relación armónica no es tan distante en el marco del círculo de quintas, no deja de generar un contraste entre ambas unidades formales. Nos resulta llamativo que este segundo final fue eliminado de una versión que se encuentra alojada en YouTube [\[00:00;03:28\]](#).

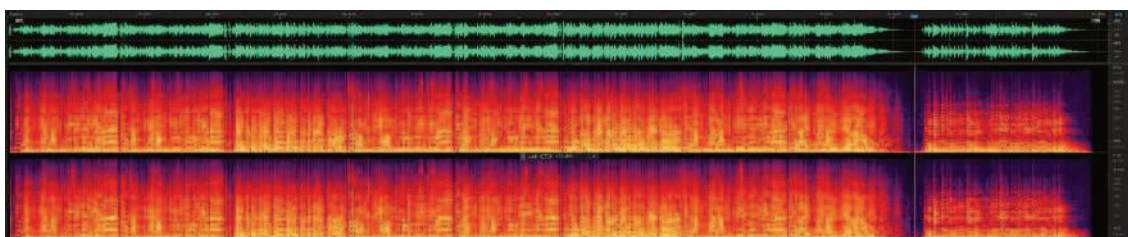


Figura 44: Vista espectral y *waveform* de "Que me quieras".

Esta unidad formal no está explicitada en la contratapa del vinilo, que asigna a esta pieza una duración de 02:17, más cercana a la duración de la primera unidad, considerando quizás los segundos de silencio que separan cada una de las pistas del disco de vinilo. De cualquier manera, esta pequeña pieza no tiene un título asignado en la declaración de canciones que figuran en el paratexto del vinilo. Por ese motivo, consideramos que, en este caso, estaríamos en presencia de lo que se denomina una pista oculta (*hidden track* o *secret track*). Este término hace referencia a todas aquellas piezas musicales dispuestas, de manera no declarada, en el contexto de un soporte grabado. De esta forma, demandan una escucha atenta para ser detectadas. Cabe aclarar que, en el mismo álbum en el que se incluye esta miniatura, sí figuran otras piezas, como

“Intermedio 1” y “Transformación uno”, ambas analizadas en este capítulo. Quizás la exigua duración que presenta la “pieza oculta” sea la razón por la cual no fue individualizada del resto. Lejos de arriesgar una interpretación de la intención poética de este ocultamiento, y dejando de lado la particularización de este caso, encontramos otros ejemplos similares que nos parece necesario mencionar. Uno de ellos es “Lluvia”⁸⁶¹ de Sandhy y Mandhy, incluida en *Sandhy y Mandhy* (1969). La obra está delimitada formalmente por el sonido concreto de una explosión que remite al sonido de un trueno. Este sonido es lo primero que se escucha, luego se repite alrededor del [01:33], es decir cerca de la mitad del fonograma y, finalmente es el que clausura la canción a los [03:13]. Lo que sigue luego, hasta los [03:44], no guarda relación de semejanza con lo escuchado anteriormente. Se trata de un fragmento de una nueva canción que se superpone a la extinción del sonido de la explosión. Pasados unos segundos, se le superpone otra canción, con otro tempo y en otra tonalidad, que al esbozar una cadencia se ve interrumpida por una voz que dice palabras ininteligibles. Por esta razón, es difícil determinar cuál es el momento cadencial en el que se resuelven las tensiones discursivas. Más allá de la dificultad que se presenta para determinar el final de prolongación de esta canción, lo cierto es que, en determinado momento [\[03:30;03:44\]](#), comienzan a escucharse una serie de sonidos que no parecen guardar relación con los anteriores, como si se tratase de la extrapolación de un fragmento que desdibuja el final de una obra o que, en su defecto, abre dos finales posibles.

En el mismo sentido, es oportuno traer a colación alguno de los ejemplos en que esta situación de doble final se da a partir de elementos de la propia obra. Un ejemplo de esto puede ser el de “Cristálida”⁸⁶², incluida en el disco *Pescado 2* (1973) [\[00:00;08:45\]](#). En este caso se trata de una de las unidades formales que, a diferencia de los ejemplos anteriores, en los que se daba una relación de contraste entre el material sonoro ya expuesto y la exposición de un material novedoso; luego de un breve silencio se escucha una variación de una de las unidades formales expuestas anteriormente. La unidad formal a la que hacemos referencia es la que está identificada con D” en el siguiente gráfico.

⁸⁶¹ Alberto “Tito” Infusino, “Lluvia”, *Sandhy y Mandhy* (Buenos Aires: Lion Productions, 1969).

⁸⁶² Luis Alberto Spinetta, “Cristálida”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Talent, 1973).

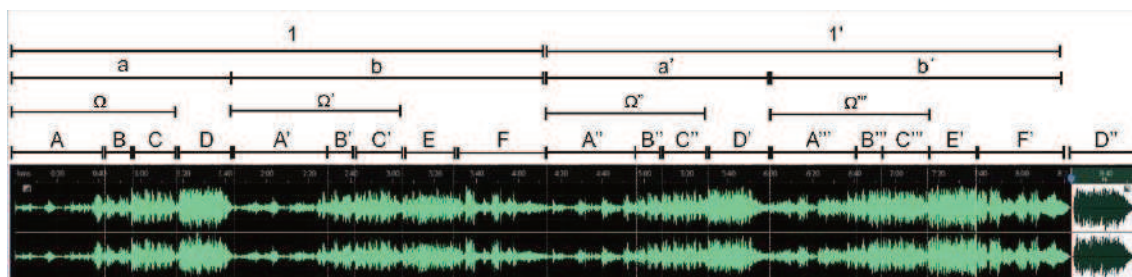


Figura 45: Esquema formal y comparativo de “Cristálida” montado sobre la waveform.

Como puede observarse, la última unidad (D'') es la que se presenta como elemento discordante en la estructura formal de la obra, en la que se observa una coherencia y un equilibrio que solo se rompe cuando se expone D''. La característica que define a esta unidad formal es que, a diferencia de las anteriores exposiciones de D, que se resuelven con el orgánico de los instrumentos de la agrupación, esta es la única en la que se suman los sonidos de los instrumentos orquestales. De hecho, es la característica de la unidad formal F', que cierra fácticamente la obra sobre la frase “no tengo más Dios”⁸⁶³ y es la primera en la que coinciden el acompañamiento orquestal y la voz cantada. Asimismo, la unidad formal E se caracteriza por la conjunción de los instrumentos de la orquesta y los de la agrupación, mientras que A''' se diferencia de las anteriores A porque es la unidad formal en la que se suma el arpa al orgánico.

Esta manera de romper el equilibrio de la forma fue llevada a otra escala por Billy Bond y la Pesada en su segundo *LP* titulado *Vol. 2*, en el que cada uno de los fonogramas, luego de cerrar su macroforma, articula por separación con un fragmento de rock and roll ejecutado con piano y violín. Este gesto unifica el disco entero ya que se reitera en todos los fonogramas sin excepción. A diferencia de “Cristálida”, esta unidad formal que está al final de cada fonograma no guarda relación con ninguno de los materiales sonoros que se hayan expuesto previamente. Se trata de una referencia recurrente y excéntrica. Como se puede observar en el gráfico siguiente, en el que se ven ordenados todos los finales de los fonogramas, cada uno de esos finales tiene una duración diferente.

⁸⁶³ La frase se repite tres veces.

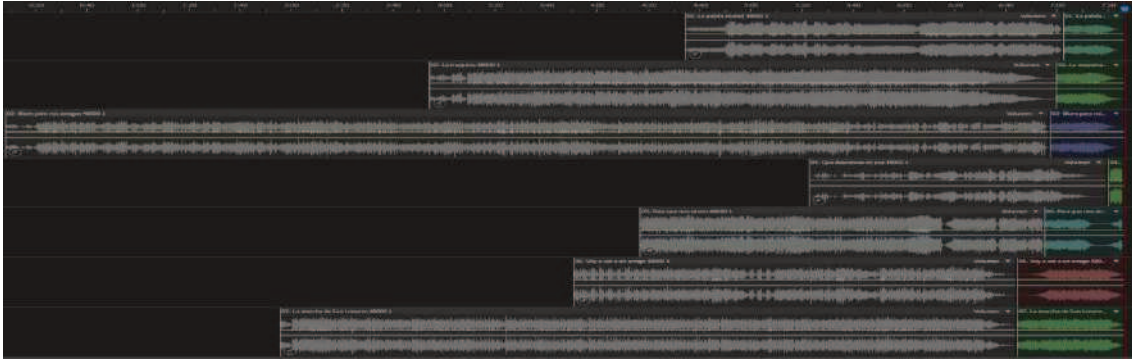


Figura 46: Todos los fonogramas del disco *Billy Bond y La Pesada Vol. 2*. Se encuentran sincronizados los finales para que se pueda observar las diferentes duraciones del material recurrente.

Al recortar cada final y sincronizarlos para que coincidan en el tiempo, se puede ver que algunos de ellos reciben un tratamiento particular. La mayoría atacan sin envolventes, salvo en el final de “Voy a ver a un amigo”⁸⁶⁴ que abre con un *fade in*. La mayoría, también se extinguen con un *fade out*, con excepción del final de “Que descanses en paz”⁸⁶⁵ [00:00;02:29] que, siendo el más breve, se corta abruptamente sin envolvente de intensidad. Un caso especial lo constituye el final de “Para que nos sirven”⁸⁶⁶ [00:00;03:16] dado que tiene un *fade out* y un *fade in* en el centro de la unidad formal del final; por ende, no se trata de un final doble, sino que, en este ejemplo, el final es triple. Además, previo a la adición de la unidad formal que cierra todos los *tracks* de este disco, pueden contabilizarse dos o tres finales más, lo que eleva la cifra a entre cuatro y cinco, según cómo se interprete el final de [02:20]. De hecho, en algunas publicaciones de YouTube se constata que los usuarios interpretan que el tema termina a los [02:02].

⁸⁶⁴ Javier Martínez y Norberto Aníbal Napolitano, “Voy a ver a un amigo”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁶⁵ Giuliano Canterini y Norberto Aníbal Napolitano, “Que descanses en paz”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁶⁶ Giuliano Canterini, Jorge Álvarez y Norberto Aníbal Napolitano, “Para qué nos sirven”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

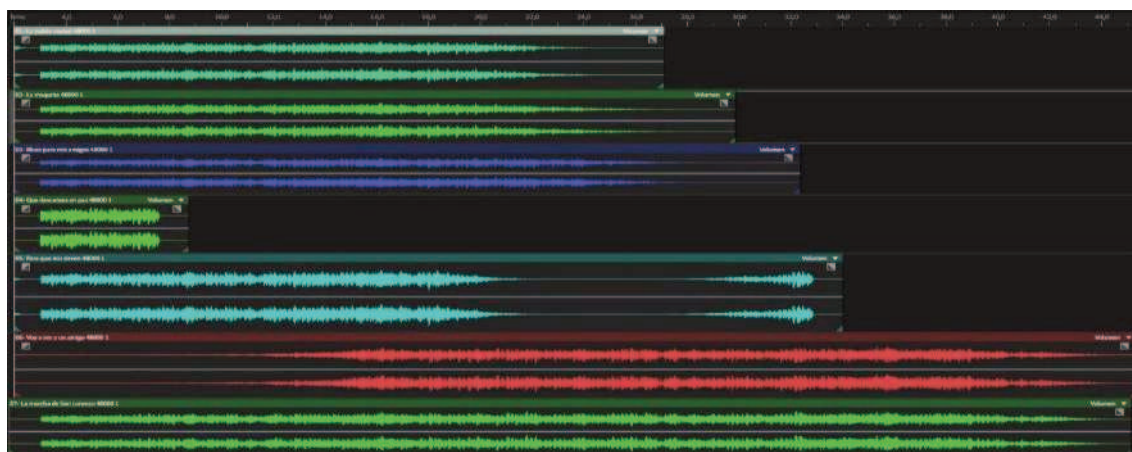


Figura 47: Finales comunes a todos los fonogramas del disco enlistados en orden descendente: “La pálida ciudad”, “La máquina”, “Blues para mis amigos”, “Que descanses en paz”, “Para qué nos sirven”, “Voy a ver a un amigo”, “La marcha de San Lorenzo”.

El caso de *Vol. 2* (1972) instala un procedimiento que trabaja sobre las expectativas que se presume que tiene quien escucha. La primera vez que se aplica, al final de “La pálida ciudad” [00:00;03:02], genera un extrañamiento que es consecuencia de lo impredecible. Luego, reitera el procedimiento dos veces seguidas, al final de “La maldita máquina”⁸⁶⁷ [00:00;04:45] y “Blues para mis Amigos”⁸⁶⁸ [00:00;07:32]. A partir de ahí vuelve a generar sorpresa. La primera vez, cuando lo corta abruptamente en el final de “Que descanses en paz”⁸⁶⁹, lo cual, desde el punto de vista de la edición de un audio puede ser interpretado como una falla, como si ese corte fuera el resultado de un problema técnico de la grabación y no una decisión estética consciente. El hecho de que el fragmento sea el más breve y dure apenas segundos, refuerza la incertidumbre acerca de si ese corte es el resultado de una intencionalidad o de un accidente. En el final de “Para que nos sirve”⁸⁷⁰, rompe con otra de las formas de la expectativa, dado que, hasta el momento, el acuerdo intersubjetivo entre la poiesis y la estesis indicaba que cada vez que se aplicaba un *fade out*, no volvía a escucharse el mismo material sonoro. A partir de ese punto, se apela a la única combinación que no fue usada anteriormente, es decir, el *fade in/fade out* utilizado en el final de “Voy a ver a un amigo”⁸⁷¹ [00:00;03:43], para cerrar

⁸⁶⁷ Juan Alejandro Medina y Rubén De León, “La maldita máquina”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁶⁸ Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Blues para mis Amigos”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁶⁹ *Op. Cit.*

⁸⁷⁰ *Op. Cit.*

⁸⁷¹ *Op. Cit.*

luego con el retorno a la primera fórmula en el final de la “Marcha de San Lorenzo”⁸⁷² [00:00;05:32]. En el disco *Vol. 4* (1974), la forma total del disco también denota una planificación global: Se trata de 10 pistas que responden a una forma promedio compuesta de unidades formales con las siguientes funciones: Introdutoria, expositiva (incluyendo melodías con texto y solos instrumentales) y conclusiva (excepto “Año 1939”⁸⁷³). Entre cada una de las pistas se interponen sonidos concretos de animales. Los aplausos del final darían la pauta de que los sonidos de animales no son ni de principio ni de final.

La reapertura de la forma musical en el final de una obra musical es un recurso que también se observa en los arreglos vernáculos de algunas canciones del rock internacional que grabó Conexión N° 5. En la versión de “Hey Joe”⁸⁷⁴ (1968) [00:00;05:16], atribuida a Billy Roberts⁸⁷⁵, los cinco intérpretes introducen un fragmento de cinta, pero en reversa. Este recurso se anticipa con un sonido sintetizado que lo antecede, en el preciso momento en que comienza a desarrollarse un proceso cadencial que se ve interrumpido. El fragmento de cinta en reversa, es una copia del mismo fonograma que ellos grabaron y que al restituirle su dirección original fragmento, revela un desfase rítmico de dos compases. Luego de esa interpolación, vuelve a repetirse la secuencia de acordes C, G, A, D, E, solamente con los instrumentos, sin la voz cantada, y se va en *fade out* antes de volverse a repetir. Cabe aclarar que, debido a la secuencia armónica que se emplea en la canción, en la que se utilizan exclusivamente acordes mayores, la definición tonal es difusa y se presta a la repetición, y la improvisación, y por ende, también se presta a la expansión de la forma. De hecho, la versión de Billy Roberts dura [02:23] minutos, la que populariza The Jimi Hendrix experience se extiende hasta los [03:30] (en la versión de estudio) y Carlos Bisso la lleva a los [05:15]. Al analizar 24 de las versiones publicadas antes de la de Conexión N°5, hemos encontrado procesos cadenciales diversos para darle cierre a la obra, aunque lo más frecuente es que el final se dé por *fade out*. No hemos relevado otro final que presente algún tipo de juego con la forma. En “La Gente Es Extraña”⁸⁷⁶ (People Are Strange) [00:00;02:46] publicado en un

⁸⁷² Cayetano Alberto Silva, “Marcha de San Lorenzo”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁷³ Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Año 1939”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁸⁷⁴ Tim Rose, “Hey Joe”, *Conexión N° 5* (Buenos Aires: RCA Vik, 1968).

⁸⁷⁵ Debido a litigios legales no queda clara la autoría. En el disco *Conexión N° 5* aparece Tim Rose como autor.

⁸⁷⁶ James Douglas Morrison et al., “La gente es extraña” (People is Strange), *La Gente Es Extraña / Ob-La-Di, Ob-La-Da* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

simple en 1969, Conexión N°5 aplica un procedimiento similar. En este caso, la versión se pliega al esquema formal del arreglo que The Doors graba en 1967, imitan inclusive el glissando final⁸⁷⁷ con el que cierran la versión. La diferencia entre la versión de The Doors y la de Conexión N°5 radica en que, luego de ese glissando, repiten el segundo interludio instrumental para terminar, ocho compases después, con un silencio breve, una voz que recita la frase “*When you're strange*”, un glisando en el encordado en el piano —el mismo con que comienza el fonograma— al que se suman algunas carcajadas.

Haciendo un recorrido por aquellos ejemplos del corpus que presentan más de un final, podemos enumerar algunos casos representativos. “Mirando adentro”⁸⁷⁸ (Aquelarre-1974) [00:00;05:45] es una obra que, luego su primer final en [04:45], expone dos cadencias más antes de la definitiva, de las cuales la segunda [05:29] consideramos que tiene suficiente peso conclusivo para ser considerada un segundo final. “Señora Muerte”⁸⁷⁹ (Litto Nebbia-1973) [00:00;05:37] luego de resolver las tensiones en un silencio [04:41], recapitula los sonidos de la primera unidad formal que no tiene función introductoria. “Todas las hojas son del viento”⁸⁸⁰ (Pescado Rabioso-1973) [00:00;02:31] tiene un primer cierre formal [01:45] antes de finalizar con un solo de guitarra. En “El mañana es otra historia”⁸⁸¹ (Vox Dei-1973) [00:00;05:53] como corolario del fonograma se escuchan las voces de la cabina del estudio [05:01] que, entre otras cosas, dicen: “no es el final, es el principio”. “Despedida del trabajo No 2” (Litto Nebbia-1973) [00:00;02:31] tiene un *fade out* no lineal que vuelve a crecer para terminar extinguiéndose. En “Rodando”⁸⁸², la versión en vivo de “Rodando mis ideas al revés” (Gabriela-1972) [06:23;07:17] sobre el aplauso del público del Acusticazo, Edelmiro Molinari dice: “hagamos dos vueltas” para completar el tema. “Rodando mis ideas al revés”⁸⁸³ (Gabriela-1972) [03:27;03:56] tiene un primer final y una unidad formal extra diferente a todo lo anterior, con otro tempo, otra cadencia, otro sonido. De la comparación de ambas versiones se deduce que formalmente la obra se concibe con dos finales.

⁸⁷⁷ The Doors hace con la guitarra eléctrica lo que Conexión N° 5 hace con las voces.

⁸⁷⁸ Carlos Emilio Del Guercio, “Mirando adentro”, *Brumas* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁸⁷⁹ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Señora Muerte”, *Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: RCA Vik, 1974).

⁸⁸⁰ Luis Alberto Spinetta, “Todas las hojas son del viento”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).

⁸⁸¹ Wilfrido Aníbal Quiroga, “El mañana es otra historia”, *Es una nube, no hay duda* (Buenos Aires: CBS, 1973).

⁸⁸² Oscar David Lebón y Edelmiro Molinari, “Rodando”, *Acusticazo* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁸⁸³ Oscar David Lebón y Edelmiro Molinari, “Rodando mis ideas al revés”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

“Movimiento”⁸⁸⁴ (Aquelarre-1972) [\[00:00:07:53\]](#) podría concluir en [07:01] pero se extiende hasta [07:53], silencio de por medio, introduce una variación por eliminación antes de retomar el tema y concluir sobre la dominante después del *riff*. “Por algo es”⁸⁸⁵ (Huinca-1972), luego de una cadencia y un silencio mínimo, presenta una última unidad formal [\[04:30:05:32\]](#), distinta a las anteriores, que se extingue por *fade out*. “Por aquí se te echó de menos”⁸⁸⁶ (Vox Dei-1972) se presenta como un caso ambiguo dado que, en las unidades formales netamente instrumentales [\[02:20:04:18\]](#) las tensiones se resuelven paulatinamente, sin la marca de silencios articulatorios. “El momento en que estás”⁸⁸⁷ (Presente) tiene un primer final posible en [\[02:57\]](#). “La morada”⁸⁸⁸ (Alma y Vida-1971) [\[03:13\]](#) es, en cambio, un falso positivo, dado que la articulación por elisión con la pieza contrapuntística al estilo barroco sostiene la continuidad del discurso. “Sombra fugaz de la ciudad”⁸⁸⁹ (La cofradía de la flor solar) ensaya un primer final sobre [\[02:03\]](#) pero sobre el decaimiento de la última nota se superpone otra unidad formal. Luego de este primer cierre sobrevienen otros posibles, la reiteración de una cadencia seguida de murmullos, pero consideramos que no tienen el peso estructural del que marcamos. “Para dártelo todo”⁸⁹⁰ interpretada por Cristina Plate (1968) resuelve un proceso en la penúltima cadencia [02:50] que resulta ser más contundente que la cadencia final [\[03:10\]](#).

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, los fonogramas que se extinguen por *fade out* son un fuerte indicio de esta disociación entre finales. Por lo general, cuando se aplica este procesamiento de la señal, las tensiones de la discursividad musical, entendidas como aquellas que son el resultado de, por ejemplo, una funcionalidad armónica, ya se hayan resueltas y, por ende, solamente resta extinguir el proceso. A manera de ejemplo, “Insoluble”⁸⁹¹ (Pappo’s Blues-1972) finaliza con un *fade out* [\[03:00:03:56\]](#) que abarca la décima parte de todo el fonograma.

⁸⁸⁴ Carlos Emilio Del Guercio, “Movimiento”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Talent, 1972).

⁸⁸⁵ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Por algo es”, *Huinca* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁸⁸⁶ Héctor Ricardo Soulé, “Por aquí se te echó de menos”, *Jeremías pies de plomo* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

⁸⁸⁷ Héctor Ricardo Soulé, “El momento en que estás (Presente)”, *Cuero caliente* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

⁸⁸⁸ Gustavo Moretto, “La morada”, *Alma y Vida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1971).

⁸⁸⁹ Carlos Enrique Gornatti, “Sombra fugaz de la ciudad”, *Sombra fugaz por la ciudad / La mufa* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

⁸⁹⁰ Cristina Ruiz de Luque y Juan Alejandro Medina, “Para dártelo todo”, *Paz en la playa/ Para dártelo todo* (Buenos Aires: Mandioca, 1968).

⁸⁹¹ Norberto Aníbal Napolitano, “Insoluble”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

Otra forma de restarle peso conclusivo a los finales consiste en evitar las cadencias que ratifiquen un centro tonal. Uno de los procedimientos para lograr este objetivo es el de independizar a los instrumentos para que la tonalidad pierda su potencial unificador de la textura. De esta manera la simultaneidad se vuelve caótica y no brinda un punto sincrónico en el que las tensiones se resuelvan. A manera de ejemplo “Tema en flu sobre el planeta”⁸⁹² (Miguel Abuelo-1968), “Que descanses en paz”⁸⁹³ (Billy Bond y La Pesada-1972), “Silenciosos negros”⁸⁹⁴ (Cuero-1974) y “Paula acurrucada en un color”⁸⁹⁵ (Cuero-1973) son algunos de los fonogramas que presentan esta característica en sus finales. Otra forma de desarticular la textura y evitar ratificar un centro tonal es ir prescindiendo paulatinamente de los instrumentos. Podría interpretarse como un *fade out* por eliminación de instrumentos. “Reflejos tuyos y míos”⁸⁹⁶ (Vox Dei-1972), “Toda gris”⁸⁹⁷ (Buenos Aires Blues, 1972), “Para ir”⁸⁹⁸ (Almendra), “Tema de Sonia”⁸⁹⁹ (Claudio Gabis-1974), “No nos alcanzarán las mariposas”⁹⁰⁰ (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973), “Hubo distancias en un curioso baile matutino Parte II”⁹⁰¹ (Pappo’s Blues-1974) presentan diferentes formas de ir silenciando los instrumentos. Otro conjunto de fonogramas logra este objetivo a través del procesamiento electrónico, distorsionando lo que suena o incorporando sonidos generados electrónicamente al final; tal es el caso de “Voy a dejar esta casa, Papá”⁹⁰² (Gabriela-1972) “Blues de la tierra supernova”⁹⁰³ (Claudio Gabis-1974), “Gloria”⁹⁰⁴ (Gorrión-1974), “Moisés”⁹⁰⁵ (Ensamble Musical de Buenos Aires-1974), “No sé si voy a enloquecer”⁹⁰⁶ (Cuero-1973), “Sándwiches de

⁸⁹² Miguel Ángel Peralta y Alberto Raúl Lernoud, “Mariposas de madera”, *Mandioca underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).

⁸⁹³ Giuliano Canterini y Norberto Aníbal Napolitano, “Que descanses en paz”, *Billy Bond Y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁸⁹⁴ Nestor Smilari, “Silenciosos Negros”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁸⁹⁵ Enrique Masllorens, “Paula acurrucada en un color”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁸⁹⁶ Héctor Ricardo Soulé, Wilfrido Aníbal Quiroga y Rubén Basoalto, “Reflejos tuyos y míos”, *Cuero Caliente* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

⁸⁹⁷ *Op. Cit.*

⁸⁹⁸ Luis Alberto Spinetta, “Para ir”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁸⁹⁹ Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Tema de Sonia”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁹⁰⁰ Juan Alejandro Medina, “No nos alcanzarán las mariposas”, *Jorge Pinchenvsky, su violin mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

⁹⁰¹ Norberto Aníbal Napolitano, “Hubo distancias en un curioso baile matutino Parte II”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹⁰² *Op. Cit.*

⁹⁰³ Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Blues de la tierra supernova”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁹⁰⁴ Ariel Ramírez et al., “Gloria”, *El rock de la Misa Criolla* (Buenos Aires: Cabal, 1974).

⁹⁰⁵ Juan Carlos Godoy, Héctor Ricardo Soulé y Wilfrido Aníbal Quiroga, “Moisés”, *La Biblia* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹⁰⁶ Carlos Calabró y Nestor Smilari, “No sé si voy a enloquecer”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

miga”⁹⁰⁷ (Pappo’s Blues-1972), “Solitario Juan”⁹⁰⁸ (Pappo’s Blues-1972), “Epílogo de Crossville”⁹⁰⁹ (Montes-1974), “Fantasías de cristal”⁹¹⁰ (Cuero-1974), “Golpeando las piedras”⁹¹¹ (Cuero-1974) y “Melancólica Mirtha”⁹¹² (Litto Nebbia-1974), cuya modulación por aceleración de la cinta ya fue mencionada en este capítulo. En otros fonogramas se da un corte abrupto como en “Año 1939”⁹¹³ que se corta cuando la voz del control de la sala de grabación dice “blues toma dos”. “Algo está por suceder”⁹¹⁴ (Billy Bond y La Pesada) se corta a la mitad del octavo compás de la *Sonata para piano n.º 8 en do menor, Op. 13*, titulada “Grande Sonate Pathétique”, luego de lo cual sobreviene un silencio de siete segundos y aplausos que piden un bis. “Avellaneda Blues”⁹¹⁵ cierra con un acorde de Mi mayor que no tiene relación con la tonalidad en Sol mayor del tema. “Leves instrucciones”⁹¹⁶ (Almendra, 1970) sorprende con el sonido de una explosión para finalizar la pieza, luego del primer acorde de la secuencia armónica de la canción, que ya se repitió dos veces. Otro caso sin clasificación es la cita final en el bajo en “Parte de baile para grupos solistas II”⁹¹⁷ (Jorge Pinchenovsky y La Pesada-1973), que remite a la canción portorriqueña “Lamento Borincano”⁹¹⁸.

Cabe aclarar que esta clasificación se propone meramente reflejar algunos procedimientos, pero en la práctica suelen presentarse de manera combinada: “Epílogo de Crossville”⁹¹⁹ los sonidos electrónicos están paneados y se extinguen en *fade out*; el extenso solo de batería que sobrevive a la eliminación de otros instrumentos en “Reflejos tuyos y míos”⁹²⁰ (Vox Dei, 1972) también finaliza abruptamente; en “Paula acurrucada

⁹⁰⁷ Carlos Alberto Rufino y Norberto Aníbal Napolitano, *Pappo's Blues Vol. 3* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁹⁰⁸ Norberto Aníbal Napolitano, “Solitario Juan”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁹⁰⁹ Luis Miguel Montes, “Epílogo de Crossville”, *Montes* (Buenos Aires: Philips, 1974).

⁹¹⁰ Néstor Smilari, “Fantasías de Cristal”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹¹¹ Néstor Smilari, “Golpeando las piedras”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹¹² Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Melancólica Mirtha”, *Melopea* (Buenos Aires: RCA Vik, 1974).

⁹¹³ *Op. Cit.*

⁹¹⁴ Bajo este título existen dos canciones, ambas atribuidas a Kubero Díaz: La primera en el disco que el propio Díaz graba con La Pesada en 1973; La segunda, a la que hacemos referencia en este caso, que es la que se graba en el cuarto disco de Billy Bond y La Pesada en 1974. No hay puntos de comparación entre ambas. Juan Fernando Díaz, “Algo está por suceder”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹¹⁵ Javier Martínez y Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Avellaneda blues”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

⁹¹⁶ Luis Alberto Spinetta, “Leves instrucciones”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁹¹⁷ Juan Fernando Díaz, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Giuliano Canterini, “Parte de baile para grupos solistas”, *Jorge Pinchenovsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

⁹¹⁸ Canción compuesta por Rafael Hernández Marín, es una canción patriótica con perspectiva social, compuesta en 1929, año de la liberación de Puerto Rico. También se escucha en el comienzo de la canción.

⁹¹⁹ *Op. Cit.*

⁹²⁰ *Op. Cit.*

en un color”⁹²¹ los glissandos en el encordado del piano, la batería que migra contantemente entre los canales izquierdo y derecho del estéreo y el pedal de nota tenida en el órgano, concluyen con rápidas aperturas y cierres de los *faders*.

Como hemos observado, las aperturas formales de las obras fueron tomadas como un espacio para canalizar la inquietud creativa y arrojaron como resultado una serie de operaciones que invitan a pensar los límites formales de las obras.

¡Rompan los comienzos!

