

# Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de “la música joven” argentina entre 1966 y 1973

Sergio Pujol\*

## I.

No caben dudas de que estamos viviendo un tiempo de fuerte interrogación sobre el pasado de lo que alguna vez se llamó “la música joven argentina”. Esa música ya no es joven si, apelando a la metáfora biológica y más allá de las edades de sus oyentes, la pensamos como género desarrollado en el tiempo según etapas de crecimiento y maduración autónomas. Veámoslo de esta manera: entre el primer éxito de Los Gatos y el segundo CD de Acorazado Potemkin ha transcurrido la misma cantidad de años que la que separa la grabación de “Mi noche triste” por Carlos Gardel y el debut del quinteto de Astor Piazzolla. ¿Es mucho, no?

En 2013 la revista *Rolling Stone* edición argentina dedicó un número especial –no fue el primero– a los 100 mejores discos del rock nacional, en un arco que iba de 1967 a 2009. Entre los primeros 20 seleccionados, 9 fueron grabados antes de 1983, el año del regreso de la democracia. Esto revela que, en el imaginario de la cultura rock, el núcleo duro de su obra precede la época de mayor crecimiento comercial. Esto afirmaría la idea de una época heroica y proactiva, expurgada de intereses económicos e ideológicamente sostenida en el anticonformismo de la contracultura estadounidense adaptada al contexto argentino. En otras palabras: un tiempo hippie versión porteña.

\* CONICET - UNLP.

ISSN  
0329-2142

Apuntes de  
investigación  
del CECYP  
2015.  
Año XVII.  
Nº 25.

pp. 11-25.

Recibido:  
20/03/2015.  
Aceptado:  
5/05/2015.

**Tema central:**  
**Rock**

**apuntes**  
CECYP

**25**

PÁGINA

**11**

Es cierto que en el campo del rock no suele hablarse de una época dorada del modo en que el tango se expresa en relación a los años cuarenta. Pero sí se habla de un largo agotamiento, de una crisis artística que habría hecho eclosión en paralelo con la crisis social e institucional de 2001, para terminar de profundizarse con la tragedia de Cromagnon en 2004. En 2006, el solista Pablo Dacal escribió, acaso en nombre de muchos artistas de su generación, un manifiesto titulado “Asesinato del rock”. Tan disruptivo como el manifiesto de Spinetta de 1973 (“Rock, música dura: la suicidada de la sociedad”), el texto en cuestión señalaba la caducidad de un género que había perdido la representatividad de aquel sujeto que lo había encumbrado: “El rock, como todo género envejecido, añora su vitalidad original y vive enamorado de su pasado. Se expresa en el gesto de su juventud triunfante a través de la mirada pop. Creer que lo hace a través de la sexualidad o la violencia es falso: todos los géneros expresaron su propia sexualidad y violencia” (Dacal 2008: 207). Como nos lo recuerda Marcos Mayer (2009: 145), algo parecido había dicho un tiempo atrás Indio Solari, un insospechado de observancia nostálgica del pasado: “El rock nacional me aburre bastante. Extraño la juventud heroica en busca de ideales, y yo no creo que eso esté pasando, mucho menos con la cultura rock. Esa inercia contracultural que tuvo en algún momento ha desaparecido y hoy los chicos reemplazan la ética y la estética por el éxito o el fracaso.”

Por supuesto, no toda la escena del rock argentino actual se organiza alrededor de este relato historiográfico. Por caso, la revista *Los Inrockuptibles* edición argentina acaba de festejar sus primeros 20 años de vida inventariando las 200 mejores canciones estrenadas en ese lapso: una historia que empieza a finales del siglo XX; un gesto político-cultural que coloca el pasado reciente de la música joven – los electores evitaron premeditadamente el genérico *rock* para englobar la lista, aunque todo lo elegido pertenece a la órbita del rock/pop – en pie de igualdad con el pasado canónico. En todo caso, *Los Inrockuptibles* retoma de aquel pasado la voluntad de esquivar las imposiciones de las industrias culturales: podemos leer “contracultura” ahí donde hoy se escribe “*indie*”, si bien las diferencias entre una voz y otra están a la vista. (Nadie vive hoy de modo “*indie*”). De cualquier manera, el intento de legitimar lo nuevo del rock es una acción cultural aislada, y quizá para muchos oyentes, un tanto forzada. Parafraseando al tango, podríamos decir que contra el canon nadie la talla.

