

Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Facultad de Ciencias Sociales

Especialización en Gestión de las Comunicaciones

Rock de Acá: Inicios del Rock en Argentina.
Contracultura e Industria Cultural.

Francisco Leonardo Monzón

fmonzon@unsam.edu.ar

2022

Abstract

Todo fenómeno artístico y/o cultural solo se puede analizar o interpretar en relación con el contexto social en el que se desarrolla. Por ende, tratar de desentrañar la contradicción de origen entre el espíritu contracultural del rock en Argentina y la condición comercial que la producción material y simbólica de la misma implica se plantea como un desafío.

Tomando como base algunos de los aportes de la sociología de Bourdieu, la Teoría Crítica y los Estudios Culturales se recorre la historia del rock and roll como fenómeno anglosajón de alcance planetario y se hace hincapié en su particular desarrollo en la Argentina, donde tomó como denominación el nombre de Rock Nacional, que se caracteriza en sus inicios por identificarse más como un movimiento social y cultural que como un género musical propiamente dicho.

Palabras Claves: Rock Nacional – Cultura Rock – Contracultura – Industria Cultural

Índice

Introducción.....	1
Lo social como condicionante del origen del rock en Argentina.....	14
Industria Cultural y expresiones contraculturales.....	25
Conclusiones.....	38
Bibliografía.....	51
Fuentes alternativas.....	54
Estilo y citas.....	56
Anexo.....	57

Introducción

*Más de una vez me escuché decir
Que en la resistencia está
Todo el hidalgo valor de la vida.*

Indio Solari

Antes de abreviar sobre el tema y la metodología del presente opúsculo me parece oportuno aclarar que el mismo se inscribe en el marco del Trabajo Integrador Final (TIF) de la Especialización en Gestión de las Comunicaciones de la UNLZ, con las características propias y los requerimientos que el reglamento *ad hoc* delimita, pero, a su vez, está pensada como una primera etapa de una instancia superadora que será la Tesis de la Maestría en Comunicación de la misma casa de altos estudios.

El objetivo que me planteo es analizar, desde un rescate comunicacional de algunos de los conceptos fundamentales de la sociología de Pierre Bourdieu, la Teoría Crítica frankfurtiana y los Estudios Culturales, el contexto del surgimiento, las principales características y la evolución de la primera etapa del rock en la Argentina, entendiendo a este fenómeno como un cambio de paradigma cultural que tuvo impacto en distintos niveles: en los sistemas de representación, en la consolidación de nuevos valores sociales, antagónicos de los valores hegemónicos, y en la conformación de un colectivo, que denominaremos genéricamente como “juventud”, que excede a estratos etarios o demográficos puntuales. Ser joven en los 60 dependía más de una actitud que de la edad.

Bajo la impronta de un análisis crítico busco dar cuenta de cómo artistas del rock nacional desarrollaron, a lo largo de esos primeros años, una actitud de enfrentamiento, solapado o explícito, respecto a la cultura hegemónica, generando alternativas en el plano artístico, comercial y comunicacional.

Estos caminos alternativos entran en conflicto con los mandatos de la Industria Cultural, según su sentido original acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer,

que se consolida en los países centrales de occidente en el contexto de posguerra y desde allí se expande a las respectivas periferias distribuidas a cada potencia según los acuerdos de Yalta de 1945.

Esta expansión del *American Way of Life* a nivel global implica un ataque certero a la diversidad cultural que cada país o región acunaba por lo que no es de extrañar el surgimiento de movimientos de resistencia, muchos de ellos originado en las propias entrañas de la industria. En este sentido, en Argentina es llamativo que artistas que editaban discos mediante sellos tradicionales, así como su público o cierta prensa especializada, denominaran despectivamente como “comercial” a algunos de sus pares o a sus obras.

La hipótesis enarbolada en el presente trabajo es que este movimiento generacional identificado como el primer eslabón de la rica y extensa historia del género Rock Nacional¹ excede lo estrictamente musical para transformarse en un colectivo que bregaba por nuevas formas de expresión y de modelos vitales en un contexto caracterizado por fuerzas opuestas: un orden interno represivo y conservador a contramano de las influencias externas marcadas por el mayo francés², el movimiento *hippie*, la revolución sexual, el surgimiento de los movimientos ecologistas, la generación *beat* o la experimentación con diversas drogas.

Parte de esas influencias tomaban forma en las notas y editoriales de la revista Eco Contemporáneo, que bajo la dirección de Miguel Grinberg, se transformaba en faro simbólico de muchos jóvenes no representados por las manifestaciones de la

¹ Si bien esta es la denominación genérica que usaremos a lo largo de este trabajo es necesario aclarar que la misma se consolida recién hacia finales de la década del 70, siendo sus antecedentes la etiqueta Música Beat y, más tarde, Música Progresiva.

² El conjunto de levantamientos populares alrededor del mundo excede largamente las marchas de París: protestas contra la guerra de Vietnam en los EEUU, la Primavera de Praga en Checoslovaquia, la masacre de Tlatelolco en México, los movimientos de universitarios con el franquismo en España y el Cordobazo de 1969 en Argentina.

cultura de masas, pero que también renegaban de los intelectuales de la izquierda iluminada u otras manifestaciones políticas que optaban por la violencia.

En una carta dirigida al poeta Allen Ginsberg, publicada en 1965 en el N° 8 de Eco Contemporáneo³, Grinberg trazaba un perfil de esa juventud desencantada:

"Para el Pentágono somos comunistas, para el Kremlin somos capitalistas, para los chinos somos burgueses, para los burgueses somos degenerados, para la Iglesia somos ateos, para los ateos somos imbéciles místicos, para los guerrilleros somos diletantes, para los gendarmes terroristas. Con tal pedigree veo oscuras planicies en nuestro futuro. Todo por insistir en ser libres".

En ese contexto, en la industria del disco confluyen una serie de factores que harán que se materialicen las primeras expresiones artísticas basadas en los patrones de producción genéricos del rock, pero tamizadas por el idioma autóctono, el español, y enfocadas en problemáticas existenciales y socio-políticas, propias de las preocupaciones y el contexto vital de sus autores e intérpretes.

Además, este fenómeno generacional rompía la lógica que hasta mediados de los 60 caracterizaba a la industria del entretenimiento enfocada en jóvenes y adolescentes: una producción musical hecha por gente mayor que apuntaba a los jóvenes basada en tópicos triviales y pasatistas.⁴

En un lapso corto de tiempo se suceden las ediciones de los primeros simples y *long plays* que darían inicio a una larga tradición artística conocida actualmente como Rock Argentino o Rock Nacional⁵ (ver letras y el enlace para la escucha en el anexo):

³ Poco vinculada al mundo de la música, el contenido de la revista versaba sobre el pacifismo, la ecología, el existencialismo, la poesía *beat* y los movimientos contraculturales tan en boga en los '60.

⁴ Así lo describe Adrián Dárgelos en el prólogo de "50 años de rock en Argentina".

⁵ A partir de mediados de la década del 50 se comienzan a editar temas de Rock 'n Roll con letras originales en castellano bajo la denominación "música *beat*".

- El 2 de junio de 1966, se edita el simple “Rebelde”, de Alberto Ramón García (Pajarito Zaguri) y Mauricio Birabent (Moris).⁶
- El 3 de julio de 1967, casi un año antes del mayo francés, se edita el simple “La Balsa”, de Tanguito y Lito Nebbia.⁷
- El 12 de noviembre de 1968, Mandioca, alternativa independiente de los sellos tradicionales, edita el primer simple de Manal, “Qué Pena Me Das”.⁸
- Antes de terminar el año, Mandioca edita el simple “Oye Niño”, una canción influenciada por el folk psicodélico de la época, de Miguel Abuelo.⁹
- En 1969 se edita el simple “No Pibe” de Manal¹⁰ y “El Oso” de Moris¹¹.
- El mismo año se edita el primer LP de Almendra, que incluye la canción “A Estos Hombres Tristes”, compuesta por Luis Alberto Spinetta.¹²
- En 1970 se edita el simple “Jugo De Tomate” de Manal¹³ y el LP *Treinta Minutos De Vida* de Moris¹⁴ en el que se destaca la canción “De nada sirve”.
- En el mismo año, CBS edita el simple “Marcha De La Bronca”, de Pedro y Pablo, bajo un gobierno militar que ya se resignó a una salida electoral que incluyera al peronismo.¹⁵
- En 1971 se edita el simple “Mañana Campestre” de Arco Iris.¹⁶
- Agotado el proyecto de Mandioca, Jorge Álvarez edita, como productor del sello Music Hall, el primer LP de Pappo’s Blues, donde aparece “Adonde Está La Libertad”.¹⁷

⁶ Rebelde (Lado A) / No Finjas Más (Lado B). Los Beatniks. CBS # 21574.

⁷ La Balsa (Lado A) / Ayer Nomás (Lado B). Los Gatos. RCA - VIK # 31Z 115.

⁸ Qué pena me das (Lado A) / Para ser un hombre más (Lado B). Manal. Mandioca # MS-001.

⁹ Oye Niño (Lado A) / ¿Nunca Te Miró Una Vaca De Frente? Miguel Abuelo. Mandioca # MS-003.

¹⁰ No pibe (Lado A) / Necesito un amor (Lado B). Manal. Mandioca # MS-007.

¹¹ El oso (Lado A) / Escúchame (Lado B). Moris. Mandioca # MS-008.

¹¹ Almendra. Almendra. RCA # LZ-1160.

¹³ Jugo de tomate (Lado A) / Avenida Rivadavia (Lado B). Manal. Mandioca # MS-014.

¹⁴ Treinta minutos de vida. Moris. Mandioca # MLP 332.

¹⁵ La Marcha De La Bronca (Lado A) / Vivimos, Paremos (Lado B). Pedro Y Pablo. CBS # SCMD-11004.

¹⁶ Mañana Campestre (Lado A) / Soy Un Pedazo De Sol (Lado B). Arco Iris. Music Hal. # 31751.

¹⁷ Pappo’s Blues. Pappo’s Blues. Music Hal # 2254.

“Rebelde”, canción con nula repercusión comercial, sienta las bases de la lógica contracultural del colectivo. Por un lado, la oposición a la tradición, el mandato social que el conservadurismo social imponía a los jóvenes (“Soy libre y quieren hacerme esclavo de una tradición”), y, también, contra la violencia, el camino que decantaba del discurso de las agrupaciones revolucionarias (“Cambien las armas por el amor y haremos un mundo mejor”).

“La Balsa”, en cambio, es el primer éxito de ventas de rock de autor cantado en castellano, con 200.000 unidades vendidas solo ese año y decenas de distintos artistas que quisieron sumarse a la masividad que la difusión le dio a esta canción.¹⁸

Estos jóvenes autores e intérpretes, y otros tantos que estaban haciendo sus primeras experiencias sobre escenarios o en estudios de grabación, se diferenciaba del resto de los artistas que editaban canciones en castellano por hacer letra y música originales, es decir, no ser traducciones o adaptaciones de temas extranjeros, con pretensiones temáticas existenciales, de protesta o vinculadas al *hippismo*, la beatlemanía o los autores *beatniks*, entre otras influencias.

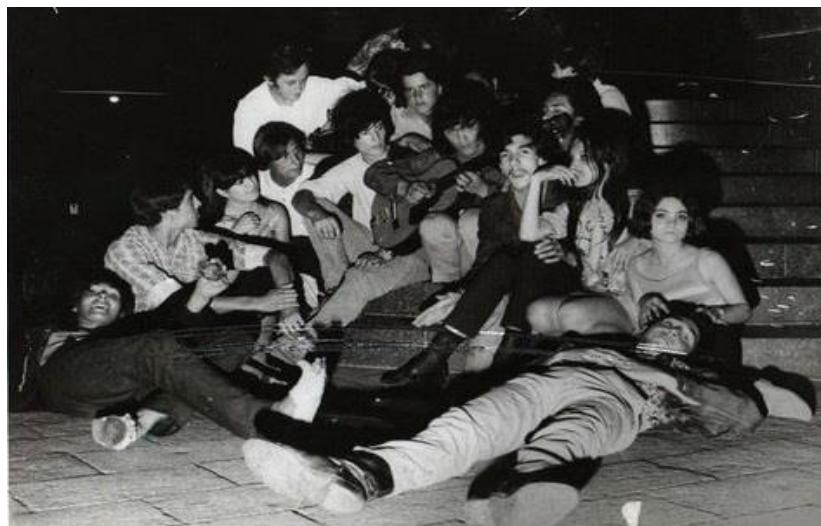
La bandera de este proto-movimiento era propagar la idea del “naufragio” como forma de vida¹⁹. En un contexto político marcado por la represión de gobiernos de facto a nivel regional, sumado la prohibición de los partidos políticos y algunas

¹⁸ Carlos Polimeni en el prólogo de 40 Años De Rock Argentino, edición en CD doble editado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Ciclo 3 # 50073.

¹⁹ La figura del naufrago reflejó un estado generalizado de ánimo de la época en consonancia con la movida *hippie* y la herencia *beat* que estaba propagándose desde Estados Unidos hacia el resto del mundo. Como la describe Hebdige (2004), citando a Albert Goldman, la subcultura *beat* estaba conformada por jóvenes “universitarios serios de clase media, como Kerouac, asfixiado por las ciudades y por su herencia cultural, que quería plantarlo todo para largarse a lugares lejanos y exóticos, donde pudiera vivir como la «gente», escribir, fumar y meditar”. En contraste, los “náufragos” porteños de finales de la década de 1960 no pensaban en escapar de la ciudad realmente, sino refugiarse en nuevos imaginarios culturales como modo de protesta. El epicentro de este movimiento era la Plaza Francia.

expresiones artísticas en Argentina, eran nulos los espacios en que gran parte de la ciudadanía, y especialmente los jóvenes, pudieran expresarse.