Grela define a las unidades formales introductorias como aquellas que preceden a otras que, por lo general, son más estables. Las distingue de aquellas que cumplen una función transitiva porque nada las antecede. De ese planteo se deduce que la introducción puede tener un grado de inestabilidad comparable al de una transición, análogo al de una anacrusa. De acuerdo con Grela, creemos que, además, la introducción anticipa elementos de la exposición como la tonalidad, el tempo, la instrumentación y las configuraciones rítmico melódicas. La primera versión de “Mariposas de madera” (Los Abuelos de la Nada-1968) sostiene una primera unidad formal que, desde nuestro punto de vista, cumple una función introductoria. Sin embargo, sobre el final de esa unidad, se suspende el proceso cadencial y se produce un descenso de las alturas (pitch down), efecto que se logra como consecuencia de bajar la velocidad de reproducción de la cinta. La segunda unidad formal (expositiva) está en la misma tonalidad y recupera el material melódico que expone la trompeta en la primera. En este caso la funcionalidad introductoria se sostiene, lo que se rompe es la continuidad entre la primera y la segunda. Esa distorsión de las alturas que media entre ambas unidades formales —introductoria y expositiva— debilita la función de la primera sin llegar a desnaturalizarla [00:00;00:37]. Lo propio sucede en el acorde final de la canción que, inmediatamente después de producirse el ataque, la aceleración de la cinta pone en crisis esa función conclusiva se ponga en crisis [02:28;03:04]. La visión espectral del fonograma es elocuente.

⁹²¹ *Op. Cit.*

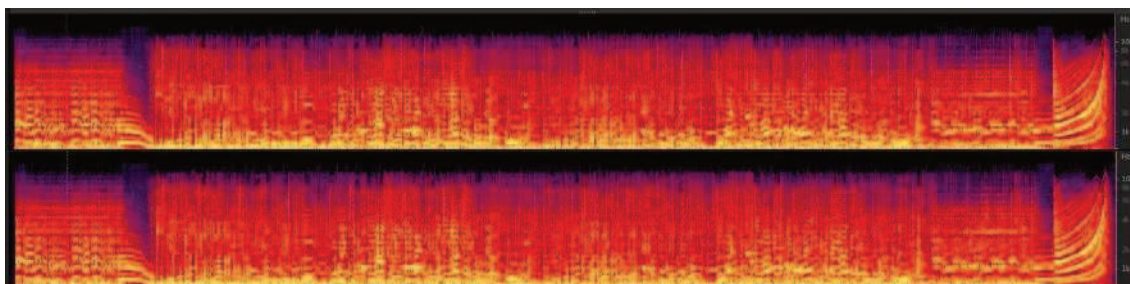


Figura 48: Vista espectral de “Mariposas de madera”. Pueden observarse los glissandos del final de la primera unidad formal y los del final del fonograma.

“Señora muerte”⁹²² (Litto Nebbia-1973) también comienza con el mismo material con que finaliza: una nota pedal sobre mi en una guitarra, acordes rasgados en otra, una melodía cantada sin letra, barridos en el encordado del piano y una campana aguda. En este caso la articulación entre la introducción y la exposición se da por superposición. La segunda unidad formal irrumpe con otro tempo y se sostiene mientras la primera se pierde en *fade out* [00:00:00:58]. La primera (y la última) está en la tonalidad de mi menor, mientras que la segunda está en la menor. La letra resignifica esta segunda tonalidad cuando dice “Ahora sé que mi muerte será igual que una canción / Con ese aire negro y señorial que otorga un la menor”. La falta de coincidencia de tonalidad y de tempo relativiza el rol introductorio de la primera. La proximidad tonal entre ambos centros y la relación de cuarta ascendente entre mi y la hacen que la superposición entre ambas unidades formales no resulte disonante. En el final, las unidades formales articulan por separación [04:30:05:00].

Un caso que identificamos como arquetípico es el de “Jugo de lúcuma”⁹²³ (Invisible-1974): presenta una unidad formal que se extiende hasta los [00:57], en la que repite cuatro veces una melodía con mínimas variaciones. Luego de cinco segundos y medio, comienza una segunda introducción. A diferencia de otros ejemplos, el primer material expuesto no guarda semejanza con el resto de la pieza. La primera de las unidades formales fija su centro tonal en sol, mientras que la segunda lo hace en fa# [01:01:01:24]. Se da entonces, un juego de doble introducción en el cual lo que se expone en la primera unidad formal no guarda relación con la segunda y la segunda, en cambio, sí oficia como introducción, en la medida en que guarda relación con el resto de la pieza.

⁹²² *Op. Cit.*

⁹²³ Luis Alberto Spietta, “Jugo de Lúcuma”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974)

En la práctica y en la circulación social de la obra⁹²⁴, la primera de las unidades formales suele ser desestimada mientras que a la segunda tiende a ser considerada estrictamente una introducción.

“Y ahora soy”⁹²⁵ (Arco Iris-1970) presenta tres unidades formales que anteceden a la primera unidad formal indubitavelmente expositiva. La primera de las tres [00:00;01:03] se monta sobre un *ostinato* de cuatro notas —mi, si, la#, sol— sobre el que se construye una textura monorrítmica. Se repite doce veces, en dos de las cuales —novenia y décima— se expone transpuesto una segunda menor descendente. Su centro tonal se ratifica sobre mi. La segunda [01:01;02:47] es en sí misma una estructura tripartita con un inicio, una exposición y una suspensión. La parte principal es una homofonía en un mixolidio sobre si. La tercera [02:49;03:30] despliega, sobre un pedal sobre mí, melodías en un dórico sobre la misma nota. No encontramos argumentos para considerar que esta sucesión de tres unidades formales, cada una en una tono-modalidad diferente, puedan funcionar como la introducción a una canción que se mantiene en la tonalidad de si menor de principio a fin. Por otra parte, en el decurso de lo que consideramos que es “la canción” revista varias unidades formales entre las cuales se establecen separaciones y diferencias; es decir, el planteo formal de la composición es fraccionario y diverso. Asimismo, creemos que lo que está oficiando de “anacrusa” de la canción son dos acordes —fa#, la, si, mi—, y dos notas sueltas: si y mi, que; después del ataque se mueve la clavija para afinarla en fa. Entre la tercera de las unidades formales y estos elementos media un silencio que los separa de lo anterior y los conecta con lo que está por venir. Tratándose de un fonograma de [\[11:54\]](#) minutos, responde a la característica de las macroformas que alcanzan una amplia extensión total a partir de la suma de muchas unidades formales de menor nivel. Esta característica no da cuenta de la función que cumplen las tres primeras unidades formales. Otra posibilidad es asignarles una función expositiva sin que pueda establecerse algún grado de similitud con alguna otra unidad formal de la obra, es decir, no se resuelve la cuestión de considerar su integralidad. Es el último *track* del disco *Arco Iris*, el cual no parece responder a un planteo programático como otros discos de la agrupación; por ende, tampoco podemos justificar la presencia de las tres primeras unidades a partir de motivaciones extra

⁹²⁴ Nos referimos a los tutoriales y versiones que circulan por biblioteca de contenido audiovisual y redes sociales como como YouTube.

⁹²⁵ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Y ahora soy”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

musicales. Tampoco hay referencias en el texto que infieran una posible estrategia retórica.

Algunas introducciones buscan fijar un centro tonal. Las de “Diana divaga”⁹²⁶ y “Jingle”⁹²⁷ (Almendra-1970) fijan un centro tonal a partir de una monodía en un instrumento grave. La primera lo hace con un violoncello que despliega una melodía en re menor armónica y concluye en un re, fundamental de re mayor, tonalidad en la que está la canción. La segunda lo hace con un breve solo de bajo que introduce a do mayor como tonalidad, sensibilizando el quinto grado de la escala con un fa# y la tónica a través de un reb. La primera unidad formal de “Pisando el suelo”⁹²⁸ (Cuero-1974) también introduce la tonalidad de mi menor en la que está el resto de la obra. Lo hace con una improvisación que se extingue en *fade out* [00:00;00:43] para dar paso a al desarrollo de un tema instrumental. A modo de ejemplo, vemos que tres introducciones guardan una relación diferente con el resto de la forma: la melodía de “Diana divaga” es también la que concluye la pieza, la de “Jingle” no guarda relación con el resto de la obra y la de “Pisando el suelo” introduce la tonalidad y el orgánico. Consideramos que estos tres ejemplos son representativos de algunas de las formas en que pueden vincularse las introducciones con el resto de la macroforma sin ser cuenta exhaustiva ni concluyente.

Del mismo modo que existen obras cuyos finales no están claramente definidos, y pueden desdoblarse, creemos que sucede lo mismo con las introducciones. “Hacia algún lugar”⁹²⁹ (Billy Bond y La Pesada-1973) nos resulta paradigmática para ejemplificar estos casos. La grabación presenta, luego del relinchar de caballos, dos comienzos en falso [00:08;00:18] [00:22;00:32] separados por silencios. Desde la perspectiva que venimos adoptando, en esta muestra se daría la circunstancia de una obra que comienza tres (o cuatro)⁹³⁰ veces.

⁹²⁶ *Op.Cit.*

⁹²⁷ Luis Alberto Spinetta, “Jingle, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

⁹²⁸ Néstor Smilari, “Pisando el suelo”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

⁹²⁹ Giuliano Canterini, Jorge Álvarez y Juan Alejandro Medina, “Hacia algún lugar”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁹³⁰ Si se contabiliza los relinchos como parte de la obra.



Relinchos Primer comienzo Segundo comienzo Tercer comienzo

Figura 49: *Waveform* de “Hacia algún lugar”, primer minuto (aprox.) del fonograma total.

“Yo seré el animal, vos serás mi dueño”⁹³¹ (Aquelarre-1972) es un caso ambiguo porque prescinde de cualquier introducción, pero expone tres unidades formales que se extinguen internamente en un *fade out* para volver a atacar sin introducción. De esta forma contabilizamos tres comienzos similares, uno por cada unidad formal de primer nivel:

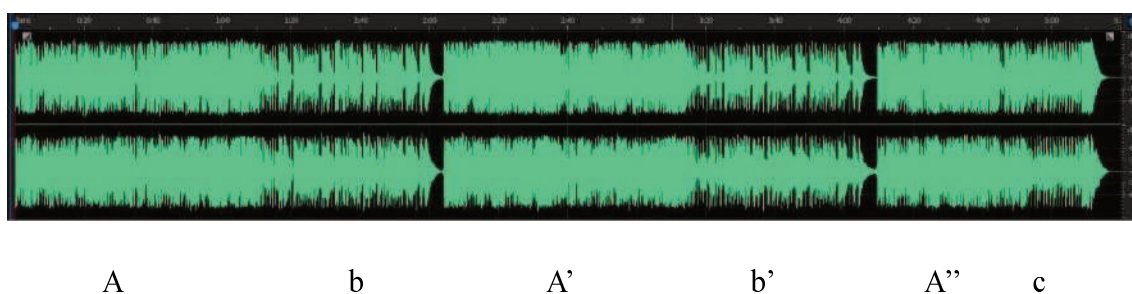


Figura 50: *Esquema formal* sobre la *waveform* de “Yo seré el animal, vos serás mi dueño”.

Estos ejemplos, complementarios del título anterior, nos permiten comprender de qué manera los límites formales de las composiciones fueron aspectos que fueron repensados, cuestionados, revisados y aprovechados como una oportunidad para romper con los esquemas convenidos.

¡Rompan la homofonía!

Como hemos planteado en el capítulo anterior, las textura homofónica o melodía con acompañamiento es la forma más hegemónica de la simultaneidad. Una de las maneras en las que esta configuración puede subvertirse es a partir de la superposición de

⁹³¹ Carlos Emilio Del Guercio, “Yo seré el animal, vos serás mi dueño”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Talent, 1974).

texturas simples que constituyan planos individuales. Dentro del corpus estudiado, un caso en el que la textura se construye a partir de la superposición de planos se presenta en la primera unidad formal de “El buzo”⁹³² (Pappo’s Blues-1973) [00:00;01:53]. En ella se presentan cuatro planos bien diferenciados: En el primero, que es el más estable, constante y regular, la guitarra acústica presenta un arpeggio construido a partir de dos grupos de seis notas cada uno que surgen de trazar una línea imaginaria que atraviesa diagonalmente el diapasón de la guitarra, desde el primer traste de la sexta cuerda en hasta la primera cuerda sexto traste. Este recorrido, que se realiza en sentido descendente y ascendente, genera un *ostinato* en el que predominan los intervallos melódicos de cuartas aumentadas, excepto por el intervalo que se produce entre la tercera y la segunda cuerda (cuarta justa). El mismo esquema se transpone un semitono descendente, partiendo desde la sexta cuerda al aire. Ambos se alternan en el tiempo y se repiten dos veces.



Figura 51: Derivación del material temático de “El buzo” a partir del diapasón de la guitarra.

El segundo plano, que ejecuta una melodía en un instrumento que se asemeja a una segunda guitarra⁹³³ (eléctrica), también se compone de dos unidades que se transponen, en este caso una segunda mayor descendente. Se acota a un repertorio limitado de alturas (re, mib, fa, sol) con excepción de los compases 17 a 20 en los que ese repertorio se amplía para generar una melodía diferente a la anterior.

⁹³² *Op. Cit.*

⁹³³ Sería Nacho Smilari según la info, dado que como formación de trio no tenían una segunda guitarra.



Figura 52: Transcripción aproximada de “El buzo”.

El tercero de los planos se conforma por dos voces que ejecutan notas largas con modulaciones de intensidad y de altura. También se presenta transpuesta una segunda menor descendente. Los tres primeros planos están sincronizados en el tiempo de tal manera que terminan cerrando ciclos de duración similar, mientras que el cuarto de los planos se caracteriza por utilizar la voz humana como instrumento de percusión. Las voces implicadas en ese plano reproducen gruñidos porcinos, golpes de ataque puntual (Bombo), sonidos similares al de una ventosa despegándose, el golpe en un platillo, *glissandi* vocales⁹³⁴ y carcajadas. Si bien hay superposiciones con el tercer plano, éstas son mínimas dado que la mayor parte del tiempo se están alternando; por ende, existe la posibilidad de considerar a estos dos como un solo plano. El criterio que tomamos para identificar cada plano se relaciona con las características tímbricas, el espacio registral que ocupan y la selección de alturas detectadas en cada uno. La falta de relación tonal entre los planos no abarcados por un orden armónico y lo estable de cada plano implica una pérdida de la direccionalidad del discurso, es decir, la presencia de una forma no teleológica.

Al final de “Paula acurrucada en un color”⁹³⁵ [03:07;04:07] (Cuero-1972) también se presenta una configuración textural que es el resultado de la superposición de planos heterogéneos. En este caso logramos identificar una nota pedal, tones, batería, percusión en el encordado del piano y otros ruidos agudos. En este ejemplo es necesario discriminar una parte de la batería que hace una base regular y los tambores más agudos que fluctúan de campo rítmico con una presencia intermitente. De hecho, la nota pedal y la base rítmica, por su constancia y regularidad en el tiempo podrían considerarse un mismo plano compuesto de dos elementos. Además, las intervenciones de los tambores

⁹³⁴ Son dos voces, cada una de ellas paneadas levemente a cada uno de los dos canales de la estereofonía. Una de ellas sería la de León Gieco.

⁹³⁵ Nestor Smilari, “Paula acurrucada en un color”, *Tiempo Después* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

agudos de la batería están mediados por la edición en estudio que les aplica una espacialización panorámica que alterna enérgicamente los ataques entre un canal y otro.

Otra representación elemental pero eficaz de este tipo de texturas es la que está plasmada en la “La mufeta”⁹³⁶ (La Pesada-1972). Los planos se reducen a dos, es decir, a su mínima expresión: La voz de Javier Martínez acompañándose con la guitarra acústica se constituiría como uno de los planos, mientras que el otro estaría construido por la suma de fragmentos de sonidos concretos, superpuestos y alternados, que parecen haber sido capturados del ambiente urbano de una ciudad que se presume que es Buenos Aires⁹³⁷. El plano que tiene alturas puntuales se compone de una línea melódica cantada que entona notas comunes y ascensos cromáticos acompañados de acordes disonantes. El plano de los sonidos concretos está construido con ruidos de charlas en bares, del tránsito en la calle, algunos fragmentos de tangos instrumentales y cantados, vendedores de diarios etc. El punto de contacto entre ambos se da por las conversaciones que se escuchan en el plano de los sonidos concretos, dado que allí también se escucha la voz de Javier Martínez, pero en diálogo con alguien más, mientras deciden que van a ordenar para comer y ven cuando van a escuchar el material grabado para hacer una selección. La particularidad de este ejemplo radica en que la textura por planos abarca la totalidad de la duración del fonograma [\[00:00;02:47\]](#).

Además de estos ejemplos podemos mencionar otros en los que, si bien es posible identificar elementos disímiles en la simultaneidad, presentan un grado mayor de integración gracias a la acción homogeneizadora que produce la adhesión a un sistema de alturas específico o la sincronización de los planos en un mismo campo rítmico. Tal es el caso de “Elevando una plegaria al sol”⁹³⁸ [\[03:50\]](#) y “Elevando una plegaria al sol II”⁹³⁹ [\[02:41\]](#) (Arco Iris-1973) y “Macoña” (Malón 1971), que tiene tres planos (percusión, flauta y un instrumento que ejecuta dos notas en registro grave). Asimismo, otras unidades formales intermedias como las de “You”⁹⁴⁰ de Samantha Summers (1969) [\[01:24;01:37\]](#) que conforma sus planos a partir de loops y una voz hablada que repite frases; “Gloria”⁹⁴¹

⁹³⁶ Javier Martínez, “La mufeta”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁹³⁷ Inferimos que, por tratarse de un LP titulado *Buenos Aires Blues*, se trata de esa misma ciudad.

⁹³⁸ Con este título solamente aparece en una reedición en CD, en la edición de 1973 aparecen, ambos como “Inti-Raymi”, sin discriminar, el primero y el último de los *track* del disco.

⁹³⁹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Elevando una plegaria al sol”, “Elevando una plegaria al sol II”, *Inti-Raymi* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁹⁴⁰ Mauricio Antonio Vigil Grompone, “You”, *Mandioca underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).

⁹⁴¹ *Op. Cit.*

[02:34;02:46] (Gorrión-1974) en el que se escucha el latido de un corazón, un jadeo, una secuencia de acordes en el piano y una altura puntual sinterizada y continua o “Persecución de los peregrinos”⁹⁴² [00:19;01:10] (Arco Iris-1972). Las primeras unidades formales de “Viaje astral”⁹⁴³ hasta [00:00;01:01] (Arco Iris-1972) y de “El show de los muertos”⁹⁴⁴ [00:00;00:56] (Sui Generis-1974) presentan algunos sonidos que se sostienen a manera de fondo, sobre los cuales se sobreimprimen otros. Las unidades formales que cierran un fonograma como “No nos alcanzarán las mariposas”⁹⁴⁵ [02:22;02:49] en el que los planos se van “muteando” en un *fade out* individual hasta que se extingue el último (Jorge Pinchenvsky-1973) o “Día extraño”⁹⁴⁶ (Gabriela-1972) [04:27;05:02] que se comporta de similar manera. Un caso de transiciones en las texturas por planos lo representa “Preludio”⁹⁴⁷ (Huinca-1972), en el que cada uno de los planos se van silenciando hasta desaparecer [01:01;01:41].

Otra de las configuraciones texturales no homofónicas que pudimos reconocer es la denominada “Nube sonora”⁹⁴⁸. En “Cristo (muerte y resurrección)”⁹⁴⁹ [09:17;09:53] (Vox Dei-1971), luego del sonido de una explosión, la nube sonora se construye a partir de los sonidos de la mixtura de la batería a la que se le suman una serie de “efectos”⁹⁵⁰, entendidos como sonidos generados o procesados electrónicamente. La siguiente unidad formal [09:54;10:33], que finaliza el fonograma, también puede ser considerada una nube sonora pero interpretada por instrumentos de cuerda frotada (violoncellos y contrabajos) y un coro de voces femeninas. En este caso se utilizan notas largas que se superponen desde el registro grave al agudo. Apelando también a los sonidos procesados electrónicamente se encuentra “Obertura”⁹⁵¹ [00:00;01:23] (Arco Iris-1972), que en su primera unidad formal genera una nube sonora que, con la aparición de nuevos elementos en la simultaneidad, pasa a ser un plano más de la textura. “Parientes del mundo interior” [00:00;01:16] (Cuero-1973) constituye inicialmente en su primera unidad formal una

⁹⁴² Gustavo Alfredo Santaolalla, “Persecución de los peregrinos”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁹⁴³ *Op. Cit.*

⁹⁴⁴ Carlos Alberto García Moreno, “El show de los muertos”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁹⁴⁵ *Op. Cit.*

⁹⁴⁶ Gabriela Teresa Parodi Quesada, “Día extraño”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

⁹⁴⁷ Félix Francisco Nebbia Corbacho, “Preludio”, *Huinca* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁹⁴⁸ La definición fue expuesta en el capítulo anterior.

⁹⁴⁹ *Op. Cit.*

⁹⁵⁰ “Sí, claro: la música que hicimos aparte de la composición en sí, tiene efectos que fueron utilizados para incentivar situaciones. Eran necesarios para demostrar las diferentes temáticas de La Biblia.”

⁹⁵¹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Obertura”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

nube sonora a partir de sonidos puntuales [00:00;00:28] para luego generar una continuidad a partir de sonidos procesados electrónicamente que evolucionan desde el registro grave al agudo [00:28;00:54]. Luego de esto también pasa a ser uno de los planos de la textura compuesta.

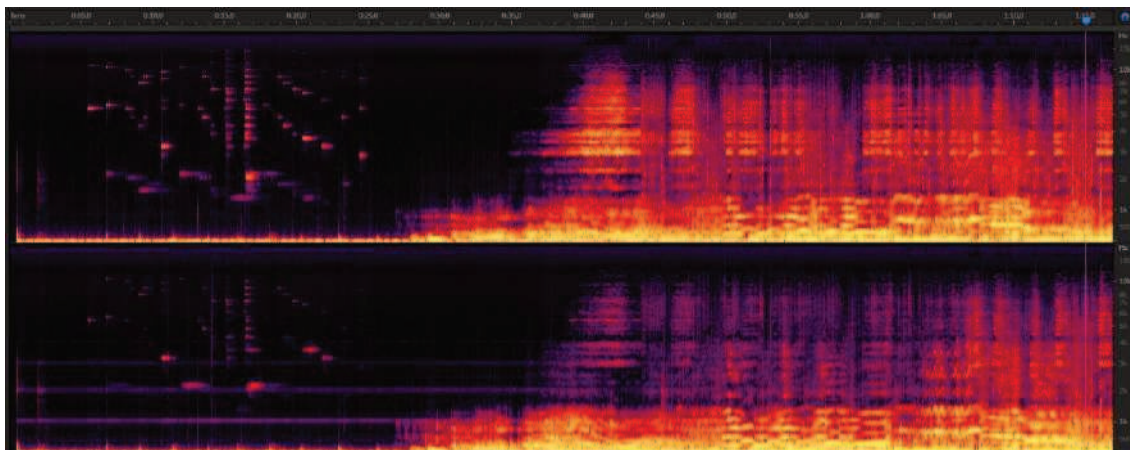


Figura 53: espectrograma de los primeros 01:15 de “Parientes del mundo interior” en los que puede verse la evolución de la textura.

Algo similar sucede en “A Starosta, el idiota”⁹⁵² (Pescado Rabioso-1973)⁹⁵³ [00:52;01:52] en el que los *clueters* y trémolos del piano se le superponen fragmentos de cintas pregrabadas⁹⁵⁴.

En el fonograma “Pájaros sueltos” (Rodolfo Alchourrón-1972) observamos esta forma de construir la simultaneidad en las unidades formales de comienzo [00:00;01:03] y de final [09:17;10:17]. Cada una de esas unidades está subdividida en ocho unidades formales de tercer nivel, en las que se alterna el mismo tipo de textura, pero trabajadas en espacios registrales diferentes: Una se concentra en el registro grave con menor intensidad respecto de la otra, que se concentra en el registro medio-agudo y tiene mayor intensidad. En ninguno de los dos casos se identifican individualmente los elementos de la simultaneidad ni se logra percibir un *ictus*.

⁹⁵² Luis Alberto Spinetta, “A Starosta, el idiota”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973)

⁹⁵³ En rigor se trata del disco *Artaud* que, si bien fue editado como si lo hubiera grabado la agrupación Pescado Rabioso, esto fue meramente por la necesidad de satisfacer una condición contractual con el sello grabador.

⁹⁵⁴ Se detallan en este capítulo.

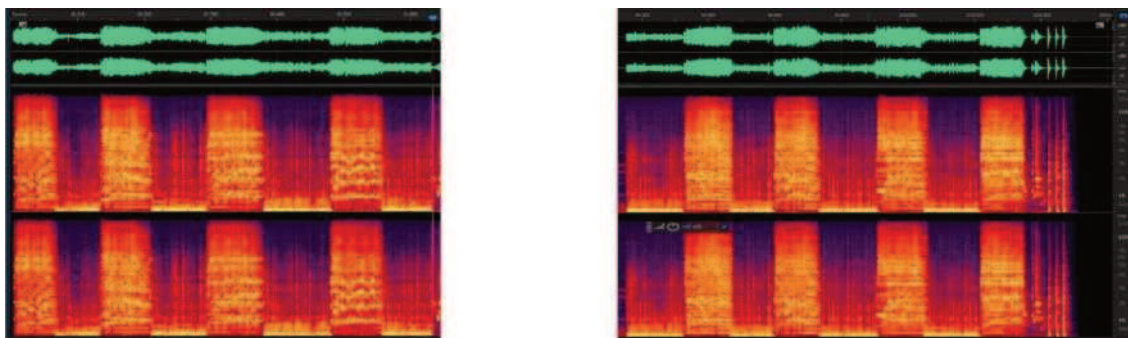


Figura 54: gráfico de las vistas espectrales de las dos fracciones del fonograma descritas en el texto.

En el primero de los ejemplos se puede ver que se comienzan exponiendo las unidades formales en las que priman las frecuencias agudas, mientras que en el segundo recuadro se comienza por aquellas unidades formales que hacen énfasis en los graves. Del mismo modo, se alcanza a ver que las unidades formales que excitan las frecuencias graves, redundan en una mayor intensidad relativa, ya que se suman más armónicos parciales. Si bien esta obra, desde el punto de vista estilístico, se encuentra más ligada al campo del jazz que al del rock, consideramos, como ya hemos dicho, pertinente su inclusión dado que su autor es uno de los más asiduos arregladores del campo del rock nacional de este período. En algunos anuncios de la revista *Pelo* se lo referencia como una figura de autoridad en la materia y una garantía de calidad⁹⁵⁵. Las breves muestras que analizamos son un indicio de su conocimiento y experticia en el control de las texturas y los espacios registrales.

Otro ejemplo representativo de estas texturas de nubes sonoras es el tipo de superposición que se da en “La sed verdadera”⁹⁵⁶ [02:12;03:36] (Pescado Rabioso)⁹⁵⁷: La melodía cantada con acompañamiento se mezcla por superposición, aunque ésta no es una articulación formal convencional, sino que se genera mediante un *crossfade* gracias a las herramientas que brinda la consola en el estudio de grabación. La nube sonora propiamente dicha [02:53:03:13] se extingue luego de la irrupción de un sonido intenso en el registro grave y el consecuente *fade out* sobre un sonido que remite al ruido del viento. Además, podemos mencionar que esta tipificación de la textura está en “Tema de

⁹⁵⁵ *Pelo*, 24, 38-40.

⁹⁵⁶ Luis Alberto Spinetta, “La sed verdadera”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).

⁹⁵⁷ También forma parte del disco *Artaud*, por ende, la referencia a Pescado Rabioso es meramente formal.

Natalio”⁹⁵⁸ [04:23;4:50] (Sui Generis-1974) y es el recurso al que se apela para realizar una transición entre “Moviendo la carreta” y “Campos de trigo”⁹⁵⁹ [05:10;06:10] (Sacramento II-1973). Este procedimiento es poco frecuente entre dos pistas que fueron concebidas individualmente.

Algunas nubes sonoras de distintas magnitudes se materializan en fonogramas como “Apocalipsis”⁹⁶⁰ (Ensamble Buenos Aires-1974) [00:00;05:09]; “Estrella”⁹⁶¹ (Luis Alberto Spinetta-1972) [00:00;03:21]; “Historia de una confabulación destinada a fracasar”⁹⁶² (Los Barrocos-1974) [00:00;00:20]; “Canción VIII”⁹⁶³ [00:00;08:39], quizás, la que sostenga este tipo de construcciones de la simultaneidad por más tiempo [05:09;06:21]. “Viajero naciendo”⁹⁶⁴ (Pescado Rabioso) realiza una transición desde la homofonía a la nube sonora [01:40;02:55].

Otra forma de romper con la homofonía es desestimar el acompañamiento. La presencia de texturas monódicas, en cuanto tipificación textural, adquiere relevancia en la medida en que se distingue, de la homofonía como representación hegemónica de la textura en la música popular. Dado que se trata de un recurso que aparece recurrentemente, hemos centrado nuestra atención en el análisis de aquellos casos en que la monodía recibe algún otro tratamiento particular.

La monodía en su representación más convencional se expone, por ejemplo, en la primera unidad formal de “Un sonido final”⁹⁶⁵ [00:00;00:40] (Alma y Vida-1972) ejecutada por un aerófono que parece ser una flauta traversa⁹⁶⁶ sin acompañamiento ni procesamiento alguno de la señal. Al final de la canción la melodía reaparece⁹⁶⁷, sin acompañamiento armónico, pero con otros sonidos superpuestos [04:55;05:55]. En el

⁹⁵⁸ Carlos Alberto García Moreno, “Tema de Natalio”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

⁹⁵⁹ Osvaldo Frascino, “Moviendo la carreta”, “Campos de trigo”, *Moviendo La Carreta* (Buenos Aires: RCA, 1973).

⁹⁶⁰ Juan Carlos Godoy, Héctor Ricardo Soulé y Wilfrido Aníbal Quiroga, “Apocalipsis”, *La Biblia* (Buenos Aires: Microfon, 1974).

⁹⁶¹ *Op. Cit.*

⁹⁶² Héctor Boó Guerrero y Oscar Roberto Paulini, “Historia de una confabulación destinada a fracasar”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).

⁹⁶³ Raúl Rodolfo Porchetto, “Canción VIII”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

⁹⁶⁴ Luis Alberto Spinetta, “Viajero Naciendo”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Talent, 1973).

⁹⁶⁵ Carlos Joaquín Mellino y Esteban Mellino, “Un sonido final”, *Alma y Vida Vol. 2* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

⁹⁶⁶ Bernardo Baraj en Flauta. El tema es de Carlos y Esteban Mellino del disco *Alma y Vida Vol. II*.