Es interesante observar cómo funciona la legitimación del pasado en una música que nació como un grito iconoclasta, y que como decía “Rebelde”, la canción de Moris de 1966, quería liberar a los jóvenes de las tradiciones (“Quieren hacerme esclavo de una tradición...”). Está claro que ese género musical hoy no puede –ni parece interesado en– liberarse de su propia tradición. Por algo la historia de los inicios, con sus anécdotas de cabellos cortados a la fuerza y hostigamiento a estilos de vida no tradicionales,

sigue encontrando oyentes, lectores y observadores a cada paso. Más aun: se ha vuelto marca de celebración urbana. Unos cuantos vectores de memoria de rock nacional pueblan las ciudades del país. Basta con recorrer las calles de Buenos Aires para toparnos con iconografía rockera convertida en referencia cultural de todos los argentinos, ya no solo de un sector de la sociedad. La recientemente inaugurada estatua de Luis Alberto Spinetta en Villa Urquiza o la confitería La Perla del Once –con su ciclo de clásicos del rock nacional– impregnan de mitología “juvenil” una ciudad cuya representación simbólica ya no está hegemonizada por la cultura del tango.<sup>1</sup>

Obviamente el pasado del rock no es un tema del todo novedoso. Ya en 1977, con su libro *La música progresiva en la Argentina (Como vino la mano)*, el poeta y periodista Miguel Grinberg(1977) se proponía establecer una cronología del rock argentino como movimiento cultural. Pero fue a partir de los 90 que empezó a visualizarse una tendencia a incluir al rock producido en el país en el inventario de la cultura argentina. En su momento, la exitosísima película *Tango Feroz* contribuyó a fijar un relato de origen, mientras creaba consenso cultural por fuera de los medios especializados. Apurando un poco el *racconto*, digamos que el escenario que los festejos del Bicentenario le reservaron al rock fue tan “nacional y popular” como los del folclore y el tango. Recientemente, la televisión ha hecho de la historia rock una proveedora clave de personajes, situaciones axiales y contextos sonoros, en complicidad con las FM de orientación pop y el vasto proceso de mediatización de los consumos juveniles (los suplementos “Joven” de los grandes diarios, las revistas de target juvenil, el tipo de productor/empresario como Daniel Grinbank y Mario Pergolini, etcétera) En clave de comedia costumbrista, tenemos las seriales *Graduados y Viudas e hijos de rock and roll*– paradójicamente escritas por Sebastián Ortega, hijo de la bestia negra del rock nacional en su etapa formativa –; en clave paródica, brillan los personajes de Peter Capusotto, empezando por “Pomelo”, una vuelta burlona sobre el tópico “sexo, droga y rock and roll”.

## II.

Sin descuidar la etnografía de lo local, las preguntas sobre el rock argentino y la canonización de su pasado deben ser formuladas en un marco conceptual más amplio: el de la modernidad tardía, la posmodernidad o como se lo quiera llamar. Andreas Huyssen, uno de los observadores más agudos sobre las formas que adquiere la memoria cultural en tiempos

---

1. La inclusión del rock en el patrimonio histórico y cultural de la ciudad de Buenos Aires es una operación que ya tiene algunos años. Véase Adriana Franco, Gabriela Franco y Darío Calderón (2006).

de la globalización, acuñó el sintagma “pretéritos presentes” para definir aquellos tópicos de la memoria colectiva que permanecen entre nosotros como traumas insalvables. La temática examinada por Huyssen es bien diferente a la nuestra, y si algunos tramos de la historia del rock argentino se han convertido en “pretéritos presentes”, seguramente no lo son como traumas de un pasado que no podamos metabolizar. De cualquier manera, vale rescatar una observación de Huyssen perfectamente aplicable a la música popular: “Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos sub-argumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículo de toda forma de memoria” (Huyssen 2002: 25).

El desarrollo de la música popular es inalienable de la evolución de las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Desde hace unos años, el acceso al pasado discográfico se ha vuelto prácticamente irrestricto. Hasta no hace mucho, quién deseaba investigar estas temáticas se veía obligado a establecer contacto con el extraño club de los coleccionistas, porque muchas grabaciones viejas no se editaban en CD. Si bien los coleccionistas siguen siendo útiles para las “figuritas difíciles”, o para la información exquisita sobre los registros de grabación, lo cierto es que pocas cosas, de ayer o de hoy, están fuera los archivos o almacenes virtuales para todo uso que disponen sitios web como *youtubeo vimeo*. Incluso la industria discográfica, que no está pasando por un buen momento, se ha tomado el trabajo de reeditar discos seminales en ediciones que reproducen las tapas originales, como es el caso de las reposiciones de Sony/BMG de los discos de Manal, Pescado Rabioso, Invisible, Moris, etcétera. Recientemente, el diario *Página 12* les ofreció a sus lectores reediciones más o menos “curadas” de los discos *Muerte en la catedral* y *Melopea* de LittoNebbia.

Obviamente, esto sucede porque existe un mercado para el viejo rock argentino. Como ha escrito el crítico inglés Simon Reynolds, en una época de sobreabundancia de grabaciones de imagen y sonido, “el momento deviene monumento”. Pues bien, en la era de las colecciones discográficas, el rock se ha vuelto monumento. Nunca como ahora se publicaron tantos libros sobre el tema, y no porque el rock se haya legitimado como tópico de estudio (esto sucedió hace ya bastante tiempo), sino porque ciertos capítulos del pasado del género imantan a los lectores oyentes. Entre esos capítulos, no caben dudas de que los años comprendidos entre mediados de los 60 y principios de la década siguiente no han dejado de fortalecerse en su dimensión canónica. Citemos nuevamente a Reynolds (2012: 26): “el punk y el rock and roll incitan esta clase de sentimientos, pero los *Swinging Sixties* se llevan la victoria absoluta en lo atinente a provocar nostalgia vicaria.”