En oposición a la música comercial, “complaciente” por esos días, y desde referencias geográficas como Plaza Francia y el bar La Perla de Once, estos bohemios entendían el naufragio como un desafío a los valores establecidos: el consumismo, la doble moral sexual que diferenciaba las actitudes aceptadas para varones y mujeres, la estética personal, y principalmente el mandato social de estudiar, trabajar y formar una familia. Sergio Pujol (2015) describe esos días como “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”.



José Alberto Iglesias (Tanguito) tocando la guitarra, rodeada de “náufragos” en Plaza Francia (circa 1968).

El éxito comercial de la canción de este tipo inscribe una paradoja que marcará, no solo el origen, sino también la evolución del movimiento: aquellos a los que se atacaba eran los que consumían ese mensaje transformado en producto, hombres y mujeres de vida rutinaria compraban el simple que pregonaba el escape, el deseo

una sociedad más libre que le permitiera al individuo desarrollarse plenamente, sin mandatos ni ataduras. La contradicción del éxito comercial de un discurso contracultural aportaba más preguntas que certezas sobre cómo seguir con el naufragio²⁰.

En palabras de Litto Nebia:

"Hay gente que menciona a Sandro como el pionero del rock en Argentina, y hasta Johnny Tedesco asegura que él fue el primero, pero hay que recordar que en esa época nadie escribía canciones propias y todos hacían temas traducidos y adaptados de afuera. Cuando se habla de Los Gatos Salvajes y la 'canción de rock de autor', es por las composiciones de un tipo joven contando lo que le pasaba, sin buscar solo el estribillo fácil. (...) Lo que se aprecia es eso, y cuando aparece la canción nueva, al año a nadie se le cruza por la cabeza no componer cosas propias" (Fernández Bitar, 2015, pág.14).

Esos primeros pasos marcan el comienzo de una zaga donde gran parte de una generación reniega de los ritos tradicionales del pasaje al mundo adulto a partir de la adopción de nuevas representaciones de sus identidades, basadas principalmente en utopías políticas y comunitarias.

Lo rural en contraposición lo urbano, la cárcel de cemento; la vida en comunidad como contra cara al consumismo fomentado por un sistema meritocrático basado en la realización del yo.

²⁰ Algo similar sucedía, por ejemplo, en el epicentro de la producción cultural hegemónica de la época: la tapa del cuarto LP de la banda británica *The Who* se apoya en el discurso publicitario para desafiar con un título polémico "*The Who Sell Out*" ("Los que venden", literalmente, o también se puede traducir como "*The Who vende*"). El disco es una obra conceptual donde entra tema y tema se pueden escuchar publicidades falsas y anuncios de servicios públicos.

Esta rebelión generacional se manifiesta en determinadas formas de vestirse, el uso de novedosos accesorios, raros peinados nuevos y el desarrollo de una jerga particular que remite al fenómeno que 100 años atrás representó el lunfardo²¹.

Hay un límite difuso entre lo “oficial”, moverse dentro de los límites y la lógica de la industria cultural, y la pretensión “contracultural” de las bandas juveniles de rock que se autoproducían para tocar en vivo en horarios marginales, se arriesgaban a una represión siempre latente por parte de las fuerzas de seguridad y estaban expuestos al rechazo de gran parte de una sociedad conservadora e intolerante²².

La aparición de nuevas prácticas culturales y los recorridos geográficos que estos artistas realizaban en esos primeros años, con la ciudad como epicentro y el campo y la playa como periferia, no solo ponían en jaque la visión estereotipada que sobre juventud tenían estos sectores tradicionales, sino que introducían un estilo de vida alternativo al modelo hegemónico fogueado por los aparatos ideológicos del estado: instituciones educativas, cultos religiosos, educación familiar, *mass media*, sistemas jurídico, político, sindical, cultural (Althusser, 1988, pág. 25). Se trata de nuevas sensibilidades, de novedosas formas de percibir el espacio y el tiempo.

Ese derrotero, en general, tenía como punto de llegada la ciudad de El Bolsón, en la Patagonia Argentina, y el balneario de Villa Gessel, sobre la costa atlántica bonaerense. Otros viajaban a Brasil en buscar de experiencias trascendentales. La identificación de El Bolsón como un “pueblo hippie” y Gessel como un balneario para jóvenes tiene antecedentes que se aproximan a los 60 años. Como muchos acontecimientos que nutren la historia de estas primeras comunidades

²¹ Jerga empleada originalmente por la gente de clase baja de Buenos Aires, parte de cuyos vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en el español popular de la Argentina y Uruguay. Diccionario de la Real Academia Española.

²² Esta falta de claridad queda expuesta en el desacuerdo que expresa Tomás Crowder-Taraborrelli al analizar la presencia de la música popular en la banda sonora de la película La Hora De Los Hornos de Pino Solanas y Octavio Getino (1968). En relación al trato dado al Rock, que para Crowder-Taraborrelli es contrahegemónico y para los directores se trata de un producto del neocolonialismo. Campo, Javier y Pérez-Blanco, Humberto (Ed.) (2019) *A Trail of Fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Bristol, Intellect.

contraculturales el relato que llega a nuestros días se transformó en mito, donde cantidad y calidad se exageran en pos de reivindicar a los pioneros.

“Durante el verano del 63, se pusieron de moda en el país las playas de Villa Gessel, como resultado de la película de Rodolfo Khum, “Los inconstantes”, que sugería la existencia de una Dolce Vita en dicha comarca. Centenares de turistas rumbaron hacia allí con la esperanza de ver gente bañándose desnuda a la luz del crepúsculo: no vieron nada de eso” (Grinberg, 2008, pág. 39-40).

En el 2015, Adrián Dárgelos plantea en el prólogo de un libro homenaje al Rock Nacional sus dudas respecto a la sobre vida del movimiento:

“También he observado que las tendencias culturales responden a la contingencia de los tiempos que corren, por lo tanto me cuesta arriesgar por cuánto tiempo más esta música/cultura que tanto amo va a extenderse por sobre los tiempos” (Fernández Bitar, 2015, pág.10).

En concordancia con ese derrotero histórico, este trabajo se reivindica como continuador de una tradición gestada en las últimas tres décadas compuesta por biografías de bandas o solistas, reediciones de álbumes clásicos, películas documentales o basadas en hechos reales amén de reseñas históricas que incluyen el listados de (casi) todo el material editado en la Argentina que responde a la etiqueta del Rock Nacional.

Sin embargo, esta amplia base bibliográfica se caracteriza por estar dirigida a un público masivo a partir de un abordaje periodístico o anecdótico, siendo acotada la producción académica local sobre esta materia. Desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el marco del Proyecto Ubacyt 2004-2008, se motorizó una investigación que diera cuenta de los libros, tesis, ponencias o artículos que desde un enfoque académico abordaran la temática hasta el 2008. Un total de 52 recensiones le dan vida a “Música popular argentina: reflexión teórica

y bibliografía crítica". Si bien este libro implica un gran aporte, el editor marca un importante déficit:

"Si aceptamos que la mirada académica debe ser crítica, es decir, debe dar un primer paso en dirección a desenmascarar y desmantelar los poderes que se ocultan detrás de la impronta ingenua que adquieren los discursos sobre las músicas, tanto la bibliografía que hemos reseñado como una parte considerable de los escritos sobre música popular que se produce en Latinoamérica, se presentan un tanto distantes de este tipo de acercamiento" (García, 2010, pág. 26-27).

García señala que este corpus de escritos realizados desde los marcos conceptuales y los procedimientos metodológicos de las ciencias sociales y las humanidades se pueden clasificar en tres grandes conjuntos a partir de la estrategia narrativa que desarrolla el / los autores:

- Afectivo / Ideológica: es el fan puesto en el rol de investigador y escritor que da cuenta de la música que le gusta y como se vincula con ella y los artistas que la crean y ejecutan.
- Argumentativa / Justificatoria: le cabe al crítico y/o musicólogo histórico.
- Descentrada / Desnaturalizante: corresponde al perfil del etnomusicólogo y antropólogo.

El abordaje académico está obligado por su naturaleza a desarrollar una mirada crítica que eche luz sobre los paradigmas estéticos que influyen en la producción de las distintas disciplinas artísticas, los poderes que se ocultan en la instancia de producción y distribución, que estrategias narrativas se utilizan y los niveles de conciencia de los individuos sobre el rol que cumplen en dichos paradigmas (García, 2010, pág. 27).

García también da cuenta de la existencia de otros modos de producir, ejecutar, distribuir y consumir música, que no es ni mejor o peor, pero que debe ser aceptada

como una representación simbólica en el contexto histórico, cultural y de clase que, como el rock, se transforma en un paradigma desde donde identificarse e interactuar con un mundo hostil.

Esta identificación entre los artistas, su producción musical y el público es definida como un vínculo afectivo que le brinda a sus seguidores estructuras de placer y una cartografía para navegar por el mundo alejándose de la alienación, la impotencia y el aburrimiento, que es el menú que se les ofrecía a los jóvenes hasta el surgimiento del rock. Esta topografía del deseo condiciona la relación de los jóvenes con formaciones ideológicas, políticas y económicas tradicionales, tanto como su incapacidad de reducirse a ellas (Grossberg, 2010, pág. 125).

En consonancia con esta línea, el presente trabajo plantea que el surgimiento del rock en Argentina implica un cambio de paradigma que se traduce no solo en una nueva categoría sociológica (la juventud rockera) sino en el surgimiento y consolidación de nuevos valores sociales, y sistemas de representación de los mismos, en los que artistas y público se encuentran más allá de la lógica comercial impuesta por la Industria Cultural. A estos efectos se realiza un recorte histórico que abarca los fenómenos sociales, políticos y culturales que se suceden a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 1973, momento de reapertura de cierta normalidad democrática, libre de proscripciones políticas.

En el siguiente cuadro se agrupan datos del contexto socio-político y cultural del período mencionado, haciendo eje en las particularidades de la aparición del rock como género musical (primera etapa), como fenómeno cultural (segunda etapa) y como emergente contracultural (tercera etapa). .

Cuadro 1: esquematización en tres etapas de las disímiles expresiones artísticas bajo la genérica etiqueta de “rock”²³.

Primera Etapa (hasta 1963): el desembarco del rock	Segunda Etapa (1963/1967): la rebeldía juvenil	Tercera Etapa (1967/1973): la resistencia contracultural
<p>1955: Se estrena “Semilla de Maldad”, película que abre con Rock around the clock, de Bill Haley y sus Cometas llevando el rock'n and roll a nivel global.</p> <p>1957: Mr. Roll y sus Rocks, primera banda del género en Argentina dirigida por Eddie Pequenino.</p> <p>1958: Bill Haley llega a Buenos Aires para tocar en vivo y se estrena "La mujer que yo adoro", película de la Paramount protagonizada por Elvis Presley.</p> <p>1960: Johnny Carel edita el simple "Sácala a bailar" bajo el sello Orfeo de la CBS, en la línea del rock limpio, ingenuo y fresco. La RCA edita a Rocky Pontoni para competir en el mismo rubro. En México grupos como los Teen Tops (1960) o Los Locos del Ritmo (1960) también editan simples y Lps con rock en castellano.</p> <p>1961: Visitan Argentina Paul Anka y Brenda Lee. RCA edita a Johnny Tedesco con su primer simple "Rock del Tom Tom".</p>	<p>1964: La beatlemania en el Río de la Plata desata una revolución cultural que se transforma en el germen del surgimiento del Rock Nacional. La invasión británica se hace fuerte: en Uruguay (Shakers y los Mockers) y en Argentina (Los Jets y Los Seasons) se replica con bandas locales la rivalidad entre The Beatles y The Rolling Stones.</p> <p>1965: Los Gatos Salvajes publican tres simples, donde aparecían temas propios, con letras escritas en castellano, y traducciones de artistas de EEUU e Inglaterra.</p> <p>1966: Los Beatniks publican el simple "Rebelde", que en el lado B presentaba "No finjas más", de Javier Martínez. Los Gatos Salvajes editan su primer LP, en la contratapa se aclara que no son un conjunto más de la "nueva ola" y que son "incomprendidos y rebeldes a los ojos de muchos".</p> <p>1967: Los Gatos editan el simple de "La Balsa", que después se publica en el LP "Los Gatos".</p>	<p>1968: se edita el primer sencillo del sello Mandioca: "Qué pena me das" del trío Manal. La RCA saca el primer simple de Almendra: "Tema de Pototo / El mundo entre las mamos".</p> <p>1969: Manal edita su segundo single "No pibe" y Moris ""El oso". Los sábados de octubre y noviembre se realiza el Festival Pinup de la Música Beat y Pop.</p> <p>1970: Tercer simple de Manal: "Jugo de tomate". Mandioca también edita a Vox Dei, Moris ("El Oso"), Miguel Abuelo, Tanguito y Alma y Vida, entre otros. Pajarito Zaguri edita su primer LP con La Barra De Chocolate por el sello Music Hall. El 4 de febrero aparece el primer ejemplar de la revista Pelo. A un año del festival Woodstock se realiza la primera edición del BA Rock, festival de rock multitudinario y al aire libre en Argentina (5 días de duración en el Velódromo de Palermo).</p> <p>1971: Segunda edición de BA Rock, repitiendo el esquema de 5 días de en el Velódromo de Palermo.</p> <p>1973: se estrena en cine el Sarmiento "Hasta Que Se Ponga El Sol", documental de la tercera edición del festival BA Rock que se realizara en noviembre de 1972.</p>

²³ Cuadro de elaboración propia sobre una segmentación temporal realizada por Constanza Abeillé (2013).

Cuadro 2: características de cada etapa.