⁹⁶⁷ Reaparece sola porque, en rigor, recorre toda la pieza.

plano de la interpretación vocal “El niño, la libertad y las palomas”⁹⁶⁸ [02:10;02:30] (Arco Iris-1972) expone una monodia que evoca a la vidala, pero sin el tradicional acompañamiento de la caja. En “Jugador, campos para luchar”⁹⁶⁹ [00:00;00:28] (Aquelarre-1972) la monodia es ejecutada por el bajo al que se le suma el *kick* de la batería con un acompañamiento homorrítmico y algunos golpes esporádicos en el *hi hat*. Diferenciándose de estos ejemplos más convencionales, “Jugo de lúcura”⁹⁷⁰ [00:00;00:59] (Invisible-1974) representa un caso de monodia que recibe un tratamiento particular de la línea: se trata de una monodia que se extiende por dos compases de cuatro tiempos, a un tempo lento y se repite cuatro veces: su peculiaridad reside en que recurre a un timbre que indudablemente no es posible asociar con un instrumento convencional. A su vez, el perfil de ADSR (*Attack*, *Decay*, *Sustain* y *Release*) se caracteriza por un tiempo de *Attack* relativamente largo, una mínima diferencia entre el *Decay* y el *Sustain* y un tiempo de *Release* relativamente breves. En “Polvo he de sacudir”⁹⁷¹ [04:55;05:12] (Kubero Díaz y La Pesada) la misma melodía que se viene repitiendo obsesivamente, al momento de sonar sin el acompañamiento armónico recibe un tratamiento de variación por eliminación, es decir que determinadas partes de su estructura son reemplazadas por silencios. Ese mismo material melódico se distribuye complementariamente entre bajo y guitarras, a veces simultáneamente, a veces alternadamente [04:21;04:45]. Al principio las guitarras y el bajo la ejecutan en una parafonía [00:23;00:38].

Uno de los fonogramas en los que se apela a la textura monódica para exponer materiales temáticos es la suite “Superangel”⁹⁷² de Orion’s Beethoven [00:00;17:39]. En rigor la suite está conformada por cuatro números: A1 “Superangel” [00:00;05:03], A1a) “El Camino De Los Superhombres” [05:03;09:24], A1b) “Soy El Sol” [09:24;13:03], A1c) “Nirmanakaya” [13:03;17:39]⁹⁷³. En este fonograma también encontramos las expresiones más convencionales, como una sucesión de ocho notas ejecutadas en el registro grave del piano en forte [04:35;04:50], una monodia en el bajo a modo de riff [10:50;10:57], o bien dos líneas melódicas sucesivas, ejecutadas en la guitarra eléctrica solista: la primera [09:25; 09:35] centrada en la mezcla estereofónica y la segunda [09:25;

⁹⁶⁸ Danaís Wynnycka, “El niño, la libertad y las palomas”, *Llegó el cambio* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

⁹⁶⁹ Carlos Emilio del Guercio, “Jugador, campos para luchar”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁹⁷⁰ *Op. Cit.*

⁹⁷¹ Juan Fernando Díaz, “Polvo he de sacudir”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁹⁷² *Op. Cit.*

⁹⁷³ Si bien contamos con un respaldo de algún paratexto que ratifique los límites temporales de la suite, hemos inferido, a través del análisis, una hipotética segmentación posible.

[09:57](#)] paneada hacia el canal derecho con otro timbre⁹⁷⁴. Esta monodía se repite dos veces [\[10:01;10:30\]](#) luego de alternar con texturas homofónicas. Además de las formas ortodoxas de la exposición de monodías, también podemos encontrar otras menos frecuentes como la heterofonía o unísono impreciso [\[07:05;07:29\]](#), entendida como una monodia ejecutada por dos o más voces o instrumentos que presentan mínimas divergencias. En este caso, la voz cantada y una guitarra acústica se mixturán para construir un objeto sonoro que sostiene una tensión entre lo semejante y lo disímil. Algunos fonogramas nos proponen transiciones a partir de transformaciones de la textura: “Voy a dejar esta casa”⁹⁷⁵ (Gabriela-1972) transita de la monodía a homofonía [\[00:00;01:45\]](#). Otros ejemplos de monodías que nos resultaron significativos los encontramos en el violín “Cuatro movimientos breves”⁹⁷⁶ (Los Barrocos-1974) [\[05:43;06:20\]](#) por su duración y lo exógeno de su carácter barroco; la voz y la guitarra de “Mariposas de madera”⁹⁷⁷ (Miguel Abuelo-1970) [\[01:07;01:17\]](#) por su mixtura; las voces desfazadas en los canales de “Spirtrepus”⁹⁷⁸ [\[00:07;00:27\]](#) (Kubero Díaz y La Pesada-1973), por ser uno de los pocos ejemplos que creemos que responde a la categoría de unísono impreciso postulada por Fessel, al igual que la mixtura tímbrica de la voz y guitarra en “Superángel” (Orion’s Beethoven) [\[07:05;07:29\]](#).

Dentro del repertorio de tipologías texturales no homofónicas hemos podido relevar algunas otras formas de la polifonía. Una de ellas es la denominada parafonía, entendida como aquella polifonía que asume que el movimiento de las voces se da de manera unidireccional y homointerválica, dicho de otra manera: por movimiento paralelo. Uno de los casos en los que esta textura tiene mayor presencia es en “Introducción polenta”⁹⁷⁹ (Color Humano-1972). Exceptuando unidades formales muy breves o sutiles diferencias en la ornamentación de alguna de las líneas melódicas, guitarras y bajo se mueven en la misma dirección, con el mismo intervalo (octava), durante gran parte de la duración del fonograma [\[00:37;04:12\]](#). En la composición espacial, el bajo está inclinado al canal izquierdo mientras que las guitarras se reparten entre ambos canales. Asimismo, en una de las unidades formales [\[02:31;02:47\]](#) se introduce un timbre que no hemos

⁹⁷⁴ No estamos seguro, pero parece ser wah wah.

⁹⁷⁵ *Op. Cit.*

⁹⁷⁶ Oscar Roberto Paulini, “Cuatro movimientos breves”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).

⁹⁷⁷ Miguel Ángel Peralta, “Mariposas de madera”, *Mandioca underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).

⁹⁷⁸ Juan Fernando Díaz, “Spirtrepus”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁹⁷⁹ Edelmiro Molinari, “Introducción polenta”, *Color Humano* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

podido identificar pero que, dado que aparece en el canal izquierdo y suena en el registro grave del espectro audible, presumimos que se trata de la señal del bajo a la que se suma algún tipo de procesamiento. La mayor parte del tiempo los instrumentos recaen en el canal izquierdo reservando el derecho para enfatizar la batería.

Otro caso que ejemplifica el uso de este tipo de texturas es el de “Canto desde el fondo de las ruinas”⁹⁸⁰ (Aquelarre-1972). Al observar los primeros siete segundos del fonograma se puede ver el resultado de la ejecución de una misma melodía a la triple octava que, sumada a una distorsión no demasiado presente, genera la excitación de los armónicos correspondientes a las series (de armónicos) de las fundamentales.

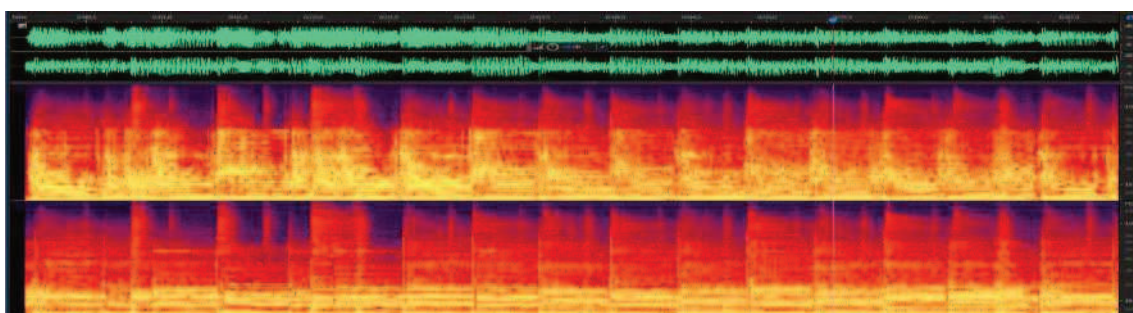


Figura 55: Vista espectral de “Canto desde el fondo de las ruinas”. Se puede observar las líneas que representan los armónicos reforzados por las texturas parafónicas.

En principio, podemos hipotetizar que la ejecución de parafonías como recurso, muchas de las cuales también tienen vienen acompañadas por un cierto grado de distorsión en la señal, persigue, como objetivo dotar de un “volumen” relativo mayor al sonido y de esa forma potenciar su impacto en el que escucha, dado que la superposición de líneas a distancia de octava refuerza la serie de armónicos con la correspondiente sumatoria. Esta configuración textural, por su énfasis en lo melódico sobre lo armónico, se adapta a la construcción de modelos melódicos basados en cromatismos, como es el caso de “Eva estirpe terrena”⁹⁸¹ (Carola-1973) [00:00;00:39]. En “Muertes pasajeras”⁹⁸² (Miguel y Eugenio-1973), las parafonías son ejecutadas por las voces y la guitarra como una variación de la textura, a la manera de un “*levare*” de las estrofas y del solo

⁹⁸⁰ Carlos Emilio del Guercio, “Canto desde el fondo de las ruinas”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

⁹⁸¹ Carolina María Fasulo Kemper, “Eva estirpe terrena”, *El viaje de noche / Eva estirpe terrena* (Buenos Aires: Harvest, 1973).

⁹⁸² Pérez Miguel Eugenio y Pérez Eugenio José, “Muertes pasajeras”, *Miguel y Eugenio* (Buenos Aires: Trova, 1973).

instrumental. De manera análoga, aunque con una duración más extendida en el tiempo [00:13;01:45], se utiliza el mismo recurso en “Primavera para un valle de lágrimas”⁹⁸³ (Roque Narvaja-1973) también entre dos voces y la guitarra. Otros fonogramas que presentan esta característica en sus primeras unidades formales son: “Persecución de los peregrinos”⁹⁸⁴ (Arco Iris-1972) [00:00;00:16], “Movimiento”⁹⁸⁵ (Aquelarre-1972) [00:00;00:37]⁹⁸⁶ y “Divertido reventado”⁹⁸⁷ (Billy Bond-1971) [00:00;01:00]. Los ejemplos antemencionados son una muestra selectiva de un universo de casos que, por su superabundancia, resultaría excesivo pormenorizar. Además de estas muestras puntuales, el relevamiento realizado nos indica que la presencia de esta expresión de la polifonía se reitera en numerosos ejemplos cuya enumeración excedería la pretensión de este trabajo.

La existencia de polifonías verticales se constatan en “No corras Nono”⁹⁸⁸ (Alma y Vida-1972) [00:00;00:39] y “Canción VIII”⁹⁸⁹ (Raúl Porchetto-1972), en la que un ruido invade la textura hasta romper el coral que pregona “Padre, hoy estuve preso” [06:31;07:17] con una textura parafónica a la octava. Durante este fragmento también cambia la *reverb*.

Otras formas de las texturas no homofónicas, como el contrapunto, están menos representadas, pero no por eso resultan menos significativas. En los primeros compases de “Alguien llega, alguien se va”⁹⁹⁰ (Alma y Vida-1974) [00:00;00:56] expone una forma del contrapunto a dos y tres voces que, a su vez, establece su propio contrapunto con la percusión, que realiza intervenciones poco predecibles que migran de un canal a otro del estéreo. Asimismo, “Tema de Natalio”⁹⁹¹ (Sui Generis-1974) presenta en una de sus unidades formales [04:51;05:49] una forma del contrapunto superpuesto a una nota sostenida y en [05:03;05:48] a cuatro voces. “Jugador, campos para luchar”⁹⁹² (Aquelarre-1972) presenta una unidad formal resuelta a partir de un contrapunto a dos voces entre bajo y guitarra [06:10;06:23], apoyado por la base rítmica de la batería. “Historia de una

⁹⁸³ *Op. Cit.*

⁹⁸⁴ *Op. Cit.*

⁹⁸⁵ *Op. Cit.*

⁹⁸⁶ Se utiliza el mismo instrumento que refuerza graves más adelante.

⁹⁸⁷ Pedro Pujó y Norberto Aníbal Napolitano, “Divertido Reventado”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

⁹⁸⁸ Juan Benigno Barrueco, “No corras Nono”, *Alma y Vida Vol. II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

⁹⁸⁹ *Op. Cit.*

⁹⁹⁰ Gustavo Rafael Moretto, “Alguien llega, alguien se va”, *Alma y Vida Vol. 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

⁹⁹¹ *Op. Cit.*

⁹⁹² *Op. Cit.*

confabulación destinada a fracasar” (Los Barrocos-1974) nos permite repensar lo contrapuntístico ya no como una interacción entre voces sino como una voz —la del violín— que dialoga con (o contra) una textura completa. A lo largo de la pieza el violín desarrolla una línea que logra un alto nivel de autonomía respecto del resto de la simultaneidad. Sus intervenciones son intermitentes y disonantes [00:00;04:42]. El arreglo de “¿Nunca te miró una vaca de frente?”⁹⁹³ (Miguel Abuelo-1968) se resuelve íntegramente con el contrapunto como único recurso [00:00;01:49].

“Solo como el cardón”⁹⁹⁴ (Arco Iris-1973) [00:00;01:49] representa un caso de una textura polifónica monorrítmica en la que, aunque cada línea melódica conserva su independencia, la voz superior se percibe como la principal. Es decir, puede ser entendida como una forma particular de la homofonía, con la peculiaridad de que todas las voces tienen, contemplando mínimas diferencias, el mismo ritmo.

Como hemos podido observar, el rock nacional de esta época apela a un amplio repertorio de texturas. Esto no implica que la homofonía no haya sido la predilecta. Lo que nos parece relevante de este panorama es que lejos de aceptar esta configuración como un a priori incuestionable se permitió romper con los preceptos y elegir el modelo formal para la superposición que consideró adecuada.

¡Rompan el pulso!

Otra de las formas de diferenciarse de los *habitus* predominantes de la música en general y de la música popular en particular, es la de romper con la regularidad del *ictus*. En este sentido, podemos aportar algunos ejemplos de fonogramas que, en algunas de sus unidades formales, prescinden de una percepción sensible del pulso. Tal es el caso de “El tren de las 16”⁹⁹⁵ (Pappo’s Blues-1972) cuya primera unidad formal [00:00;00:36] es un solo de batería del que resulta muy difícil establecer una pulsación regular. Los metrónomos inteligentes muestran resultados disímiles: Mientras que Moises propone un valor de bpm de 131, Melodyne oscila entre 96 y 162 para estabilizarse en 130, lo que

⁹⁹³ Miguel Ángel Peralta “¿Nunca te miró una vaca de frente?”, “Oye Niño” (Buenos Aires: Mandioca, 1968).

⁹⁹⁴ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Solo como el cardón”, *Inti-Raymi* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

⁹⁹⁵ Norberto Aníbal Napolitano, “El tren de las 16”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

hace suponer que la medición de Moises es retrospectiva⁹⁹⁶. Lo propio sucede en “Ni cuenta te das”⁹⁹⁷ (Luis Alberto Spinetta-1971), otro fonograma que comienza con este tipo de campo rítmico [00:00:00:30], situación que se repite más avanzado el tiempo [01:35:02:08]. En estas unidades formales, la falta de coincidencia entre los ataques de los instrumentos que están sonando al mismo tiempo impide desprender un factor común que ordene la totalidad. “Persecución de los peregrinos” (Arco Iris-1972) [00:19:01:10] opera en el mismo sentido apelando a notas más largas, con ataques ornamentados y a un tempo lento para obtener el mismo resultado. En cambio, en la primera unidad formal de “Tema de Natalio” (Sui Generis-1972) [00:00:00:44] el pulso se presenta fluctuante. Todos los instrumentos son cordófonos, todos pulsados, inclusive el piano, tocado desde el encordado, barriendo las cuerdas, pero a una velocidad tal que produce un objeto sonoro que linda entre la continuidad de un glissando y la discontinuidad de una sucesión de notas puntuales. La impresión general es que cada instrumento tiene un tempo particular individual, tempos que, si bien son similares, son lo suficientemente disímiles como para que no prime ninguno por sobre el resto. La distribución estereofónica de estos instrumentos facilita y enfatiza la percepción individual de cada uno de ellos y, en consecuencia, dificulta encontrar un factor unificador de la regularidad. De la misma manera, “Campos de Tigre”⁹⁹⁸ (Sacramento II-1973) [00:00:00:16], también presenta un *ictus* fluctuante. En este ejemplo, creemos que un elemento que da regularidad a la muestra es el paneo de los platillos que alterna entre los dos canales del sistema estereofónico. Cabe aclarar que como suelen tener pulsos fluctuantes o imperceptibles optamos por no volver a no enumerar los casos de nubes sonoras.

Una de las piezas que se presenta como un caso que sostiene un planteo disruptivo de la percepción del pulso es “Transformación uno” [00:00:01:21] incluida en el disco *La Banda 1944* (Luz de Mercurio-1969). La macroforma se divide en dos unidades, la primera de las cuales se caracteriza por no tener una percepción sensible del pulso. Se trata de una textura por planos en la que se superponen varios estratos que no parecen estar unificados por un tempo global. Cada uno de esos planos se pueden identificar por el timbre, por un registro y por la repetición variada de ciertos ataques. En la simultaneidad estos planos no están unificados por un marco tonal o un sonido tónico de

⁹⁹⁶ Creemos que la herramienta, ante la ausencia de un pulso fijo, está proyectando el valor regular sobre el comienzo irregular.

⁹⁹⁷ Luis Alberto Spinetta, “Ni cuenta te das”, Almendra, *Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Groove, 1971).

⁹⁹⁸ *Op. Cit.*

referencia. La segunda unidad formal se caracteriza por una textura más densa, lograda a través de sonidos superpuestos en *loop*. Esta forma de la condensación hace que, a nivel textural, se perciba como una nube sonora, sin que se individualicen los elementos que componen la simultaneidad. En cuanto a la percepción de un *ictus*, si bien es relativa, en esta unidad formal sí se escucha una mayor regularidad, dada, en parte, por la repetición de la palabra “mercurio”. Si hay que enfocar la atención para identificar la voz humana que repite la palabra “mercurio”, la reiteración de una palabra trisílaba provoca que la persona que escucha pueda identificar un elemento que ordena el ritmo, aun cuando haya otros elementos que conspiren contra esa cadencia. De hecho, la voz que recita el vocablo no está presente todo el tiempo: Las repeticiones se dan en grupos de ocho, trece, once, diez y siete.

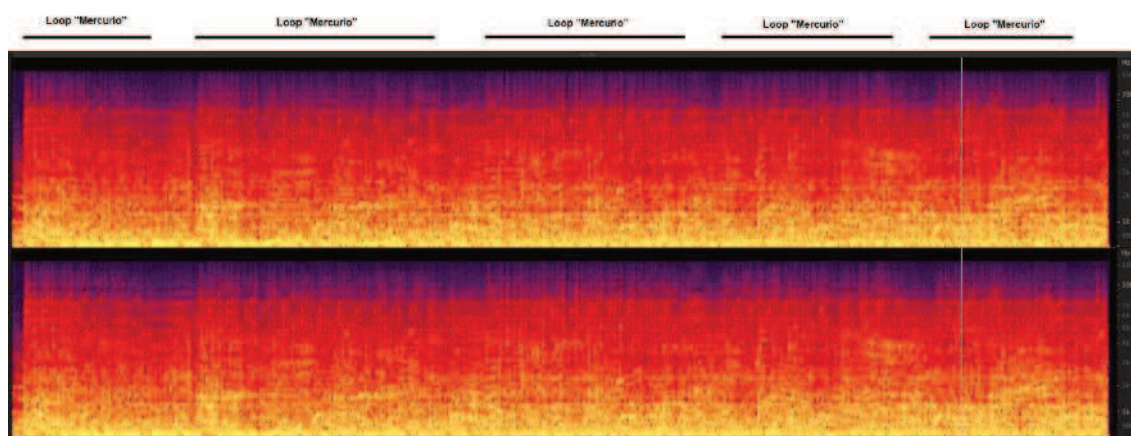


Figura 56: Vista espectral de “Transformación uno”. En el marco superior se marcan las apariciones de los *loops*.

Cada aparición se da con la mayor ganancia que permite la mezcla y se va extinguiendo en *fade out* hasta llegar al silencio. Lo curioso del caso es que, aún en el silencio, se puede sostener la cadencia de las repeticiones; es decir, parece haber sido generado como un *loop* completo que, se silencia paulatinamente y luego se vuelve a habilitar.

De todos los elementos que ordenan la simultaneidad y el devenir de una obra en el tiempo, el pulso regular y continuo es uno de los que creemos que se enraíza en múltiples tradiciones. Nos resulta difícil pensar en músicas populares que prescindan de

un elemento tan estructurante. Por lo mismo, creemos que encontrar piezas que apuesten a sostener una forma sonora sin este elemento implica un gesto rupturista considerable.

¡Rompan con los silencios!

No se trata en este caso de romper el silencio sino de entender el silencio como una ruptura de la continuidad en sí misma. Autores como Rodríguez Kees sostienen que los silencios expresivos en las músicas populares son escasos y excepcionales⁹⁹⁹. En el campo que nos ocupa, no hemos podido encontrar ejemplos que presenten grandes silencios como para ser pasibles de una interpretación poética. Las pocas formas del silencio que se presentan funcionan como articulaciones por separación, pero, en nuestra interpretación, no alcanzan la duración suficiente para adquirir un valor expresivo. Una de las pocas piezas en las que el silencio es un elemento de fuerte presencia articulatoria es en “Suite N° 1” (Arco Iris-1972)¹⁰⁰⁰. Como ocurre en otros casos en los que la extensión de la forma sonora se logra a partir de la suma de unidades formales breves, la necesidad de separar esas unidades disímiles en el interior de una macroforma, propicia la utilización de silencios como articulación formal recurrente dado que, por su naturaleza, es una de las que mejor cumple esa función operativa.

¡Rompan los textos!

En los fonogramas que integran nuestro corpus, hemos identificado una serie de referencias a otras obras, en especial a obras musicales. Desde nuestra perspectiva, identificamos que se presentan de dos formas: las que se reinterpretan con los instrumentos y los fragmentos de cintas invertidas.

“Cada día somos más”¹⁰⁰¹ de Billy Bond y la Pesada (1971) propone un interesante juego intertextual en los versos de Pedro Pujó¹⁰⁰², en los que se referencia “Para ser un hombre más” [\[01:08;01:22\]](#), título de una canción de Javier Martínez

⁹⁹⁹ Esta idea ya fue desglosada en el capítulo anterior.

¹⁰⁰⁰ *Op. Cit.*

¹⁰⁰¹ Pedro Santiago Pujó y Giuliano Canterini, “Cada día somos más”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

¹⁰⁰² Pedro Pujó fue uno de los fundadores del sello Mandioca, con el respaldo de Jorge Álvarez y el acompañamiento de Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo.

(Manal-1970). El título en sí de la canción es “Cada día somos más”¹⁰⁰³, tercer *track* del primer disco de León Gieco, y es la primera frase que abre el cuarto disco de Billy Bond y La Pesada: En la letra de “No nos paran más”¹⁰⁰⁴ puede escucharse “Cada día somos más, No nos pueden, No nos paran, Somos más” [00:16;00:26]. La misma agrupación, con distintos integrantes¹⁰⁰⁵, remite a The Beatles en *Buenos Aires Blues*, cuando finalizan “Linda ciudad”¹⁰⁰⁶ con los primeros compases de *The Long and Winding Road* [05:38;05:58] ejecutados por un bandoneón. “A Starosta el idiota”¹⁰⁰⁷ expone un fragmento de “She loves you”¹⁰⁰⁸ [01:32;01:37], también de The Beatles. En “Vida y vida de Sebastián”¹⁰⁰⁹, luego de repetir obsesivamente “país que no despierta no comprende a Sebastián” una decena de veces, a medida que se enrarece la textura, y antes que suene un contrapunto al estilo barroco con instrumentos de bronce [18:57;18:58], Vivencia introduce, silencio mediante, lo que creemos que es una cita de “Que pena me das”¹⁰¹⁰ (Manal-1970). La inserción de “Lamento Borincano”¹⁰¹¹ en “Parte de baile para grupos solistas”¹⁰¹² (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973), tanto al comienzo [00:00;00:13] como al final [03:55;04:16] ya fue tratada.

En el disco *En mi cuarto* (1973) de Vivencia, la canción “El amor que me faltaba”¹⁰¹³ termina con una larga cita de “En mi cuarto”¹⁰¹⁴ [02:12;04:23]. Letra y música aparecen variadas y es la letra la que da sentido a la cita cuando dice “A mi cuarto, a mi cuarto he regresado esta mañana, de la mano, de la mano del amor que me faltaba”.

Algunas citas provienen del genérico “música clásica”. A los ya mencionados ocho compases y medio de la *Sonata para piano n.º 8 en do menor, Op. 13*, titulada “Grande Sonate Pathétique” en “Algo está por suceder”¹⁰¹⁵ (Kubero Díaz y La Pesada-

¹⁰⁰³ Raúl Alberto Antonio Gieco, “Cada día somos más”, *León Gieco* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

¹⁰⁰⁴ Juan Alejandro Medina, Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “No nos paran más”,

¹⁰⁰⁵ La Pesada (del Rock o del Rock and Roll) se distinguía por tener su funcionamiento colectivo en el que rotaban sus integrantes.

¹⁰⁰⁶ Giuliano Canterini, “Linda ciudad”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰⁰⁷ *Op. Cit.*

¹⁰⁰⁸ John Winston Lennon y James Paul McCartney, “She loves you”, *She Loves You* (London, Parlophone, 1963).

¹⁰⁰⁹ Eduardo Alberto Fazio y Héctor Luis Ayala, “Vida y vida de Sebastián”, *Vida y vida de Sebastián* (Buenos Aires: CBS, 1972).

¹⁰¹⁰ Javier Martínez, “Que pena me das”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

¹⁰¹¹ *Op. Cit.*

¹⁰¹² *Op. Cit.*

¹⁰¹³ Eduardo Alberto Fazio y Héctor Luis Ayala, “El amor que me faltaba”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).

¹⁰¹⁴ Eduardo Alberto Fazio y Héctor Luis Ayala, “En mi cuarto”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).

¹⁰¹⁵ Juan Fernando Díaz, “Algo está por suceder”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

1973) podemos sumarles la invocación que realiza Jorge Pinchenvsky del “golpe de la fuerza del destino”, en alusión al inicio de la *Sinfonía n.º 5 en do menor, Op. 67*, de Ludwig van Beethoven en el comienzo de “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”¹⁰¹⁶ (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973). Asimismo, podemos mencionar “Sinfonía 8 de Schubert”¹⁰¹⁷ (Orion’s Beethoven-1973) en una ineludible alusión a la *Sinfonía N.º 8, en si menor, “Inconclusa”, D. 759* del compositor que se nombra en el título. En concreto, lo que se citan son dos temas de la sinfonía a partir de los [\[02:26;06:19\]](#), materiales a partir de los cuales se generan texturas contrapuntísticas (no homofónicas) a las que se suma la percusión de la batería. La primera exposición es más fiel al original [\[02:26;03:51\]](#) mientras que la segunda es una variación libre [\[03:51;06:19\]](#).

A la cita explícita de “She loves you”¹⁰¹⁸ (The Beatles-1963) en “A Starosta el idiota”¹⁰¹⁹, podemos sumarle la cita oculta de la tercera parte del *riff* de “Las habladurías del mundo”¹⁰²⁰ que aparece revertida. En este ejemplo de *Artaud*, Spinetta cita a Spinetta. Siendo así, no pudimos encontrar otra relación más que la consecución, es decir, que la cita en “A Starosta, el idiota” sea un anticipo subliminal¹⁰²¹ de la canción que le sigue, o sea, “Las habladurías del mundo”. “Que pena me das”¹⁰²², que creemos ya citado en “Vida y vida de Sebastián”¹⁰²³ (Vivencia-1972), finaliza su versión más dilatada con un fragmento del mismo tema revertido, luego de un sonido generado electrónicamente [\[05:43;06:05\]](#). “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas” (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973) presenta un fragmento revertido de la canción “Tontos”, también interpretada por La Pesada [\[05:55;06:22\]](#). “Nervioso visitante”¹⁰²⁴ (Pappo’s Blues-1973) revierte solamente el acorde final [\[05:40;06:00\]](#).

Por otra parte, algunas citas adoptan la forma de la parodia, como por ejemplo “Que sepa volar”¹⁰²⁵ (1974) [\[00:00;03:04\]](#), que parodia a la canción infantil “Arroz con

¹⁰¹⁶ *Op. Cit.*

¹⁰¹⁷ *Op. Cit.*

¹⁰¹⁸ *Op. Cit.*

¹⁰¹⁹ *Op. Cit.*

¹⁰²⁰ Luis Alberto Spinetta, “Las habladurías del mundo”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).

¹⁰²¹ Hacemos referencia metafórica a las cintas de audio que supuestamente contenía mensajes o afirmaciones que se percibían de forma inconsciente para influir en la mente y la realidad del oyente.

¹⁰²² *Op. Cit.*

¹⁰²³ *Op. Cit.*

¹⁰²⁴ Norberto Aníbal Napolitano, “Nervioso visitante”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

¹⁰²⁵ Jorge Álvarez, Juan Alejandro Medina y Giuliano Canterini, “Que sepa volar”, *Billy Bond y la pesada del rock Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

leche” o “Perfidia”¹⁰²⁶ [00:00:01:30] que caricaturiza al bolero homónimo, ambas incluidas en *Billy Bond y la pesada del rock, Vol. 4* (1974). La versión que nos interpela es la de “No pibe”¹⁰²⁷ (Manal) realizada por la agrupación Fe [00:00:04:19]. Dado que la instrumentación y el arreglo se asemeja al estilo de los grupos “comerciales”, entendemos que se pone en juego una forma de la ironía al adoptar esa forma una canción cuya letra cuestiona los valores de la sociedad burguesa. Por otra parte, se trata de una versión que es muy cercana en el tiempo a su primera edición.

La presencia de prácticas intertextuales presume la capacidad de reconocer y establecer relaciones entre obras de distinta procedencia estilística. Por otra parte, el hecho de que se registren auto citas o citas de otros referentes del campo implica un ejercicio que rompe con las expectativas de quien escucha, ya que se encuentra con un objeto que desafía sus capacidades y conocimientos previos. Además, permite referenciar una obra en otras, trazar las líneas que las conectan y, a la vez, rompe con la idea de que una obra debe ser enteramente original y autónoma.

¡Rompan los timbres!

Una forma de romper con el timbre es la de ejecutar los instrumentos de manera no ortodoxa, lo que en el campo de la música académica contemporánea se denomina “técnicas extendidas”. Por lo general se apela a estos recursos para componer sonoridades distintas que generan nuevas resultantes tímbricas. Dentro del corpus hemos encontrado un número importante de fonogramas en los que se apeló a estos recursos. Nos referimos, por ejemplo, a la utilización de armónicos, clústeres, chicharras, trompetas en sobreagudo, acordes en pizzicato o usos no convencionales de la voz humana.