En la música argentina, los años 60 se extendieron hasta 1973, el año del disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta (Pescado Rabioso). Por supuesto, para la historia del país, 1973 – un año de crisis internacional, con la guerra de Yom Kippur que empujó a los países árabes a cuadruplicar el precio del petróleo – fueron muchas cosas más: la presidencia de Héctor Cámpora y el regreso – y luego presidencia – de Juan Domingo Perón; la terrible noticia del golpe de Pinochet contra Allende en Chile; el fin de la censura y un arco de expectativas sobre el futuro que los años inmediatos frustrarían violentamente. En torno a 1973, como si dijéramos *annus mirabilis* de las utopías revolucionarias, el rock pareció lograr la culminación de su potencial simbólico. ¿Cómo llegó, en su veloz modulación de *música beat* a *música progresiva*, a esa densidad y complejidad en tan poco tiempo? ¿Por qué procesos culturales y sociales debió transitar la “música joven” antes de alcanzar esa mayoría de edad artística, desprendiéndose de los condicionantes comerciales de los tiempos del Club del Clan?

Alrededor de 1964, buena parte de la música nueva respondía a un mero cálculo de mercado, y su suerte estaba entonces encadenada a la curva de los negocios. Con el declive del tango – ese año moría Julio Sosa en un accidente automovilístico – y el folclore en ascenso, la industria del entretenimiento buscaba forjar ídolos juveniles a la medida de los nuevos tiempos, emulando a figuras sueltas que, a través del disco, llegaban desde Estados Unidos y Europa. Por supuesto, siempre hubo sonoridades de descarte, de úselo-y-tírelo, pero desde fines de los años 50 la industria de entretenimiento había quedado más supeditada a la cultura de masas con la que los Estados Unidos se posicionaban en el contexto de la guerra fría. Con el reinado del disco de 33 1/3 revoluciones, fabricado con vinilo, se impusieron los tocadiscos portátiles, que enseguida se instalaron en la habitación del adolescente, ese gran cliente a conquistar. Simples y *long-plays*, con sus caras “A” y “B”, invitaban a la escucha reiterada de temas convertidos, estrépito generacional mediante, en bandera de identidad diferenciada. Fue entonces que el valor musical empezó a medirse según la distancia que separaba a la nueva música del gusto de los padres. Estos pasaron a ser, más allá de lo que pudieran pensar individualmente, representantes de un *ancient regime* cultural.

Al ritmo de la música pop anglo-norteamericana, una hornada de grupos y solistas se aprestó a satisfacer la demanda de sonidos sin tradición. Creado a principios de los 60 y con un pico de popularidad en 1963, el Club del Clan fue la producción más destacada y rentable de esa tendencia. Se trataba de una fábrica de ídolos juveniles acreditados por el canto; sólo Chico Novarro como autor y compositor y Raúl Lavié, Danny Martín y Horacio Molina como cantantes emprenderían carreras musicales más o menos interesantes, si bien el único verdadero fenómeno de ventas se llamó Ramón “Palito” Ortega. Nacido en Tucumán en una familia muy pobre, Palito ascendió imitando a los intérpretes de rock and roll, para pronto convertirse él mismo en autor – con el debido asesoramiento musical

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

15

de Dino Ramos – y en un verdadero fenómeno social, tan repudiado por los intelectuales como querido por los jóvenes de las clases trabajadora y media-baja. A lo largo de 1963, su simple “Decí por qué no querés” vendió lo suficiente para ser Disco de Oro, en una época en la que cada éxito discográfico o radial era impulsado por la edición de la partitura correspondiente. Muchos afirmaban que el éxito de Ortega era consecuencia del trabajo del productor ecuatoriano Ricardo Mejía, un hombre de la RCA que, a la manera de un titiritero, había montado los tinglados televisivos de *La cantina de la guardia nueva* y *El club del clan*. Los otros pivotes de aquella industria eran la empresa Escala Musical de Carlos Ballón, organizadora de bailes y recitales, y Ben Molar, editor y productor originalmente dedicado al tango y ahora un converso de la Nueva Ola.