Primera Etapa (hasta 1963): el desembarco del rock	Segunda Etapa (1963/1967): la rebeldía juvenil	Tercera Etapa (1967/1973): la resistencia contracultural
<p>El rock argentino de esta primera época está marcado por una constante imitación de las figuras populares del rock en Estados Unidos, el versionado de sus temas en castellano y algunos autores que comienzan a componer letras propias sobre una temática pasatista: Eddie Pequenino era el “Bill Haley argentino” y Sandro era el “Elvis de Valentín Alsina”.</p> <p>Se desarrollaron dos tipos de prácticas sociales: por un lado estaba la juventud que elegía la música pop y se adaptaba a las nuevas tendencias impuestas por el mercado de la “nueva ola” mientras que otra parte, reticente a este tipo de música, buscaba vías para poder escuchar rock anglosajón, sin mediaciones de la industria nacional.</p> <p>Los tópicos temáticos del género no eran muy numerosos: las chicas, la escuela, el trabajo, el conflicto con los padres, el baile y otras prácticas y/o consumos asociadas al ocio.</p> <p>La estética se limitaba a los <i>jeans</i>, la campera de cuero y un jopo como peinado, siendo James Dean un arquetipo internacional.</p>	<p>Difusión de nuevas ideas en occidente: psicoanálisis, existencialismo, marxismo, <i>hippismo</i> y feminismo.</p> <p>Quiebre generacional que opone a los jóvenes a la “integración al sistema” que las instituciones sociales les ofrecía, poniendo en crisis las ideas establecidas de trabajo, familia y realización personal</p> <p>Estos grupos se identificaron con el rock inglés, que competía directamente con el rock americano, pero no limitaron su práctica musical a la versión, sino que componían canciones propias (aunque continuaron cantando en inglés por cuestiones de estilo y de mercado).</p> <p>Algunos de estos artistas alcanzaron una importante proyección regional. Para ellos el rock representaba el surgimiento de una cultura juvenil cargada de nuevo simbolismo como la revolución sexual, la rebeldía del pelo largo y las fantasías de cambio político y social. En Argentina la juventud politizada y los movimientos estudiantiles enfrentados a los gobiernos militares encontraron en el rock nacional formas musicales y discursos para canalizar sus ideales.</p>	<p>En un contexto marcado por el Festival de Woodstock y el <i>flower power</i> varias bandas emergentes del rock argentino ante la imposibilidad de editar con las compañías discográficas tradicionales encuentran en Mandioca, un sello independiente, la puerta a la difusión masiva.</p> <p>“Mandioca, la madre de los chicos” se caracteriza por la falta de profesionalismo y la escasa información respecto al rubro musical. En la presentación del sello los temas sonaron en vivo primero y los discos se publicaron después. Los artistas trabajaban sin contrato, con acuerdos de palabra (Grinberg, 2008).</p> <p>La contracultura musical en Argentina formó parte de un movimiento artístico más amplio difundido por el Instituto Di Tella. Nacida del ambiente <i>underground</i> porteño, esta tercera generación del rock renovó los discursos sociales: si el <i>boom</i> consumista fue un arquetipo de las juventudes de la década de 1950, la liberación de las costumbres sociales y la politización de los mensajes marcó la tendencia en la segunda mitad de la década de 1960.</p>
Contexto político		
<p>Revolución Libertadora (1955/1958) de perfil nacionalista, católico y conservador. Resistencia peronista. Frondizi (1958/1962) reapertura democrática, pero con proscripción del peronismo. Azules y Colorados. Guido (1962/1963) asume la presidencia ante la renuncia forzada de Frondizi. Ambos gobiernos equilibran su capacidad de acción entre gremios y las FFAA.</p>	<p>Illia (1963/1966) gobierna bajo presiones políticas y militares. Juventud como actor emergente en el campo de la cultura y la política. Las FFAA adhieren a la Doctrina de Seguridad Nacional promovida por los EEUU.</p> <p>Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo.</p>	<p>Revolución Argentina (1966/1970) Organización apuesta a un modelo corporativista, que anula a los partidos políticos. Vía occidental y cristiana. Represión juvenil y gremial. La Noche de los Bastones Largos. La respuesta popular: el Cordobazo. Aparición de grupos guerrilleros identificados con la Tendencia Revolucionaria del peronismo y la izquierda revolucionaria.</p>

Lo social como condicionante del origen del rock en Argentina

Para analizar el vínculo entre el campo del poder y el campo cultural, y llegar a las formas de relación entre la Cultura Hegemónica y la Contracultura, vamos a utilizar como referencia el desarrollo conceptual de Pierre Bourdieu en este ámbito. El principal aporte del sociólogo francés pasa por incorporar el concepto de “campos sociales”, uno de los cuales es el campo de la producción cultural, en el que se desarrollan las luchas por el poder simbólico.

“Un campo es un espacio social estructurado, un campo de fuerzas – ya sea de dominantes y dominados, ya sea de relaciones constantes, permanentes, de desigualdades, que se ejercen en el interior de ese espacio– que es también un campo de luchas para transformar o conservar este campo de fuerzas. Cada uno, en el interior de ese universo, utiliza en su concurrencia con los otros la fuerza (relativa) que detiene y que define su posición en el campo y, en consecuencia, sus estrategias” (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 1996, pág. 57)

En términos metodológicos este concepto nos permite ubicar a los actores en danza y tratar de entender como articulan la distribución de los recursos del poder.

“Las diferentes clases y fracciones de clase están comprometidas en una lucha propiamente simbólica para imponer una definición del mundo social más conforme a sus intereses (...) El campo de producción simbólica es un microcosmos de la lucha simbólica entre las clases: sirviendo a sus propios intereses en la lucha por el campo de producción (y en esta medida solamente), los productores sirven a los intereses de los grupos exteriores al campo de la producción” (Bourdieu, 1999, pág. 69).

Para retratar las relaciones que se producen en un campo Bourdieu usa la figura del juego, del espacio lúdico. Los que participan del juego quedan bajo la influencia

de los jugadores más importantes, que a partir de su poderío son los que condicionan las prácticas y los modos de acción de todos. A su vez, esa dinámica no es fija, ya que se va modificando según los jugadores se vayan repositionando a partir de lograr más influencia o poder.

En todos los campos podemos observar luchas entre subcampos, en el caso de la producción cultural existe un ámbito de producción cultural restringida y otro de producción a o legitimador la posesión del capital simbólico²⁴. La producción restringida, como subcampo, se relaciona con las bellas artes, o lo que se denomina como “alta cultura”, y esta sostenido por un ecosistema de instituciones que se destacan por su tradición e infraestructura (bibliotecas, teatros, museos, galerías). En el subcampo de la cultura de masas se destacan los *mass media* y los distintos estamentos de la Industria Cultural.

Lo que caracteriza al capital simbólico es que sólo existe en la medida que es percibido por los otros como un valor, es decir, que incide en la posición que el individuo o grupo ocupa dentro del campo. Es decir, que se basa en un consenso social sobre el valor que se le da a determinada práctica, objeto o acción. Es así como podemos observar distintos tipos de capitales (económico, social, cultural o académico) que se basan en variables diversas como la clase social, el nivel cultural y académico de la familia de origen, el nivel de estudios acreditado, el trabajo o profesión que uno desempeña y los contactos sociales que tiene.

Para Bourdieu el poder no es exclusivo del Estado y su aparato burocrático, más bien, está atomizado en espacios parciales.

“El poder simbólico, como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo y, por ello, la acción sobre el mundo, por lo tanto el mundo; poder

²⁴ Bourdieu sostiene que acumular poder es acumular capital, al que distingue en distintos tipos: económico, cultural, social y simbólico, al que le da especial importancia. En el caso del capital cultural el capital simbólico está objetivado por la posesión de objetos valorados y en las prácticas de consumo propias del campo.

casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino si él es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario" (Bourdieu, 1999, pág. 71).

En síntesis, son las relaciones objetivas entre las posiciones relativas de aquéllos que ocupan el campo y la estructura que determina la forma de las interacciones las principales características de este concepto, siendo que en los campos podemos observar una lucha entre sus ocupantes por el poder, ya sea simbólico, económico o político. Estas luchas se van a caracterizar a partir de la posición que ocupen estos agentes, de sus capitales acumulados y de la historia del propio campo (Bourdieu, 1995, pág. 309).

Pensar el campo de la producción y la difusión social de la música en la segunda mitad del siglo XX nos lleva a dar cuenta de un importante número de agentes e instituciones, además de sus interacciones: músicos, productores, representantes, periodistas y críticos²⁵, editores, público, programadores, historiadores, publicistas, *disk jockeys* o musicalizadores, técnicos de sonido y grabación, dependencias públicas, y sus consecuentes burócratas, relacionadas al fomento y la difusión de música popular, etc. Las alianzas entre varios actores y/o instituciones van redefiniendo constantemente el funcionamiento del campo y legitimación respecto a determinados artistas o géneros (Abeillé, 2015, pág. 12).

El concepto de interacción se refiere, por ejemplo, al desarrollo de los procesos creativos y compositivos basados en la cooperación entre sujetos con destrezas y habilidades complementarias: productor o técnico de grabación que sugieren al autor modificaciones en la letra o arreglos de algún tema, mientras que el valor de la obra artística dependerá no tanto del artista, sino del campo de producción como

²⁵ Ambos son importantes en el proceso de asimilación de la nueva cultura del rock anglosajón en los países periféricos, ya que difunden el vocabulario, la mitología y las obras canónicas del género logrando una justificación artística para su aceptación, además de promover la legitimación del rock autóctono como expresión de la singularidad nacional (Val Ripollés, 2015, pág. 45).

universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista, proceso a su vez fomentado por el ecosistema de medios relacionado, directa o indirectamente, con la industria cultural (Val Ripollés, 2015, pág. 35). En este sentido, en la década de los 60 Latinoamérica entra en el radar de los EEUU y sus países se convierten en beneficiarios de la Alianza Para El Progreso, programa que se caracterizaba por la inyección de fondos en la región, destinados a financiar infraestructura, y el desembarco de empresas multinacionales relacionadas con los medios de comunicación, especialmente la televisión, un fenómeno definido como “Invasión Cultural” o “Imperialismo Cultural”²⁶.

“La TV, con su programación y comerciales, ha sido el medio que logró poblar más densamente el horizonte cultural latinoamericano con los símbolos de la cultura yanqui, provocando de esa manera una *"visibilidad del dominador"* que jamás hubieran logrado generar los diarios, revistas, la radio e, inclusive, el cine (que nunca llegó a constituirse en un espectáculo cotidiano de las masas, con excepción de un número muy limitado de individuos pertenecientes a la clase media urbana). Su introducción estimula, a su vez, la penetración de los mensajes de origen norteamericano, ya sea en revistas de espectáculos, la radio y la industria del disco” (Muraro, 1987, pág. 19).

Las características específicas que adopta el campo de la industria musical en Argentina se pueden describir a partir del concepto “Culturas Híbridas” de García Canclini (1990). Después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, la

²⁶ Según Herbert Schiller el Imperialismo Cultural es “El conjunto de procesos por los que una sociedad es introducida en el seno del sistema moderno mundial y la manera en que su capa dirigente es llevada, por la fascinación, la presión, la fuerza o la corrupción, a moldear las instituciones sociales para que correspondan con los valores y las estructuras del centro dominante del sistema o para hacerse su promotor”. (Schiller, 1976, como se citó en Mattelart, 1997).

posmodernidad se impuso sobre los relatos totalizadores, una incipiente globalización no solo borraba fronteras, también ponía en cuestión la división entre obras cultas y populares en las que las clases altas y bajas se reconocían.

Es así como en la segunda mitad del siglo XX surge en los EEUU un nuevo estrato de mercado bajo el genérico nombre de “juventud”, donde la estratificación se plantea a partir de ciertas prácticas asociadas al tiempo ocioso y al consumo de ropa o de productos de la Industria Cultural, especialmente revistas, música o películas, en el tiempo de ocio.

Bajo el paraguas del *American Way Of Life*, la escena musical de los 60 en nuestro país se consolida con una oferta que apuntaba a los jóvenes tomando como modelos los artistas, los géneros y los estilos que triunfaban en los EEUU.

En este contexto, es innegable la influencia de la Industria Cultural norteamericana sobre los jóvenes de las principales ciudades de nuestro país, donde la difusión motorizada desde los *mass media* es más importante, ya que pensar que las primeras aproximaciones al rock en Argentina se caracterizaban por la resistencia contra la injerencia cultural foránea es, como mínimo, *naif*.

Las primeras expresiones de artistas argentinos que componen *rock'n and roll* con letras en castellano se comercializan bajo el rótulo “Nueva Ola” o “Música Joven”, una etiqueta utilizada por los productores y la prensa especializada para designar a todo un conjunto de propuestas destinadas al segmento juvenil de la audiencia discográfica argentina desde fines de la década del ‘50. Esta novedosa expresión de la industria musical no se diferenciaba de otros géneros, ya que compartían, de algún modo, la estandarización en la realización y ciertos tópicos compositivos que fomentaban el pasatismo y la alienación como mitigadores de la impotencia, ante una sociedad estratificada y autoritaria, y del aburrimiento de los jóvenes.