Algunas de las muestras que relevamos, provienen de las grabaciones que se realizaron en los estudios Phonalex en las que el piano es uno de los instrumentos que más fue explotado en este muestreo. Según las crónicas¹⁰²⁸, Charly García llegó a

¹⁰²⁶ Alberto Domínguez Borrás, “Perfidia”, *Billy Bond y la pesada del rock Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

¹⁰²⁷ Javier Martínez, “No pibe”, *Fe* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

¹⁰²⁸ “El primer tema que grabamos —recuerda Nito Mestre— fue ‘Amigo, vuelve a casa pronto’, y Charly le puso al piano unas tachuelas para que sonara como un clavicordio. Yo no quise cantar ‘Toma dos blues’, porque me daba la impresión de que estaba fuera de lugar dentro del concepto del disco, entonces lo cantó Charly. Cuando puse la voz de ‘Canción para mi muerte’, a las nueve de la mañana en Phonalex, me mandó tal gallo que nunca lo voy a olvidar en mi vida. Todos los de La Pesada estaban detrás del vidrio y se

intervenir el piano con tachuelas en los martillos para que el sonido se asemejara más al del clavicordio y, aparentemente, para disimular desafinaciones también. Cualquiera sea la versión, lo cierto es que el sonido de ese piano aparece distorsionado en varias grabaciones, lo que no deja de generar un extrañamiento. Ejemplo de esto es el de “Yo sé que a veces pierdo la cabeza”¹⁰²⁹ (Alejandro Medina y La Pesada-1974), en el que la armonía se ve enrarecida por el piano intervenido [04:11;06:22]. En otro estudio (RCA), “Alguien llega, alguien se va”¹⁰³⁰ (Alma y Vida-1974) [04:11;05:15] superpone la ejecución de un sonido similar al clave con ejecuciones desde el encordado del piano, separadas en los canales del estéreo. “Canción de cuna para un niño astronauta”¹⁰³¹ (Arco Iris-1970) en [02:51] corta abruptamente el discurso con un barrido de las cuerdas en el arpa del piano. Véase también el tema instrumental dedicado a “El piano de Olivos”¹⁰³² (Moris-1970) [00:00;03:43]. “Canción I”¹⁰³³ (Raúl Porchetto-1972) de *Cristo Rock*, abre el disco con varios glissandos en la parte media-grave el encordado, a los que se suman paneos que blanden la señal de canal a canal hasta centrarse en un acorde que emerge de ese *cluster* [00:17;00:35]¹⁰³⁴. En “Canción VII”¹⁰³⁵ (Raúl Porchetto-1972) se exhiben algunas de las técnicas extendidas propias de la flauta travesa: *bendings*, *frullato*, *jet whistle* y otros. Quien ejecuta la flauta en este fonograma toca y canta al mismo tiempo [00:00;04:21].

Otra forma de producir sonoridades diferentes es introducir componentes de ruido o procesamientos a partir de la consola. “Tiempo de reflexión”¹⁰³⁶ (Medina y La Pesada-1974) [06:00;07:25] no solamente incorpora silbidos, sino que sostiene la textura mediante el procesamiento electrónico de la señal, incluso con el ruido del aire que impacta sobre la cápsula del micrófono. En rigor, uno de los sonidos está presente en la previa a este fragmento, y se constituye en un segundo plano de la textura [00:00;06:00].

cagaban de la risa. La grabación fue un garrón: teníamos que ir a la mañana bien temprano y en colectivo.”. Sergio Marchi, *No digas nada* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997).

¹⁰²⁹ *Op. Cit.*

¹⁰³⁰ *Op. Cit.*

¹⁰³¹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Canción de cuna para un niño astronauta”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

¹⁰³² Mauricio Mario Martín Birabent, “El piano de Olivos”, *Treinta minutos de vida* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

¹⁰³³ Raúl Rodolfo Porchetto, “Canción I”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰³⁴ Luego de los [00:17] en los que se dejan oír *loops* y campanas que continúan sonando. Se describen mas adelante.

¹⁰³⁵ Raúl Rodolfo Porchetto, “Canción VII”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰³⁶ *Op. Cit.*

En un pequeño fragmento de “Polvo he de sacudir”¹⁰³⁷ (Kubero Díaz y La Pesada-1973) se observa el trabajo de los filtros en una secuencia repetitiva de notas [\[05:25;05:42\]](#).

Algunos fonogramas tienen una participación mínima de estas técnicas mientras que en otros su presencia es mayor. “Toda de gris”¹⁰³⁸ (La Pesada-1972) despliega gran parte de estos recursos al igual que “Linda ciudad”¹⁰³⁹ (La Pesada-1972). También detectamos una alta concentración de técnicas extendidas en “Canción VIII”¹⁰⁴⁰ (Raúl Porchetto-1972) [\[01:54;06:31\]](#). La introducción de “Tema de Natalio”¹⁰⁴¹ (Sui Generis-1974) [\[00:00;00:44\]](#) exhibe armónicos en la guitarra, glissandos en el encordado del piano y pizzicatos en el violín que también son paneados. Lo propio sucede en “Y así van pasando los años, Señora”¹⁰⁴² (Jorge Pinchenovsky y La Pesada-1973) [\[00:00;00:58\]](#) [\[02:48;03:41\]](#). A pesar de no haber realizado un relevamiento exhaustivo, creemos que en estas canciones hemos podido evidenciar que las técnicas extendidas eran un recurso frecuentemente utilizado. Además de las mencionadas, podemos agregar otras que presentan esta particularidad: “Civilización” (B.B. Muñoz-1974), “Señora Muerte” (Litto Nebbia-1973), “Peteribi” (Pescado 2-1973). “Dueños de la tierra” (Rockal y la Cría-1973), “La mañana es otra historia” (Vox Dei-1973), “Viaje astral” (Arco Iris-1972), “Por algo es” (Huinca-1972), “Mariel y el capitán” (Sui Generis-1972), “Dónde vas María” (La Joven Guardia-1971), “Cristo (Nacimiento)” (Vox Dei-1971), “Para ir”, (Almendra-1970).

La utilización de técnicas extendidas o la combinación de dos o más timbres para lograr una síntesis es una estrategia rupturista en sí misma desde el momento en el que no cumple con la expectativa que tiene quien escucha acerca de lo que es esperable que suene. En la mayoría de estos casos, adivinamos la intención de causar un extrañamiento en la escucha, una distancia que pueda romper un pacto imaginario que, potencialmente, habilite un posicionamiento crítico.

¹⁰³⁷ *Op. Cit.*

¹⁰³⁸ *Op. Cit.*

¹⁰³⁹ *Op. Cit.*

¹⁰⁴⁰ *Op. Cit.*

¹⁰⁴¹ *Op. Cit.*

¹⁰⁴² *Op. Cit.*

¡Rompan con los instrumentos!

Prescindir de la utilización de instrumentos convencionales para construir sonoridades diferentes es otra de las formas de la ruptura que creemos identificar en estos fonogramas. Es por eso que reservamos este apartado para dar cuenta de la utilización de sonidos concretos y electrónicos. “Erotiquísima”¹⁰⁴³ abunda en sonidos concretos y electrónicos a los que se le suma la voz hablada de Jorgelina Aranda, secundada por Billy Bond y el staff de La Pesada (1972) [\[00:00;04:42\]](#). “El amor tiene cara de oso”¹⁰⁴⁴ (Claudio Gabis-1974) está grabado con una armónica y otro dispositivo que no podemos reconocer [\[00:00;02:42\]](#). “El ascensor”¹⁰⁴⁵ (Montes-1974) inicia con sonidos concretos y filtros dinámicos que panean [\[00:00;00:33\]](#). “Epilogo de Crossville”¹⁰⁴⁶ (Montes-1974) [\[04:04;04:31\]](#) hace lo propio al final, mientras que “Días después”¹⁰⁴⁷ (Montes-1974) [\[00:00;01:31\]](#) es un tema masivamente electroacústico, similar a “La mufeta”¹⁰⁴⁸ (La Pesada-1972) de Javier Martínez [\[00:00;02:46\]](#). La unidad formal central de “Hermana Vereda”¹⁰⁴⁹ (Aquelarre-1973) [\[01:36;03:10\]](#) pone a prueba la escucha ya que no queda claro de qué manera se generaron algunos sonidos, si con síntesis o con los instrumentos procesados¹⁰⁵⁰. Creemos que en “Pegado a la rumba”¹⁰⁵¹ [\[00:28;00:46\]](#) Pinchenvsky ejecuta un violín eléctrico conectado a un pedal con efecto *wah-wah*¹⁰⁵² (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973). “Retrato de alguien”¹⁰⁵³ (Orion’s Beethoven-1973) comienza con algunos platillos con filtro dinámico y guitarras eléctricas con los ataques recortados la par con la percusión [\[01:41;02:28\]](#) y con acompañamiento [\[02:28;03:02\]](#). En “Tema de Natalio”¹⁰⁵⁴ (Sui Generis-1974) detectamos una mixtura de timbres de violín y de sintetizador [\[05:24;05:35\]](#). Algo similar ocurre entre la guitarra eléctrica y la voz susurrada de “No sé si voy a enloquecer”¹⁰⁵⁵ (Cuero-1973) [\[00:40;00:54\]](#). “Llanto de un

¹⁰⁴³ Jorgelina Julia Aranda, “Erotiquísima”, *Erótica* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰⁴⁴ Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “El amor tiene cara de oso”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1972).

¹⁰⁴⁵ Jorge Omar Montes, “El ascensor”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

¹⁰⁴⁶ Jorge Omar Montes, “Epilogo de Crossville”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

¹⁰⁴⁷ Jorge Omar Montes, “Días después”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

¹⁰⁴⁸ *Op. Cit.*

¹⁰⁴⁹ Carlos Emilio Del Guercio, “Hermana Vereda”, *Candiles* (Buenos Aires: Trova, 1973).

¹⁰⁵⁰ Formalmente el corte es abrupto, pero tiene un momento de anticipación, una preparación en 00:53 que no resuelve y continúa.

¹⁰⁵¹ Jorge Pinchenvsky, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Juan Alejandro Medina, “Pegado a la rumba”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

¹⁰⁵² Es una modulación de frecuencia que altera el timbre de una señal de audio, creando un sonido vocalizado similar a la pronunciación humana de la sílaba “wah-wah”.

¹⁰⁵³ Adrián Bar y Ronán Bar, “Retrato de alguien”, *Superangel* (Buenos Aires: Polydor, 1973)

¹⁰⁵⁴ *Op. Cit.*

¹⁰⁵⁵ Nestor Smilari, “No sé si voy a enloquecer”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1972)

atardecer”¹⁰⁵⁶ (Pacífico-1972) compone una textura inicial [\[00:00:00:36\]](#) que desdibuja la sonoridad de cada instrumento en pos de una resultante. “Tu figura”¹⁰⁵⁷ (Bichos de Candy-1970) comienza con el sonido de un platillo, pero con la cinta revertida, lo que cambia completamente su transiente de ataque [\[00:00:00:56\]](#) y el aro de uno de los tambores de la batería suena con *reverb* y *flenger*.

Si consideramos a la voz humana como un instrumento más, debemos dar cuenta de su utilización no convencional. El platillo de “La estación”¹⁰⁵⁸ (Los Abuelos de la nada-1969) es una onomatopeya [\[00:00:04:01\]](#). La voz solista del comienzo de “Reencuentro con Amancay-Oremos”¹⁰⁵⁹ (Arco Iris-1972) [\[00:00:00:24\]](#) tiene una *rever* larga. “Buen Día Señor presidente”¹⁰⁶⁰ (Billy Bond y La Pesada-1974) nos regala un recitado coral un tanto distorsionado y poco audible que reza: “Señor presidente, cuando lo siento, cuanto lo siento, he perdido la libreta, la libreta de enrolamiento” [\[01:24:01:54\]](#).

Componer con ruidos originados con instrumentos que no son acústicos implica romper con la idea de que una sonoridad se construye exclusivamente con lo que la lutería y la organología proveen como insumo. No se trata tampoco de sustituir los instrumentos convencionales por electrónicos sino de apelar a todos los recursos que se puedan en pos de una idea musical. Más aún, crear una forma sonora íntegramente sostenida por estos recursos, presume la radicalización de una decisión estética que de por sí supone una ruptura con la tradición musical de occidente para la cual el ruido es un aspecto sesgado y marginado. En cualquier caso, y aun cuando se utilizan instrumentos electrónicos que emulan a los acústicos, no se trata del recurso en sí mismo sino de la manera en que se lo aprovecha.

¡Rompan con los estudios!

La voz de Billy Bond en “Hacia algún lugar”¹⁰⁶¹ (Billy Bond y La Pesada-1974) [\[00:00:07:19\]](#) está distorsionada con un ventilador que le da de frente sin afectar la toma

¹⁰⁵⁶ Eduardo “Dylan” Marti, “Llanto de un atardecer”, *La bella época* (Buenos Aires: Trova, 1972)

¹⁰⁵⁷ Carlos Joannas, “Tu figura”, *Basura* (Buenos Aires: Odeon Pops, 1970).

¹⁰⁵⁸ Norberto Aníbal Napolitano, “La estación”, *Mandioca underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).

¹⁰⁵⁹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “Reencuentro con Amancay-Oremos”, *Sudamerica, o el regreso a la Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

¹⁰⁶⁰ Giuliano Canterini, “Buen Día Señor presidente”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

¹⁰⁶¹ *Op. Cit.*

del micrófono, “La palabra y los gestos”¹⁰⁶² (La Pesada-1972) [00:00:09:45] también usa el ventilador como distorsionador y por momentos se escucha el ruido del motor, mientras que en “El Parque”¹⁰⁶³ (Billy Bond y La Pesada-1972) [00:00:04:49], también se escucha el viento cuando el resto de los instrumentos tocan más *piano*. En “El parque” (Billy Bond y La Pesada-1971), además de *reverb*, a veces usa el fonema fricativo postalveolar sordo¹⁰⁶⁴ como efecto.

La incorporación de sonidos concretos se da en algunos fonogramas, como si se tratara del Foley de un filme: “El Show de los muertos”¹⁰⁶⁵ (Sui Generis-1974) con sirenas y otros ruidos del principio y “Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras”¹⁰⁶⁶ (Sui Generis-1974), con tijeras, incluso en el final; “Diana divaga”¹⁰⁶⁷ (Los Abuelos de la nada-1968) tiene una explosión en [01:11:02:06]; “Mi cuarto”¹⁰⁶⁸ (Vivencia-1973) es una muestra de la manera en que estos sonidos se incorporan al disco homónimo. Vidrios que se rompen al comienzo de “Sigue creyendo en mí”¹⁰⁶⁹ (Sandhy y Mandhy-1969) [00:00:00:09], radio al comienzo de “Más allá de las lágrimas”¹⁰⁷⁰ [00:00:00:21] y trueno, rayo y otros sonidos en “Lluvia”¹⁰⁷¹ [00:00:03:45]; “Ganando la calle”¹⁰⁷² (Rockal y la cría-1973) está sostenido por los ruidos concretos de sirenas y manifestaciones, a lo lejos una armónica gana presencia en la mezcla lo mismo que un platillo y un bombo. Todo el fonograma consiste en eso [00:00:02:11]; “Colgado de las nubes”¹⁰⁷³ (Kubero Díaz y La Pesada-1973) comienza con ruidos y sonidos electrónicos [00:00:00:39]; el fósforo que se enciende en “Madreselva”¹⁰⁷⁴ (Pescado Rabioso-1973) [03:00:03:12] y en “Mi

¹⁰⁶² Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰⁶³ Giuliano Canterini, “El Parque”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

¹⁰⁶⁴ Agradecemos la contribución de la terminología específica al Lic. Joaquín Emilio Canteros.

¹⁰⁶⁵ *Op. Cit.*

¹⁰⁶⁶ Carlos Alberto García Moreno, “Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹⁰⁶⁷ Miguel Ángel Peralta y Alberto Raúl Lernoud, “Diana divaga”, *Los Abuelos De La Nada* (Buenos Aires: CBS, 1968).

¹⁰⁶⁸ *Op. Cit.*

¹⁰⁶⁹ Alberto Infusino y Alberto Vanasco Jr, “Sigue creyendo en mí”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

¹⁰⁷⁰ Alberto Vanasco Jr, “Más allá de las Lágrimas”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

¹⁰⁷¹ Alberto Infusino, “Lluvia”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

¹⁰⁷² Luis “Rocky” Rodríguez y Alberto Ramón García (Pajarito Zaguri), “Ganando la calle”, *Salgan del Camino* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).

¹⁰⁷³ Juan Fernando Díaz, “Colgado de las Nubes”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

¹⁰⁷⁴ Luis Alberto Spinetta, “Madreselva”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Microfon, 1973).

Cuarto”¹⁰⁷⁵ (Vivencia-1973) [\[00:00:00:31\]](#), cuyo fósforo parece encender la canción¹⁰⁷⁶; “El Mañana es otra historia”¹⁰⁷⁷ (Vox Dei-1971) deja oír las voces de la cabina del estudio [\[00:00:00:27\]](#); las voces ininteligibles del final de “Che Carlitos”¹⁰⁷⁸ (La Joven Guardia-1969) [\[02:42:02:47\]](#); al estribillo de “La gran sociedad”¹⁰⁷⁹ (Alma y Vida-1971) se superpone el propio estribillo pero “lalaleado” por una manifestación y sus bombos [\[02:57:03:37\]](#); el llanto de bebé al comienzo de “La extraña de las botas rosas”¹⁰⁸⁰ (La Joven Guardia-1969) [\[00:00:00:21\]](#).

También se logran desafinaciones a partir de la manipulación de la cinta, como es el caso de “Alguien llega, alguien se va”¹⁰⁸¹ [\[04:00; 04:11\]](#) (Alma y Vida-1973) que genera un completo *fade out* al detener la cinta. Al comienzo de “Cataluña” [\[00:00:00:10\]](#) y “Misterio que hay entre ojos”¹⁰⁸² [\[00:00:00:24\]](#) (Los Bárbaros-1970)¹⁰⁸³ hay sonidos descendentes y desafinados. “Buen día señor sol”¹⁰⁸⁴ (FE-1972), que comienza modulando un sonido que se vuelve pedal de la introducción [\[00:00:00:07\]](#), termina descendiendo la afinación [\[00:38:00:46\]](#).

Las operaciones de consola también incluyen evolventes de volumen. “Canción del ser”¹⁰⁸⁵ (Pedro y Pablo-1972) presenta un “falso *fade out*” que comienza en [03:44] pero en [04:26] vuelve a crecer para finalizar en 04:38 [\[03:38;04:38\]](#), y en “Castillo de piedra”¹⁰⁸⁶ (Luis Alberto Spinetta-1971) la intensidad general de la mezcla desciende insinuando que va a finalizar con *fade out* [\[02:46;02:56\]](#) y se vuelve a activar para finalizar en [03:18]. “Canción I” (Cristo Rock) presenta *loop* al principio [\[00:00:00:07\]](#), y una sobrecarga en el registro grave que excita armónicos en el “coral” [\[00:35;01:30\]](#) sobre el tema principal ejecutado en el órgano, y en la parte solista del bajo [\[03:17;04:02\]](#)

¹⁰⁷⁵ *Op. Cit.*

¹⁰⁷⁶ En este punto la referencia a “Alan’s Psychedelic Breakfast” de Pink Floyd nos resulta ineludible.

¹⁰⁷⁷ *Op. Cit.*

¹⁰⁷⁸ Horacio De Ferrari Lezica y Mario Roque Fernández Narvaja, “Che Carlitos”, *La extraña de las botas rosas* (Buenos Aires: RCA Victor, 1969).

¹⁰⁷⁹ Carlos Joaquín Mellino y Bernardo Baraj, “La gran sociedad”, *Alma y Vida* (Buenos Aires: RCA Victor, 1971).

¹⁰⁸⁰ Enrique Masllorens y Félix Pando, “La extraña de las botas rosas”, *La extraña de las botas rosas* (Buenos Aires: RCA Victor, 1969).

¹⁰⁸¹ *Op. Cit.*

¹⁰⁸² Eloy Vitale, Rino Vitale, Marcelo Vitale y Mario Berni, “Cataluña” y “Misterio que hay entre ojos”, *Los Bárbaros* (Buenos Aires: Odeon Pops, 1970).

¹⁰⁸³ Cantan en inglés y la mayoría de los integrantes son de origen italiano.

¹⁰⁸⁴ Roberto Antonio López y Jorge Álvarez, “Buen día señor sol”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰⁸⁵ Juan Fernando Díaz y Miguel José Cantilo, “Canción del ser”, *Conesa* (Buenos Aires: Trova, 1972)

¹⁰⁸⁶ Norberto Aníbal Napolitano, “Castillo de piedra”, *Almendra, Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Groove, 1971).

que sigue acompañando la voz. Además, presenta cortes abruptos en la mezcla en [01:30] y [03:17]. En el comienzo de “Salgan al sol”¹⁰⁸⁷ (Billy Bond y La Pesada-1971), que presenta sonidos electrónicos y una distorsión, creemos que, una parte de la mezcla se resuelve “soltando” la cinta con parte del tema grabado para que “arranque”¹⁰⁸⁸ [00:00;00:20]. Otro caso similar es el de “Hansen”¹⁰⁸⁹ (Pappo’s Blues-1971) en el que se dan breves variaciones de velocidad de la cinta en [01:26;01:30] y en [03:12;03:16] (y un ladrido en 01:49). “Mariposas de madera” (Los Abuelos de la nada-1968) también utiliza la velocidad de la cinta con procedimientos que ya fueron descriptos.

Romper con el estudio supone desconocer los *habitus* de una sesión convencional. Entraña la posibilidad de desdibujar que los roles de quienes se presume que deben estar dentro y fuera de la cabina. Nos resulta evidente también que, en la mayoría de estos casos, fueron los propios creadores los que proyectaron esas ideas sonoras. Más aún, creemos que debieron haberse relajado algunos controles para que los protocolos de las salas de grabación de la época habilitaran el acceso de terceras personas a las consolas para que pudieran operarlas. Estimamos que en más de una oportunidad se dieron alianzas estratégicas entre quienes tenían las ideas creativas y quienes tenían los conocimientos técnicos para operar los equipos.

¡Rompan la continuidad!

Hemos visto la discordancia que se presenta entre introducciones que no guardan relación con el resto de la composición. Otra manera de romper la forma es la de “engazar” en la centralidad de la macroforma que una unidad formal no guarde similitud con lo que la antecede ni con lo que le sigue. Cuando es así y se comporta de manera caprichosa, la integralidad de la obra se ve interrumpida por una presencia disruptiva. Grela denomina a este procedimiento como interpolación. “Hermana vereda”¹⁰⁹⁰ (Aquelarre-1973) apela a este recurso incorporando una unidad formal disonante, cargada de efectos y sin la voz humana cantando [01:36;03:10]. “Patos trastornados”¹⁰⁹¹ (Aquelarre-1973) introduce una unidad formal menos radical pero perceptible

¹⁰⁸⁷ Javier Martínez, “Salgan al sol”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

¹⁰⁸⁸ Un silbido parece sugerir que es la señal que le indica a la mezcla, que se estaba yendo, que regrese.

¹⁰⁸⁹ Norberto Aníbal Napolitano, “Hansen”, *Pappo’s Blues Vol. 1* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

¹⁰⁹⁰ *Op. Cit.*

¹⁰⁹¹ Carlos Emilio Del Guercio, “Patos Trastornados”, *Candiles* (Buenos Aires: Trova, 1973).

[04:51;05:26]. En “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”¹⁰⁹² (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973), el corte abrupto da paso a una unidad formal tan contrastante como el fragmento de otra canción invertida [05:57;06:22]. “La nueva”¹⁰⁹³ (Malón-1971) interpola una unidad formal que va haciendo una transición para retomar lo interrumpido [00:10;00:40] y algo similar sucede en “Invasión”¹⁰⁹⁴ (Los Gatos-1970) [03:13;04:40]. “Un pájaro te sostiene”¹⁰⁹⁵ (Almendra-1970) [01:24;02:01] resuelve la primera unidad formal de primer nivel para exponer otra, esta vez en la misma tonalidad, pero que solamente comprende la voz cantada y el piano; el contraste es textural. Cuando la voz reza “Cada vez que tu”, el piano duplica a la voz. En “Réquiem, para un hombre feliz”¹⁰⁹⁶ (Los Gatos-1970) el contraste entre las unidades formales es notorio [01:49;02:40].

Es una ruptura sutil, caprichosa, desconcertante, en algunos casos hasta banal; sin embargo, opera sobre la presunción de que una obra es un todo integral, que debe ser el testimonio de la maestría de quien la instrumenta y no debe traicionar las expectativas de quien la escucha. En su defecto, el factor sorpresa tiene que estar organizado, dirigido, controlado, preparado y resuelto. De preferencia la sorpresa debe ser agradable, emotiva, sublime. Por el contrario, hemos dado cuenta de muchos casos donde lo imprevisto parece ser el resultado del capricho, de lo antojadizo y, por lo general, al servicio del desconcierto.

¡Rompan el espacio!

Como hemos mencionado, el sonido estereofónico era una novedad relativamente reciente para los años que nos propusimos estudiar. La posibilidad de distribuir la señal en más de un canal se convirtió en una herramienta de la que los cultores del rock nacional se apropiaron para espacializar sus arreglos. Dentro de los diversos usos que hemos registrado en esta pesquisa, encontramos que esa distribución de señales se da al menos de dos maneras: con un planteo estático, en el que las señales no cambian de canal y aquellas dinámicas en las que sí se verifican cambios.

¹⁰⁹² *Op. Cit.*

¹⁰⁹³ Juan Carlos Cáceres, “La nueva”, *Rebellión* (París, Philips, 1971).

¹⁰⁹⁴ Alfredo Toth, Juan Ciro Fogliatta, Oscar Moro y Norberto Aníbal Napolitano, “Invasión”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

¹⁰⁹⁵ Carlos Emilio del Guercio, “Un pájaro te sostiene”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

¹⁰⁹⁶ Félix Francisco Nebbia Corbacho (Litto Nebbia), “Réquiem, para un hombre feliz”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

Las primeras, en su mayoría, presentan diferencias entre ambos canales que, no obstante, se comportan como pares complementarios. En este universo se inscriben la mayoría de los fonogramas, y que responden a un esquema de distribución equilibrada (ecualizada) de los instrumentos en la imagen estereofónica. Otras presentan una mezcla en la que la principal diferencia entre los canales es el refuerzo de la voz o de las voces¹⁰⁹⁷, que, además de estar presentes en los dos canales, se encuentra enfatizada en uno de ellos. Podemos citar, por ejemplo, algunos como “Larga vida al sol”¹⁰⁹⁸ (Color Humano-1972) [00:00;07:44], “Es la lluvia y nada más”¹⁰⁹⁹ (Gabriela-1972) [00:00;03:35] y, como caso testigo, el disco *Octubre (mes de cambios)*¹¹⁰⁰ (Roque Narvaja-1972) [33:16] presenta este planteo en todas las canciones que lo componen. “Cadenet”¹¹⁰¹ (Alma y Vida-1972) [00:00;03:29], combina ambas tendencias en un esquema que acompaña la macroforma: mientras que la primera unidad formal [00:00;01:10] enfatiza la voz en el canal derecho, la segunda [01:10;03:06] no presentan diferencias significativas en los dos canales. “Te digo basta ya”¹¹⁰² (Buenos Aires Blues-1972) [00:00;01:33] ocupa el canal izquierdo casi exclusivamente para la voz y la guitarra, mientras el canal derecho duplica la voz y suma algunas intervenciones del saxo. La letra solo dice “Basta ya y va en serio” y las duplicaciones se dan sobre algunos fragmentos y con un mínimo desfase, lo que le otorga otro sentido a la espacialidad. “No existe el te fuiste”¹¹⁰³ (Miguel Krochik-1973) [00:00;03:59], en línea con la diferenciación de canales, expone discrepancias evidentes entre los dos canales, pero abarcadas en una complementariedad. Sin embargo, dentro de los planteos estáticos, pudimos relevar dos casos que sí establecen diferencias sensibles entre los canales. Se trata de “Toda de gris”¹¹⁰⁴ [00:00;06:55] y “Linda ciudad”¹¹⁰⁵ [00:00;05:58] (Buenos Aires Blues-1972) en el que, en apariencia, cada canal fue compuesto con una mezcla individual. La voz sigue siendo el factor común que las conecta, pero, si escuchamos los canales por separado, obtenemos dos versiones distintas de la misma canción. Por esto, entendemos que la mezcla está disociada en lugar de conformar un par complementario. “Clarificación”¹¹⁰⁶ (Rodolfo Alchourrón-1972)

¹⁰⁹⁷ En la gran mayoría de los casos se da sobre el canal derecho.

¹⁰⁹⁸ Edelmiro Molinari, “Larga vida al sol”, *Color Humano* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹⁰⁹⁹ Gabriela Teresa Parodi Quesada, “Es la lluvia y nada más”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

¹¹⁰⁰ Mario Roque Fernández Narvaja, *Octubre (mes de cambios)* (Buenos Aires: Trova, 1972).

¹¹⁰¹ Carlos Joaquín Mellino y Esteban Mellino, “Cadenet”, *Volumen 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

¹¹⁰² Giuliano Canterini, “Te digo basta ya”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

¹¹⁰³ Miguel Benjamin Krochik y Julio Gregorio Fleicher, *Guilmar* (Buenos Aires: RCA, 1973)

¹¹⁰⁴ *Op. Cit.*

¹¹⁰⁵ *Op. Cit.*

¹¹⁰⁶ Rodolfo Carlos Alchourrón, “Clarificación”, *Sanata y Clarificación* (Buenos Aires: Promusica, 1972).

[\[00:00;12:22\]](#) también presenta una mezcla planificada en función de la macroforma que alternan los solos de los instrumentos en cada canal. En la misma línea de planteos estáticos podemos mencionar “Civilización”¹¹⁰⁷ (B.B. Muñoz-1973), “El amor tiene cara de oso”¹¹⁰⁸ (Claudio Gabis-1974), “Rock full-track con semidesarrollo”¹¹⁰⁹ (Jorge Pinchenovsky y La Pesada-1973) [\[00:00;03:54\]](#), “El buzo” (Pappo’s Blues-1973), “Primavera para un valle de lágrimas”¹¹¹⁰ (Roque Narvaja-1973), “Movimiento”¹¹¹¹ (Aquelarre-1972).