En 1965, desde las páginas de su revista *Eco Contemporáneo*, Miguel Grinberg escribía: “La Escala fomenta alienaciones culturales. Saca a la juventud argentina de su ámbito natural y vuelve primordial conocer los hits de Radio Luxemburgo, detalles del casamiento de Sylvie Vartan o la visita de George Maharis, héroe de la serie *Ruta 66* en la TV. Esto conectado con la industria de los discos y las revistas especializadas. Los dividendos recaudados son incalculables (...) El principal patrocinador del operativo es Coca Cola Company. La competencia es grande, y entre ella se distingue el *jingle* publicitario de la Pepsi Generation” (Grinberg 1965: 16). Similar diagnóstico ofrecía se año *Pajarito Gómez, una vida feliz*. Dirigido por Rodolfo Kuhn sobre libreto de Paco Urendo, el filme embestía contra el conformismo y la imperturbabilidad de los ídolos nueva oleros, siempre dispuestos a especular con los sentimientos de su público. Se trataba de una mirada decididamente apocalíptica de la cultura de masas, que rechazaba, desde la izquierda, cualquier posibilidad de expresión juvenil legítima en el marco de las industrias cultural de posguerra y el imperalismo cultural. Similar postura sostenía los órganos culturales del Partido Comunista. “Un movimiento artístico popular por la música nacional se hace impostergable contra la invasión foránea”, aseguraba el director de tango y afiliado al PC Osvaldo Pugliese en 1964, desde las páginas de la revista *Hoy en la Cultura*. “Es necesario que el gobierno oriente una política cultural nacional liberada de toda sumisión al extranjero.”<sup>2</sup>

Pero la explicación de la manipulación del público no bastaba para dar cuenta del cambio profundo que se estaba operando. Al menos el fenómeno de Palito Ortega tenía otras aristas: su estilo pop en castellano satisfacía la demanda de un cosmopolitismo moderno – música beat, rock and roll, etcétera – encarnado en un joven de provincia, “cabecita negra” redimido por el éxito popular. Tal vez algo parecido podía decirse de Sandro y los de Fuego, que acababa de impactar en la televisión. Sus versiones

---

2. *Hoy en la cultura*, Buenos Aires, marzo de 1964, pag. 23.



apenas traducidas del repertorio de Elvis y Los Beatles de la primera época despertaron algunas simpatías. Más tarde, Sandro (Roberto Sánchez) inició una carrera solista notable, hasta convertirse en uno de los mayores ídolos de la música popular argentina de todos los tiempos. Pero su coronación no hubiera tenido lugar de persistir el cantante en su máscara del rock and roll. El corrimiento del estilo salvaje y “pélvico” a una presencia más a tono con cierta sensibilidad latina explica, al menos en parte, aquel ascenso. Como escribió Mariano del Mazo (2009: 49), “Sandro podría haber elegido Woodstock pero optó por San Remo”.<sup>3</sup> A juzgar por el estrecho vínculo que sus canciones de la etapa “San Remo” establecieron con el público – especialmente, el sector femenino –, la opción no fue incorrecta. “Rosa, rosa”, “Trigal” o “Por qué yo te amo” juegan hoy en las ligas mayores de la canción argentina, y de vez en cuando son objeto de *covers* más o menos ingeniosos.

Exceptuando los casos recién nombrados, los intérpretes juveniles de la primera mitad de los años 60 pasaron efímeramente. Carecían de convicción y de objetivos artísticos. Faltaba en ellos el suficiente capital simbólico para poder plantear sus carreras en términos más soberanos. Sin embargo, aquellas irrupciones, sincrónicas con las de la Joven Guardia brasileña, avivaron un clima de renovación musical; en alguna medida, crearon las condiciones de posibilidad del rock nacional, al poner al descubierto una ansiedad de novedades que el tango no podía compensar y ante la cual el folclore, aun muy convocante, tenía límites infranqueables, si es que no quería perder su identidad como género de raíz nativa. ¿Cómo saciar entonces esa sed de música popular moderna?

En los años 20 y 30, una demanda similar había sido satisfecha con algunas cuotas de jazz, al principio interpretado por directores de tango que con solo agregar un par de trompetas, un saxofón y una batería habían convertido sus orquestas típicas en ensambles modernos. Pero ya no era posible reeditar aquella estrategia. La brecha generacional era insalvable en todo sentido: el tango y el jazz habían quedado en el mismo bando, un tanto desconcertados frente a la invasiva cultura pop. Se estaba asistiendo a un cambio de paradigma en la música popular. Otros modos de hacer, producir y comunicar reemplazaban a los que habían dominado la cultura del sonido desde los comienzos del siglo XX. Era un proceso mundial, con sucursales en todos los rincones del planeta. El tango – o los tangeros, mejor dicho – respondieron al cambio con argumentos similares a los utilizados por los escritores nacionalistas de los años 10 y 20 para

---

3. De cualquier manera, con excepción de Manal, el rock nacional dio sus primeros pasos en los catálogos de sellos grandes. RCA produjo el primer álbum de Almendra y CBS el disco de la primera formación de Los Abuelos de la Nada. Más tarde Microfón (Talent) – no exactamente un sello independiente – sacó a la venta a Sui Géneris y otros.

estigmatizar a la música porteña: eso que estaba invadiendo el gusto de los jóvenes no era música genuinamente argentina; lo argentino musical estaba en situación de riesgo, podía incluso desaparecer bajo la andanada de música foránea.