El origen mítico del rock en la Argentina, que no coincide con el surgimiento del género *rock'n and roll* que se menciona en el párrafo anterior, se construye discursivamente a partir de una aparente ruptura estética respecto de determinadas

manifestaciones mediáticas comerciales que habría tenido lugar en nuestro país hacia 1963, y que se habrían profundizado en 1967, aunque es innegable la influencia de los músicos extranjeros. Para explicar el concepto de “Imitación Imperfecta”, Eduardo Berti (2021), cita a John Rockwell:

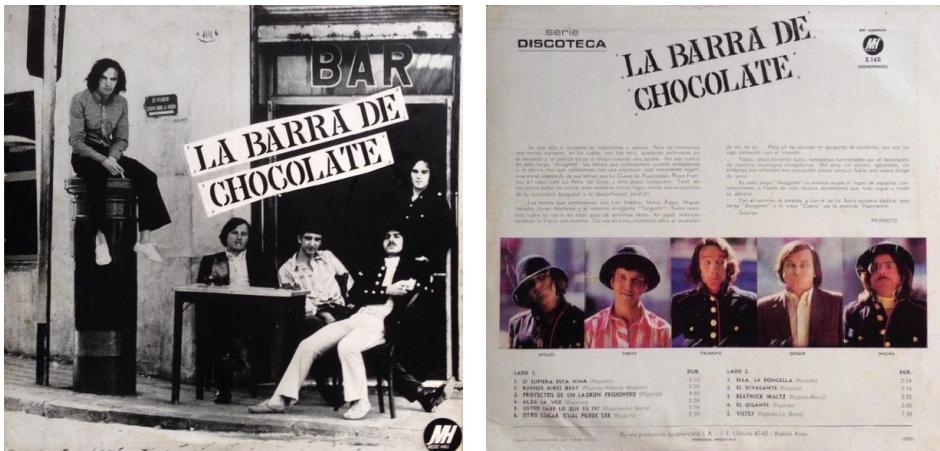
“Muchos de los nuevos estilos del rock, por ejemplo, derivan de intentos fallidos de imitación y constituyen otro ejemplo de los beneficios de una técnica imperfecta. Un adolescente intente copiar un solo de guitarra que escuchó en un disco. Por malentendidos o fallas técnicas, no lo logra. Pero el sonido resultante puede fascinarlo y allí puede encontrar el camino para la evolución de un nuevo estilo”.²⁷

Eran un grupo reducido de jóvenes con intenciones artísticas, muchos terminaron de perfeccionar su técnica a partir de la práctica compulsiva, ecologistas o que simplemente querían conocer gente que compartiera la misma sintonía. Moris, Pajarito Zaguri, Litto Nebia, José Alberto “Tanguito” Iglesias, Carlos Mellino, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso, Ciro Fogliatta, Alejandro Medina, Aldo Altayrac, Gustavo Kerestezachi, Pipo Lernoud, Ricardo Lew, Mario Rabey, Susana Juri, Diana Shepard y Silvia Washington, entre otros (Fernández Bitar, 2015, pág. 19). Otra característica particular era que se movían en un circuito reducido:

“Sé que solo el presente es importante y valioso. Pero los momentos en los cuales uno fue feliz nunca volverán, quedaran archivados en el recuerdo y se podrán relucir cuando uno quiera. Por eso vuelco en esta larga divagatta los temas que compusimos cuando andábamos a la deriva los que soñábamos con una expresión beat netamente argentina en el contenido de sus letras , por La Cueva de Pueyrredón, plaza Francia, el viejo café La Perla del Once y otra plaza cualquiera. Total, en esa época todas las plazas eran nuestras, único lugar donde descansábamos de la curiosidad burguesa y la desconfianza policial (...)”

²⁷ Rockwell, John (1983) *All American Music*. Nueva York, Albert Knopf.

Todos, absolutamente todos estábamos hermanados por el desamparo de nuestros naufragios divagatorios” (Extracto del texto de la contratapa del LP “La Barra De Chocolate” firmado por Pajarito Zaguri).



La Barra De Chocolate.
Music Hall # 2.162

Eran días de prepotencia de las fuerzas de seguridad, de violación de la autonomía universitaria, clausura y censura de artistas y obras culturales aumento de la represión en todos los niveles de la vida cotidiana²⁸. En este contexto, y a pesar de las restricciones impuestas por los dictadores Onganía, Levingston y Lanusse que se sucedieron en la presidencia desde 1966 a 1973, encontramos a una porción importante de la juventud urbana vinculada a la militancia política, en espacios clandestinos o semiclandestinos y bajo el embrujo de una idealización de la figura del general Perón, que cursaba un extenso exilio. Por otro lado, tenemos a un grupo reducido de jóvenes que intentaban recrear el imaginario *beatnik* en un circuito restringido, como el que describe Zaguri, al que tendríamos que agregar el Instituto

²⁸ El pelo largo en los varones o las minifaldas en las mujeres eran justificación suficiente para la policía que los detenían bajo la figura de la “averiguación de antecedentes”, práctica amparada por los edictos policiales que databan de 1968 y recién fueron derogados en 1998.

Di Tella, en su sede de Florida 936. Las canciones de los pioneros del rock argentino se nutrían de este imaginario.

“Podemos hablar entonces de que gran parte de la producción de músicos argentinos de rock, que se expresa en discos, recitales, publicaciones alternativas y esporádicos programas radiales, se convierte en un espacio que -si bien todavía no lo llamaríamos de resistencia- está ejerciendo una contención fuera de lo común, que puede visualizarse a través del compromiso de sus seguidores que empiezan a funcionar en la periferia como pequeños grupos militantes en pro de una serie de ideales específicos” (Correa, 2002, pág. 44).

El *ethos* que caracterizaba a los pioneros, más allá del sentido de pertenencia a un movimiento sin estructura ni límites, era la amalgama lograda entre esos ritmos y tópicos temáticos que llegaban del norte (EEUU e Inglaterra principalmente) con aires de folklore, tango, jazz y *bossa nova*, además de una mirada situada desde la periferia, tanto geográfica como cultural. Por ello, no es recomendable leer este proceso histórico a partir de pares excluyentes, donde el Imperialismo Cultural busca una imposición hegemónica que arrasa todo a su paso, y las culturas oprimidas solo resisten y se enfrentan a la cultura foránea.

El incremento de procesos de hibridación vuelve evidente que captamos muy poco del poder si sólo registramos los enfrentamientos y las acciones verticales. El poder no funcionaría si se ejerciera únicamente de burgueses a proletarios, de blancos a indígenas, de padres a hijos, de los medios a los receptores. Porque todas estas relaciones se *entretejen* unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría. (García Canclini, 1990, pág. 324).

En la obra de Bourdieu el concepto de campo se vincula con el de *habitus*, que se define como la internalización de la estructura social y la práctica generada por el grupo social al que se pertenece. El *habitus* formará un conjunto de esquemas prácticos de percepción, la división del mundo en varias categorías, y apreciación,

distinción entre lo bello y lo feo, lo apropiado y lo inapropiado, lo que vale y lo que no vale, entre lo bueno y lo malo.

“El *habitus* es un conocimiento adquirido y un saber que puede funcionar como un capital” (Bourdieu, 1995, pág. 268).

En resumen, podemos afirmar que es el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él.

En el campo de la música el *habitus* está atado al oficio de compositor o intérprete, a las técnicas que se manejan, la presencia o ausencia de referencias académicas y de reconocimiento popular. En la industria de la música se utilizaban técnicas de comunicación y comercialización que buscaban lograr la mayor visibilidad del artista, lo que podría traducirse como la difusión de la obra, y de este modo lograr la acumulación de capital simbólico. En los *habitus* de los campos del rock, y de acuerdo a las estrategias de difusión mencionadas, el disco, y todo lo que se genera a su alrededor, era el medio más idóneo para valorizar la obra y generar capital simbólico.

El desarrollo de las industrias culturales, las técnicas de registro fonográfico y de las poéticas sonoras de la música popular, generaron un contexto que permitía la difusión y la presentación en vivo de una camada de artistas que solapadamente desafiaban el *status quo*, aunque más no fuera desde los bordes. Esta situación planteó una contradicción: los que se oponían al sistema participaban, a su vez, en la disputa por entrar a la industria de la música, única manera de existir en ese campo, siendo los contratos leoninos de que las discográficas le ofrecían a los artistas nôveles el mejor ejemplo al respecto.

Este *modus operandi* convierte a los aspirantes a artistas en cómplices de lo que combaten, contribuyendo a reproducir el sistema por el solo hecho de estar luchando por participar de la industria.

“La dimensión simbólica de las relaciones de dominación se encuentran inscriptas en el cuerpo como habitus, de allí la gran estabilidad de un orden social al haber alcanzado la sumisión inmediata, casi natural, de los dominados (...) En el ámbito de la cultura es donde mejor se puede sacar a luz los mecanismos de la violencia simbólica” (Germaná, 1999).

Llegados a este punto, nos encontramos con un escenario en el cual algunos artistas jóvenes logran acceder a un estudio de grabación bajo el patrocinio de una compañía discográfica como antesala de la edición de su primer simple, siendo la contra cara las bandas o solistas que eran rechazados por representar un estilo que los ejecutivos, los *gatekeeper* de la industria, no consideraban potable para el mercado.

El poder que los ejecutivos tenían respecto a que se editaba era tal, que cuatro o cinco apellidos manejaban un negocio de millones de discos vendidos por año. A la luz de la teoría bourdieusana se puede interpretar esta situación a partir de la asimetría de capital simbólico acumulado entre jóvenes sin experiencia que pretenden entrar a la industria y avezados creadores de éxitos que basan sus decisiones en el olfato profesional.

En ese contexto restrictivo, la aparición del sello Mandioca es disruptiva, ya que en términos de Bourdieu implicó un cambio en las reglas del juego en el campo de la industria musical de la Argentina. El sello, que funcionó entre 1968 y 1970, fue creado por Rafael López Sánchez, Pedro Pujó, Javier Arroyuelo y Jorge Álvarez, la cara visible del proyecto. El nombre Mandioca surge como oposición al sello que The Beatles presentaron el mismo año, Apple Records, y estaba acompañado por un eslogan que era toda una declaración de principios: “Mandioca, la madre de los chicos”. (Ver artículo periodístico de la presentación en sociedad del sello en el Anexo).

En palabras de Jorge Álvarez, la aventura comienza así:

"Mandioca surge como una respuesta a una negativa, básicamente, de las empresas grabadoras establecidas (...) A los Manales les pregunté qué pensaban hacer, me dijeron que no querían entrar en el engranaje comercial, que eso es una porquería, que querían hacer las cosas con libertad... Y yo de música no entendía nada. Pedro tampoco. Y empezamos a pensar qué se podía hacer" (Grinberg, 2008, pág. 87 y 88).



Primer logo del sello Mandioca (1968).

Gracias a Bourdieu entendemos cómo lo social produce, contextualiza y penetra en la música, por eso es lógico, entonces, que en sus orígenes el rock argentino fuera contestatario. La mirada crítica del sociólogo francés plantea a las relaciones sociales como relaciones de poder y de dominación, algo que los pioneros del rock argentino palpaban cotidianamente... eran palabras que llegaban silbando en el viento: serán contestatarios o no serán nada.

Industria Cultural y expresiones contraculturales

A priori, usar la denominación “Industria Cultural”, en adelante IC, supone hablar de una rama específica de la producción económica de un país o región, siendo este el sentido que se impuso en las últimas décadas del siglo XX.²⁹

En realidad este concepto teórico es un desarrollo de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer publicado como capítulo en el libro *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica del Iluminismo), publicado originalmente en 1944, con una versión revisada que aparece en 1947.³⁰

Al colocar al Iluminismo como eje central de la obra, Adorno y Horkheimer dan cuenta del proceso histórico que pone a la razón ilustrada, a partir de su avance constante desde el fin de la Edad Media, como el medio para acabar con los la espectros de la espiritualidad ligada a las religiones y los arcaicos rituales emanados del pensamiento mágico.

Pero esas promesas que parecieron tomar forma con la Revolución Francesa, (libertad, igualdad y fraternidad) quedaron en el olvido cuando la razón ilustrada se transforma en razón instrumental, es decir, en un instrumento para el dominio de la naturaleza y del prójimo.

“Al abandonar su autonomía, la razón se ha convertido en instrumento.

En el aspecto formalista de la razón subjetiva, tal como lo destaca el positivismo, se ve acentuada su falta de relación con un contenido objetivo; en su aspecto instrumental, tal como lo destaca el pragmatismo, se ve acentuada su capitulación ante contenidos heterónomos. La razón aparece totalmente sujetada al proceso social. (...) Su valor operativo, el

²⁹ En nuestros días el término Industria Cultural se refiere a aquellas industrias que crean, producen y comercializan contenidos creativos de naturaleza cultural. Estos contenidos, normalmente protegidos por copyright y que pueden ser reproducidos a escala industrial pueden tomar la forma de un bien o servicio siendo su seña de identidad la mercantilización de una creación u obra culturalmente significativa.

³⁰ Para este trabajo su utilizó la primera traducción al español publicada en Buenos Aires en 1987.

papel que desempeña en el dominio sobre los hombres y la naturaleza, ha sido convertido en criterio exclusivo" (Horkheimer, 1973, pág. 32).

Los campos de concentración del nazismo y las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki sepultaron definitivamente los ideales de racionalidad, humanidad, autonomía y universalidad que pregonaba el Iluminismo.

En este contexto de inhumanidad e irracionalidad, la Industria Cultural aparece como un engranaje clave dentro del sistema capitalista, tanto en su versión democrática como autoritaria, ya que aplaca el carácter revolucionario del proletariado, según el catecismo marxista, aburguesando a los trabajadores a partir de la ampliación de su capacidad de consumo y el acceso a los productos de la IC, que en la época de la publicación que estamos analizando tenían en el cine, la radio, las revistas, los *comics* y los discos de 78 RPM su principal fuente.

Adorno y Horkheimer analizan este fenómeno en el capítulo "La Industria Cultural: la Ilustración como engaño de las masas", resaltando como uno de los principales problemas de la época la fusión entre la cultura con el entretenimiento, entre el arte y la diversión.

"(...) siempre se ha podido advertir en el *amusement*³¹ la manipulación comercial, el *sales talk*³², la voz del vendedor de feria. Pero la afinidad originaria de negocios y *amusement* aparece en el significado mismo de esta último: la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. (...) Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia" (Horkheimer y Adorno, 1987, pág. 174).

Lo que se puede interpretar como un consumo asociado a la evasión de la realidad, para los autores corresponde a un corrimiento del pensamiento mismo, es decir, de

³¹ Diversión.