Entre las mezclas dinámicas, es decir, aquellas en las que una señal migra desde un canal hacia el otro, nos encontramos con casos en los que esta intervención nos resulta evidente. En “Blues de la tierra supernova”¹¹¹² (Claudio Gabis-1974) si la traslación de las señales es un procedimiento que atraviesa todo el fonograma, por momentos, el recurso se lleva al extremo [\[04:16;04:40\]](#). “Esto se acaba acá”¹¹¹³ (Claudio Gabis-1974) hace lo propio con el piano que comienza cambiando de canal al ritmo de cada compás, primero con transiciones más breves y luego con transiciones que se extienden sobre la duración del compás; mientras que, en “Danza del mago”¹¹¹⁴ (Claudio Gabis-1974), el mismo procedimiento se aplica a casi todo el fonograma. “Crecimiento”¹¹¹⁵ (Cuero-1974) hace con el saxo [\[00:00;00:11\]](#) lo mismo que el violín de “Tema de Natalio”¹¹¹⁶ (Sui Generis-1974) [\[02:59;03:03\]](#). Además, en el mismo título, un sonido electrónico y puntual pasa de un canal a otro [\[01:43;01:48\]](#) y se da una falsa migración de la guitarra que, aunque parece estar duplicada, en realidad, presenta diferencias mínimas pero significativas, lo que se acerca a la definición de unísono impreciso [\[01:46;02:20\]](#), lo mismo que sucede en [\[03:27;03:26\]](#) ente flauta y sintetizador. “Oso del sueño”¹¹¹⁷ (Invisible-1974) aplica las transiciones entre canales a una señal que, además, presenta una *reverb* con un largo tiempo de decaimiento [\[04:13;04:40\]](#). “A Starosta, el idiota”¹¹¹⁸

¹¹⁰⁷ Pedro Muñoz García, “Civilización”, *Civilización* (Buenos Aires: RCA, 1974).

¹¹⁰⁸ *Op. Cit.*

¹¹⁰⁹ Jorge Pinchevsky, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Giuliano Canterini, “Rock full track con semidesarrollo”, *Jorge Pinchenovsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

¹¹¹⁰ *Op. Cit.*

¹¹¹¹ *Op. Cit.*

¹¹¹² Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Blues de la tierra supernova”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹¹³ Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Esto se acaba acá”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹¹⁴ Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Danza del Mago”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹¹⁵ Néstor Smilari, “Crecimiento”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

¹¹¹⁶ *Op. Cit.*

¹¹¹⁷ Luis Alberto Spinetta, “Oso del sueño”, *Oso del sueño/ Viejos ratones del tiempo* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹¹⁸ *Op. Cit.*

(Pescado Rabioso-1973) panea el fragmento de cinta invertida [01:04;01:51]. “Canción para mi muerte”¹¹¹⁹ (Sui Generis-1972) panea las guitarras al comienzo [00:00;00:30] e intensifica el recurso en el interludio [01:59;02:08]. En “Madreselva”¹¹²⁰ (Pescado Rabioso) [03:12;04:49] los sonidos se van “trenzando” entre canales para volver a estabilizarse al fin. “El viajero delata a los peregrinos”¹¹²¹ (Arco Iris-1972) realiza una transición sobre las notas largas y finales de la melodía de la introducción [00:00;00:30].

En “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”¹¹²² (Jorge Pinchenvsky y La Pesada-1973) el instrumento que divaga entre los dos canales es el violín. Una misma melodía (o una muy similar) se adelanta unos milisegundos en el canal derecho y luego se vuelve a sincronizar [01:11;01:19]. En otro planteo, una melodía en tres tiempos se desplaza entre canales contra un respaldo estático [01:50;02:33]. Al inicio, [00:13;00:17] el violín también se mueve de L a R mientras aplica ruidos con eco. Sobre una variante melódica de esto, aplica una mixtura tímbrica que cierra con una articulación por la introducción de un filtro pasabajos [02:34;02:57]. Este tipo de articulaciones se reitera varias veces en este disco de Pinchenvsky.

A ciencia cierta, las operaciones de consola para espacializar una mezcla no eran una particularidad del campo del rock nacional, sino que ya estaba al servicio de todas las músicas grabadas. Si se rompe con algo en este aspecto es con la medida, con lo imperceptible, con lo sutil, con lo inaudible. El rock nacional, en consecuencia, apuesta abierta y frontalmente por lo evidente, por lo extremo, por lo radical, por el efecto que limita con el defecto.

¡Rompan la armonía!

En rigor, lo que intentaremos exponer en estos párrafos son las formas en que se rompe con la armonía puesta al servicio de una direccionalidad teleológica del discurso. En las diversas muestras no solamente encontramos varias maneras de lograrlo, sino también rupturas de distinto grado.

¹¹¹⁹ *Op. Cit.*

¹¹²⁰ Luis Alberto Spinetta, “Madreselva”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Microfon, 1973).

¹¹²¹ Gustavo Alfredo Santaolalla, “El viajero delata a los peregrinos”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

¹¹²² *Op. Cit.*

Hemos registrado pequeños desvíos del devenir tonal, como la suspensión momentánea del discurso armónico melódico sobre una nota en “No pibe”¹¹²³ (Manal-1970) [02:17;02:22]. Se trata de una suspensión que, aunque sutil, alcanza los dos compases en los que se escucha el estiramiento de una cuerda¹¹²⁴. Los desvíos tonales que se presenta en los finales de frase de “Hombre de las cabras blancas”¹¹²⁵ (Gabriela-1972) también se asemejan a lo que ocurre en los primeros segundos de “Ajedrez” (Alma y Vida-1974) [00:00;00:19]¹¹²⁶.

Algunas indeterminaciones se dan al comienzo y al final de los fonogramas. Entre las que se dan al inicio podemos desglosar “Kyrie”¹¹²⁷ (Gorrión-1974) [00:00;01:08], “Algo flota en la laguna”¹¹²⁸ (Pescado Rabioso-1972) [00:00;00:13]. Otros fonogramas presentan esta característica en los finales: “Hoy seremos campesinos”¹¹²⁹ (Los abuelos de la nada-1968) no solo tiene interpolaciones y deforma las tónicas al final de las frases finales del estribillo [00:52;01:12]¹¹³⁰, sino que además, en el final del fonograma se intensifican las disonancias [03:08;03:30] para desdibujar el centro tonal; “Spirtrepus”¹¹³¹ (Kubero Díaz y La Pesada) resuelve sobre un acorde final que se repite y se superpone con clústeres, sonidos electrónicos y una voz que repite “supe, Superman” [00:43;01:23]. La transformación es paulatina y lo último que queda sonando es un sib 6¹¹³², que no se condice con el centro tonal de la canción. “Brumas en la bruma”¹¹³³ (Aquelarre-1974) también presenta un final mixto en el que una estructura funcional se fusiona con otra atonal, lo que pone en crisis la definición del centro tonal [03:18;03:51]. “Epilogo de

¹¹²³ *Op. Cit.*

¹¹²⁴ Si bien no representa una ruptura radical, interpretamos que es una forma de resolver la falta de una cadencia para volver a exponer la estrofa que sigue, una interpolación que conecta dos unidades formales. Otro indicio que refuerza esta tesis es que, al final del tema, el mismo *riff* que antecede a la nota larga se retira en *fade out* sin dar muestras de ser una cláusula.

¹¹²⁵ Gabriela Teresa Parodi Quesada, “Hombre de las cabras blancas”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

¹¹²⁶ Utiliza un acorde disonante al final de cada secuencia, por ende, no define una tónica.

¹¹²⁷ *Op. Cit.*

¹¹²⁸ También aparece en algunas ediciones como “El monstruo de la laguna”. Osvaldo Carlos Frascino y Luis Alberto Spinetta, “Algo flota en la laguna”, *Desatormentándonos* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

¹¹²⁹ Miguel Ángel Peralta, “Hoy seremos campesinos”, *Hoy seremos campesinos* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

¹¹³⁰ Lo mismo replica en el segundo [01:55;02:00] [02:09;02:16] y tercer [02:48;02:53] [03:08;03:09] estribillo.

¹¹³¹ *Op. Cit.*

¹¹³² En rigor, la afinación es más alta 1864 Hz, unos 26 cents por encima del diapason en 440 Hz.

¹¹³³ Carlos Emilio Del Guercio, “Brumas en la bruma”, *Brumas* (Buenos Aires: Talent, 1974).

Crossville”¹¹³⁴ (Montes-1974), cuyo bajo alterna entre dos notas (sol y la)¹¹³⁵, presenta un final no tonal con sonidos electrónicos [04:06;04:30].

“A Starosta, el idiota”¹¹³⁶ (Pescado Rabioso-1973) es uno de los casos en los que la suspensión de la dirección teleológica del discurso tonal se registra en la parte central [00:54;01:45]. Los materiales que se exponen en esa unidad formal –detallados en otros títulos de este capítulo– dan como resultante una construcción sonora que se vale de elementos no tonales para su constitución. Por otra parte, en nuestra interpretación global, la direccionalidad del resto de la pieza está dada principalmente por el descenso cromático de la línea del bajo. Los acordes que se enlazan parecen ser más el resultado de la movilidad de las voces que la materialización de un plan tonal funcional. “Alguien llega, alguien se va”¹¹³⁷ (Alma y Vida-1974) se pliega a esa línea con una unidad formal interna [04:00;05:15] que, también presenta un descenso cromático y una secuencia de acordes mayores que se interpreta mejor por la relación interválica entre sus fundamentales que por su funcionalidad tonal. Asimismo, se escuchan barridos y otras intervenciones en el encordado del piano que alteran la percepción de la armonía.

Otro procedimiento que resulta efectivo es el de fijar un centro tonal y sostenerlo durante la totalidad o sobre una parte significativa de la pieza. En este grupo relevamos algunos fonogramas que descansan sobre el respaldo que les brinda una nota pedal sostenida. “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”¹¹³⁸ (Jorge Pinchenovsky y La Pesada-1973) presenta una segunda unidad formal en la que, como dijimos más arriba, se instala un pedal por medio de un filtro pasabajos al cual se suman melodías en dobles cuerdas de violín. Otras composiciones se sostienen sobre una estructura estática e invariable como una nota pedal, un ostinato o *riff* para no direccionar el discurso hacia un punto específico. “Amigo clandestino”¹¹³⁹ (Miguel y Eugenio), “El piano de Olivos”¹¹⁴⁰ (Moris-1970) o sobre un *riff* como “Tema de Elmo Lesto”¹¹⁴¹ (Invisible-1974), “Cada día somos más”¹¹⁴² (Billy Bond y La Pesada), “Estrella”¹¹⁴³ (Luis Alberto Spinetta-1971),

¹¹³⁴ *Op. Cit*

¹¹³⁵ Excepto un descenso cromático (la, sol#, sol, fa#) X2 + (la, sol#) [01:40;02:20].

¹¹³⁶ *Op. Cit*

¹¹³⁷ *Op. Cit.*

¹¹³⁸ *Op. Cit.*

¹¹³⁹ Pérez Miguel Eugenio y Pérez Eugenio José, “Amigo clandestino”, *Miguel y Eugenio* (Buenos Aires: Trova, 1973).

¹¹⁴⁰ *Op. Cit.*

¹¹⁴¹ Luis Alberto Spinetta, “Tema de Elmo Lesto”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹⁴² *Op. Cit.*

¹¹⁴³ *Op. Cit.*

que remite a las músicas tribales para inducir el trance; “Vidala”¹¹⁴⁴ (Malón), cantada en francés se mantiene estable y repetitiva durante todo el fonograma. “Pobre nada más”¹¹⁴⁵ (B.B. Muñoz-1971) apela a este recurso en su última unidad formal [03:14;04:14], lo mismo que “El viajero delata a los peregrinos”¹¹⁴⁶, (Arco Iris-1972) que despliega melodías sobre una nota pedal [00:58;02:18]. “Porque hoy nací” (Manal-1970) se debate entre el estatismo de lo que sucede sobre una nota pedal [00:00;00:48] [01:39;03:02] [03:56;04:30], a la que se suma la voz de Javier Martínez en su registro más grave, y algunos mínimos movimientos armónicos que renuevan la atención del oyente [00:48;01:39] [03:02;03:56]. Poco más de la mitad de “Tiempo de reflexión”¹¹⁴⁷ se desarrolla sobre un mismo acorde y otra cuarta parte sobre la tónica de ese acorde¹¹⁴⁸ [01:50;06:25].

En determinados fragmentos la direccionalidad teleológica del discurso armónico se pierde por la ausencia de alturas puntuales; es el caso de los solos de batería. En este corpus hemos encontrado algunos de estos solos en “Noche de sol”¹¹⁴⁹ (Los Barrocos-1974) [04:54;06:14], “Los corderos engañados”¹¹⁵⁰ (La Joven Guardia) [01:27;02:16] “No existe el te fuiste”¹¹⁵¹ (Miguel Krochik) [02:18;02:54] y “El tren de las 16” (Pappo’s Blues) [00:00;00:36]. “Azafata del tren fantasma”¹¹⁵² (Invisible-1974) [04:31;05:36], amén de la percusión, incorpora algunas alturas puntuales sin definir una tonalidad.

Otros casos ameritan una descripción detallada dadas sus particularidades. “Ni cuenta te das”¹¹⁵³ (Luis Alberto Spinetta-1971) [00:00;03:36] presenta una alternancia entre dos sistemas: Dos unidades formales instrumentales, disonantes y atonales [00:00;00:30] [01:34;02:06] y otras dos —las que tienen la letra cantada— diatónicas y tonales, aunque estas últimas se resuelven en acordes disonantes [00:30;01:34] [02:06;02:53]. Una quinta unidad completa la macroforma, finaliza con un *fade out* que presenta una síntesis de las anteriores¹¹⁵⁴. “Forrado de cueros I” [00:00;01:21] y “Forrado

¹¹⁴⁴ Juan Carlos Cáceres, “Vidala”, *Rebellión* (París, Philips, 1971).

¹¹⁴⁵ Pedro Muñoz García, “Pobre nada más”, *Maximiliano* (Buenos Aires: Microfón, 1973).

¹¹⁴⁶ *Op. Cit.*

¹¹⁴⁷ *Op. Cit.*

¹¹⁴⁸ Nos referimos a las letras b, b', b'' y b''' en el esquema formal expuesto en Figura 4 (pág. 18).

¹¹⁴⁹ Oscar Roberto Paulini, “Noche de sol”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).

¹¹⁵⁰ Mario Roque Fernández Narvaja y Enrique Juan Masllorens, “Los corderos engañados”, *Los corderos engañados* (Buenos Aires: RCA, 1971).

¹¹⁵¹ *Op. Cit.*

¹¹⁵² Luis Alberto Spinetta, “Azafata del tren fantasma”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).

¹¹⁵³ *Op. Cit.*

¹¹⁵⁴ No se trata de una síntesis de los materiales temáticos sino de una

de cueros II”¹¹⁵⁵ [00:00:01:17] (Cuero-1974) consiste en un *ostinato* ejecutado por el piano al que se le suma la percusión. Esta última, a su vez, consta de una batería que está centrada y otros pares de parches¹¹⁵⁶ que alternan entre ambos canales del estéreo con intervalos muy breves. “Forrado de cueros I” se corta abruptamente mientras que “Forrado de cueros II” concluye con un fragmento del propio fonograma invertido y un acorde final. “Pisando el suelo”¹¹⁵⁷ (Cuero-1974) presenta una primera unidad formal [00:00:00:43] sin función introductoria, en la que no se puede percibir el pulso, ni la definición de un centro tonal, ni repeticiones, ni punto clímax. Se extingue en *fade out* para dar paso a una segunda unidad formal que presenta una base rítmica y armónica sobre la que el saxo despliega melodías. Esa base presenta mínimas variaciones y se sostiene casi exclusivamente sobre un acorde hasta extinguirse en *fade out*. “Nervioso Visitante”¹¹⁵⁸, en una de sus unidades formales, presenta un planteo cromático [03:55:04:16] a partir de un cambio de metro de 12/8 a 3/4, con ascenso cromático de un motivo en la guitarra que consta de tres notas (fa#-do#-si#). Dicho ascenso va desde Fa# hasta Fa [04:17:04:35] para estabilizarse con diez repeticiones (fa-do-si), introducir luego una variante de cuatro compases en la que fa desciende a mi [04:35:04:42] y volver al original [04:42:04:50].



Figura 57: Transcripción de la guitarra eléctrica de “Nervioso visitante”.

En este caso sí identificamos una direccionalidad teleológica que se vale de ascenso cromático de un motivo de tres notas que no define de por sí un centro tonal para conducir el movimiento hacia a una unidad formal repetitiva y estática. “El buzo” (Pappo’s Blues) presenta una primera unidad formal —analizada detalladamente en este

¹¹⁵⁵ Néstor Smilari, “Forrado de cueros I” y “Forrado de cueros II”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

¹¹⁵⁶ La ficha técnica del disco no especifica que instrumento se toca, creemos que se trata de congas.

¹¹⁵⁷ Néstor Smilari, “Pisando el suelo”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

¹¹⁵⁸ *Op. Cit.*

capítulo que es claramente atonal mientras que una segunda unidad formal, valiéndose de armonías modales fija centros tonales en Re mayor, La mayor y La menor.

Del recorrido por los múltiples planteos armónicos que se dan en las muestras que componen el corpus hemos encontrado composiciones que se valen del intercambio modal, de la utilización de armonías cromáticas cercanas a los planeos decimonónicos del romanticismo centroeuropeo o del jazz, desvíos tonales que se desplazan sin solución de continuidad por quintas que se encuentran a más de una tercera de distancia en el círculo, contextos modales y las derivaciones sistémicas de las escalas pentatónicas, con o sin *blue note*. Dicho esto, entendemos que todas estas estrategias tienen como propósito primero la ratificación de un centro, aunque no sea más que un centro tonal, y por ende legitiman una jerarquía. En sintonía con la búsqueda de las rupturas —y por la necesidad de acotar el objeto— creímos conveniente explorar la línea de aquellas propuestas que evitan un centro, que evaden el peso de las tradiciones, que intentan romper con el orden establecido por una teleología.

Rompieron todo

De la lectura de los resultados de los análisis se desprende que el rock nacional rompió con una multiplicidad de aspectos. Las personas que aportaron obra a la construcción del movimiento rompieron con los límites temporales, extendiéndose más allá de lo sugerido, sumando particiones irregulares, inconexas, estáticas, calculadas o improvisadas, completas o truncadas, extendiendo al infinito una idea o condensándolas en la brevedad. Rompieron las proporciones; dentro de una obra, inventando esquemas inauditos que armonizan unidades minúsculas y extensísimas; dentro de un disco, rompiendo la proporción de doce temas, de a seis por lado, de tres a cuatro minutos por lado. Rompieron, por si fuera poco, los inicios y los finales de las composiciones. Rompieron obras con fragmentos de otras obras. Rompieron obras con fragmentos de la propia obra. Rompieron la hegemonía de la homofonía, sumando contrapuntos, nubes sonoras, monodias y parafonías; rompieron la exclusividad al superponer más de dos de estas texturas en planos. Rompieron las reglas no escritas de lo que se podía o no hacer en un estudio: cómo operar una consola, cómo tocar y cómo grabar un instrumento, cómo editar una cinta, cómo jugar con los canales del estéreo, cómo cantar frente al micrófono, cómo reversionar una canción, cómo incorporar sonidos pregrabados, cómo usar el ruido

como sonido. Rompieron los planes tonales que direccionaban la escucha. Rompieron las letras, las melodías, el pulso, el metro, el registro, los timbres, con el sistema tonal. Rompieron lazos con la canción.

Lo rompieron todo.

Capítulo VII: De cómo se puede escribir otra historia del rock nacional.

En el inicio de esta tesis nos fijamos algunos propósitos y renunciamos a seguir líneas de investigación que consideramos agotadas. En este último capítulo recuperaremos las principales ideas que depuramos y trataremos de honrar las promesas que realizamos en episodios anteriores.

Las marcas de la industria discográfica

Respecto de la relación que existe entre la emergencia de un nuevo modo de hacer rock en la Argentina y la adopción del castellano como lengua de uso común en las letras, creemos que no son hechos concurrentes. Tal como lo dejan en claro algunos estudios que hemos citado, cantar rock en español no era una novedad y, como consecuencia de las lecturas realizadas, creemos que esta fue una práctica que se impuso como moda¹¹⁵⁹ y que el canon del rock nacional incorporó como parte de sus preceptos. Por otra parte, la práctica de cantar en otros idiomas, en especial el inglés¹¹⁶⁰, se sostuvo incluso entre quienes adherían al nuevo régimen porque les permitía sostener el sueño aspiracional de proyectar una carrera en el exterior¹¹⁶¹. Entre otros cambios en las modas que adoptaba la industria discográfica, nos pareció interesante que en el modo de nombrar a los grupos fueran desapareciendo los artículos como “Los” Gatos, “La” Joven Guardia o “El” Grupo de Gastón.

Una de las deudas que honramos en este capítulo es la de evaluar el impacto que tuvo la industria discográfica en el campo del rock y viceversa. Entrecruzando datos de los discos que relevamos, la cantidad de fonogramas y los años en los que fueron editados y al tomar como referencia tres fuentes¹¹⁶², obtuvimos algunos datos estadísticos que creemos que nos ayudan a comprender esa sinergia. Para esto nos basamos en el

¹¹⁵⁹ “Muchos músicos argentinos cantan en castellano sólo porque de esa manera sus discos pueden tener más venta, pero todavía siguen pensando que el único idioma para esa música es el inglés”. Daniel Ripoll, *Pelo*, 10, 6.

¹¹⁶⁰ “Realmente, hay músicos que están convencidos que hacer jingles es un arte (un arte menor quizás) y que no están equivocados, esa es su verdad”. Daniel Ripoll, *Pelo*, 4, 6.

¹¹⁶¹ En las revistas *Pelo* y *Pinap* se pueden verificar varios sueltos que informaban la novedad de que algún integrante de un grupo había viajado al exterior, ya sea Londres, Nueva York o Los Ángeles, con el propósito de comprar instrumentos, equipamientos y de conseguir un contrato de grabación.

¹¹⁶² Los datos fueron tomados de nuestra propia recopilación, del blog *La nave del rock argento* y del sitio *Discogs*.

relevamiento que realizamos de los temas que excedían la duración estandarizada por la industria. Tomamos ese factor como referencia porque consideramos que fue el que posiblemente haya tenido más impacto en los *habitus* de las discográficas. Paralelamente tomamos el vocablo “rock” como palabra clave de la búsqueda en el sitio especializado (www.discogs.com) para determinar cuántas “copias maestras”¹¹⁶³ estaban publicadas bajo ese rótulo en la Argentina, en cada año¹¹⁶⁴. Por último, relevamos el número de fonogramas que incluía cada disco publicado en el blog (www.naveargenta.blogspot.com). El recorte se realizó entre los años 1967 y 1979, tomando en cuenta simples y *long plays*.

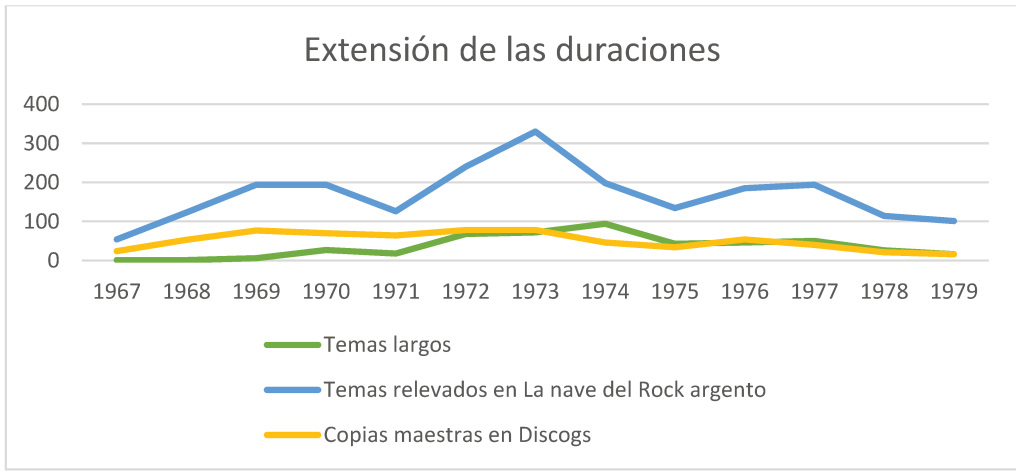


Figura 58: Gráfico comparativo entre los fonogramas de duración extendida, los registros de *La nave del rock argento* y *Discogs*.

Evolución de las duraciones	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Temas largos	1	1	6	27	18	68	72	94	43	46	50	26	16
Temas relevados en La nave del Rock argento	54	123	194	194	125	240	330	198	134	185	194	114	101
Copias maestras en Discogs	24	53	77	70	64	78	78	46	34	54	40	21	16

Figura 59: Cuadro comparativo de la evolución de los fonogramas de “rock”, los temas de Rock que se extienden más allá de lo convencional y las copias maestras publicadas en la Argentina.

Un recorte más ajustado cruza los datos para mostrar de qué manera se correlacionan las placas editadas en la Argentina y su ordenamiento según la cantidad de

¹¹⁶³ El filtro de “copias maestras” se aplicó para eliminar las copias duplicadas de un mismo disco. Una copia maestra es la matriz a partir de la cual se duplican los discos. En este contexto se toma como referencia para contabilizar como única a todas las copias publicadas en el sitio.

¹¹⁶⁴ Ese número es una referencia que cambia constantemente pero su fluctuación no es tan grande como para ser descartado como dato.

pistas (fonogramas) que tenían cada uno. Consideramos que la norma era dos para los simples (en amarillo), y 12 (seis por lado) para los *long plays* (en celeste).

Evolución de las duraciones	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Copias maestras argentinas	14	35	71	53	44	58	46	35	22	20	27	16	13
Total de temas publicados	127	237	356	317	223	456	347	241	144	137	218	114	119

Figura 60: Cuadro comparativo entre copias maestras y total de fonogramas publicados.

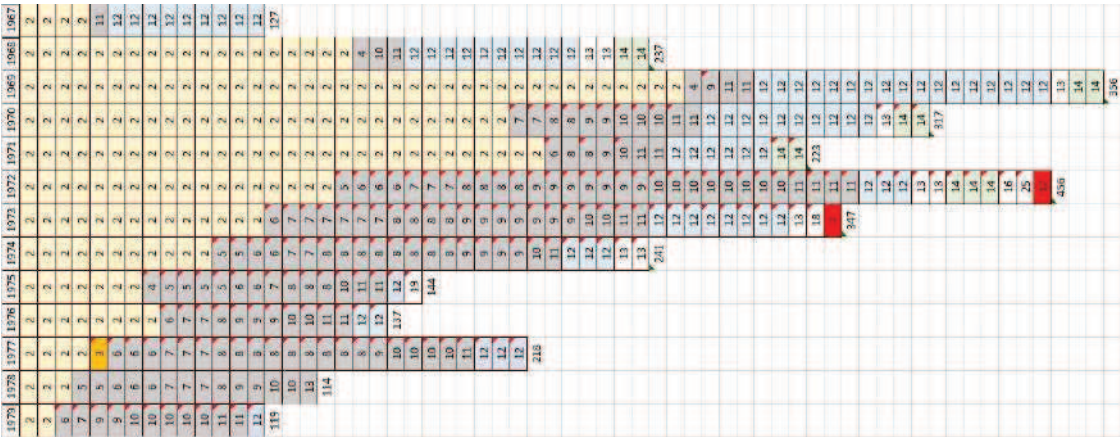


Figura 61: Evolución de los fonogramas por disco publicados por año. Se observa (en gris) el incremento de los discos que no responden a las estructuras clásicas de dos (simples en amarillo) y de 12 (*long play* en celeste).

La gráfica muestra a 1969 como el año de mayor edición¹¹⁶⁵. A medida que avanzan los años, ordenados descendientemente, se puede ver cómo los espacios grises, que representan a los discos que no tienen ni 12 ni dos *tracks*, van ocupando mayor espacio y adquieren mayor presencia los valores menores, entre cuatro y nueve. A la vez, disminuye el número de simples, lo que nos hace suponer que para 1979 ya no era considerado un paso previo para acceder al *long play*. Excepcionalmente aparecen valores superiores a 12, que por lo general corresponden a compilaciones. El único valor de tres corresponde a *Espacios* de Ave Rock. En el archivo con las tabulaciones se consigna el nombre de los discos que tienen entre tres y 11 *tracks*¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁵ En este caso se contabilizan fonogramas individuales, no *long plays* y Simples. También están descartados los fonogramas que están tomados en vivo.

¹¹⁶⁶ El archivo completo está disponible en este [enlace](#), con el detalle de los discos que se despliegan en las flechas rojas en las esquinas de los recuadros. El archivo del siguiente gráfico está en este [enlace](#).

Visto lo anterior, creemos que, efectivamente, el crecimiento del campo acompaña la expansión de la industria que se enunció en el primer capítulo. Del mismo modo, la proliferación de fonogramas de mayor duración alteró la estructura de los discos, manifestación que tuvo su pico en el año 1974. Este dato en sí mismo no ratifica un límite temporal, pero sí da la pauta de un crecimiento y una retracción, al tiempo que confirma una modificación de los usos y costumbres de la industria.

En el capítulo II consignamos los sellos grabadores que habían editado las placas de la “discografía esencial” que proponía Grinberg. Creemos oportuno hacer lo propio con la lista de fonogramas que analizamos en el capítulo VI. En ese recorte del corpus observamos que la mayoría de los fonogramas pasibles de ser analizados fueron editados entre 1972 y 1974. Entendemos que esa diferencia se produce por dos razones: el incremento general de la edición de discos desglosado en gráficos anteriores, y la decidida participación de sellos locales como Microfón/Talent, Music Hall, Trova y, en menor medida, Meloepa, Disc Jockey y otros. Nobleza obliga, entre 1968 y 1970 este espacio, aunque con menor impacto, lo sostenía el sello Mandioca. También, entre 1972 y 1974 se registra una disminución en las placas editadas por las compañías internacionales como CBS y RCA, que conservaban la mayor parte del mercado. Debemos recordar que la trilogía Los Gatos, Almendra y Manal estaban enrolados en las filas de la RCA y la disolución simultánea de las tres agrupaciones debe haber impactado directamente en las estadísticas. Interpretamos entonces que se dio una suerte de migración de este tipo de propuestas estéticas desde los grandes sellos internacionales hacia sellos de capitales nacionales que, aunque manejaban menos recursos, ciertamente fueron más receptivos a las propuestas disruptivas. Además, estas novedosas formas reclamaban técnicas de grabación igualmente novedosas. De igual forma, es probable que también hayan ofrecido menos resistencia y menos control en los estudios, lo que se tradujo en una mayor libertad para la experimentación y el riesgo estético. Las apuestas de los sellos como Microfón y su subsello Talent eran la de solventar proyectos que no fueran rentables pero que tuvieran otro valor estético, que representaban otro capital simbólico. Para el sostenimiento de esta empresa, Microfón mantenía un convenio¹¹⁶⁷ con Phonal –y luego con Phonalex–

¹¹⁶⁷ Coinciden los testimonios que relevamos de Claudio Gabís y Carlos Abbate. Phonalex era un laboratorio para procesar material filmico y dar todos los servicios de la cadena de la industria cinematográfica, incluida la grabación de sonido. Según Abbate, sonidista de cine, el estudio obtenía sus principales ingresos por prestar servicios de copiado. El estudio, aunque muy bien equipado, representaba una capacidad ociosa para la empresa que se ponía a disposición de los sellos grabadores a un bajo costo,

mediante el cual podían disponer de una gran cantidad de horas en un estudio con buenas prestaciones por un bajo costo¹¹⁶⁸.