¿Qué debían entonces escuchar los jóvenes, más allá de las zambas del boom del folclore y las orquestas de un tango declinante? Quizá los ídolos consagrados en el Festival de San Remo – eran tiempos de Doménico Modugno, Mina y otras versiones no anglosajonas del canto joven – podían cubrir la cuota histórica de música popular extranjera. Pero estos intérpretes no respondían tan claramente a una tipología juvenil. De cualquier manera, por más duras que fueran las críticas intelectuales al boom *teenager*, en 1964 aun quedaba margen para una negociación entre hijos nuevaoleros y sus preocupados padres. Al fin y al cabo, el consumo de canciones ligeras – “canciones gastronómicas” las llamaba por entonces Umberto Eco pensando en su pequeña compatriota Rita Pavone – podía entenderse como signo de inmadurez biológica. No debía preocuparse tanto el maestro Pugliese. Ya llegaría la edad de los consumos adultos. Ya volverían los hijos díscolos al redil.

### III.

Sin embargo, la brecha se profundizó. ¿Qué pasó entonces? ¿Cómo fue que, súbitamente, de aquellos engendros emergió un arte de canción que hoy veneramos por su frescura melódica, su audacia formal, su transgresión poética? ¿Acaso todo fue producto de una escucha atenta de los discos de Los Beatles, como muchos aseguran? La respuesta a uno de los temas más fascinantes y complejos de la historia musical argentina no es unívoca. Indudablemente, la Nueva Ola liberó el campo de la producción musical de los mandatos de los géneros tradicionales. Por otro lado, estaba la desobediencia de Astor Piazzolla con su operita *María de Buenos Aires*. Y también la llamada Nueva Canción poblada de cantautores que frecuentaban el Instituto Di Tella de calle Florida – recuérdese al más irreductible de todos ellos: el artista plástico Jorge de la Vega –; en cierto modo, la Nueva Canción era hija putativa de María Elena Walsh, que primero con sus temas para niños y luego con su estilo de *chanson* porteña para adultos había descubierto nuevos territorios de poesía y canción.

En ese contexto pero en otra frecuencia – la frecuencia pop de la *beatlemania*, claro está –, tanto Los Shakers en Montevideo como Los Gatos (oriundos de Rosario) en Buenos Aires pusieron las bases de lo que sucesivamente se daría en llamar *música beat*, *música pop*, *rock* (a secas), *música progresiva*, *rock nacional* y *rock argentino*. Los Shakers, conducidos por Hugo y Osvaldo Fattoruso, sonaban muy bien, eran diestros cantantes y buenos compositores, pero no se atrevieron – o no quisieron – cruzar la frontera del idioma. Los Gatos, liderados por LittoNebbia, sí cantaron música joven en castellano, como unos meses antes lo había hecho Moris



con “Rebelde”. En 1967, el simple “La balsa” (Nebbia-Tanguito), que traía “Ayer nomás” (Moris-Lernoud) en su reverso, estalló en ventas. Desde ese momento Los Gatos tuvieron el camino más o menos despejado para grabar disco tras disco y conformar, entre 1967 y 1970, el que posiblemente sea el primer gran corpus de canciones “jóvenes” de un grupo argentino. En los cuatro discos LPs de Los Gatos se observa una veloz evolución hacia formas instrumentales más elaboradas – como los solos de guitarra blusera de Pappo en “Rock de la mujer perdida” y “Escúchame, alúmbrame” –, si bien en permanente tensión con los criterios de la discográfica RCA Víctor. De su extensa producción – no era corriente que un grupo beat estrenara y grabara tantas canciones – destacan “Y el rey lloró”, “Viento dile a la lluvia” y “Chica del paragua”, si bien ninguna alcanzó la significación histórica de “La balsa”.

Compuesta sobre una secuencia armónica parecida a la de “Garota de Ipanema” – el gran hit de la bossa nova –, “La balsa” impuso, desde sus primeras notas, un sonido grupal característico, con fuerte protagonismo del órgano y la guitarra eléctrica. La voz de Nebbia fraseaba libremente, sin remisiones ni al tango ni al folclore, con cierta independencia, incluso, de los modelos ingleses y norteamericanos en los que se inspiraban Los Gatos. De acontecimiento artístico/comercial, “La balsa” derivó en una suerte de himno generacional, y para Nebbia se abrió un camino compositivo y autoral muy rico y variado. Posteriores relatos de la prensa y de los propios músicos terminaron adjudicándole a “La balsa” un rol fundacional. Sobre idea original de Tanguito, la letra ponía en escena una subjetividad joven insatisfecha, que demanda más libertad, no casualmente en tiempos de la dictadura de Onganía: “Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado/ tengo una idea/ es la de irme al lugar que yo más quiera. /Me falta algo para irme, pues caminando yo no puedo. / Construiré una balsa y me iré a naufragar...”