³² Discurso de venta.

la posibilidad de desarrollar una mirada crítica del entorno. En simultaneo al decaimiento de la criticidad, en la segunda mitad del siglo XX la diversión se fue transformando en un fin en sí mismo, un estado que se busca de manera obsesiva. Sumado a esta situación generada por la IC es importante atender a los efectos que pretende producir: la reproducción del sistema económico y el conformismo político (Briceño Linares, 2010, pág. 63).

En este sentido, la IC es la usina donde se genera y se consolida la ideología de la sociedad capitalista. Otro referente de la Escuela Crítica afirma en este sentido:

“Pero mientras más cercana está la posibilidad de liberar al individuo de las restricciones justificadas en otra época por la escasez y la falta de madurez, mayor es la necesidad de mantener y extremar estas restricciones para que no se disuelva el orden de dominación establecido. La civilización tiene que defenderse a sí misma del fantasma de un mundo que puede ser libre” (Marcuse, 1983, pág. 95).

La posibilidad de elegir dentro de la sobreoferta de productos que la Industria Cultural nos propone, en la que muchas veces las diferencias están marcadas por pequeños detalles, está limitada por un gusto estandarizado, que impone un límite simbólico a la hora del consumo.

“La libertad formal de cada uno está garantizada. Oficialmente, nadie debe rendir cuentas sobre lo que piensa. Pero en cambio cada uno está desde el principio encerrado en un sistema de relaciones e instituciones que forman un instrumento hipersensible de control social. Quien no desee arruinarse debe ingenárselas para no resultar demasiado ligero en la balanza de tal sistema. De otro modo pierde terreno en la vida y termina por hundirse” (Horkheimer y Adorno, 1987, pág. 180).

Dos décadas después, Marcuse retomaría como una de las principales tesis de “El Hombre Unidimensional” la falsa idea libertad que instala en sistema capitalista como uno de sus pilares.

“La libertad económica significaría libertad *de* la economía, de estar controlados por fuerzas y relaciones económicas, liberación de la diaria lucha por la existencia, de ganarse la vida. La libertad política significaría la liberación de los individuos *de* una política sobre la que no ejercen ningún control efectivo. Del mismo modo, la libertad intelectual significaría la restauración del pensamiento individual absorbido ahora por la comunicación y adoctrinamiento de masas” (Marcuse, 1993, pág. 34).

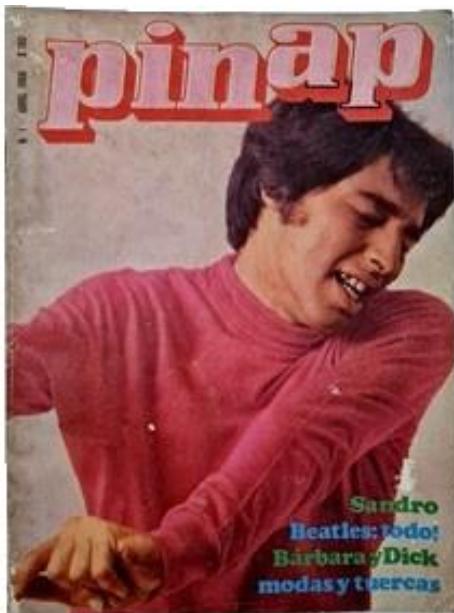
A continuación, retomando la segmentación temporal desarrollada en la página 12, detallamos las características principales de la IC vinculadas a la música.

Primera Etapa (hasta 1963): el desembarco del rock	Segunda Etapa (1963/1967): la rebeldía juvenil	Tercera Etapa (1967/1973): la resistencia contracultural
<p>Los primeros años de la década del 50 son testigos de la lenta decadencia del tango frente al ascenso del folclor y el rock, que se hace fuerte entre los jóvenes. Se destacan músicos que realizan <i>covers</i> de éxitos de los EEUU: Eddie Pequenino, Billy Cafaro y Luis Aguilé.</p> <p>El 17 de octubre del 51 comienzan las transmisiones regulares de canal 7, pero durante muchos años la radio siguió siendo el medio masivo de mayor llegada a los hogares.</p> <p>CBS y RCA, empresas de capital norteamericano, se disputaban el mercado del disco junto a la alemana Odeón y la holandesa Phonogram.</p> <p>En 1951 aparecen empresas nacionales para competir: Music Hall y TK. En</p>	<p>En su gran mayoría los grupos locales están influenciados por el fenómeno del rock británico, mientras que el acento está puesto en la autoría, sobre la creación de un repertorio propio y original. De esta manera, los músicos que componían su propio material estaban situados en una posición legitimada frente a los músicos que versionaban o interpretaban un repertorio ajeno.</p> <p>A partir del éxito de “La Nueva Ola”, en 1962 RCA Victor y Canal 13 ponen al aire “El Club del Clan”, cuna de la música complaciente que presentaba sketches protagonizados por Johny Tedesco, Palito Ortega, Violeta Rivas, Chico Novarro, Lalo Frazen, Nicky Jones, Raúl Lavié y Jolly Land, quienes también presentaban sus canciones haciendo playback. “La Escala Musical”, mientras</p>	<p>Los jóvenes entre los 15 y los 25 años compran 73 de 100 discos. Ante la reticencia de los sellos discográficos para editar a las nuevas bandas con mensaje contestatario Jorge Álvarez, dueño de un sello editorial, fundó junto a tres socios, el sello Mandioca (1968 - 1970).</p> <p>Después de este proyecto Álvarez se hace cargo de Talent, sello de Microfón, que editó, bajo la etiqueta de “música alternativa” los primeros discos de Sui Generis, David Lebon, Pappo’s Blues, Arco Iris, Pesacado Rabioso y Billy Bond con La Pesada del Rock, entre otros.</p> <p>Los programas de radio que dominaban la audiencia en 1968 eran “Modart en la noche”, conducido por Ricardo Kleinman, y “Música con Thompson y Williams”, de Fito Salinas.</p>

<p>1959 se suma Microfón Records, fundada por Mario Kaminsky, que con su sello Talent se hizo fuerte con el folklore y el rock nacional. En 1957 se estrena "Venga a bailar el rock", película argentina que es la primera en Iberoamérica sobre la temática.</p> <p>La difusión radial crece de la mano de "Melodías de rock'n'roll" en radio Mitre, con la conducción de César Lazaga, y de "Rock and Belfast", presentado por Jorge Beillard en el horario central de los sábados a las 20 en Radio Excelsior, dos programas pioneros en la difusión del género.</p> <p>En 1959 la RCA lanza al mercado "La Nueva Ola", artistas jóvenes que cantan en castellano y hacen distintos ritmos. Apuntan al público juvenil y los cantantes representan distintos personajes con perfiles relativamente estereotipados.</p> <p>A comienzos de los 60 se suman tres señales privadas de TV como competencia del canal público. Ricardo Mejía, creador de "La Nueva Ola", produce "Swing, juventud y fantasía", en Canal 7, y "La cantina de la guardia nueva", en Canal 11, dos espacios en la TV donde promociona a sus artistas.</p> <p>Surgimiento del Nuevo Cancionero, artistas latinoamericanos enrolados en "la canción de protesta" que se originan en una vertiente del folclore regional politizado. Sus principales exponentes son Mercedes Sosa, Violeta Parra, Víctor Jara y Daniel Viglietti, continuadores del legado de Atahualpa Yupanqui. Obtienen una profusa difusión en los países sin restricciones impuestas por la censura.</p>	<p>tanto difundía, entre otros, a varios de los pioneros del rock argentino. Los Gatos Salvajes, Los Shakers, Los Walkers, Los Mockers, Billy Bond & Lew Cuarteto, Los Jerks, Los Knacks, Telmo y los Stones, Los Bestias, Los Interrogantes y el Cuarteto Sir John eran los exponentes del rock que se intercalaban con los "complacientes".</p> <p>Son asociaciones comerciales entre compañías discográficas y canales de TV que basaban el negocio en el <i>rating</i>, la venta de discos y las presentaciones en vivo de los artistas promocionados. A partir del éxito del formato, todos los canales de TV lo copia: canal 9 con "Sábados Continuados", canal 7 con "Bienvenido Sábado", mientras que "Sábados Circulares" por canal 13, que si bien era vidriera donde exhibir shows musicales, apuntaba a un target más amplio.</p> <p>El cine aprovecha este <i>boom</i> y se filman varias películas que giraban en torno a la popularidad de una canción, de un cantante o de un programa de televisión.</p> <p>Entre las tantas protagonizadas por Palito Ortega podemos mencionar "El Rey en Londres" (1966). Directores comerciales como Emilio Vieyra o Enrique Carreras realizaron exitosas películas como "El Club del Clan", "Ritmo nuevo y vieja ola", "¡Esto es alegría!", y muchos titulados directamente como el <i>hit</i> en cuestión: "¡Cómo te extraño mi amor!" con Leo Dan (1966) y "Digan lo que digan" con Raphael (1966).³³</p> <p>Aparecen revistas como Gente, Primera Plana, Panorama Semanal, Análisis y Confirmado, todas de orientación conservadora, que reflejan los cambios sociales que impactan en el mundo. Revistas como Che y Usted replican la misma lógica desde una postura izquierdista. Copian modelos de los EEUU y de Europa.</p>	<p>El cine industrial continúa asociado a los músicos y las canciones exitosas: "Un muchacho como yo" (1968) y "Corazón contento" (1969) con Palito Ortega, "Fuiste mía un verano" (1969) con Favio, "En una playa junto al mar" (1971) con Donald, entre tantas otras que también tenían en consideración otros géneros, como el folklórico, como ejemplo.</p> <p>El rock amigable, etiquetado como "música beat" también tenía su espacio en la pantalla grande: el grupo "La Joven Guardia" encabeza el reparto del film "El extraño del pelo largo" (1970), con la participación de las bandas "Pintura Fresca", "Trocha Angosta" y Litto Nebbia.</p> <p>El sello RCA produce dos programas de TV con el objetivo de difundir el género beat: "Sótano Beat", que luego será reemplazado por "Alta Tensión".</p> <p>En esta etapa aparecen revistas especializadas en música y cultura rock, entre las más importantes figuran: Pinap (1968-1970), Pelo (1970-2001), Mordisco (1974-1975), Expreso Imaginario (1976-1983).</p> <p>En 1967 se edita en Buenos Aires "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez, pico del éxito internacional del <i>Boom Latinoamericano</i>, que promueve en el mundo el arte regional.</p> <p>En 1970 se publica el primer libro sobre el rock en Argentina: "Agarrate", editado por Ed. Galerna, con fotos de Oscar Bony y textos de Kreimer, Rippol, Grimberg, Moris y Mabel Lernoud.</p> <p>En 1970 se estrena en cines Easy Rider, y un año después llega al Teatro Argentino de Bs As la ópera rock <i>Hair</i>, una adaptación de la puesta de Broadway. El amor libre, el uso de drogas, la cultura de la paz y la vida comunitaria son retratadas en la pantalla grande.</p>
--	--	--

³³ Cine Argentino: Modernidad y Vanguardias (1957- 1983). Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. 2004.

Contexto comunicacional		
<p>La televisión se encuadrada legalmente dentro del esquema que regulaba la radio, de carácter privatista y comercial, en línea con la tradición norteamericana. El Estado se limitó a la firma de acuerdos internacionales en materia de distribución de frecuencias, a conceder licencias y a controlar aspectos técnicos, con una mínima participación como emisor y productor de mensajes. El sistema se caracteriza por el financiamiento basado en la publicidad, el gerenciamiento privado y la ausencia de equilibrio federal.³⁴ Participación de las cadenas de EEUU, asociadas a los canales de TV privados, mediante productoras independientes.</p>	<p>Marcada expansión del universo de lectores y generalización del acceso a los receptores del audiovisual. Los dueños de los medios eran empresarios nacionales en su mayoría que ofrecían contenidos producidos en el país con búsquedas narrativas y estéticas propias. La gestión de estos empresarios nacionales tuvo una impronta ligada al florecimiento del mercado interno y, sobre esta fortaleza, en algunos casos se logró consolidar la exportación de productos, fundamentalmente en el mercado editorial, discográfico y el cine.³⁵</p>	<p>En 1973 se declaran caducas las licencias de TV de los canales 9, 11 y 13 de Bs. As., 8 de Mar Del Plata y 7 de Mendoza. Todos los canales pasan a control estatal. La dinámica de crecimiento y la diversidad de líneas editoriales de los medios de comunicación, y la IC en general, se ven afectados por la censura que se reinstaura a partir de la ley 20.840 de 1974 sobre actividades subversivas. La ley preveía penas de dos a seis años de prisión "a quien divulgará, propagandizara o difundiera noticias que alteren o supriman el orden institucional y la paz social de la Nación".³⁶</p>



Número 1 de la revista Pinap, abril de 1968.

³⁴ Califano, Bernadette (2018) Políticas de Comunicación. De sus orígenes a los desafíos de las tecnologías digitales. Revista Mexicana de Opinión Pública. Año 13, Núm. 25.

³⁵ Becerra, Martín (2016) Industrias Culturales en la Argentina: conflictos pasados y presentes. <http://cuica.undav.edu.ar/wp-content/uploads/2016/02/Industrias-culturales-en-la-Argentina-conflictos-pasados-y-presentes.pdf>

³⁶ Ibid

De todos los artistas, programas y películas mencionadas el producto que mejor representa la idea de cultura estandarizada (pensada, producida y difundida a partir de un plan de negocio, sobre la base de un modo de producción industrial) es sin dudas colectivo de cantantes denominado “El Club Del Clan” .

Motorizado por la gran popularidad que le otorga la pantalla televisiva, pronto sus artistas y canciones estaban presentes en distintos formatos comerciales: discos, revistas, teatro, cine y presentaciones en vivo. Es evidente el predominio de lo cuantitativo respecto a lo cualitativo, es decir, estamos frente a un producto que requiere un contenido estético manuable, fácil de adaptar a distintos artefactos discursivos.