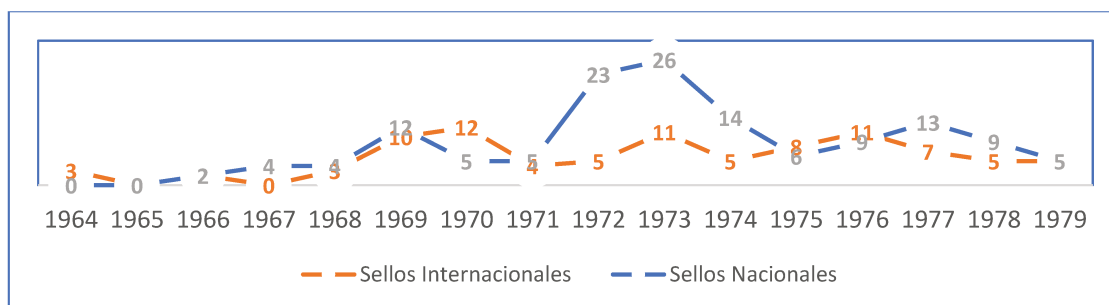


Figura 62: Gráfico comparativo entre la cantidad de placas editadas por los sellos internacionales y los nacionales. Se observa una distancia considerable entre los sellos nacionales entre 1972 y 1974.

Cuando decimos que los sellos nacionales “apostaban” por estos discos lo decimos a sabiendas de que estas aventuras sonoras no eran rentables¹¹⁶⁹. A pesar de que no contamos con los datos duros de las ventas de discos que respaldan esta afirmación, las voces del pasado coinciden en que el rock de esa época no generaba volúmenes de venta significativos. Incluso el éxito de ventas de Sui Géneris resultaba minúsculo en comparación con otras figuras contemporáneas como Sandro o Leonardo Favio. Quizás tendríamos que contemplar la hipótesis de que el rock es “nacional” desde que los capitales locales financiaron la edición de estos discos.

Por lo expuesto, creemos que este rock no impactó significativamente en la industria discográfica en términos cuantitativos. En la práctica, alteró la estructura interna de los discos al liberar la duración de los fonogramas. Sí tenemos la convicción de que en el período 1968-1974 se produjo una expansión del mercado que propició la emergencia de propuestas que para la época eran disruptivas. Parte de la industria arbitró los medios para que esto tuviera una primera formulación. La aparición de Mandioca fue el antecedente de un sello que apostaba a estas propuestas, aunque, en rigor, en su catálogo de simples se encuentran planteos conservadores y ortodoxos como los de Hielo, Los Brujos, Análisis, Xawks, Pot Zenda, Rubén Reches y Cristina Plate, además de Piel Tierna

lo que permitía disponer de una cantidad de horas. Entrevista personal del autor a Claudio Gabis, Rafaela, 18 de mayo de 2018 y a Carlos Abbate, Buenos Aires, 18 de julio de 2018.

¹¹⁶⁸ Los detalles de equipamientos, prestaciones y técnicas de grabación pueden leerse en la Tesis Doctoral de Lisa Di Cione. Di Cione, *Musicología* ..., 171-173.

¹¹⁶⁹ Entrevista personal del autor a Alfredo Rosso, Buenos Aires, 18 de julio de 2018.

y Samanta Summers, que cantaban en inglés. Incluso “Necesito un amor” de Manal, “Azúcar amarga” y “Quiero ser” de Vox Dei son canciones de dudoso potencial disruptivo. El mítico pasado de Mandioca, asociado a la vanguardia emergente también reclama ser examinado. Amén de las revisiones, la gestión posterior de Jorge Álvarez, conjuntamente con Billy Bond, será crítica a la hora de contener e incubar proyectos discográficos con el respaldo de Microfón y Talent. Creemos también que esta parte de la industria, la representada por los sellos que respondían a capitales locales, fue la que propició la emergencia y produjo la evidencia material de las rupturas musicales que nos ocupan.

La peña ideal

Al pie del Capítulo III dejamos planteadas algunas preguntas en relación con los títulos que podrían integrar el cancionero ideal de una peña roquera. Si recorremos cada una de las obras que incluimos en la primera lista, podemos vislumbrar cuáles son sus particularidades. “Confesiones de invierno” es una canción convencional, que en su versión para el disco homónimo está grabada solamente con voz y acompañamiento de guitarra. Desde el punto de vista de las estructuras, presenta rasgos convencionales, sin excentricidades. En el plano de las armonías se puede ver un primer grado minorizado como consecuencia de un descenso cromático de la línea del bajo armónico y algunas disonancias retardadas en algunos acordes. Lo mismo vale para “Ayer Nomás” en la versión de Moris. En cuanto a la versión de Los Gatos no aporta mayores novedades. El mismo resultado se aplica para “El Oso”, “El momento en que estás”, con su *diminuendo* hacia el final de la canción, “Muchacha ojos de papel” y “Mañanas campestres”. “Jugo de tomate frío” presenta un cambio de metro con la inserción de un compás de tres tiempos luego de la introducción. La “Marcha de la bronca” está arreglada de tal forma que parte de su acompañamiento se asemeja a la música de bandas marciales sin que se genere un conflicto antagónico en la textura. “Rasguña las piedras” quizás se diferencie más, dado que tiene unos arreglos iniciales que exponen un mayor nivel de atención a los detalles y se traducen en una utilización consciente y deliberada de la estereofonía, en especial en la introducción, en la que se escuchan mixturas tímbricas entre cuerdas percutidas y armónicos en el canal izquierdo, además de la orquestación de la segunda parte. Hasta en la breve intervención de la guitarra eléctrica [\[02:42:02:45\]](#) se aprecia un

sutil paneo de izquierda a derecha y otro nivel de control sobre la mezcla y la orquestación.

Dejamos para el final “La balsa”, no solamente por el peso de su representación, sino porque consideramos que, desde el punto de vista armónico, presenta algunas particularidades que la diferencian del resto: en principio, su plan tonal aparenta estar construido sobre la nota mi como tónica, en lo que parece ser la tonalidad de mi mayor; pero, por momentos, la armonía presenta acordes como un segundo grado mayor (Fa#M) que juega con la sonoridad de un modo lidio sobre la nota mi pero funcionalmente es una dominante del quinto grado. Por lo demás, ese segundo grado aparece también minorizado y jerarquizado a partir de dominantes secundarias. Asimismo, hay momentos de articulación entre la letra y la música que presumen cierto nivel de representación retórica: Puntualmente nos referimos a los momentos en que la letra dice “con mi balsa yo me iré a naufragar ...” y en que la melodía “rola” o “ronza” a contratiempo del ritmo armónico de los acordes que cambian con un bajo descendente hasta que, finalmente, cadencia. Para clausurar la obra, ese plan tonal naufraga entre dos acordes menores a un tono de distancia, es decir entre el II y el III grado, sin que esa oscilación defina un centro tonal, sino que se repite en *loop* hasta perderse por *fade out* en el horizonte de lo audible.

Quizás esa lista, efectivamente está integrada por canciones convencionales, cantables, tocables, hermosas, con un nivel poético modesto pero convincentes. Posiblemente tampoco sean las canciones más representativas del programa progresista de momento seminal. La peña está muy bien para el folclore, su adaptación no tiene pérdidas, la peña es parte de la tradición del folclore. Si se toca en una peña no es rock. El rock de una peña es una versión escuálida de sí mismo. Lo propio para el cancionero. Si el rock es rock, no se reduce a una letra y a una secuencia de acordes. Creemos que el muestrario de texturas no homofónicas es lo suficientemente amplio para involucrar un volumen de fonogramas considerable. Cuando el rock dice no, también le dice no a la homofonía (entre otras cosas), por ende, le está diciendo no al cancionero y a la peña, para no volverse entretenimiento.

Los apócrifos

Así como en los evangelios, no hay canónicos sin apócrifos. El canon dicta reglas para la consagración. Si hay contradicción, hay expulsión. De esta forma, logramos una coherencia que nos asegura que la línea entre los que están de un lado y del otro esté bien dibujada. Sabiendo esto podemos separar la paja del trigo y trazar taxonomías que

encolumnen agrupaciones debajo de algún rótulo: “comerciales” o “auténticos”, “parénesis” o “*exemplum*”, “de amor” o “de protesta”, “progresivos” o “complacientes”.

Dicho esto, nos reservamos el caso de “Solo ritmo”, grabado por “El Grupo de Gastón”, fechado en 1969. Se trata de un fonograma que dura [\[07:59\]](#) y se encuadra dentro de aquellos *tracks* que tienen una duración excedida. Como su título lo indica, el factor que está presente durante todo el *track* es la percusión, sin embargo, además de una batería que acapara la centralidad de lo que suena, se escuchan una flauta tonete, graznidos similares a los del Pato Donald, cacareos, onomatopeyas de besos, gritos, palmas, voces que pronuncian palabras sueltas espaciadas e inconexas y las risas cómplices de los cuatro integrantes. Según Héctor Iannuzzi¹¹⁷⁰, baterista del grupo, fue grabado en una única toma, con los cuatro integrantes dentro del estudio, cada uno con un instrumento diferente, sin ninguna premisa ni acuerdo previo. Al parecer, todo lo que se ejecuta en esos casi ocho minutos es improvisado con plena libertad. Como hemos insistido a lo largo de esta tesis, la improvisación resulta ser una práctica definitoria del campo: la grabación de la actuación en vivo de Los Gatos, en la que el cambio de estilo postula que la nueva música, para ser nueva, tiene que ser improvisada, los interludios musicales que, por lo general, eran solos de guitarra, que en varios casos fueron amputados de las versiones extendidas para adaptar el fonograma a los tiempos radiales; las composiciones que descompensan su equilibrio formal incorporando una fuerte carga temporal dedicada a la improvisación; el proyecto trunco de Almendra que consistía en grabar un disco completamente improvisado, en completa libertad; fueron propósitos que estaban alineados con dos de las premisas del canon: “Debían demostrar un avance técnico

¹¹⁷⁰ El baterista, Hector Iannuzzi, ocasionalmente era el tecladista del grupo y grababa los temas que tenían los dos instrumentos mediante la técnica del playback. Además, es él quien participa de todas las grabaciones que realizó el grupo. El último tema del LP El Grupo de Gastón “Solo ritmo” es el resultado de una improvisación. Nada de lo que sucede en ese *track* está pautado previamente. El tonete está ejecutado por Miguel Ángel Telechea y el resto de los integrantes del cuarteto tocan cada uno su instrumento.

El Grupo de Gastón pudo llegar a grabar a Londres desplegando una estrategia poco ortodoxa. Tuvo como iniciativa invitar a The Beatles a ver la final de la 9.º edición de La Copa Intercontinental de 1968. En el primer partido Estudiantes de La Plata y el Manchester United se enfrentaron el 25 de septiembre de 1968 en el estadio Alberto J. Armando, más conocido como “La Bombonera” de la ciudad de Buenos Aires. Como era previsible, desde Inglaterra declinaron la invitación, pero correspondieron la gentileza invitándolos al encuentro que se disputaría en Manchester el 16 de octubre de 1968. Esta segunda invitación era simplemente un gesto de cortesía ya que no implicaba cubrir ningún gasto. De todas maneras, el grupo y su manager, César Barreda, deciden emprender el viaje, con una recomendación de la EMI de Argentina para que pudieran grabar en la central de Londres. Efectivamente, además de tocar en los estudios de la BBC, el grupo consigue grabar en los estudios de la CBS en Londres. La estadía se prolonga por dos meses, pero, los altos costos que implicaba la estadía en Londres y compromisos contractuales contraídos con anterioridad al viaje para actuar en clubes durante los carnavales, los obligaron a regresar a Buenos Aires sin poder hacer promoción del disco. Aparentemente, ese disco se terminó editando y se comercializa actualmente en Inglaterra. Entrevista personal del autor a Héctor Iannuzzi, 06 de mayo de 2023.

constante con su instrumento” y “Debían incursionar en la práctica de la improvisación con el instrumento y hacerlo con la mayor libertad que se pudiera permitir”. Creemos que “Solo ritmo” sobrepasa las expectativas. Por su duración, por su letra no ortodoxa, porque esa letra no está cantada, por no tener melodías memorables, por no fijar un centro tonal, por no jerarquizar sus unidades formales, por su libertad de reglas, por su desparpajo, por su concepción y por la fecha de su génesis, creemos que es una pieza que debe ser reencuadrada, al igual que sus creadores. El Grupo de Gastón aparece en la película *El profesor hippie* y en *Adolescente viaje al sol*. Editó seis simples y un LP. Protagonizó un comercial para Teem y tenían un representante peruano llamado César Barreda, lo que daba cuenta de su profesionalismo. Estuvieron tres meses viviendo en Londres, allí grabaron un simple para la CBS, fueron televisados por la BBC. En “Oasis” se grabó por primera vez en la Argentina una guitarra distorsionada con Claudio Gabis como invitado. En “Mi amigo Strauss” utilizan satíricamente citas de *An der schönen blauen Donau* op. 314. Pequeño detalle: está cantado en inglés y en español, alternadamente, como si se tratara de una traducción simultánea. Con estos antecedentes, El Grupo de Gastón está catalogado como un conjunto “beat” y “complaciente”. No nos resulta extraño. Sus integrantes no se insertaron en nuevas agrupaciones “progresivas”, y Omar Ángel Miano, más conocido como Cris Manzano, siguió cantando canciones compuestas por Francis Smith (Francisco Brydon Smith) para el grupo Safari. Un pecado difícil de redimir. Aunque si de “redimir al beat” se trata, como plantea Scavino, identificamos en el aspecto musical de “Solo ritmo” un alto grado de progresividad. Creemos que si bien el de El Grupo de Gastón no es el único caso que merece una revisión, nos conformamos con sentar este precedente.

En vista de lo recorrido, y habiendo identificado que las compilaciones de discos toman el fonograma como la unidad mínima negociable, entendemos que el caso que acabamos de exponer es uno de los monstruos¹¹⁷¹ que pone en crisis las categorías taxonómicas. Siguiendo las analogías de Scavio, si tuviéramos que poner el disco de estos cuatro músicos en un anaquel, nos costaría encuadrarlo sin dudar de su localización definitiva. Por esa razón creemos que, a la hora de clasificar, si eso fuera necesario, se

¹¹⁷¹ En la biología clásica se consideraba un monstruo a toda especie que no cuadrara en las clasificaciones preestablecidas. Un ejemplo de esto es el ornitorrinco, que pone huevos y amamanta a su cría, por ende, no es mamífero ni ovíparo.

podría partir de cada fonograma, sin pensar en quién lo canta, quién lo toca, la autoría, la qué agrupación pertenece o sello que lo edita.

Esta es la forma en la que procedimos en esta tesis: sin marcas genéricas e intentando definir qué *habitus* musicales se rompen para adivinar en esa ruptura una marca de progresividad. En función de esto, trabajamos sobre aquellos fonogramas que tenían al menos una de estas marcas e intentamos comprender las condiciones que propiciaron su emergencia.

Intuimos que otros rótulos aportan más confusión que claridad. Cuando Scavino afirma que “Desde una perspectiva musical, por ejemplo, no había ninguna diferencia notable entre ‘Necesito un amor’ (1969) de Javier Martínez y otro gran éxito comercial de ese momento, ‘Tiritando’, interpretado por Donald McCluskey (1967)”¹¹⁷² está evidenciando dos cosas: en primer lugar, que el potencial comercial de una canción no se cifra en la música y que Javier Martínez –y Manal– podían ser tanto o más comerciales que aquellos con los que rivalizaban. Lo mismo vale para “Tema de Pototo” de Spinetta en la voz de Leonardo Favio o “Lo veo en tus ojos” de Arco Iris. Recordemos que el mandato del canon decía que “Debían consagrar su vida al “sacro oficio (sacrificio)” de la música “sin pasión de lucro”. Lo cierto es que cualquier acción o producto que cueste dinero y genere regalías en concepto de derechos de autor no puede dejar de ser “comercial”. La diferencia entre el éxito comercial y algo que no lo tiene es una distinción de grado. La “autenticidad” y la “complacencia” son accidentes del sujeto. Se puede ser muy auténtico cantando temas complacientes. Se puede ser auténticamente comercial, y eso puede ser muy autocomplaciente. Por el camino de las letras, ni la “parénesis” (de amor) o el “exemplum” (de protesta) explican “La balsa”. La “música joven”, Kreimer de por medio, tampoco define a la música en sí, que no tiene edades, sino que se refiere a la “música que escuchan los jóvenes”. En esa elipsis pierde su efectividad. Lo mismo vale para las demarcaciones genéricas como “rock and roll”, “beat”, “pop”, “popular” “contemporánea” o “rock”: no están claras sus definiciones ni sus límites. Solo nos queda “la progresiva”. Recuperando el concepto:

Cuando del norte vino el término “música progresiva” se refería a un sonido que crecía en márgenes de libertad, en desprejuicio: aquí se pensó que era una cuestión

¹¹⁷² Scavino, “Musa beat...”, 11.

de volúmenes en estereofónico. Progresiva es una música que no se detiene en sus propios descubrimientos. Una vez probado el funcionamiento de una forma en un tema, reiterarlo en otro es herrumbrarlo, convertirlo en lo que no debe ser: una forma, algo estático. Búsqueda significa avanzar siempre; hallazgo solo una pausa en esa cruzada. Hallar algo es perderlo para siempre. Todo hallazgo luego de descubierto se asimila y deja de ser hallazgo. Debe ser tomado como un peldaño para continuar la escalada: Para trepar a partir de él hacia otras zonas, más audaces, menos seguras. De escaparle al manierismo, de seguir hurgando, de eso se trata¹¹⁷³.

En función de esta definición, y tomando en cuenta que “la progresiva” y “el rock” se convirtieron en sinónimos, fuimos recorriendo el corpus de esta tesis tratando de identificar las “zonas más audaces y menos seguras” de cada fonograma, bajo la convicción de que, al encontrar las rupturas, consecuencia de no detenerse en sus propios descubrimientos, encontraríamos “el rock”.

Hemos resistido a la tentación de intentar identificar rasgos comunes que caractericen un “estilo” para el rock nacional. Como hemos expresado en las definiciones metodológicas, creemos que este rock es la negación de cualquier estilo. El rock nacional fue rock porque rompió y porque se rompió. Se rompió para abrirse, para diversificarse, para esparcirse, para no repetirse.

Preguntas al viento

Hasta 1971 Roque Narvaja era el cantante de La Joven Guardia y Carlos Bisso uno más de los que copiaban canciones en inglés de grupos extranjeros, con la excepción de la versión en inglés de “Muchacha ojos de papel”, que también la canta en inglés. En 1972, Narvaja graba “Balada para Luis”, dedicada a Luis Pujals, primer estudiante desaparecido y asesinado. En 1973, Bisso presta su voz para un simple con dos marchas peronistas arregladas por Jorge López Ruíz: “Al Poder” y “Juventud Argentina Peronista”. En 1970 Javier Martínez graba “Blues de la amenaza nocturna” en el segundo disco de Manal. En 1972 graba “Blues del terror azul”. Estas dos últimas son consideradas una valiente denuncia de los patrullajes, las racias y los arrestos nocturnos, síntomas inequívocos de la represión policial. De las otras dos grabaciones apenas hay alguna

¹¹⁷³ Kreimer, *Op. Cit.*, 108.

repercusión. Narvaja y Bisso nunca fueron parte del canon. Gabis y Martínez son legendarios “pioneros”: ¿Qué clase de compromiso político era correcto sostener? ¿La militancia orgánica estaba mal vista? ¿Acaso primaba el exquisito uso del español? ¿Cuánto mejor son las letras de esos dos blues?

Otra renuncia de esta tesis es a la comparación. Frases del tipo “Diana divaga” es la “Lucy in the sky with diamonds” argentina fueron evitadas metódicamente. Conscientes de que no hay creación *ex nihilo* evitamos cotejos de ese tipo porque consideramos que resultan ser poco fructíferos. No nos interpela saber cuánto se parecen dos canciones si es que se parecen. Sí, en cambio, nos importa saber cómo fue que pudo gestarse, cuáles fueron sus condiciones de emergencia, en qué circunstancias se plasmó, es decir, no interesa saber ¿Con quién divaga Diana? ¿Dónde, por qué, cómo y cuándo divaga? ¿Cuáles son sus divagaciones? ¿Son divagaciones u obsesiones? ¿Son voluntarias o involuntarias? ¿Están químicamente inducidas?

Repensar la historia

En las primeras páginas de este trabajo nos preguntábamos si se podía hacer historia a partir de las otras historias que se habían escrito. La principal desconfianza giraba en torno al testimonio como razón de verdad sobre los hechos. Nuevamente, Billy Bond afirma que fue él quien aconsejó a Jorge Álvarez grabar a Sui Géneris¹¹⁷⁴, mientras que Raúl Porchetto afirma que fue él quien se lo propuso¹¹⁷⁵ luego de defender a García como el único sesionista radicalizado e intransigible de su disco *Cristo Rock*. Dos testimonios, no excluyentes, imposibles de contrastar y confrontar. Entre la entrevista y el testimonio se impone una conciliación obligatoria. Ante la carencia de otras fuentes documentales, el relato polifónico, al estilo del libro de Pintos que analizamos en el primer capítulo, que integra voces diversas y contradictorias, sigue siendo una resolución óptima.

En cuanto a los hechos, como nos advirtió Dahlhaus, no debemos confundir hitos con canciones. Obra y documento son nociones diferentes. De igual forma, podemos

¹¹⁷⁴ Anécdotas García, “Billy Bond y su primer encuentro con Sui Generis”, YouTube, 26 julio 2024. Último acceso: 24 de octubre de 2025. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S2Cro9qh3u8>.

¹¹⁷⁵ Álvaro Vara y Dany Albano, La Casa de Alva, “Raúl Porchetto y Federico Gamba: ‘Soy un traidor a la clase media’ - Adorable Puente #35”, YouTube, 26 julio 2024. Último acceso: 24 de octubre de 2025. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fxfhmtIU_8I&t=122s.

renunciar a una historia de héroes y batallas en las que algunos próceres componen una canción que cambia el rumbo de la historia y algo radicalmente nuevo comienza a partir de ese momento. Lo mismo, podemos renunciar a una forma de construir la historia cuya coherencia esté cifrada en la vida compositiva de una persona. En definitiva, podemos permitirnos pensar una historia musical sin “maestros” de vidas magistrales ni “obras maestras”.

En relación con los hitos, Antoine Hennion, en *La pasión musical* desarrolla la idea “discomorfosis” para describir de qué manera nos relacionamos con disco (el objeto): “Hemos pasado de la música como soporte externo de la música al disco como su principal productor moderno”. En esa transición, la música pasa “del estatuto de medio invisible y fiel, o del disco-archivo, testigo del pasado, luego de un soporte cuya cera contiene nuestras nostalgias y nuestros recuerdos, al disco-medio de escritura para el jazz, y más generalmente al disco-hito de nuestro espacio musical, soporte base de nuestra relación con la música como repertorio fechado de obras y compositores¹¹⁷⁶”.

Luego de este recorrido, tenemos la impresión de que la literatura producida en torno al rock nacional se plegó a las marcas que le legó la industria discográfica. Pensamos nuestra producción a partir de la figura de algún prócer, intentando, quizás, vibrar por simpatía con su público y ganarnos el favor de que nos lean. Lo mismo vale para los héroes colectivos. Hemos estado pensando desde categorías industriales: autor, disco, año, género, compañía grabadora, país de publicación. Como afirmamos más arriba, el fonograma es la mínima unidad que trafica la industria. En ese caso, ¿somos capaces de pensar en un cantautor o cantautora que publique un disco simple cuyo lado A tenga una chacarera y su lado B un estándar de jazz?

La invitación es a pensar el pasado a partir de las obras, de su fijación fónica si se quiere. De esta forma podemos aceptar que el Javier Martínez (Manal) de “Porque hoy nací” no tiene el mismo estatus que el de “Necesito un amor”, que “En el infierno” puede ser parte de la obra de Manal, aunque no esté editado en un disco, que Cris Manzano puede ser progresivo en “Solo ritmo” y dejar de serlo cuando canta “Manuelita” o cuando lidera Safari. En definitiva, una historia que contemple que la música, el rock o lo que fuere, está hecha por personas con intereses diversos, y que no todas las personas

¹¹⁷⁶ Antoine Hennion, *La pasión musical* (Paris, Éditions Métailié, 1993): 350.

progresistas pueden ni deben serlo todo el tiempo¹¹⁷⁷. A veces se renuncia por propia voluntad¹¹⁷⁸, a veces obligados por las circunstancias¹¹⁷⁹. Como diría Aníbal Tell, bajista del Trio Galleta: “La música beat nacional no existe. Existen algunos músicos”¹¹⁸⁰.

Cómo creemos que vino la mano

En 1968, se grabaron algunos fonogramas que no sonaban como el resto. Sus arreglos, la textura, la forma de tocar los instrumentos y los instrumentos mismos se desordenaron, se volvieron disruptivos. La búsqueda constante de novedad y de renovación intensificó el caos. Algunos encontraron lugar en los sellos oligopólicos, otros fueron cobijados por Mandioca. Cuando las puertas de CBS y RCA se estrecharon y la de Mandioca cerró definitivamente, los sellos “argentinos” abrieron la puerta para ir a grabar. Los dispersos, los nuevos y los migrantes continuaron experimentando en los nuevos espacios que los recibieron. Mención especial para Néstor Celasco de Music Hall y Mario Kaminsky de Microfón, como anfitriones del caos. Mientras tanto, *Pelo* comenzó a consagrar carreras y a desterrar infieles. Según Beatriz Sarlo, si pudieron ejercer esa potencia fue porque la revista no tuvo su antagonista.

Alrededor de 1974 el desorden, el caos, la exploración y la libertad fueron perdiendo adeptos. Algunos exilios intensificaron el proceso. La complejidad se fue encauzando en los afluentes del orden. El rock sinfónico y el jazz rock fueron las vertientes privilegiadas. Poco a poco fueron abandonando la idea de no repetirse para volver a cristalizar canciones en formas predecibles y replicables. Lo súbito, lo espontáneo, lo caprichoso, lo inesperado fue cada vez menos frecuente.

Las plumas amigas, las publicaciones afines, la reedición de discos, las compilaciones, las voces cómplices de la radio, algunos regresos y las carreras de quienes siempre estuvieron vigentes sostuvieron una lista de nombres y canciones en la palestra.

¹¹⁷⁷ Esta tesis también es una invitación a recorrer la obra de quienes fueron considerados los “falsos apóstoles” desestimados por *Pelo* como Donald, Jonny Allon, Trío galleta, Caballo Vapor, Carlos Bisso o Materia Gris para ver que predicaban. *Pelo*, 48, 44.

¹¹⁷⁸ El Trio Galleta estaba muy conforme regrabando temas en inglés y sostenían que algunos músicos argentinos se creían creativos porque andaban “en la rara”. *Pelo*, 3, 6-7.

¹¹⁷⁹ A Raúl Porchetto no le dejaron grabar un segundo disco como *Cristo Rock*: “Billy me apoyó mucho ahí en lo que fue la grabación y todo eso, pero bueno, Álvarez me dijo: ‘Si seguís haciendo esta música no grabás más’”. Alvaro Vara y Dany Albano, “Raúl Porchetto y Federico Gamba: ‘Soy un traidor a la clase media’ - Adorable Puente #35”, YouTube, 24 julio de 2025. Último acceso: Último acceso: 23 de diciembre de 2023, Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fxfhmt1U_8I&t=337s

¹¹⁸⁰ *Pelo*, 3, 6-7.

Los libros, los materiales audiovisuales editados y reeditados, los programas de TV, las compilaciones de los diarios y las nuevas versiones de las nuevas generaciones fueron alimentando efemérides. Los estados y el sistema educativo hicieron su parte. Las revisiones actuales se encargaron del resto.

Solo cine

Dedicamos un capítulo completo al estudio del cine en el que intentamos verificar su poder canonizante. En principio, y a la luz de algunas cifras, la pantalla grande no pareció haber sido un instrumento eficiente para fomentar la venta de los discos. Tampoco pareció haber consagrado la carrera de las agrupaciones que aparecieron en las películas más taquilleras. En cambio, el cine nos mostró que la intención de Almendra de sonar diferente en cada actuación era una búsqueda anclada en la práctica diaria del grupo. La versión de “Parvas”, aunque descartada por Luengas, fue un documento inalterable de que “no repetirse” era un mandato del canon al que Almendra daba cumplimiento efectivo. El cine nos mostró un Manal diferente, un trío descentrado del ego creativo de Martínez, más osado, más arriesgado y abierto a la participación de terceros como Pappo y Fanacoa. Nos mostró, de manera didáctica y en pocos segundos, cómo la industria discográfica pensaba la música como un negocio y cómo se tejían las alianzas entre la radio, la TV, las agencias publicitarias, las agencias de representación y otras agencias. Nos mostró que efectivamente Sui Géneris actuó en el escenario B.A.Rock de 1972 y que la verdad no depende de que las imágenes y los sonidos fueran verdaderos sino verosímiles. Nos mostró que todo el programa progresista y el canon del rock, Cosentino lo aplicó a un *Buenos Aires Beat* sin que necesariamente representara una contradicción, lo que horada, una vez más, el endeble pedestal sobre el que se afirman las diferencias del binomio beat-rock capitalino. Nos mostró que Los Gatos (Salvajes) podían registrar “La respuesta”¹¹⁸¹ en los confines del celuloide, aunque no fuera un tema compuesto por ellos. Además, nos dio información contextual de recintos, predios, atuendos, instrumentos, sistemas de sonorización, comportamientos del público, etc. Es una fuente iconográfica y fonográfica que nos permitió, además de comparar versiones, acceder a lo inédito, a lo no editado en discos como el “Raga” de Claudio Gabis en el B.A Rock y en

¹¹⁸¹ Héctor Rafael Migliano, “La respuesta”, *La respuesta/Hablando de ti* (Buenos Aires: Music Hall, 1965).

el interior de los estudios Phonalex. Para ver el cine, documental y ficcional, como una fuente histórica, hemos ofrecido herramientas que esperamos propicien nuevas indagaciones.

Sobre todas las cosas, el cine era un registro prestigiado: si algo ameritaba ser fijado en el celuloide, con la logística y los costos que eso implicaba, se presumía que eso era valioso, importante, trascendente. Su poder canonizante se instituyó en un contexto analógico y materialmente limitado, en el que el cine iluminaba el futuro de algunos rostros y ocultaba otros en las sombras.

Finalmente, su poder definitivo se lo dio la capacidad de revivir el mito. Años más tarde, *Tango feroz* reinstaló el tema en la sociedad, lo volvió masivo, reavivó el interés por esos personajes y devolvió al escenario a quienes habían brillado en el pasado.