Eran filtraciones de música artística joven en una estructura comercial digitada por los directivos de las discográficas grandes y arregladores profesionales, estos últimos reclutados en las filas del jazz, como Jorge López Ruiz (CBS) y Horacio Malvicino (RCA). En muy pocos casos los intérpretes gozaban de libertad de mando sobre los materiales y los modos de grabación y producción. En ese sentido, el primer disco de Almendra (1969) marcó un hito en el trayecto hacia una mayor autonomía de los músicos argentinos de rock: desde la tapa del payaso triste hasta la contratación de Rodolfo Alchourrón para los arreglos de “Laura va” – RCA les sugirió a Malvicino pero ellos lo prefirieron a Alchourrón – fueron decisiones tomadas por los propios músicos. Pero la tensión entre industria y arte – un dilema adorniano en el corazón de una música que Adorno no hubiera dudado en denostar – rara vez se resolvía a favor del segundo. Fue así que en el ámbito de la producción independiente el incipiente rock “en castellano” encontró mejores condiciones para llevar adelante sus proyectos más osados. El sello Mandioca fue presentado en noviembre de 1968, en

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

19

un recital en la sala Apolo. Su creador, el editor de libros Jorge Álvarez, gozaba de cierto prestigio en el campo intelectual argentino. Sin embargo, le resultaba menos problemático – y con toda seguridad más rentable – editar a los escritores del boom latinoamericano que salir a bancar a un puñado de muchachos con canciones propias.

En su libro de memorias, Álvarez recuerda la hostilidad del ambiente intelectual y editorial en el que se movía cuando avisó que tenía la intención de producir “música joven”: “En todas partes me decían que estaba loco, que el rock y el blues en castellano eran una ridiculez. Los muchachos de Manal empezaron a presentarme a otros músicos que conocían (Miguel Abuelo, Tanguito, etcétera) y de esa forma surgió Mandioca: gracias a la negativa de los grandes sellos. El primer concierto que organizamos con el disco de Manal en la calle fue en el Teatro Payró, cuya capacidad de 120 espectadores nos parecía una enormidad. Tenía tanto miedo que no recuerdo nada de nada” (Álvarez 2009: 91).

¿Qué pasaba en esos días con los medios, hoy agentes clave en la conversión del momento (pasado) en monumento? Contra lo que pueda suponerse – tenemos una idea un poco sobrevaluada del rol que por entonces jugaron los semanarios encabezados por *Primera Plana* en la consolidación de nuevas escenas culturales –, la crónica de la presentación de Mandioca que hizo la revista *Panorama* no se esforzó en ocultar cierto desprecio de alta cultura por la “música joven”, como si se tratara de una réplica insulsa de lo que más vigorosamente estaba sucediendo en otros lugares del mundo: “Sobrevivientes de la tribu pseudo-hippie de Plaza Francia, diezmada hace un año por la tijera policial, numerosos jóvenes de sexos indefinidos con disfraz bohemio, atestaron la sala del Apolo(...) El arte de aburrir tiene en ellos a sus estrellas máximas” (Moreno 2012: 5).

Pronto bautizado “la madre de los chicos”, Mandioca editó los primeros discos de Miguel Abuelo solista, el trío Manal y Vox Dei – La Biblia, el primer álbum “conceptual” del rock argentino –, entre otros. En 1972, después de escuchar a Charly García cantar con la guitarra “Canción para mi muerte”, Álvarez decidió grabar *Vida*, el primer álbum del dúo Sui Generis, que finalmente salió por el sello Microfón-Talent. Poco después Trova, el sello de Alfredo Radoszinski, editó a Pedro y Pablo, Aquelarre y LittoNebbia. Asimismo, la salida de las revistas *La Bella Gente*, *Pinap* y especialmente *Pelo* en 1970 y las sucesivas ediciones del festival B.A. Rock fortalecieron una trama protectora de la “música joven”. Esto permitió un crecimiento exponencialmente en los primeros tres o cuatro años de la década de los 70, el período *contracultural* y *alternativo* – también estos términos empezaron a circular por esos años –, núcleo duro de la futura narrativa de autenticidad y vanguardismo.

#### IV.

Si como afirma Jürgen Habermas (1984), “lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normativa”, entonces los años 60 fueron la apoteosis de la modernidad...o quizá su último acorde, quién sabe. En nuestro país, pocas cosas como el rock se rebelaron tan persistentemente contra la normativa. En ese sentido, su cualidad “moderna” resultó incontestable. Rebelde y moderno: así fue el primer rock argentino, así fueron los años 60. En cuestión de estilo, el panorama en la Argentina fue tan diverso como lo era en los Estados Unidos e Inglaterra, si bien la adopción del castellano como lengua poética – la condición de posibilidad de una identidad socialmente legitimada – marcó una diferencia sustantiva. Este es un punto bien interesante sobre el que vale la pena detenerse.

Se ha dicho que, para los pioneros del rock nacional, escribir canciones “en castellano” fue un paso hacia lo desconocido. En tierra firme quedaban las canciones argentinas de siempre (folclore y tango) y los discos de Elvis y Los Beatles; más allá, en la lejanía soñada por “La balsa”, un mundo a descubrir, que resultó ser un mundo hispanoparlante. Sin embargo, no puede sostenerse que Moris o Los Gatos hayan sido los primeros letristas de pop en castellano: no pocos intérpretes del Club del Clan, empezando por Palito Ortega, firmaban las canciones de sus repertorios. Inversamente, los primeros escarceos de Luis Alberto Spinetta, Alejandro Medina y otros se vertieron en inglés, justamente para dejar sentada la diferencia (la disidencia, en verdad) respecto al Clan. Spinetta lo dijo con toda claridad: “Hasta ese momento cantar en inglés era una forma de mantener lo nuestro en un estado *underground*, por decirlo así. Lo otro era el Club del Clan, basura pura” (Diez 2006: 166).