El origen de este proyecto lo tenemos que rastrear en el contexto del programa de modernización y desarrollo, y la política de promoción de las inversiones extranjeras, promovido por el presidente Arturo Frondizi a partir de 1958 (Novaro, 2010) .

La filial argentina de la norteamericana RCA Víctor, que atrevezaba un crisis financiera, propone una estrategia para capitalizar el interés que el desembarco del *rock'n'roll* causó entre los jóvenes de los grandes centros urbanos de Argentina, un fenómeno abarcativo, ya que impactaba en todas las clases sociales (Adduci Spina, 2018) .

La idea era ganar la atención de ese nuevo nicho de mercado con artistas nacionales, dejando en un segundo plano la venta de discos de artistas del sello como Elvis Presley, que demandaría el pago de ragalías en dólares, escasos en la palza local, a la casa matriz. Para comandar la búsqueda de talentos y realizar la puesta a punto de los mismos, se puso al frente del proyecto a Ricardo Mejía, gerente general de la empresa desde 1960, de origen ecuatoriano y proveniente de la filial mexicana (Manzano, 2010).

Mejía fue el mentor del concepto “La Nueva Ola” con el que identificaba a los artistas de la RCA que apuntaban al público jovén, pero ahora el proyecto era más

ambicioso: formar un colectivo de cantantes que representaban un perfil social estereotipado.

"Palito Ortega era el muchacho del interior de sonrisa triste que había conquistado la ciudad; Violeta Rivas, la chica de barrio que cantaba los éxitos de las estrellas pop italianas; Johny Tedesco, el joven americanizado de pulóveres extravagantes; Jolly Land, la rubia simpática, Raúl Lavié, el porteño fanfarrón; Chico Novarro, el cumbiero y galán maduro; Lalo Fransen, el "nene bien" de clase alta; y Nicky Jones, el bufón del grupo, por citar a algunos de ellos" (Adduci Spina, 2018, pág. 189).

En línea con la idea que sostiene que la IC fomenta los valores tradicionales de la sociedad capitalista, podemos advertir como el uso de los estereotipos y el contenido las letras de las canciones reafirman la figura de un joven inserto en los valores y esquemas de la sociedad burguesa. A esto, le podemos agregar que el canal por el que lograban mayor impacto era el televisivo, el masivo por excelencia, pero también el más conservador. Así, la emergencia de la juventud fué procesada por la televisión, un medio de consumo familiar en esos días, de la mano de un discurso conservador que parecía ir a contramano de la transformación de los paradigmas sociales, políticos y económicos de la época.

"Hasta mediados de los sesenta la institución familiar se había mantenido a resguardo de los cambios sociales y la modernización, reproduciendo en su seno las pautas patriarcales tradicionales. Así lo revelan modelos mediáticos como los de La familia Falcón (1962) y Los Pérez García (1940-1966), que reflejaban el "mito de la intimidad protegida": la vida familiar como refugio seguro y fuente de sosiego frente a un espacio público crispado, en transformación constante, violento y competitivo. Un padre proveedor y guía moral de la familia, una madre que cuidaba a los suyos desde su rol de esposa fiel y reina del hogar, y unos hijos subordinados a la experiencia de sus mayores eran los prototipos de la

"familia decente". Al avanzar la década, ese modelo tuvo que enfrentar crecientes desafíos: una vez que aceptaban cuestionar las pautas de autoridad heredadas, los padres no sabían muy bien cómo encarar la educación de sus hijos; de allí la rápida difusión del psicoanálisis en las revistas dedicadas a la familia (cabe destacar el éxito de Escuela para Padres, que Eva Giberti publicaba desde 1956, así como la modernización de publicaciones como Claudia, seguida poco después, aunque con una línea más conservadora, por el semanario Gente)" (Novaro, 2010, pág. 75).

En síntesis, podemos mencionar como una característica distintiva de la IC, en función de sus propuestas hacia el público joven, el uso de la lógica comercial aplicada a la fabricación de ídolos populares. Muchas veces estos ídolos no tienen más mérito que su popularidad, que le es dada, a su vez, por el engranaje mediático que lo instala en dicho lugar.

Como la cultura de masas se define por el consumo, cuando el ídolo/producto deja de rendir, generalmente, va quedando en el olvido. Uno de los pocos miembros de El Club Del Clan que venció al ostracismo es Ramón "Palito" Ortega, que no sólo continuó en la industria de la música como autor e intérprete, sino que incursionó en disciplinas tan dispares como la dirección de cine, la producción de espectáculos y la representación política.

"Palito cantaba, grababa y filmaba; filmaba, cantaba y grababa. A partir de 1966 ya había abandonado los clubes y limitado sus apariciones públicas a la televisión y los bailes de Carnaval. Los discos simples frenéticamente grabados en los años anteriores se reducían –de quince simples en 1965, pasa a doce en 1966 (varios de ellos, repeticiones en álbumes dobles con cuatro canciones), cinco en 1967 y solo cuatro en 1968–, aunque no deja de publicar entre dos y tres LP por año. El contrato con Argentina Sono Film lo obliga a actuar en una película por año que, como ya dijimos, se estrena en cada febrero en Mar del Plata para luego

debutar en marzo en las salas céntricas. La de 1966, como dijimos, es la primera en la que su rol es drásticamente estelar: “Palito Ortega en”, para luego desgranar el resto del elenco” (Gilbert y Alabarces, 2021).

Si bien Brito García (2007) se opone al concepto de “Cultura de Masas”, por rescatar a las masas a través de la historia tanto en la instancia de producción (folklore) como de consumo (obras clásicas), y prefiere rescatar la figura de la “Cultura de Aparato”, que remite a la apropiación de la misma por una estructura productiva cuyos valores no son estéticos, sino mercantiles, es interesante el aporte que realiza en esta diferenciación al marcar la figura del empresario (el mediador entre el creador, su obra y el público).

“Esa mediación determina todo el proceso creativo. El creador pasa a ser asalariado o trabajador a destajo; la obra se define como mercancía y se valora conforme a su rentabilidad, la cual supone la adquisición o el consumo de la misma por un público extenso. Para lograr tal fin, la obra debe: a) no lesionar los valores o criterios normativos del empresario; b) no lesionar los valores o criterios normativos que el empresario supone que tiene el público; y c) no exceder de cierto nivel de novedad formal que el empresario juzga como adecuado para la comprensión por el mercado. Al mismo tiempo, y sin violar tan rigurosos cánones, la obra debe, contradictoriamente, d) postular un cierto nivel de sorpresa, de calidad o de provocación suficientes como para atraer consumidores. La escasa innovación formal, el empleo de estereotipos o fórmulas patentadas, la desmesurada preocupación por el efecto, el conformismo ideológico, la homogeneidad de contenido y la promoción de la pasividad consumista que son reprochadas a la cultura «de masas», quedan así explicadas. Son las mismas características que un sistema imprime a sus mercancías para someterlas a la prueba paradigmática del mercado” (Brito García, 2007, pág. 29).

Sobreviviente nuevaolero, record en venta de discos y entradas de cine, propagandista del Proceso y gobernador electo de su provincia, la figura de Ortega resalta por esa capacidad de nacer bajo el molde que un empresario del mundo del espectáculo le impuso, para transformarse luego, el mismo, en un empresario que supo producir su carrera y a terceros. ¿Ídolo de pies de barro o artista que excede estas controversias? Más allá de las polémicas, un fiel reflejo de la IC.

En ese engranaje aceitado los estudios de grabación, las productoras y las compañías editoras transformaban en figuras a intérpretes seleccionados en un *casting* (al que dotaban de una personalidad artificial) y que con el respaldo de compositores (a los que se controlaba el contenido de las letras) y de músicos sesionistas contratados (que solo tocaban ritmos de moda) de un día para otro vendían miles de discos (Manzano, 2010).

La contracara del fenómeno comercial era la negativa que recibían jóvenes sin experiencia en estudios de grabación, que se presentaban con algunas composiciones que no cuadraban con los “ritmos de moda”.

A pesar de la necesidad constante de lanzar nuevos talentos que la propia dinámica del mercado exigía, no había lugar para esos muchachos de pelo largo, con ritmos difíciles de encasillar y letras que se corrían de los tópicos ya probados en el mercado. La cuota juvenil que las discográficas estaban obligadas a cubrir la acaparaban bandas y solistas identificadas con la “Música Beat”, un género complaciente y bailable, en detrimento de las primeras producciones de lo que luego se conocería como “Música Progresiva”, identificadas con una actitud desafiante y la protesta.³⁷

En el decálogo del buen productor, esta cualidad estaba entre las primeras: tener un “oído sensible” para captar lo que el público quiere escuchar. Y como casi todo

³⁷ Digiano, L. (30 de noviembre de 2002). “Música Beat: una generación musical olvidada”. Diario EL Litoral. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2002/11/30/nosotros/NOS-05.html>

lo que se publicaba se vendía bien, esta lógica terminaba funcionando como una profecía auto cumplida.³⁸

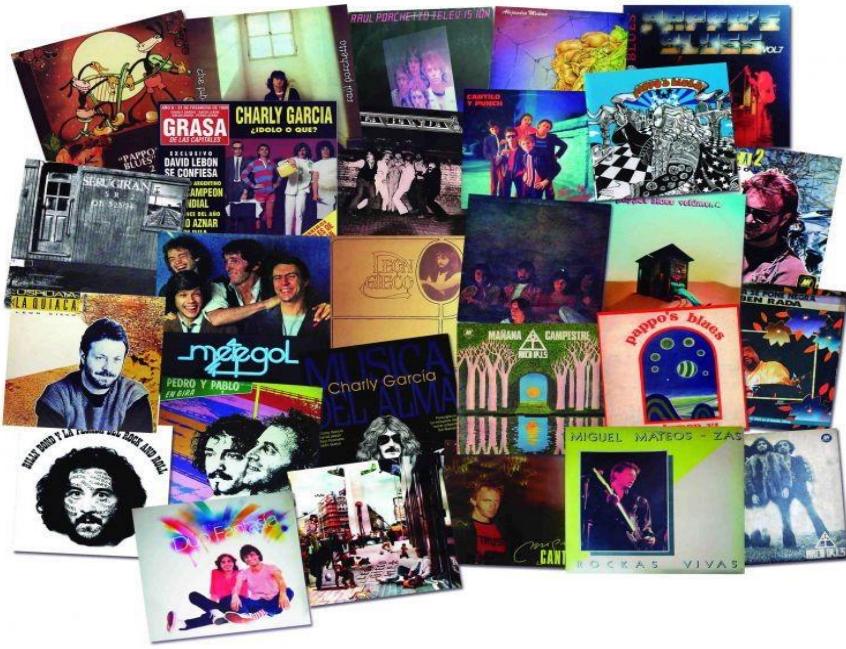
Las letras de rock originales cantadas en castellano se transformaron en el principal escollo, que derivó en la negativa a editar los primeros sencillos y LP's de artistas como Miguel Abuelo, Tanguito, Manal, Moris o Cristina Plate. Esta falta de oportunidades abrió la puerta a la creación del sello independiente Mandioca (Ver página 25).

Jorge Álvarez, que provenía de la edición de libros, se sorprende por el vuelo literario de las composiciones de esos jóvenes músicos impedidos de publicar y decide crear un sello propio. Si bien la historia de Mandioca es breve (1968-1970), Álvarez continuará su cruzada desde las entrañas de la industria: por su iniciativa se crea el sello Talent dentro de la compañía Microfón, desde allí edita a partir de 1973 a Sui Generis, Aquelarre, Moris, Pajarito Zaguri, Manal, David Lebón, Pescado Rabioso, Invisible y Color Humano, entre otros artistas.

Hacia finales de 1970 se cierra un ciclo con la quiebra comercial de Mandioca y la separación de tres bandas pioneras en el rock vernáculo: Los Gatos, Manal y Almendra (comandada por un muy joven Luis Alberto Spinetta).

No sin esfuerzo y tozudez, el rock nacional lentamente logró hacer pie en la industria del disco hasta transformarse, en poco más de una década, en un género exitoso que trascendería las fronteras del país.

³⁸ Entre los referentes de la industria del disco, además del mencionado Ricardo Mejía, podemos destacar a Néstor Selasco de Music Hall, Adolfo Pino, referente de la RCA Víctor y Alfredo Radoszynski, creador del sello Trova.



La Industria Cultural y el rock argentino: parte del material discográfico editado por el sello Microfón a partir de 1970.

Conclusiones

"No te tienen miedo a vos, sino a lo que representás. Lo que vos representás para ellos es la libertad. Es muy difícil ser libre cuando te compran y te venden en el mercado. Claro que no le vayas a decir a nadie que no es libre, porque se van a ocupan de matarte y lastimarte para probarte que son libres".

Jack Nicholson, interpretando a George Hanson en la película Easy Rider

La década del 60, a partir de los distintos acontecimientos históricos que fuimos desarrollando en este trabajo, presentó, en Argentina y en gran parte del mundo, un escenario de turbulencia social y cuestionamiento de todos los catecismos que hasta ese momento eran indiscutibles.

Las influencias artísticas y culturales internacionales, que llegaban a la Argentina a través de distintos medios de comunicación, sumadas a las condiciones sociopolíticas de un modelo de país autoritario, represivo e intolerante, operaron como un caldo de cultivo que permitió a un grupo de jóvenes, sin coordinación manifiesta y provenientes de distintos puntos geográficos, darle forma a una serie de expresiones sonoras que se identificaban por la resistencia al *statu quo* y al modelo de vida propuesto por la sociedad de su tiempo.

"Definiremos la idea de espacio de resistencia como un espacio de contención que proporciona algún tipo de respuesta o vía de canalización a las presiones que ejerce el hábitat local en lo cotidiano. Hablamos de resistencia a un poder desmedido que busca normalizar, disciplinar y hasta anular al otro. Ese poder que busca inhibir puede estar representado en una persona, una institución o un sistema de relaciones"

(Correa, 2002, Pág. 42).