El recorte temporal

Como habíamos prometido, el marco cronológico de esta tesis responde a factores estrictamente musicales. Al iniciar esta pesquisa creímos ver algunos primeros indicios en la duración extendida de “Que pena me das” (Manal-1968) y los otros aspectos progresivos que detectamos en la primera formación de los Abuelos de la Nada y Miguel Abuelo, a saber: “Mariposas de madera”, “Diana divaga” “Tema en flu sobre el planeta” y “La estación”. En rigor, la grabación de “Sutilmente, a Susana” de Tanguito está fechada en 1967 y excede los cinco minutos de duración.

En el otro extremo habíamos postulado al disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Sui Generis-1974). A la luz de los resultados del análisis creemos que este límite puede extenderse hasta el disco *Et Nada* de Miguel Abuelo & Nada también de 1975 que, aunque fue editado en Francia, Miguel Ángel Peralta y el resto de los músicos eran, en su gran mayoría argentinos. El otro caso que inclina la balanza es el disco *Durazno sangrando* de Invisible (1975) dado que, aunque todo se encuentra “bajo control”, presenta características compatibles con el programa progresista del rock nacional, en especial en el fonograma “Encadenado al ánimo”¹¹⁸². Al mismo tiempo, comparando la versión de estudio de “Durazno sangrando” con algunos registros en

¹¹⁸² El fonograma presenta, entre otras cosas, dos partes que se articulan por superposición y paneos.

vivo¹¹⁸³, observamos que la reproducción es casi literal, incluso el solo de guitarra del interludio. Esta tendencia se consolida en *El jardín de los presentes*¹¹⁸⁴, que Invisible edita en 1975, en el que las canciones tienen un alto grado de compatibilidad formal entre las versiones de estudio y de escenario. Esta propensión a cristalizar las formas equilibradas, retomar las estructuras jerárquicas de la letra articulada en estrofas y estribillos, eliminar a las técnicas extendidas como recursos creativos, consolidar el discurso tonal anclado en la armonía y la melodía, es decir en la homofonía como textura, es lo que nos indica que estas composiciones son los indicios de un cambio estético. Por ende, sostenemos que 1974 es un buen año para realizar el corte, dado que Sui Generis grabó su último *long play*, que luego de ese año decae la edición de discos que se inscriben en este campo y que se da la retracción estilística en la producción de Invisible que, curiosamente o no, coincide con el cambio de sello grabador: en 1974 el grupo edita su material con Microfón/Talent (nacional) mientras que la producción de 1975 vuelve a estar publicada por la CBS (internacional).

Independientemente de la datación y los recortes, cuando evaluamos los resultados de los análisis de las grabaciones, notamos que se abandona a la pérdida de control como búsqueda creativa y observamos un cambio en la práctica y la concepción de las composiciones. El repentismo comienza a ser dejado de lado para retornar a un modelo en el que la grabación se presenta como el anticipo de lo que luego se puede ejecutar en el escenario. La música puede incluso tener una mayor complejidad rítmica y armónica, pero comienza a estar mucho más pautada dejando menos espacio a la improvisación, aún aquella improvisación que se da en el marco de un contexto estilístico reglado como son el jazz o el blues. Creemos que esa necesidad de volver a tomar el control se funda en una forma de entender el profesionalismo de los músicos que buscan ser más eficientes en el uso del tiempo y los recursos. Tanto en el campo del jazz-rock y del rock sinfónico también comienza a pesar la formación de quienes cultivan el estilo, que se encuentran adaptados al rigor y la precisión de la ejecución instrumental.

Por otra parte, vemos en este *habitus* de acotar temporalmente un objeto de estudio una limitación. Por una cuestión formal respondemos a esta demanda intrínseca del campo académico que, para este caso, podemos fijarla y mantenerla entre los años 1968

¹¹⁸³ Nos referimos a las ediciones *bootleg* “en vivo en teleonce” y la grabación en el teatro Coliseo. Luis Alberto Spinetta, *Invisible en Vivo Teatro Coliseo 1975* (Buenos Aires: CBS, 1975).

¹¹⁸⁴ Luis Alberto Spinetta, *El jardín de los presentes* (Buenos Aires: CBS, 1975).

a 1974. Sin embargo, las críticas a los hitos fundacionales que fuimos volcando a estas páginas responden a la íntima convicción de que este tipo de procesos se van dando en el tiempo, que los comienzos se pliegan a la huella de sus antecedentes y que los puntos nodales, las piedras basales, los hitos fundacionales, son circunstancias creadas a partir de la conveniencia de determinados intereses. Tendemos a creer que estos procesos históricos, centrados en las novedades compositivas, se dan más por continuidad que por quiebre y que se parecen más a las transformaciones caleidoscópicas que a los quiebres revolucionarios.

Dicho esto, estamos persuadidos de que muchas de aquellas rupturas que identificamos al comienzo, fueron al principio muy sutiles y se intensificaron entre 1972 y 1974, luego de lo cual decayeron considerablemente. Aun así, tenemos registros menores de estas manifestaciones hasta 1977. De hecho, entendemos que no se encuentran del todo extintas, sino que se proyectan sobre el presente en agrupaciones como Reynolds, que editan un CD “desmaterializado”¹¹⁸⁵ o el disco *Blank Tapes*¹¹⁸⁶, que crea collages sonoros con el ruido blanco de los cassettes; en los prolongados silencios en “Que todo vuelva” y “El búho” de Lisandro Aristimuño¹¹⁸⁷; en el orden caótico de “Pachuco Play's The Jazz & Blues”¹¹⁸⁸ de Pachuco Cadáver; en las dos mitades perfectas y radicalmente disímiles de “Agarrate”¹¹⁸⁹ de Nathy Peluso; en el disco *Post mortem* de Dillom¹¹⁹⁰; en los juegos de citas intertextuales de “Killer Bombón”¹¹⁹¹ de Lit Killah y en los audios invertidos de “Poliguampa”¹¹⁹² de Los Pibes Chorros. En estos casos

¹¹⁸⁵ “Cuando se abría la caja del primer CD de Reynols, “Gordura Vegetal Hidrogenada”, no había CD alguno, sino una nota informando que el disco se había desmaterializado 15 segundos atrás”. Julián Melone, “Reynols: ver más allá”, 29 de noviembre de 2023. Último acceso: 23 de diciembre de 2023, Disponible en: <https://lavaca.org/mul88/reynols-ver-mas-alla/>

¹¹⁸⁶ Miguel Tomasin, Roberto Conlazo y Alan Courtis, *Blank Tapes* (Berlín: Trente Oiseaux, 2000).

¹¹⁸⁷ Lautaro Díaz Geromet, “El silencio en la música popular: Lisandro Aristimuño”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, Vargas, Herom; Glaucia Silva y Agustín Ruiz (eds.) Actas del VIII Congreso de la IASPM-AL (Lima: ASPM-AL, 2008).

¹¹⁸⁸ Guillermo Piccolini y Roberto Pettinato, “Pachuco Play's The Jazz & Blues”, *Life In La Pampa* (Buenos Aires: Silly Producciones S.A., 1993).

¹¹⁸⁹ Rafael Ignacio Arcaute, Pedro Campos Nieto y Natalia Peluso, “Agarrate”, *Calambre* (Buenos Aires: Sony Music, 2020).

¹¹⁹⁰ Ver los *tracks* “Demian” y “Post mortem” que funcionan como dos pares complementarios, el primero de ellos es un cuento de terror leído por Mario Pergollini. “Bohemian grove skit” es una publicidad satírica del “sello discográfico donde tus artistas favoritos consiguieron el estrellato tan solo dejando el 99% de sus regalías y la titularidad de sus *masters* por tan solo 200 años después de muerto”. Luis Tomás Lamadrid, Fermín Ugarte y Dylan León Masa, *Post Mortem* (Buenos Aires: Bohemian Groove, 2023).

¹¹⁹¹ Mauro Román Monzón, Omar Alberto Addad y Daniel Ismael Real, “Killer Bombón”, SnipeZ (Buenos Aires: Warner Music Latina, 2022).

¹¹⁹² Al principio del tema se escucha una voz que dice “No al gatillo fácil” revertido, a lo que una voz responde “¿Lo que?”. Diego Marcelo Marcini, Norberto Claudio Kirovsky, Diego Carlos Horro y German Carlos Silva Sobrazo, “Poliguampa”, *Arriba las manos* (Buenos Aires: Magenta, 2001).

encontramos una continuidad de las rupturas de *habitus* que registramos en los fonogramas del pasado, pero, sobre todo, el sostenimiento de la idea de que es necesario romper.

Rupturas II

En esta tesis hemos tenido la intuición de que el rock, el nacional, ese que no se parece al resto, fue rock porque se animó a romper: rompió con la manera de vestirse, con la manera de llevar el pelo de los varones, con la manera de escribir las letras, pero particularmente rompió con la manera de componer música popular. Cuando este rock suena sin aferrarse a un pulso fijo está renunciando a un elemento que ordena y controla la sucesión. Entenderse, comunicarse y dejarse ser sin un ancla temporal a la que aferrarse, es permitirse romper con un tempo, con una regularidad, con una regulación. Es desaferrarse a una manera de componer que se verifica en un altísimo porcentaje de la música de todas las culturas. También lo hace bien cuando se aferra a un pulso y construye su discurso netamente instrumental. Cuando este rock nacional se desentiende de la poesía y se vuelve pura poética musical, se está deslindando de la canción, de todo el peso que la cancionística nacional y global encarna. Cuando le da lugar a la palabra, pero la vacía de significado, hace sonar los significantes. Vuelve a la palabra sonido. Cantado, hablado, gritado, ladrado, sonido sin semántica. Pero si aparece, si el sentido hace mella, si las palabras se iluminan, pueden ocupar un espacio restringido, una mínima fracción de la forma. Ya no se despliega en las fórmulas clásicas y jerárquicas de las estrofas y los estribillos. No busca montar los trípodes del camelo para convencer, para simpatizar con alguien que busca escuchar una réplica sonora de su amor o su desamor. Tampoco busca subyugar jóvenes voluntades para enrostrarlas en la lucha revolucionaria. Se permite ser metáfora, fábula, sátira, burla, cuento infantil, pero no se permite ser panfleto. Y la voz, la voz se vuelve grano, se vuelve textura, se vuelve ruido, se fusiona con los instrumentos, y sí, también es el vehículo de la palabra. El rock nacional se permite la incorrección técnica a la hora de tocar los instrumentos. Eso también es romper, con el mandato y con el sonido, es caminar por la cornisa de lo temperado, es romper la distancia con quien espera escuchar orquestaciones convencionales.

Este rock nacional no se encorseta. Desconoce los límites de las duraciones. Se extiende hasta donde lo desea o se expresa en un suspiro. Desdibuja sus comienzos y sus

finales. Borra los límites entre un tema y otro. El final de uno puede ser la introducción del que sigue. Puede permitirse, deliberadamente, disolverse en el tiempo sin definir un final. Renuncia a las proporciones formales, se rehúsa a unificarse internamente. Se atreve, incluso, a interrumpir un discurso ordenado y coherente, engarzando un elemento discordante y exógeno. No se aferra a un número fijo de partes ni se preocupa por lograr un equilibrio entre ellas. Cuando lo desea, construye discos conceptuales con esas mismas herramientas.

Este rock nacional puede comenzar a sonar sin saber dónde tiene que ir ni dónde tiene que llegar. Puede renunciar a un plan tonal, a su teleología, a ratificar un centro, puede descentrarse sin dejar de ser rock. También puede fijar un centro, un acorde, un ecosistema tonal, y permanecer, durar, transcurrir sin otra tensión que la del propio centro. Abandona, si lo desea, la definición de un centro tonal en el último minuto.

Este rock nacional rompe su propio sonido. Se distorsiona, pisa sus cintas, las pasa en reversa, destruye lo mismo que creó. Incorpora lo que comúnmente se descarta, muestra el revés de su propia trama. Procesa la señal de sus instrumentos, las rompe, las divide, las distribuye, las mueve. Agita las señales entre los canales del estéreo de manera virulenta o realiza transiciones largas y delicadas, casi imperceptiblemente. Dentro de ese rango, todos los matices. Incorpora ruidos, grabaciones de sonidos concretos, citas de otras obras, citas irreconocibles. Invoca la autoridad de los clásicos para mostrarse instruido.

Este rock nacional se desprende de la melodía acompañada. La homofonía cede protagonismo a otras formas de la textura. La más excéntrica de todas quizás sea el contrapunto, incluso cuando se improvisa. Teje toda clase de tramas, se diversifica en planos que se superponen, se reduce a melodías autosuficientes, se permite ser acompañamiento sin melodía. También apila melodías a la octava para simular que suena más fuerte.

Este rock nacional pierde el control. Improvisa, con y sin pautas, en estilo y en completa libertad, sin miedo al qué dirán¹¹⁹³. Se abraza al caos, al desorden, a lo raro, lo

¹¹⁹³ “Pero muchos de los actuales conjuntos del pop (y solistas también) saben perfectamente que la música que producen es una porquería, sobre todo cuando llegan a un estudio de grabación. Para disculparse suelen decir (ya son varios) ‘nuestra música está en las zapadas y los recitales: allí somos otra cosa, que no tiene nada que ver con los discos’.”. Daniel Ripoll, *Pelo*, 4, 6.

distinto, a lo que no se repite. Siente que ese es su idioma, lo habla por igual en el estudio y en el escenario.

Epílogo

Al comienzo de este escrito nos propusimos reinterpretar una parte de la historia del rock nacional. Efectivamente, el análisis de los fonogramas en sus aspectos específicamente musicales nos permitió construir una narrativa diferente de la historia de este movimiento. Entre otras cosas, pudimos perfilar una cronología que sigue el derrotero de cambios musicales, verificados, descritos y tabulados. Contrastamos que estas novedades compositivas, que resultaban ser novedosas en el campo del rock y en gran parte de la música popular argentina de ese momento, las cuales guardaban una estrecha relación con los cambios que se dieron en la industria discográfica.

Creemos que hemos cumplido con los presupuestos epistemológicos de la musicología histórica y de la historia, respaldando nuestras afirmaciones con los resultados de los análisis de los fonogramas a los que les sumamos una mirada integral del contexto tecnológico en el que emergieron. Hemos contrastado, completado y confrontado esa mirada integral con otras fuentes, como libros, revistas, documentos y la recepción de la crítica: académica, periodística, correos de lectores, representantes del propio campo, entusiastas de la historia y especialistas de la musicología. Hemos ofrecido, además, una perspectiva técnica que permite interrogar las fuentes, tanto fonográficas como cinematográficas, para obtener información valiosa y diversa. Finalmente, tenemos la esperanza de que esta tesis propicie la aparición de nuevas investigaciones que permitan realizar otros aportes novedosos al campo del rock nacional, de la música popular y de la musicología histórica.

Bibliografía

- Acevedo, Emiliano, “Musa dorada, entrevista a Liliana Lagardé”, *Intersticio Rock*, (9 de agosto de 2017), disponible en: <http://iculturarock.blogspot.com/2017/08/musa-dorada-entrevista-liliana-lagarde.html>. Último acceso: 12 de mayo de 2023.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Editorial Trotta, 1998).
- Alabarces, Pablo, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (Buenos Aires: Colihue, 1993)
- Álvarez, Jorge, *Memorias* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013).
- Benedetti, Sebastián y Martín E. Graziano, *Estación imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).
- Bersáis, César, “Entrevista a Lito Nebbia / Clásicos en vinilo”, YouTube, 20 de agosto, 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XdeFuvqkbaM>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.
- Bertoldi, Pablo, “Luis Alberto Spinetta en un recuerdo distinto de la inauguración del túnel”, *Río Bravo*, 13 de diciembre, 2019, disponible en: <https://riobravo.com.ar/otras-yerbas/item/1607-luis-alberto-spinetta-en-un-recuerdo-distinto-de-la-inauguracion-del-tunel>. Último acceso: 13 de enero de 2025.
- Birabent, Mauricio *Ahora Mismo* (Buenos Aires: Editores de Hoy, 1973)
- Bourbon, Tadeo, “Litto Nebbia: el accidente que lo alejó de los escenarios, el disco al que homenajeará y la confesión de por qué canta con anteojos oscuros”, *La Nación*, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/litto-nebbia-el-accidente-que-lo-alejo-de-los-escenarios-el-disco-al-que-homenajeara-y-la-confesion-nid26112024/>. Ultimo acceso: 21 de diciembre de 2024.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura* (México: Grijalbo, 1990)
- Brianza, Alejandro, “La cita musical y la teoría del enunciado”, Ponencia presentada en las VI Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, (Talca, Universidad de Talca, 2017) Disponible en

https://www.academia.edu/32243823/La_cita_musical_y_la_teor%C3%ADa_del_enunciado. Último acceso: 8 de enero de 2025.

Brizio, Martín, “A 50 años de “Alternativa”, la universidad radial del rock nacional”, disponible en <https://lmdiaro.com.ar/contenido/417623/50-anos-de-alternativa-la-universidad-radial-del-rock>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

Bruno, Diego Marcial, “Informe especial Manal”, *Rebelde, el rock argentino en los '70*, disponible en

http://dospotencias.com.ar/rebelde/esp_manal.htm#:~:text=Manal%20tiene%20la%20particularidad%20de,de%20duraci%C3%B3n%20de%20un%20film. Último acceso: 8 de enero de 2025.

Campos, Andrés, *La Historia Oculta de La Balsa* (Esquel: Editorial Porcel de Peralta, 2023).

Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017)

Capalbo, Armando et al., “El grupo de los Cinco: Iconos y emblemas de la experimentación y la extravagancia”, en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, Vol. II. (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005)

Carzino, Darío C., “La Joven Guardia: Pasión Beat” disponible en: <https://universolimbo.blogspot.com/2009/07/la-joven-guardia-pasion-beat-mario.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

Cesi, Maximiliano, Eduardo Casali y Lautaro Castro, *Silencio Marginal: Memorias del Rock Argentino*. (La Plata: Praga ediciones, 2014).

Céspedes, Lucía “Haciendo Ciencia Nueva: historias y trayectorias entre ciencia, política, arte y comunicación”, *Epistemología e Historia de la Ciencia* 6, 158–178.

Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Paris, Éditions du Seuil, 1979).

Corrado, Omar “Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero”, *Actas del II congreso latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music* (Santiago de Chile, Rodrigo Torres Editor, 1999).

“Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6 (2004-2005).

Cuervo, Oscar, "A mí pedime lo que quieras... cuando llueve", *Taller la Otra*, disponible en: <https://tallerlaotra.blogspot.com/2013/07/a-mi-pedime-lo-que-quieras-cuando.html>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

Dahlhaus, Carl *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 2014)

De Vita, Pablo, “El centenario de Leopoldo Torre Nilsson: un gran realizador que cambió para siempre el cine argentino, pero no pudo librarse de los censores”, *La Nación*, 5 de mayo, 2024, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-centenario-de-leopoldo-torre-nilsson-un-gran-realizador-que-cambio-para-siempre-el-cine-argentino-nid05052024/>. Último acceso: 8 de enero de 2025.

Delgado, Julián, “La Era Del Vinilo En Argentina: Expansión y Retracción De La Industria Discográfica Nacional, 1964–1984.”, *Latin American Music Review* 41, no. 2 (Texas, University of Texas Press, 2020) 95. doi:10.7560/LAMR41202.

“La música beat y la normalización de la estética rock en Argentina”, *Clang*, (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2024).

Circo Beat. Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964-1970. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2022): 9.

Di Cione, Lisa “¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina.”, *Revista Argentina de Musicología* 10 (Buenos Aires: Instituto Nacional De Musicología "Carlos Vega", 2009).

“El análisis musical en los estudios acerca del rock en la Argentina”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010).

“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*, ISSN 0329-224X XIII, no. 21 (Buenos Aires: Instituto Nacional De Musicología "Carlos Vega", 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”*, Año 13, nro. 21 (2013): 81-107. Di Cione, Lisa, *Reseña de Cómo vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*. de Miguel Grinberg. Buenos Aires: El Gourmet Musical. 296 pp. Publicada en: *Revista Argentina de Musicología* (2008) Núm. 9 – (Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2008).

Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnicodiscursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2023).

Di Pietro, Roque *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2020).

Díaz Geromet, Lautaro, “El silencio en la música popular: Lisandro Aristimuño”, *Alma, corazón y vida. La canción popular y sus discursos analíticos*, Vargas, Herom; Glaucia Silva y Agustín Ruiz (eds.) *Actas del VIII Congreso de la IASPM-AL* (Lima: ASPM-AL, 2008).

“Fonogramas encontrados: los sonidos del rock nacional en el cine nacional”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 23 Núm. 2, Dossier: Musicología de la producción fonográfica (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega, 2022).

“La música de Manal para el cine y el teatro”, *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2028).

Díaz, Claudio Fernando, *Libro de Viajes y Extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo, Navaja Editor, 2005).

Dussex, Daniel, “Ecología, poesía, rock y libertad”, Diario *El Litoral*, (27 de julio de 2010), disponible en: <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2010/11/27/nosotros/NOS-09.html>.

Echeverría, Oscar et alt., *Comunicaciones en Argentina. Legislación/Relevamiento* (Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1989).

España, Claudio, “Cuarenta años de películas”, *La Nación*, 26 de julio, 1996, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cuarenta-anos-de-peliculas-nid175854/>. Último acceso: 8 de enero de 2025.

Fabbri, Franco, “Whatever Happened to Stereophonic Sound?” *Music and Technologies* 2, Ed. Darius Kučinskas and Georg Kennaway, ISBN 978-1-4438-7074-0, 2014.

Favoretto, Mara, *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García* (Buenos Aires: Gourmet musical, 2022).

El circo de Fito Páez. Un recorrido por la poética de sus canciones (Buenos Aires: Gourmet musical, 2024).

Luis Alberto Spinetta: mito y mitología (Buenos Aires: Gourmet musical, 2022)

Fernández Bitar, Marcelo, *Historia del Rock en Argentina*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1987).

Fernando García, “A 50 años de “Rompan todo”: “hordas de hippies”, boxeadores amigos de Lectoure listos para golpear y la leyenda de Billy Bond”, disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/a-50-anos-de-rompan-todo-hordas-de-hippies-boxeadores-amigos-de-lectoure-listos-para-golpear-y-la-nid16102022/>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

Fessel, Pablo, “Aleatoriedad y notación gráfica en la música de Gerardo Gandini”. *Revista Del ISM*, nro 26 (2024) <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0071>.

Heterogeneidad y concesión en la simultaneidad musical. Una caracterización teórica e histórica del concepto de textura, Buenos Aires, 2005.

“Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven”, *Revista del Instituto Superior De Música* (Santa Fe, Universidad Nacional Del Litoral, 2001): 97–106. doi:10.14409/ISM.V1I18.

Flores, Bobby, “El Acusticazo del ‘72, el unplugged criollo que se anticipó dos décadas a la movida que impulsó MTV”, disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2022/11/12/el-acusticazo-del-72-el-unplugged-criollo-que-se-antipo-dos-decadas-a-la-movida-que-impulso-mtv/>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

“La historia de El Tren Fantasma, el programa de radio que cambió la forma de programar rock en Argentina”, disponible en: <https://www.infobae.com/sociedad/2023/07/22/la-historia-de-el-tren-fantasma-el-programa-de-radio-que-cambio-la-forma-de-programar-rock-en-argentina/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

Frith, Simon, “Hacia una estética de la música popular”, Francisco Cruces et al., *Las culturas Musicales: Lecturas en etnomusicología* (Madrid, Trotta, 2001).

“Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television.” *Popular Music* 21, no. 3 (2002): 277–90. <http://www.jstor.org/stable/853719>.

Gabis, Claudio, “Tiro de Gracia y los comienzos de Manal”, en Mario Rabey (ed.), *Mano de Mandioca*, disponible en www.manodemandioca.blogspot.com/2012/02/tiro-de-gracia-y-los-comienzos-demanal.html. Último acceso: 8 de enero de 2025.

Gaffet, Hernán Argentina Beat (Buenos Aires: Poleri-Foligna-Gaffet, 2006), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=2s>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.

Galvez, Marisa, *Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe* (Chicago, University of Chicago Press, 2012).

García Moreno, Daniel y Majó García Moreno, *Está todo dicho: La historia del rock argentino contada por sus protagonistas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2021).

García, Miguel Ángel (org.), “Tres estrategias para narrar nuestras experiencias con la música popular”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción*

- académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010).
- Getino, Octavio, *Las industrias culturales en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue, 1995).
- González, Juan Pablo, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena* 55/195 (2001).
- Grela, Dante, “Análisis Musical. Una propuesta metodológica”, *Serie 5: la Música y el tiempo. N° 1*, (Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1992, 1-14).
- “Componer y enseñar composición: Su interrelación a partir de mi experiencia personal”, *Escritos. Serie música contemporánea* (Rosario, UNR Editora, 2014, 197-210).
- Grinberg, Miguel, *Cómo vino la mano (orígenes del rock argentino)*, (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008).
- La música progresiva argentina*, (Buenos Aires: Editorial Convergencia, 1977).
- Gronow, Pekka “The Record Industry: The Growth of a Mass Medium.” *Popular Music* 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1983): 53–75.
<http://www.jstor.org/stable/853094>.
- Guerrero, Juliana, “Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010).
- Heller, Steven, “The Acid Aesthetic: A Brief History of Psychedelic Design”, *Print*, disponible en <https://www.printmag.com/culturally-related-design/acid-aesthetic-history-of-psychedelic-design/>. Última consulta: 26 de diciembre de 2024.
- Hennion, Antoine, *La pasión musical* (Paris, Éditions Métailié, 1993).
- Iogna Prat, Carlos, “Una insólita campaña de marketing y el temor a una bomba atómica: la historia de “Rebelde” de Los Beatniks, la primera grabación del rock nacional”, *La Viola*, TN, 23 de junio 2021, disponible en: <https://tn.com.ar/musica/noticias/2021/06/23/una-insolita-campana-de->

marketing-y-el-temor-a-una-bomba-atómica-la-historia-de-rebelde-de-los-beatniks-la-primera-grabación-del-rock-nacional/. Último acceso: 20 de enero de 2025.

Juárez, Camila, “¿Qué es el rock nacional? Consideraciones acerca de las maneras de aproximarse a un género inestable”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010).

Karush, Matthew, *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

Kerman, Joseph, “A few canonic variations”, en *Canons*, Ed. Robert von Hallberg, (Chicago-London, University of Chicago Press, 1984)

Kreimer, Juan Carlos *Agarrate!!! Testimonio de la música joven en argentina* (Buenos Aires: Galerna, 1970).

Lacasse, Serge, “Persona, emotions and technology: the phonographic staging of the popular music voice.” *The Proceedings of the 2005 Art of Record Production Conference*. Disponible en: www.artofrecordproduction.com; William Moylan, *Understanding and Crafting the Mix: the art of recording* (Boston: Focal Press, 2007).

Lejtman, Román, *Rock nacional, la historia*, “Capítulo 3: La tierra que te da la vida, te da un tiempo para decidir...”, YouTube, 24 de febrero, 2017, documental televisivo para Canal 4, (02:33 a 02:44), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fYCCnmbNzfQ>.

Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. *A generative theory of tonal music*. Cambridge. MIT Press. Trad. esp. de J. González-Castelao: *Teoría generativa de la música tonal* (Madrid, Akal, 2003)

Lernoud, Alberto Raúl, *Sin tiempo, sin memoria, libro de poemas* (Buenos Aires: Conexión Tierra, 2006)

Mi cara en el espejo (Buenos Aires: Cae de Maduro, 2022).

- Line, Grenier, Kassabian Anahid, Brackett David & Straw Will, “Roundtable : The Future of Popular Music Studies”, *Journal of Popular Music Studies*, no 11-12, (1999).
- Loza, Arturo Marcos, *El Cristo del rock* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992).
- Madoery, Diego, *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021).
- Manzano, Valeria, *La era de la juventud en la Argentina: Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017).
- Marchi, Sergio, “Cuando fuimos reyes”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/44733-cuando-fuimos-reyes>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.
- Entrevistas Imperfectas: Daniel y Majo García Moreno*. YouTube, 26 de noviembre, 2021, (35:11) disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xOi9m5sEUMA>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.
- No digas nada* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997).
- Marcucci, Carlos, et al., *Almendra*, (Buenos Aires: IM, 1971).
- Mayers, Marc, “Introduction”, *Why Jazz Happened* (Berkeley: University of California Press, 2013, 1-9) <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ppwwb.4>.
- Mazo, Mariano del “Rock alrededor de Arlt” (23 de marzo de 2022), disponible en: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/12630-rock-alrededor-de-arlt>. Último acceso: 14 de mayo de 2023.
- Mecca, Daniel, “Oxidarse o resistir”, *Mavirock* 21.
- Moore, Allan F, *Rock: The Primary Text: developing a musicology of rock* (Aldershot: Ashgate, 2001); Ruth Dockwray y Allan F. Moore, "Configuring the Sound-box 1965–1972", *Popular Music* 29 (2) 2010.
- Nebbia, Félix Francisco, *Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: Melograf, 1974)
- Neil, Claudia et al, *Fotogramas santafesinos: Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976*. (Santa Fe: Ediciones UNL, 2007).

- Néstor Pinsón, “El alma que canta (1916-1961)” disponible en: <https://www.todotango.com/historias/cronica/229/El-alma-que-canta-1916-1961/>. Ultimo acceso: 8 de diciembre de 2024.
- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington-Indiannapolis, Indiana University Press, 1991)
- Novoa, Laura, “Aproximación a una ‘musicología de la producción’ para el análisis de la música popular”, *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010).
- O'Reilly, Fi, “Hace 40 años, la Guerra Malvinas-Falkland transformó el rock latino”, NPR, May 27, 2022, 5:00 AM ET, disponible en: <https://www.npr.org/people/1055069780/fi-oreilly>. Ultimo acceso: 18 de diciembre de 2024.
- Peña, Fernando Martin. *Generaciones 60/90*, (Buenos Aires: Malba, 2003)
- Pintos, Víctor, “A 50 años del “¡Rompan todo!” de Billy Bond, la leyenda continúa” disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2022/10/20/a-50-anos-del-rompan-todo-de-billy-bond-la-leyenda-continua/>. Ultimo acceso: 8 de diciembre de 2024.
- Pintos, Víctor, “Tanguito, una historia total, con viáticos incluidos”, *Expreso Imaginario*, N° 69.
- Poss, Robert M. “Distortion Is Truth.”, en *Leonardo Music Journal* 8 (1998): 45–48. <https://doi.org/10.2307/1513399>.
- Pujol, Sergio, “Escúchame, alumbrame: apuntes sobre el canon de ‘la música joven’”. *Apuntes de investigación del CECYP*, (25), 2015.
- La década rebelde* (Buenos Aires: Emecé, 2002).
- Renov, Michael “Hacia la poética del documental”, Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccionesi.html>
- Reynolds, Simon, *Después del rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y otras revoluciones inconclusas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2010).

Rodríguez Kees, Damián, “El Rol De La Vanguardia En El Campo De Las Músicas Populares Latinoamericanas. El Caso De Algunas Canciones De Caetano Veloso.”, *Culturas*, (2005).

Damián, *Liliana Herrero, vanguardia y canción popular* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2006): 128-129.