Aquel malestar por el idioma de los argentinos sólo cedió cuando los jóvenes descubrieron que había poéticas diferentes a las del folclore y el tango. Que se podía ser argentino, rebelde y moderno, todo de una vez. Aun así, la fascinación por la sonoridad inglesa no cedió del todo, tal vez porque la rítmica y las melodías nunca se castellanizaron a fondo, por decirlo de algún modo. Las primeras canciones de Moris – particularmente “Pato trabaja en una carnicería” – tenían ecos inocultables de Bob Dylan; lo mismo puede decirse de Almendra respecto a Los Beatles o de Manal y su relación con Cream y Hendrix. Pero lo que tendía a predominar, más que la traslación mecánica de una fórmula, era eso que María Elena Walsh gustaba llamar “traducción espiritual”. Porque ni el “Pato” de Moris ni la mujer de “Laura va” de Almendra ni el *flaneur* de “Avellaneda blues” de Manal podían pertenecer a otro país que no fuera la Argentina. Ahí había algo nuevo y diferente. Se estaba fundando una poética de canción sin deudas con el pasado.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

21

En esos días hubo una gran diversidad, pero encuadrada en las categorías estilísticas forjadas en el plano transnacional. El folk-rock se expresaba en Pedro y Pablo, Sui Géneris, Vivencia y Pastoral. El blues, en Manal y Pappo's Blues. El hard rock, en Vox Dei y Billy Bond y La Pesada. El pop psicodélico, en Almendra y La Cofradía de la Flor Solar. El rock-jazz, en Arco Iris y Alma y Vida. De una segunda tanda saldrían Pescado Rabioso, Aquelarre y Color Humano (tres desprendimientos de Almendra), León Gieco, Raúl Porchetto y LittoNebbia y su trío de orientación jazzística.

Exceptuando a Sui Generis, que en 1975 se despidió de su público con dos grandes recitales en el Luna Park, ninguna de las bandas e intérpretes mencionados llegó a convertirse en fenómeno de ventas. Tampoco eran figuras marginales. Las revistas de actualidad ocasionalmente les dedicaban alguna nota breve y, con paciencia e insomnio, sus músicas podían ser escuchadas en los horarios extremos de la radio. No gozaban – o no padecían, según como se lo mire – el grado de estrellato que distinguía a figuras como Sandro, Palito y Leonardo Favio. Esta situación ambigua, de visibilidad a medias, de estar y no estar dentro del sistema, era inherente a la ideología del rock: ni la aceptación conformista del éxito como fórmula, pero tampoco el aislamiento total del público. Para decirlo de un modo brutal: el rock no contradecía al capitalismo en la medida que este le permitiera gozar de libertad para hacer las canciones deseadas. Las vislumbres. Las inefables. Las que siempre estaban allá adelante.<sup>4</sup>

Todo sucedió muy rápidamente, en un país gobernado por una dictadura militar que, a pesar de sufrir un progresivo estado de descomposición, buscaba disciplinar mediante la censura cultural y el apoyo de bolsones de conservadurismo de la sociedad civil. El contraste entre la cerrazón de la política argentina y los ideales de los *High Sixties* londinenses resultaba tan escandaloso como estimulante.<sup>5</sup> Había una energía en el aire muy particular, en gran medida recargada con la información que llegaba desde Londres y San Francisco, pero también desde París (era el “Mayo del 68”). Revistas como *Pelo y Mordisco* – en 1976 comenzaría a editarse *Expreso Imaginario* – traducían y facilitaban esa información que despabilaba a todo joven deseoso de tener su propio grupo de músicas beat. Luego había que esperar que algún conocido hiciera el típico viaje iniciático a Europa

---

4. El sociólogo francés Claude Chastagner entiende la relación rock-capitalismo en términos claramente funcionales: “La retórica del rock es apenas diferente a la del capitalismo contemporáneo. Si sus objetivos son en principio contradictorios, la similitud de los medios puestos en acción arroja una duda sobre la realidad de esta contradicción.” Pero la crítica sistémica de Chastagner no diferencia modulaciones históricas – ¿a qué rock se refiere? – ni escenarios nacionales distintos (Chastagner 2012: 141-165).

5. El concepto de “highsixties” para la segunda mitad de los años sesenta fue fijado por Arthur Marwick(1998).

– una costumbre de la burguesía argentina más o menos asimilada por la clase media – y trajera el disco difícil o relatara alguna experiencia de rock de primer grado.