Este colectivo que se movía por un circuito urbano claramente delimitado estaba conformada por "Litto" Nebbia, Mauricio "Moris" Birabent, José Alberto "Tanguito" Iglesias, Javier Martínez, Claudio Gabis, Alejandro Medina, Miguel "Abuelo"

Peralta, Carlos Mellino, Ciro Fogliatta, Miguel Abuelo, Oscar Moro, “Pajarito” Zaguri y por los periodistas y poetas “Pipo” Lernoud y Miguel Grinberg, y luego, Luis Alberto Spinetta, Claudio Gabis y Gustavo Santaolalla, entre otros (Sánchez Trolliet, 2014).

Estos músicos en formación eran una parte de un grupo más amplio, una “fraternidad”, de bohemios, reunida en el gusto común por la música rock y el arte pop, con una estética personal y distintiva, basada en una vestimenta poco convencional para la época y el uso del pelo largo (Boix, 2018).

Sergio Pujol (2002) sostiene que fue la persecución policial, encabezada por el comisario Luis Margaride y fomentada por el gobierno de Juan Carlos Onganía, la que los definió como un colectivo y les dio coherencia interna.

Dicha persecución se basaba en la averiguación de antecedentes, o doble A en la jerga policial, y en los edictos policiales. Los edictos se basaban en contravenciones y estereotipos racistas que fueron elaborando a lo largo de décadas los jefes de la Policía Federal, apañados por un decreto de 1932 firmado por Agustín P. Justo, presidente de facto. La lógica de los edictos policiales era castigar lo que se era y no lo que se hacía, así, su puesta en práctica se basaba en las características personales, la orientación sexual o la condición económica de los “sospechosos”.

Un texto de 1966, pensado para una revista que se llamaría La Mano que no llegó a ver la luz, circulaba en ese grupo selecto con el estatus de manifiesto:

En la Argentina (probablemente en todo el mundo), los intelectuales perdieron el tren. Todos quedan girando en larguísimas discusiones que desembocan en la frustración. El intelectual porteño es el animal más inútil del universo. Se muere en un café, resolviendo abstracciones complicadas, vestido de cadáver, mientras a su lado pasa la vida, en colores y cinemascope. Camarillas, elites, grupos que dicen «luchar por la cultura popular». Mediocridad, estupidez, aburrimiento, sadismo imaginario, absoluta falta de creación. Desde el surrealismo, en el mundo

no pasa nada capaz de conmover realmente a esos bichos anteojudos. Se embarcan en extrañas retóricas populacheras, se atan a esquemas, no exigen nada, no se les pide nada, no se les teme. Publicar un libro de poemas sobre las madres proletarias, mil lectores, los mismos que compran las revistas literarias de moda. Y entonces reuniones, hablar de Sartre, una exposición de imitadores, marxismo de entrecasa, psicoanálisis para curarse del hastío.

Henry Miller dijo de los poetas: «Debe ser la suya una voz capaz de ahogar el trueno de una bomba». Por supuesto, los poetitos de la calle Corrientes prefieren la cultura «valiente y popular» de sus mil lectores. Afuera de ese olor a podrido, Los Beatles tapan el rugido de la bomba con canciones furiosas y ropas de colores. Inauguran una juventud que se tira a dormir en la calle y hace el amor en las plazas. Hasta la Reina se queda en la horma. Bob Dylan levanta a toda una generación. Todo hierve. Hay mucho comercio detrás, está bien, lo sabemos, pero ¿y? El cambio se da, no importa el esquema teórico con que intentemos liquidarlo. Los Beatles critican la guerra de Vietnam, apoyan el laborismo, dicen que Jesús ya pasó. Y su voz es inmensa, llega a todos los rincones, los murmullos de los literatos de sobaco no se oyen. Hace falta el estruendo. Señores, no se mueran. (Fernández Bitar, 2015, pág. 20)

En otro contexto, pero analizando estruendos similares, Martín-Barbero (2000) sostiene respecto a las nuevas sonoridades:

Se trata de una *experiencia cultural nueva* o, como Walter Benjamin la llamó, un *sensorium* nuevo, unos nuevos modos de percibir y de sentir, de oír y de ver, una nueva sensibilidad que en muchos aspectos choca y rompe con el *sensorium* de los adultos (Martín-Barbero, 2000, pág. 36).

Por primera vez, luego de 60 años de historia, la última etapa en la historia del rock argentino pareciera presentar un nuevo *sensorium*. El Hip Hop o género urbano, ese campo de experiencias atravesado por la experimentación sónica de las mano de las TICs, la producción audiovisual de calidad y una estética globalizada, se presenta como un fenómeno cultural capaz de marcar un límite, estirar la distancia prudencial que el paso de una generación a otro implica, para qué adolescentes y adultos se desencuentren a partir de dos variantes que cambian radicalmente: velocidad y la sonoridad.

En el artículo citado, Martín-Barbero afirma que el aumento en la velocidad de la edición de las imágenes, tanto en el discurso televisivo, en la publicidad y especialmente los videoclips, tiene su correlato en el plano de la sonoridad, en la manera de producir y manipular nuevos sonidos. El resultado de esas nuevas articulaciones sonoras es lo que marca la frontera entre la música y el ruido para los adultos, siendo para los jóvenes el *corpus artístico* que los diferencia de la tradición cultural del rock en español.

A igual que los pioneros del Rock Nacional, las nuevas generaciones producen desde un género bastardo³⁹, que se referencia en el Hip Hop de los EEUU, por lo cual, a pesar de las diferencias sustanciales que la revolución tecnológica y la globalización imponen, es digno de mencionar las similitudes entre ambos movimientos artísticos.

Si partimos de la base de entender al género urbano local como la última etapa vigente en la historia del Rock Nacional, también debemos atender a las voces que hablan de un fenómeno radicalmente distinto, por lo cual, cortada esta cadena evolutiva, esas mismas voces condenan al rock argentino a su desaparición.⁴⁰

³⁹ Podemos pensar a la primera etapa del rock nacional como una amalgama de distintos configuraciones sonoras de la época: rock and roll, nueva ola, música beat, música progresiva, bossa nova y folklore.

⁴⁰ En un mundo híper globalizado posturas tan radicalizadas pierden terreno. A principios del 2020 uno de los principales referentes de la escena *Hip Hop* de los EEUU, Eminen, recurre a parte de la base musical y de la letra de "Ámame Peteribí", de Pescado Rabioso, para componer uno de los tracks del álbum Music To Be

A mediados de los 60, en los primeros pasos del movimiento, también se escucharon voces acusatorias del campo político-cultural respecto a la debacle que implicaba la falta de continuidad de los géneros propiamente argentinos, el folklore y el tango; el atentado estético que representaba el uso del pelo largo y otras tantas cuestiones relacionadas con prácticas extranjerizantes en el marco de las denuncias sobre el imperialismo cultural con foco en el norte del continente.

“Tal como había ocurrido en los días iniciales del rock, dirigentes y activistas de la FJC⁴¹ se preocupaban por la amenaza imperialista cernida sobre las jóvenes generaciones obreras. “Dominadas por Estados Unidos”, subrayaba un comentarista, la industria musical, la televisión y la publicidad habían creado “un veneno llamado ‘nueva ola’ para “adormecer a la juventud””. (Manzano, 2010, pág. 47)

Ese clima externo hostil también se alimentaba de un contexto político caracterizado por la censura, una industria del disco que, en un primer momento, rechazaba el rock cantado en castellano, sumado a un elemento polémico que se relaciona con los propios actores, su público y la escasa prensa que aborda la escena.

Más allá de los programas de radio y televisión que funcionaban como canales de difusión del contenido que aportaban las compañías discográficas, eran pocos los medios especializados en la escena musical. Este nicho editorial estuvo reservado, desde el principio, a una serie de revistas editadas en la ciudad de Buenos Aires.

Como pionera podemos mencionar a la revista Pinap (“poster” en castellano), dirigida por Nora Bigongiari y con Daniel Ripoll a cargo de la secretaría de redacción. De perfil pop y pasatista, el primer número de la revista aparece en abril

Murdered By (2020). Este gesto, a su vez, es cada vez más recurrente entre los artistas de la escena Hip Hop local. Otro fenómeno interesante que vincula a los artistas del movimiento Hip Hop y el freestyle con los clásicos del rock argentino es la posibilidad de trascender las fronteras y expandirse por el mundo hispanoparlante.

⁴¹ Federación Juvenil Comunista.

de 1968 y circulará hasta 1969, y en su contenido editorial era común la mezcla de notas sobre bandas promovidas por las grandes discográficas con una paulatina presencia de grupos *beats* o “roqueros”.

En octubre de 1969 se publican dos revistas mensuales de la editorial “Análisis Confirmado” con la intención de competir con Pinup: La Bella Gente (1969-1973) y Cronopios (solo se editan 9 números). La primera se caracteriza por presentar una mirada femenina sobre la cultura pop y los productos de la IC en general. Pop y rock internacional, cine, moda, el *Swinging London*, pero también figuras emergentes del sello mandioca, por ejemplo. Cronopios sería su versión masculina, con un contenido editorial similar. A partir de 1970 ambas revistas se fusionan en una sola.

En febrero de 1970 aparece el número 1 de la revista Pelo, encabezada por Daniel Ripoll, que tras su paso por Pinup pretende hacer una revista “rockera”, aunque en sus páginas conviven “complacientes” y “progresivos”. Este debate, que se hacía acalorado en la sección Cartas de Lectores las revistas mencionadas, se basaba en la supuesta superioridad de los músicos del Beat Progresivo respecto al comercial, aunque muchos de ellos en el pasado reciente formaran parte de agrupaciones que ahora acusaban de “mersas” o “grasas”.⁴²

Así, se hace presente una dicotomía que recorrerá la historia del movimiento hasta nuestros días, polémica en la que participaron los protagonistas, pero donde el peso específico de los medios especializados es muy importante, ya que ellos son los que tienen “la posta”: quien es comercial o “complaciente”, quien es auténtico o “progresivo”⁴³. Este dilema se plantea desde la intención de vender discos y tener

⁴² Billy Bond grabó en sus primeras incursiones en un estudio “Mi limón, mi limonero”, Pappo pasó por Conexión Nº 5, para la que registró “Down Down Dicky Dicky Down”, Pajarito Zaguri y Claudio Gabis habían tocado en Los Náufragos y Javier Martínez hizo lo propio en El Grupo de Gastón.

Obtenido en <https://buenosairescapitaldelrock.blogspot.com/2014/05/la-era-dorada.html>

⁴³ Este debate nos remite, como ya vimos, a las disquisiciones que Adorno y Horkheimer se planteaban en Dialéctica del Iluminismo (1944): qué es arte popular y qué es arte masivo. Ambos fenómenos son definidos según su forma de gestación, su calidad artística, sus efectos. El arte popular es entendido como un arte espontáneo, serio, que promueve la imaginación, moviliza a los ciudadanos y donde prima lo genuino frente

difusión, pero a la vez “no transar” con las compañías discográficas que fabrican artistas desde una perspectiva comercial (Machado, 2020).

Otra manera de enfocar el conflicto es entender las pretensiones artísticas que fue adoptando un género de la mano de referentes como Bob Dylan o The Beatles:

“Lo interesante es observar cómo la idea de rock mensaje/búsqueda empieza a desplazar a la idea de rock & roll = baile/entretenimiento”
(Correa, 2002, pág. 43).

En parte ese conflicto se descomprime con la aparición en escena de Jorge Álvarez, que desde el sello Mandioca primero, y desde Talent después, plantea la libertad artística, en la composición y estética, en la presentación de los primeros discos del rock argentino; la labor periodística ya mencionada de Daniel Ripoll, tanto en Pinup como en Pelo, y por último, por los manifiestos publicados Miguel Grinberg, Pipo Lernoud y Luis Alberto Spinetta (ver anexo).

Lo que va a caracterizar el carácter contracultural del movimiento es la firme voluntad de no aceptar las reglas del juego que el sistema (convenciones sociales, el negocio de la música y la censura) les proponía, desarrollando un estilo propio y prácticas alternativas, en base a las influencias ya mencionadas, que será la marca distintiva de la música “progresiva”, más tarde conocida como “rock nacional”. Esa actitud funcionó como una caja de resonancia, que en el contexto opresivo y violento que caracterizaba a la Argentina de aquellos años, los transformó en voceros de un importante sector inconformista de la juventud (Sánchez Trolliet, 2014).

La resistencia cultural de esa etapa primigenia cede lentamente con la aparición de nuevos artistas “progresivos” hasta llegar al punto de ser cooptada por la industria

a la imitación. Mientras que el arte de masas es de baja calidad artística, un producto comercial fabricado en función de estudios de mercado, diseñado para idiotizar y reprimir. Asimismo, Umberto Eco también aporta etiquetas desde las páginas de Apocalípticos e Integrados (1968): “música gastronómica” o de consumo y la “canción diversa” o distinta.

cultural, que para los primeros años de la década del 70 ya tiene una banda con características de fenómeno de masas que puede “venderse” por distintos canales: discos, revistas, presentaciones en vivo y cine.⁴⁴

“La música chipún-chipún es gastable, reemplazable. El rock progresivo, por la suma de elementos creativos, posee calidad perdurable, intransferible, tras lo cual se comprende por qué el aparato margina premeditadamente al rock. Si evolucionara el gusto masivo se moriría la gallina de los huevos de oro. Entonces —desde la óptica del fabricante de limbo-música— resulta básico mantener en primer plano a sus engendros y hundir en el silencio a los creadores de rock. A fines de 1968 debutó en la Sala Apolo el sello Mandioca —independiente— con su elenco roquero. Fue un debut nervioso, opaco, chato. Manal estaba allí, después creció y brillo. Los recitales Mandioca en el Coliseo fueron estupendos. Pero prácticamente nadie programaba sus discos por radio. Y chau. Pero ni Manal, ni Almendra, ni Arco Iris, ni la Cofradía de la Flor Solar claudicaron, y siguieron. Finalmente fueron contratados por la compañía que tenía a Los Gatos (y también a Palito, a los Iracundos, a Donald). Los grupos progresivos tuvieron un ínfimo apoyo, mientras los altavoces tronaban para los grandes vendedores establecidos del sello. Y chau. ¿Te das cuenta cómo viene la mano?” (Grinberg, 2015, pág. 222).