Rodríguez, Xerman, “Cinema Vérité: ¿qué es?” Disponible en: <https://35mm.es/cinema-verite/>

Salton, Ricardo, “Buenos Aires – III. La Música Popular – 3. Música popular urbana (siglo XX) – 6- La época del rock (ca. 1970-1990)”, *DMEH*, 2, 768-769.

Sánchez Trolliet, Ana. “‘Buenos Aires Beat’: a Topography of Rock Culture in Buenos Aires, 1965–1970.” *Urban History* 41, no. 3 (2014): 517–36. doi:10.1017/S0963926813000722.

Sánchez, Fernando y Daniel Riera, “Charly, talk”, *La Nación*, 1 de mayo de 2002, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/charly-talk-nid583011/>. Último acceso: 27 de diciembre de 2024.

Sánchez-Rubio, David, “Sobre el concepto de Historización. Una crítica a la visión sobre las de-generaciones de Derechos Humanos”, *Revista PRAXIS* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011).

Santomero, Lucas “Rompan todo: Cancelaron el musical sobre el rock nacional a cargo de Billy Bond” disponible en: <https://indiehooy.com/noticias/rompan-todo-musical-recurreria-lo-mejor-del-rock-nacional-cancelado/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

Sanz, Juan Francisco, “Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento” en Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano Coord, *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (Caracas: Fundación Celarg, 2011).

Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: Razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL* 9, (1992).

- Scavino, Dardo, “Musa beat: en viaje hacia la redención”, *Cuadernos LIRICO* [En línea] (Pau: Université de Pau, 2016). URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3237>; DOI: 10.4000/lirico.3237
- Scotto, Ciro, “The Structural Role of Distortion in Hard Rock and Heavy Metal”, *Music Theory Spectrum* 38, 2, (2016): 178-199, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26787937>
- Sottile, Antonieta, “La práctica De La Cita En Alberto Ginastera”. *Revista Del ISM*, n.º 16 (2016):131-56. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.
- Spinetta, Luis Alberto, *Guitarra negra* (Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1978)
- Suárez, Diego E. *AlFilo*, Año 1, N° 5, Octubre/Noviembre de 2005. Disponible en: <https://semiorock.blogspot.com/>
- Tapia, Víctor, “Los primeros naufragios: cinco rocanroles anteriores a La balsa”, blog *Universo Epígrafe*, 28 de julio de 2016.
- Trollet, Ana Sánchez. “Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires 1965-1970”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi"* 44(2), (Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 2014): 175-190, disponible en: <https://www.iaa.fadu.uba.ar/anales/anales44-2/v44n2a07.htm>. Último acceso: 21 de diciembre de 2024.
- Ulanovsky, Carlos, “La historia de la radio en la Argentina”. *Caras y Caretas*, Nro 2249, agosto 2010.
- Vitale, Cristian, “El festival Beat Baires regresa cinco décadas más tarde y por streaming”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/353764-el-festival-beat-baires-regresa-cinco-decadas-mas-tarde-y-po>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.
- “La historia del rock, aquí y ahora”, 25 de agosto, 2007, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7406-2453-2007-08-25.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.
- “Los ex Almendra y Litto Nebbia hablan del corto con Palito Ortega y Donald”, *Página 12*, 22 de octubre de 2025. Último acceso: 22 de octubre de 2025.

Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/279972-los-ex-almendra-y-litto-nebbia-hablan-del-corto-con-palito-o>.

“Un festival en la prehistoria del rock”, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-34035-2014-11-21.html>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

Waisman, Leonardo, “‘Una que sepamos todos’: formación y funciones del canon musical en el folclore argentino”, Ponencia leída en la *I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe* (2014).

Warley, Jorge y Guillermo Toscano, *El rock argentino en cien canciones* (Buenos Aires: Colihue, 2002)

Weber, William, “The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon.” *Journal of the Royal Musical Association* 114, no. 1 (1989): 6–17. <https://doi.org/10.1093/jrma/114.1.6>.

Weisbard, Eric, *Songbooks: The Literature of American Popular Music* (Durham, Duke University Press, 2021).

Zirión Pérez, Antonio, “Trinh T. Minh-ha: Variaciones sobre la polifonía”, *Alteridades*, nro 61, scielo.org.mx (2010).

“50 años con la música” disponible en: <https://desdeelconocimiento.com.ar/50-anos-con-la-musica/>. Último acceso: 8 de diciembre 2024).

“Bony murió por última vez”, *Página 12* (30 de abril de 2002), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-4596-2002-04-30.html>. Último acceso: 13 de mayo de 2023.

“Charly se está poniendo viejo, Spinetta se murió, ¿cuántos quedan?” disponible en: <https://es.rollingstone.com/billy-bond-charly-se-esta-poniendo-viejo-spinetta-se-murio-cuantos-quedan-arg/>. Último acceso: 8 de diciembre de 2024.

“Jaf y Barilari en el ciclo ‘50 Años de Rock Nacional’” disponible en: <https://www.elmarplatense.com/jaf-y-barilari-en-el-ciclo-50-anos-de-rock-nacional>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024. “El regreso de un ciclo que celebra 40 años de rock nacional” disponible en:

<https://www.elsol.com.ar/espectaculos/el-regreso-de-un-ciclo-que-celebra-40-anos-de-rock-nacional/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

“Las mañas de pelo”, *Periscopio* 46, 57 (4 de agosto, 1970), disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/periscopio/page/4/>. Último acceso: 27 de mayo de 2023.

“Litto Nebbia-Sui Generis”, disponible en: <https://www.incunables.com.ar/2015/07/litto-nebbia-sui-generis.html>. Último acceso: 23 de diciembre de 2024.

“Los 50 años de Charly García: ‘Volver al Futuro’” (20 de enero de 2010), disponible en: <https://www.charlygarcia.com.ar/2010/01/los-50-anos-de-charly-garcia-volver-al.html>. Último acceso: 14 de mayo de 2023.

“Mex, ¿publicó dos discos de Los Redonditos?”, *El Día* (6 de marzo de 2020), disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2020-3-6-5-16-55-mex-publico-dos-discos-de-los-redonditos-espectaculos>. Último acceso: 12 de mayo de 2023.

“Pisadas de la (inmensa) huella de Miguel Grinberg”, disponible en: <https://ciudadnueva.com.ar/pisadas-de-la-inmensa-huella-de-miguel-grinberg/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

“Presentaron el ciclo “50 Años de Rock Nacional” disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/presentaron-el-ciclo-50-anos-de-rock-nacional/>. Último acceso: 9 de diciembre de 2024.

Revistas Consultadas

Análisis

Canta Rock

Cerdos & Peces

Cronopios

Expreso Imaginario

Heraldo del cine

Pelo

Discografía

Adrián Bar y Ronán Bar, “Retrato de alguien”, *Superangel* (Buenos Aires: Polydor, 1973)

“Sinfonía Nro. 8 en Si menor”, *Superangel* (Buenos Aires: Polydor, 1973).

“Superangel”, a) “El Camino De Los Superhombres”, b) “Soy El Sol”, c) “Nirmanakaya”, *Superángel* (Buenos Aires: Polydor, 1973).

Alan Curtis, “‘Había una vez’: Rupturas, psicodelia y plunderphonics”, Diego Esteras y Ezequiel Fanego (Comps.) *10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores* (Buenos Aires: Paidós, 2013).

Alberto “Tito” Infusino, “Lluvia”, *Sandhy y Mandhy* (Buenos Aires: Lion Productions, 1969).

Alberto Domínguez Borrás, “Perfidia”, *Billy Bond y la pesada del rock Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

Alberto Infusino y Alberto Vanasco Jr, “Sigue creyendo en mí”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

“Lluvia”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

Alberto Vanasco Jr, “Más allá de las Lágrimas”, *Para Castukis* (Buenos Aires: Estudios Phonalex, 1969).

Alfredo Toth, Juan Ciro Fogliatta, Oscar Moro y Norberto Aníbal Napolitano, “Invasión”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

Análisis, “Brisa de un día”, *Pidamos peras a Mandioca* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

Ariel Ramírez et alt., “Gloria”, *El rock de la Misa Criolla* (Buenos Aires: Cabal, 1974)

Barrio y Lipperheide Carlos, “La sarna del viento”, *Americanos* (Buenos Aires: EMI, 1973).

Bernardo Baraj y Juan Barrueco, “Sin redención, el jugador”, *Alma y Vida Volumen 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

Billy Cobham, *Spectrum* (Londres: Atlantic Recording Corporation, 1974).

Carlos Alberto García Moreno, “El show de los muertos”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Posludio”, *Vida* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

“Tema de Natalio”, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Buenos Aires: Talent, 1974).

Música Del Alma (Buenos Aires: Sazam Records, 1980).

Carlos Alberto Rufino y Norberto Aníbal Napolitano, *Pappo's Blues Vol. 3* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

Carlos Calabró y Nestor Smilari, “No sé si voy a enloquecer”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

Carlos Emilio del Guercio, “Aventura en el árbol”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

“Brumas en la bruma”, *Brumas* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Canto desde el fondo de las ruinas”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

“Hermana Vereda”, *Candiles* (Buenos Aires: Trova, 1973).

“Jugador, campos para luchar”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Trova, 1972).

“Mirando adentro”, *Brumas* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Movimiento”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Talent, 1972).

“Patos Trastornados”, *Candiles* (Buenos Aires: Trova, 1973).

“Un pájaro te sostiene”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

“Yo seré el animal, vos serás mi dueño”, *Aquelarre* (Buenos Aires: Talent, 1974).

Carlos Enrique Gornatti, “Sombra fugaz de la ciudad”, *Sombra fugaz por la ciudad / La mufa* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

Carlos Joannas, “Esperando el tiempo”, *Basura* (Buenos Aires: Odeón Pops, 1970).

“Tu figura”, *Basura* (Buenos Aires: Odeon Pops, 1970).

Carlos Joaquín Mellino y Bernardo Baraj, “La gran sociedad”, *Alma y Vida* (Buenos Aires: RCA Victor, 1971).

Carlos Joaquín Mellino y Esteban Mellino, “Cadenet”, *Volumen 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

“Un sonido final”, *Alma y Vida Vol. 2* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972)

Carlos Joaquín Mellino, Esteban Mellino y Juan Barrueco, “También Aquellos Caminos”, *Del Gemido De Un Gorrión* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1973).

Carolina María Fasulo Kemper, “Eva estirpe terrena”, *El viaje de noche / Eva estirpe terrena* (Buenos Aires: Harvest, 1973).

Cayetano Alberto Silva, “Marcha de San Lorenzo”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

Chany Suarez, *En caso de vida* (Buenos Aires: EMI, 1976)

Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Blues de la tierra supernova”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Danza del Mago”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“El amor tiene cara de oso”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1972).

“Esto se acaba acá”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Tema de Sonia”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Talent, 1974).

“Esto se acaba acá”, *Claudio Gabis* (Buenos Aires: Microfón/Talent, 1974)

Correa, Alejandro et al., *Rock Para Mis Amigos — Vol. 4* (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1974).

Cristina Ruiz de Luque y Juan Alejandro Medina, “Para dártelo todo”, *Paz en la playa/ Para dártelo todo* (Buenos Aires: Mandioca, 1968).

- Danaïs Wynnycka, “El niño, la libertad y las palomas”, *Llegó el cambio* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- Daniel Alberto Zielazne, Rubén Capitanó, Giuliano Canterini y Daniel Gustavo Etcheverry, “Que me quieras”, *La Banda 1944* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).
- David Lebón y Edelmiro Molinari, “Introducción”, *Acusticazo* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- Edelmiro Molinari, “Introducción polenta”, *Color Humano* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- “Larga vida al sol”, *Color Humano* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- Eduardo “Dylan” Martí, “Llanto de un atardecer”, *La bella época* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- Eduardo Alberto Fazio y Héctor Luis Ayala, “El amor que me faltaba”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).
- “En mi cuarto”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).
- “Vida y vida de Sebastián”, *Vida y vida de Sebastián* (Buenos Aires: CBS, 1972).
- “Los juguetes y los niños”, *Mi Cuarto* (Buenos Aires: CBS, 1973).
- Eloy Vitale, Rino Vitale, Marcelo Vitale y Mario Berni, “Cataluña” y “Misterio que hay entre ojos”, *Los Bárbaros* (Buenos Aires: Odeon Pops, 1970).
- Enrique Masllorens y Félix Pando, “La extraña de las botas rosas”, *La extraña de las botas rosas* (Buenos Aires: RCA Victor, 1969).
- Enrique Masllorens, “Paula acurrucada en un color”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).
- Extraña Dimensión, “Dulce Melodía de Un Triste Vagar” / “Humo, Cenizas y la Nada” (Buenos Aires: Polydor, 1969) y “Tema de Pucho”/“Oye ser humano” (Buenos Aires: Polydor, 1970).
- Félix Francisco Nebbia Corbacho (Litto Nebbia), “Obertura”, “Cierre”, *Litto Nebbia, Vol. I* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

- “Por algo es”, *Huinca* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- “Preludio”, *Huinca* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- “Señora Muerte”, *Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: RCA Vik, 1974).
- “Melancólica Mirtha”, *Melopea* (Buenos Aires: RCA Vik, 1974).
- “Réquiem, para un hombre feliz”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- Muerte en la Catedral* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).
- “Blues de la calle 23”, *Rock de la mujer perdida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Melancólica Mirtha”, *Melopea* (Buenos Aires: Melopea, 1974).
- “Vamos negro, fuerza negro”, *50 Años de Rock Argentino* (Buenos Aires: Melopea, 2015).
- “Vamos negro, fuerza negro”, *Los Archivos de Nebbia, Vol. 10* (Buenos Aires: Melopea, 1973).
- Litto Nebbia*, (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).
- Gabriela Teresa Parodi Quesada, “Voy a dejar esta casa papá”, *Gabriela*, (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- “Día extraño”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- “Es la lluvia y nada más”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- “Hombre de las cabras blancas”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- “La raíz de todo”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- Giuliano Canterini (Billy Bond), “Acústico” y “Acústico dos”, *Tontos (operita)* (Buenos Aires: Microfón, 1972).
- Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “Año 1939”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).
- “Blues para mis Amigos”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

- “Salve, salve Rock and Roll”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- “Toda de gris”, *Buenos Aires blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- Giuliano Canterini y Norberto Aníbal Napolitano, “Que descanses en paz”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- Giuliano Canterini, “Buen Día Señor presidente”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).
- “El Parque”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).
- “Linda ciudad”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- “Te digo basta ya”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- Giuliano Canterini, Jorge Álvarez y Juan Alejandro Medina, “Hacia algún lugar”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).
- Giuliano Canterini, Jorge Álvarez y Norberto Aníbal Napolitano, “Para qué nos sirven”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- Guillermo Piccolini y Roberto Pettinato, “Pachuco Play's The Jazz & Blues”, *Life In La Pampa* (Buenos Aires: Silly Producciones S.A., 1993).
- Gustavo Alfredo Santaolalla, “Canción de cuna para un niño astronauta”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- Gustavo Alfredo Santaolalla, “Canto del Pájaro Dorado”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).
- “El estudioso”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).
- “El viajero delata a los peregrinos”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “Elevando una plegaria al sol”, “Elevando una plegaria al sol II”, *Inti-Raymi* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

“Luli”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

“Obertura”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

“Oración de la partida”, *Sudamérica O El Regreso A La Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

“Persecución de los peregrinos”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

“Quiero Llegar”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

“Reencuentro con Amancay-Oremos”, *Sudamerica, o el regreso a la Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

“Solo como el cardón”, *Inti-Raymi* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

“Suite N° 1”, *Suite N° 1* (Buenos Aires: RCA Vik, 1971).

“Tema del maestro”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

“Tiempo”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

“Viaje astral”, *Sudamérica o el regreso a la aurora* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

“Viaje por las Galerías Subterráneas”; “Las colinas y El Maestro”, *Sudamerica O El Regreso A La Aurora* (Buenos Aires: Music Hall, 1972)

“Y ahora soy”, *Arco Iris* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).

Gustavo Beytelmann, “Introducción”, *La Biblia* (Buenos Aires: Talent, 1974).

Gustavo Moretto, “La morada”, *Alma y Vida* (Buenos Aires: RCA Vik, 1971).

Gustavo Rafael Moretto, “Alguien llega, alguien se va”, *Alma y Vida Vol. 4* (Buenos Aires: RCA Víctor, 1974).

Héctor Boó Guerrero y Oscar Roberto Paulini, “Historia de una confabulación destinada a fracasar”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).

Héctor Rafael Migliano, “La respuesta”, *La respuesta/Hablando de ti* (Buenos Aires: Music Hall, 1965).

Héctor Ricardo Soulé, “El momento en que estás (Presente)”, *Cuero caliente* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

“Por aquí se te echó de menos”, *Jeremías pies de plomo* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

Héctor Ricardo Soulé, Wilfrido Aníbal Quiroga y Rubén Basoalto, “Reflejos tuyos y míos”, *Cuero Caliente* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1972).

Horacio De Ferrari Lezica y Mario Roque Fernández Narvaja, “Che Carlitos”, *La extraña de las botas rosas* (Buenos Aires: RCA Victor, 1969).

James Douglas Morrison et al., “La gente es extraña” (People is Strange), *La Gente Es Extraña / Ob-La-Di, Ob-La-Da* (Buenos Aires: RCA Vik, 1969).

Javier Martínez y Claudio Ariel Gabis Raifaizen, “Avellaneda blues”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

Javier Martínez y Norberto Aníbal Napolitano, “Voy a ver a un amigo”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

Javier Martínez, “La mufeta”, *Buenos Aires Blues* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

“No pibe”, *Fe* (Buenos Aires: Microfón, 1972).

“Porque hoy nací”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

“Que pena me das”, *Manal* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).

“Salgan al sol”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

Jethro Tull, *A Passion Play* (Londres: Chrysalis, 1973).

John Winston Lennon y James Paul McCartney, “She loves you”, *She Loves You* (London, Parlophone, 1963).

Jorge Álvarez y Quique Alvarado, “Palabras y risas”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

Jorge Álvarez, Juan Alejandro Medina y Giuliano Canterini, “Que sepa volar”, *Billy Bond y la pesada del rock Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

Jorge Omar Montes, “Días Después”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

“El ascensor”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

“Epilogo de Crossville”, *Cuando brille el tiempo* (Buenos Aires: Philips, 1974).

Jorge Pinchenvsky, “La maravillosa Marta y la fuerza de las cosas”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

Jorge Pinchenvsky, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Juan Alejandro Medina, “Pegado a la rumba”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

Jorge Pinchevsky, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Giuliano Canterini, “Rock full track con semidesarrollo”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

Jorgelina Julia Aranda, “Erotiquísima”, *Erótica* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

José Alberto Iglesias, *Yo Soy Ramsés* (Buenos Aires: RGS Music, 2009).

José Imperatore Marcone y Enrique Galva Villota Alderete, “Marcianita”, *Bailando con Billy* (Buenos Aires: RCA Vik, 1959).

Juan Alejandro Medina y Rubén De León, “La maldita máquina”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).

Juan Alejandro Medina, “Canción de cubilete”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

“No nos alcanzarán las mariposas”, *Jorge Pinchenvsky, su violin mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

“Tiempo de reflexión”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

“Yo sé que a veces pierdo la cabeza”, *Alejandro Medina Y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

Juan Alejandro Medina, Giuliano Canterini y Jorge Álvarez, “No nos paran más”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

Juan Benigno Barrueco, “No corras Nono”, *Alma y Vida Vol. II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1972).

Juan Carlos Cáceres, “La nueva”, *Rebellión* (París, Philips, 1971).

“Vidala”, *Rebellión* (París, Philips, 1971).

Juan Carlos Godoy, Héctor Ricardo Soulé y Wilfrido Aníbal Quiroga, “Moises”, *La Biblia* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

“Apocalipsis”, *La Biblia* (Buenos Aires: Microfon, 1974).

“Cristo - Muerte y Resurrección”, *La Biblia* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).

“Cristo y nacimiento”, *La Biblia* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).

Juan Fernando Díaz y Miguel José Cantilo, “Canción del ser”, *Conesa* (Buenos Aires: Trova, 1972)

Juan Fernando Díaz, “Algo está por suceder”, *Billy Bond y La Pesada Vol. 4* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

“Colgado de las Nubes”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

“Polvo he de sacudir”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

“Spirtrepus”, *Kubero Díaz y La Pesada* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

Juan Fernando Díaz, Claudio Ariel Gabis Raifaizen y Giuliano Canterini, “Parte de baile para grupos solistas”, *Jorge Pinchenvsky, su violín mágico y La Pesada* (Buenos Aires: EMI, 1973).

La Pesada del Rock, Tontos (Operita) (Buenos Aires: Microfon/Talent, 1972).

Lebón & Co. (Buenos Aires: Columbia, 2019)

Luis “Rocky” Rodríguez y Alberto Ramón García (Pajarito Zaguri), “Los dueños de la tierra”, *Salgan del Camino* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).

- “Ganando la calle”, *Salgan del Camino* (Buenos Aires: RCA Vik, 1973).
- Luis Alberto Spietta, “Jugo de Lúcura”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974)
- “A Starosta, el idiota”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973)
- “Agnus Dei”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Alteración del tiempo”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).
- “Azafata del tren fantasma”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).
- “Cristálida”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- “El diluvio y la pasajera”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).
- “Estrella”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).
- “Florecen nardos”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Jingle”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “La sed verdadera”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- “Las habladurías del mundo”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- “Leves instrucciones”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Lulu toma el taxi”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).
- “Madreselva”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Microfon, 1973).
- “Ni cuenta te das”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).
- “Oso del sueño”, *Oso del sueño/ Viejos ratones del tiempo* (Buenos Aires: Talent, 1974).
- “Panadero Ensoñado”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Microfon, 1973).
- “Para ir”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Por”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- “Tema de Elmo Lesto”, *Invisible* (Buenos Aires: Talent, 1974).

- “Todas las hojas son del viento”, *Artaud* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- “Toma el tren hacia el sur”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Vete de mí, cuervo negro”, *Almendra II* (Buenos Aires: RCA Vik, 1970).
- “Viajero Naciendo”, *Pescado 2* (Buenos Aires: Talent, 1973).
- El jardín de los presentes* (Buenos Aires: CBS, 1975).
- Invisible en Vivo Teatro Coliseo 1975* (Buenos Aires: CBS, 1975).
- Luis Miguel Montes, “Epílogo de Crossville”, *Montes* (Buenos Aires: Philips, 1974).
- Luz de Mercurio, “Luz de Mercurio”, *La banda 1944* (Buenos Aires: Music Hall, 1969).
- Mario Roque Fernández Narvaja y Enrique Juan Masllorens, “Los corderos engañados”,
Los corderos engañados (Buenos Aires: RCA, 1971).
- Mario Roque Fernández Narvaja, “Primavera para un valle de lágrimas”, *Primavera para un valle de lágrimas* (Buenos Aires: Parnaso Records, 1973).
- Octubre (mes de cambios)* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- Mauricio Antonio Vigil Grompone, “You”, *Mandioca Underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).
- Mauricio Mario Martín Birabent, “El piano de Olivos”, *Treinta minutos de vida* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).
- MIA, *Transparencias* (Buenos Aires: Ciclo 3, 1976).
- Michael Philip Jagger y Keith Richards, “Fuera de tiempo” (Out of time), *Johnny Tedesco y los Supersónicos* (Buenos Aires: RCA Victor, 1967).
- Miguel Ángel Peralta, “¿Nunca te miró una vaca de frente?” / “Oye Niño” (Buenos Aires: Mandioca, 1968).
- “Hoy seremos campesinos”, *Hoy seremos campesinos* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).
- Miguel Ángel Peralta y Alberto Raúl Lernoud, “Diana divaga”, *Los Abuelos De La Nada* (Buenos Aires: CBS, 1968).

- “Mariposas de madera”, *Mandioca Underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).
- Miguel Ángel Peralta, “Hoy seremos campesinos”, *Hoy seremos campesinos* (Buenos Aires: Mandioca, 1970).
- Miguel Benjamin Krochik y Julio Gregorio Fleicher, *Guilmar* (Buenos Aires: RCA, 1973).
- Miguel Cantilo y Jorge Durietz, “Marcha de la Bronca”, *Yo Vivo En Esta Ciudad* (Buenos Aires: CBS, 1970).
- Miguel Tomasin, Roberto Conlazo y Alan Courtis, *Blank Tapes* (Berlín: Trente Oiseaux, 2000).
- Néstor Smilari, “Crecimiento”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “Fantasías de Cristal”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “Forrado de cueros I” y “Forrado de cueros II”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “Golpeando las piedras”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “No sé si voy a enloquecer”, *Tiempo después* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “Paula acurrucada en un color”, *Tiempo Después* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “Pisando el suelo”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “Silenciosos Negros”, *Crecimiento* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- Norberto Aníbal Napolitano, “Castillo de piedra”, *Almendra*, Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires: Groove, 1971).
- “El buzo”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “El tren de las 16”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “Hansen”, *Pappo's Blues Vol. 1* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).
- “Hubo distancias en un curioso baile matutino Parte II”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).

- “Insoluble”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “La estación”, *Mandioca underground* (Buenos Aires: Mandioca, 1969).
- “Nervioso visitante”, *Triángulo* (Buenos Aires: Music Hall, 1974).
- “Solitario Juan”, *Pappo's Blues Vol. 2* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- “Trabajando en el ferrocarril”, *Pappo's Blues Vol. 3* (Buenos Aires: Music Hall, 1972).
- Oscar David Lebón y Edelmiro Molinari, “Rodando mis ideas al revés”, *Gabriela* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- “Rodando”, *Acusticazo* (Buenos Aires: Trova, 1972).
- Oscar Roberto Paulini y Alfredo Campanelli, “En cualquier siglo”, *Sin Tiempo Ni Espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1971).
- Oscar Roberto Paulini, “Cuatro movimientos breves”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).
- “Noche de sol”, *Sin tiempo ni espacio* (Buenos Aires: Disc Jockey, 1974).
- Oswaldo Carlos Frascino y Luis Alberto Spinetta, “Algo flota en la laguna”, *Desatormentándonos* (Buenos Aires: Microfon, 1972).
- Oswaldo Frascino, “Moviendo la carreta”, “Campos de trigo”, *Moviendo La Carreta* (Buenos Aires: RCA, 1973).
- Pedro Aznar, *Puentes Amarillos: Aznar Celebra la Música de Spinetta* (Buenos Aires: Tabriz Music, 2012).
- Pedro Muñoz García, “Civilización”, *Civilización* (Buenos Aires: RCA, 1974).
- “Naturalmente algo”, *Maximiliano* (Buenos Aires: Microfón, 1973).
- “Pobre nada más”, *Maximiliano* (Buenos Aires: Microfón, 1973).
- Pedro Pujó y Norberto Aníbal Napolitano, “Divertido Reventado”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).
- Pedro Santiago Pujó y Giuliano Canterini, “Cada día somos más”, *Billy Bond y La Pesada del rock and roll* (Buenos Aires: Music Hall, 1971).

Pérez Miguel Eugenio y Pérez Eugenio José, “Amigo clandestino”, *Miguel y Eugenio* (Buenos Aires: Trova, 1973).

Pérez Miguel Eugenio y Pérez Eugenio José, “Muertes pasajeras”, *Miguel y Eugenio* (Buenos Aires: Trova, 1973).

Raúl Alberto Antonio Gieco, “Cada día somos más”, *León Gieco* (Buenos Aires: Music Hall, 1973).

Raúl Rodolfo Porchetto, “Canción I”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

“Canción VII”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

“Canción VIII”, *Cristo Rock* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

Ritchie Valens, “Donna” / “La Bamba” (Hollywood: Del-Fi Records, 1958).

Roberto Antonio López y Jorge Álvarez, “Buen día señor sol”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

Rodolfo Carlos Alchourron, “Clarificación”, *Sanata y Clarificación* (Buenos Aires: Promusica, 1972).

Rubén Biscione y Jorge Álvarez, “La tanda”, *FE* (Buenos Aires: Microfon, 1972).

Sui Generis, *Confesiones De Invierno* (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1973).

Pequeñas Anécdotas Sobre Las Instituciones (Buenos Aires: Microfon-Talent, 1974).

Sinfonías Para Adolescentes (Buenos Aires: Universal, 2000).

Tim Rose, “Hey Joe”, *Conexión N° 5* (Buenos Aires: RCA Vik, 1968).

Wilfrido Aníbal Quiroga, “El mañana es otra historia”, *Es una nube, no hay duda* (Buenos Aires: CBS, 1973).

Yes, *Tales From Topographic Oceans* (Londres: Atlantic Recording Corporation, 1973).

Compilaciones

10 años de vida, una historia del rock nacional 1968-1977 (Buenos Aires: EMI-Odeon S.A.I.C. 1994).

Cuatro Décadas de Rock Nacional (Buenos Aires: Sony BMG Music Entertainment (Argentina) S.A., 2006).

Doce Conjuntos Beat Argentinos For Export (Buenos Aires: RCA Víctor Argentina S.A.I.C. 1969).

Escúchame Entre El Ruido: 40 Años de Rock Argentino (Buenos Aires: Ciclo 3, 2006).

La Colección Rock Nacional: la mayor colección de Rock Nacional de los últimos 30 años (Buenos Aires: Editorial Perfil, 1997).

Leyendas del rock (Buenos Aires: Clarin S!, 2007).

Los 30 Mas Grandes Éxitos Del Rock Nacional (Buenos Aires: Sony Music Special Marketing, 1999)

Rock Nacional (Paraná: Editorial Perfil, 1998)

Rock Nacional Colección de Oro (Buenos Aires: Editorial Perfil, 1999).

Filmografía

Andéchaga, Osvaldo *Prima Rock* (Buenos Aires: Isabel Lettner, 1981).

Becher, Ricardo, *Tiro de gracia* (Buenos Aires: Conrtacuadro, 1968).

Cosentino, Néstor Abel, *Buenos Aires Beat* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971).

Czemerinsky, Bernardo, *Adiós Sui Géneris* (Buenos Aires: Leopoldo Torre Nilsson, Jorge Álvarez y Pablo Torre, 1975).

Fleider, Leo, *Escala Musical* (Buenos Aires: Argentina Sono Filme, 1966)

Lester, Richard, *A Hard Day's Night* (Londres: United Artists Corporation, 1964).

Lipgot, Tomás. *Recta Final* (Buenos Aires: INCAA, Duermevela, CEPA, 2010).

Luengas, Alcira, *Almendra* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1969)

Olivera, Héctor, *B.A. Rock* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1983).

Piñeiro, Marcelo, *Tango Feroz* (Buenos Aires: INCAA, Mandala Films, Kuranda Films, 1993)

Sanders, Denis, *Soul to Soul* (Accra: Nigram-Aura Productions, 1971).

Uset, Aníbal, *Rock hasta que se ponga el sol* (Buenos Aires: Aries Cinematográfica Argentina, 1973).

Wadleigh, Michael, *Woodstock: 3 Days of Peace & Music* (Bethel: Warner Bros, 1970).