Si recordamos que en 1968 Los Abuelos de la Nada prácticamente impusieron la versión porteña del pop psicodélico con “Diana divaga” y en 1973 Luis Alberto Spinetta editó *Artaud* – acaso la cúspide del vanguardismo rockero argentino –, cuesta aceptar que aquello haya sido una mera coincidencia temporal. Hubo en esos años un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento de una música que, en apariencia, no parecía estar demasiado atenta o interesada en la utopía revolucionaria, al menos como la imaginaban las organizaciones guerrilleras.

Habitualmente se enfatiza la relación entre el canto de protesta y el clima político de los 70. En términos de relaciones humanas y de receptividad masiva, y aun de comunicación de “mensajes” ideológicos, esa conexión es cierta. Cecilia Flaschland estudió, de modo comparativo, dos canciones de aquel tiempo, “A desalambrar” y “Casa con diez pinos”, que contrastan en sus maneras de pensar la realidad: “Si el tema de Viglietti (“A desalambrar”) defiende utopías socialistas, “Casa con diez pinos” (Manal) imagina otro ideario: abandonar la ciudad en busca de un sitio propio” (Flaschland 2007: 22). No obstante, en los años 1966-1973, el folclore y “la protesta” no agregaron mucho a lo que ya habían hecho; a lo sumo, actualizaron un poco sus agendas y enfatizaron las proclamas. Donde la flecha del tiempo artístico realmente aceleró su viaje, cargado de novedades absolutas, fue en el rock. Fue el único espacio de creación musical que expresó con toda claridad y radicalidad la brecha generacional. Tal vez el fuerte protagonismo de la juventud como agente político y social sea, por sí mismo, la mejor explicación para entender un florecimiento musical tan súbito como supuestamente desarraigado.

En una mirada de síntesis, cabe agregar que la música beat y sus derivados instalaron en la Argentina un arte de canción diferente al conocido hasta ese momento. Otro estilo interpretativo, ciertamente, pero también otra poética autoral y compositiva. ¿De dónde venían “Muchacha ojos de papel” (Spinetta), “No pibe” (Martínez), “El oso” (Moris), “Canción para mi muerte” (García), “Presente” (Soulé), “Catalina Bahía” (Cantilo), “Escúchame entre el ruido” y tantas otras canciones? Si bien, como nos enseña Oscar Conde (2007), la influencia del tango y del folclore no debe ser soslayada, en los primeros años de la “música joven” fueron más sonoras las rupturas que las continuidades. Si hoy seguimos aferrados al recuerdo de aquel período tan prolífico de la cultura musical argentino, seguramente se debe a la fuerza de aquel corte, de aquella ruptura musical, poética y, desde luego, generacional. Cuando una canción podía afirmar, sin vacilaciones ni ánimo canónico, que “mañana es mejor”.

Tema central:  
Rock

apuntes  
CECYP

25

PÁGINA

23

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Álvarez, Jorge. 2013. *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Chastagner, Claude. 2012. *De la cultura rock*, Buenos Aires: Paidós.
- Conde, Oscar. 2007. “Al rock de acá. Los orígenes del rock nacional. LittoNebbia”, en *Poéticas del rock*. Vol.1, compilado por Oscar Conde. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri editor.
- Dacal, Pablo. 2008. “Asesinato del rock”, en *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, editado por Miguel Grinberg, Buenos Aires: Gourmet Musical ediciones.
- Del mazo, Mariano. 2009. *Sandro. El fuego eterno*. Buenos Aires: Aguilar.
- Diez, Juan Carlos. 2006. *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Buenos Aires: Aguilar.
- Fernandez Bitar, Marcelo. 1997. *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Flachsland, Cecilia. 2007. “Banderas de mi corazón. Militantes y rockeros: un ensayo sobre las subjetividades juveniles en los 60” *Tramas de la comunicación y la cultura* 52: 21-25.
- Franco, Adriana, Gabriela Franco y Darío Calderón. 2006. *Buenos Aires y rock. Temas de patrimonio cultural*, Buenos Aires: Comisión para Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires Buenos Aires.
- Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Grinberg, Miguel. 1977. *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Editorial Convergencia (Reeditado en 2008 como *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: El Gourmet Musical).
- Grinberg, Miguel. 1965. “Anatomía del desorden”. *Eco Contemporáneo* 8/9.
- Habermas, Jürgen. 1984. “Modernidad, un proyecto incompleto” en *Punto de Vista* 21.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marwick, Arthur. 1998. *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States. 1958-1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Mayer, Marcos. 2009. *La tecla populista*, Buenos Aires: Emecé.



- Moreno, María. 2012. “El idioma de los argentinos”.*Radar*, 11 de marzo, p. 5.
- Negus, Keith. 1996.*Popular music in Theory*, Middleton: Wesleyan University Press.
- Pujol, Sergio. 2007. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pujol, Sergio. 2002.*La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Reynolds, Simon. 2012.*Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Spinetta, Luis Alberto y Eduardo Berti. 2014. *Spinetta. Crónica e iluminaciones*. Buenos Aires: Planeta.

**Tema central:**  
**Rock**

**apuntes**  
CECYP

**25**

PÁGINA

25