En el número 12 de la revista Comunicación y Cultura, editada en 1984 en la ciudad de México, Nicolás Casullo aborda el vínculo entre rock y política, aportando un concepto que podríamos aplicar a la etapa de los pioneros, que corridos por izquierda y por derecha, hacen desde el rock política como cultura. Para muchos

⁴⁴ Sui Generis, dúo conformado por Carlos Alberto García Moreno y Carlos Alberto Mestre, se convirtieron en un éxito de ventas con tres discos: “Vida” (1972), “Confesiones de Invierno” (1973) y “Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones” (1974). En 1975 anuncian su separación, llenando dos veces el Luna Park (25.600 personas), logrando la mayor convocatoria de un grupo de rock hasta ese momento. Ese mismo año se edita un disco doble grabado en vivo (“Adiós Sui Generis”) y se estrena una película documental en cines.

jóvenes sin representación política concreta el rock ocupa ese lugar, generalmente desde una idea de “contracultura”.

Como instancias positivas rescata al movimiento como una respuesta de rechazo a un orden conservador y como circuito de comunicación, de relación social y de espacios participativos de carácter alternativo, siendo una falencia la falta de criterio unificado respecto a limitaciones que el poder formal les imponía y la tendencia a “visualizar la práctica de lo político en contraposición a la suya”.

Asimismo, afirma que el rock, en general, “carece de una lectura precisa –y por lo tanto de una interpretación eficazmente transformadora– de los factores, las causas y las consecuencias que plantea una realidad desde el punto de vista económico, social y político” y de “un planteamiento ideológico de envergadura para hacer frente a las estrategias de integración y neutralización que pone en marcha el sistema de la industria cultural masiva, así como a las reformulaciones que se producen cuando es legitimado cultural e ideológicamente por el poder” (Casullo, 1984, pág. 50) .

Esa descripción, propia del tiempo de reapertura democrática de los '80, parece pertinente, también, para el período analizado en este trabajo. Por ello podemos afirmar que nos enfrentamos a un fenómeno contracultural que nunca se asomó a la disputa hegemónica.

Sin dudas, en la actualidad es posible rastrear artistas continuadores de esa estirpe desafiante desde lo político/cultural y rupturista desde lo estético. Esos pioneros no solo construyeron una obra musical y un corpus de ideas que les permitió el ingreso al canon de la música popular y la posibilidad de resistir el paso del tiempo y las modas, también sembraron las bases para la consolidación de un fenómeno cultural de carácter masivo y de reconocimiento internacional.

En este punto es importante reiterar la influencia que la Generación Beat ejerció sobre esos jóvenes inquietos y no encuadrados a las normas de la época que hoy son reconocidos como los pioneros del movimiento:

“Con la Beat Generation se desplegarían definitivamente los deseos de marginación, de no integrarse en el sistema porque había que oponerse a las formas de pensar y de vivir de su país, así como a sus planteamientos políticos y a la conformación de la sociedad, llena de puritanismos, prejuicios y convencionalismos” (Solé Blanch, 2007, pág.256).

Asimismo, es interesante rescatar la mirada de Greil Marcus sobre los escritores norteamericanos, porque tal vez describa, también, a los músicos argentinos:

“Nunca sabremos por sus libros que desde sus inicios lo de Kerouac & Co. fue siempre una cuestión de mistificación y construcción de un mito. Fueron simplemente –como a menudo trataron de decir sin dejar de escapar el secreto– unos buenos chicos norteamericanos. Querían ser más grandes que la vida. Querían éxito. Querían fama. Querían que todo el mundo fuera como ellos, que no es lo mismo que querer cambiar el mundo” (Marcus, 2012, pág. 166).

Por último, nos parece pertinente rescatar el análisis que realiza Matthew Karush (2013) sobre la capacidad que tiene la IC para retratar a la sociedad argentina.

En las décadas del 20 y del 30, la “versión” de la IC se basaba en una sociedad bipolar:

“En las letras de los tangos, los radioteatros y las películas de todos los géneros, un pueblo honesto, digno y largamente sufriente confrontaba a los aristócratas condescendientes y egoístas. (...) Con el paso del tiempo, la representación empezó a ejercer una poderosa influencia sobre la realidad. Las imágenes de la cultura de masas les dieron a los argentinos un poderoso lenguaje para entender la sociedad y el lugar que ocupaban en ella” (Karush, 2013, pág. 267).

Luego, Perón se haría eco de esa representación y ligaría su discurso al tono melodramático de la IC del 20 y del 30, lo que explica, para el autor, la rapidez de la consolidación del vínculo entre Perón y las masas populares.

Pero este movimiento causó, casi como reacción, la conformación de una clase media antiperonista. Y será este sector social, de manera excluyente, el protagonista de los discursos que la IC comenzará a producir a partir del triunfo de la Revolución Libertadora en 1955.

Ahora, los tópicos ya no pasaban por el enfrentamiento de clase ya que, desterrado Perón y proscripto el peronismo, lo que estaba en boga eran las desavenencias intergeneracionales o la canalización de la rebeldía juvenil en el seno familiar.

“A medida que se volvieron más y más comunes en la radio y la televisión, los programas como Los Pérez García y La Familia Falcón empezaron a transformar la imagen dominante de la identidad nacional, identificando el hogar feliz de la clase media porteña con la quintaesencia de la familia argentina” (Karush, 2013, pág. 273).

En el mismo momento en que la IC encaramaba a la familia burguesa como máximo exponente de las mieles del sistema capitalista, los naufragos porteños comenzaban a remar contra la corriente en la búsqueda de categorías identitarias distintas a las hegemónicas, generando nuevos lugares de enunciación y forzando transformaciones en el lenguaje. Todo esto, desde las fronteras del sistema y aprovechando al máximo las posibilidades que el mismo le brindaba.

Opus 2

Breve sinopsis de *Yellow Submarine*, estrenada en 1968 en Inglaterra: la Banda del Sargento Pepper es atacada por los *Blue Meanies* (Malditos Azules), unos malvados, torpes y muy simpáticos que odian la música y el color. Ellos prometen desterrar la alegría, el amor y la música de *Pepperland*. El director de la Banda llega a Liverpool en busca de los Beatles. Con la música de los *fabulous four* vencen a los *Blue Meanies*. Un argumento lineal e infantil. Personajes de trazo grueso: malos muy malos y buenos son muy buenos.

En el cierre, *Pepperland* recupera la música y los colores. Todos cantan *All need is love* y *All together now*.

En un guiño, involuntario quizás, a los sufridos músicos que intentan defender la música y los colores desde el sur del mundo, cuando los Beatles ganan la batalla el jefe de los Malditos Azules pregunta:

- ¿Y ahora, dónde podremos ir?

La respuesta que recibe parece lógica:

- ¿Y si vamos a la Argentina?

Juan Carlos Onganía, un general oscuro y represor, presidente de facto de la Argentina era, a su vez, el líder del bando Azul, el sector más duro dentro de la interna del ejército. El final no se adaptaba a cada país, en todo el mundo Argentina era retratada como un espacio acromático y sin música.



Los Malvados Azules:

- ¿Y ahora, dónde podremos ir?
- ¿Y si vamos a la Argentina?

Opus 3

Para culminar, nos parece pertinente rescatar unas palabras pronunciadas por Rubén Blades en documental que retrata su vida⁴⁵:

“El peor crimen de las clases que tienen el poder contra las clases que no lo tienen es contar la historia por ellos... pero la historia puede ser reescrita, en cambio, el estado de la cultura es el que quedó, los artistas silenciados no se pueden re escuchar, si todo es diversión y amor, los gritos silenciados de la desesperanza y el dolor nunca serán oídos”.

En ese contexto, podemos entender a los orígenes rock nacional como un grito desesperado queriendo romper tanto silencio atroz.

⁴⁵ “Yo no me llamo Rubén Blades”. Documental del 2018, con guion y dirección de Abner Benaim.

Bibliografía

- Abeillé, Constanza (2015) *Un análisis de sociología de la cultura*. Manchester sound, Factory Records y Joy Division. Tesis de Doctorado. UAB.
- Adduci Spina, Elina (2018) Artistas y parejas en crisis en la canción de *El Club del Clan*. En Piedras, P. y Dufays, S. (Ed.) *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa (185-199)*. Buenos Aires, Libraria.
- Althusser, Louis (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Berti, Eduardo (2021) Rockolgía. Documentos de los 80. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Boix, Ornella (2018) “*Hubo un tiempo que fue hermoso*”: una relectura de la relación entre “rock nacional”, mercado y política. Revista Sociohistórica, Nº 42, e060. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.C., & Passeron, J.C. (1996). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1999) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.
- Briceño Linares, Ybelice (2010) *La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura*. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales. Vol. 16 (N.º 3) septiembre-diciembre, 2010, pág. 55-71.
- Britto Garcia, Luis (2007) *El Imperio Contracultural: Del Rock a La Posmodernidad*. Caracas, Biblioteca Popular de los Consejos Comunales.
- Casullo, Nicolás (1984) El rock en la sociedad política. Revista Comunicación y Cultura. Nº 12. México.

- Correa, Gabriel (2002) *El Rock Argentino como generador de espacios de resistencia*. HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño, Nº 2.
- Fernández Bitar, Marcelo (2015) *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- García, Miguel A. (Ed.) (2010) *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata, Edulp.
- García Canclini, Nestor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Germaná, Cesar (1999) *Pierre Bourdieu: La sociología del poder y la violencia simbólica*. Revista de Sociología, Vol. 11 (Nº 12). Recuperado de https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999_n12/art01_1.htm
- Gilbert, Abel y Alabarces, Pablo (2021) *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires, Gourmet musical.
- Grinberg, Miguel (2008) *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Grossberg, Lawrence (2010) *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia, Letra Capital.
- Hebdige, Dick (2004) *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona, Paidós.
- Horkheimer, Max (1973) *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires, Editorial Sur.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1987) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Karush, Matthew (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*. Buenos Aires, Ariel.
- Machado, Mariela Eugenia (2020) *Rock, juventud y política. Las elecciones de 1989 en la prensa gráfica: el caso del Sí de Clarín*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación. Libro digital (PDF)

- Manzano, Valeria (2010) Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966. En Cosse, I., Felitti, K. & Manzano V. (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo. Pág. 19-60.
- Marcus, Greil (2012) *El basurero de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Marcuse, Herbert (1983) *Eros y civilización*. Madrid, Sarpe.
- Marcuse, Hebert (1993) *El hombre unidimensional*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Martín-Barbero, Jesús (2000) *Retos culturales: de la comunicación a la educación*. Revista Nueva sociedad. Núm. 169. Septiembre-Octubre 2000. Pág. 33-43.
- Mattelart, Armand y Mattelart, Michele (1997) *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Muraro, Heriberto (1987) *Invasión Cultural. Economía y Comunicación*. Buenos Aires, Legasa.
- Novaro, Marcos (2010) *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Pujol, Sergio (2002) *La década rebelde. Los años sesenta en Argentina*. Buenos Aires, Emecé.
- Pujol, Sergio (2015) *Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de "la música joven" argentina entre 1966 y 1973*. Apuntes de Investigación del CECYP 2015. Año XVII. Nº 25. Pág. 11-25.
- Sánchez Trolliet, Ana (2014) *Yo me iré a naufragar. Rockeros y bohemios en el centro porteño (1965-1970)*. Revista Registros, año 10, no. 11.
- Solé Blanch, Jordi (2007) *Antropología de la educación y pedagogía de la juventud. Procesos de enculturación*. Madrid, Instituto de la Juventud (INJUVE).
- Val Ripollés, Fernán (2015) *Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares*. methaodos.revista de ciencias sociales, 3 (1).

<http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>

Fuentes alternativas

- Filmografía: para este trabajo se consultaron las siguientes películas.
 - [Venga A Bailar El Rock](#) (1957) Dirigida por Carlos Marcos Stevani y producida por Cinematográfica General Belgrano. *Un grupo de jóvenes organiza un festival de música. Fue la primera película argentina y sudamericana dedicada al rock.*
 - [Los Inconstantes](#) (1963) Dirigida por Rodolfo Kuhn. *Vivencias de un grupo de jóvenes que pasa una semana en Villa Gesell. Participan conocidas figuras y artistas que frecuentaban el Bar Moderno y el Instituto Di Tella y la banda sonora fue compuesta e interpretada por Manal (Claudio Gabis, Alejandro Medina, Javier Martínez).*
 - [Pajarito Gómez, Una Vida Feliz](#) (1965) Dirigida por Rodolfo Kuhn. *En esta película se parodia la figura de Palito Ortega y de los otros integrantes de La Nueva Ola. El eje está puesto en la sociedad entre los medios de comunicación y las compañías discográficas a la hora de construir un ídolo juvenil. Pase y vea la cocina de la Industria Cultural.*
 - [Escala Musical](#) (1966) Dirigida por Leo Fleider y producida por Protón. *Un empresario promueve a los jóvenes de la nueva ola para que logren sacar al aire su propio programa de radio. Recorrido por grandes éxitos musicales de los años 60, con la participación de Johnny Tedesco, Los Shakers, Los Gatos Salvajes y Yaco Monti.*
 - Easy Rider (Buscando Mi Destino) (1969) Dirigida por Dennis Hopper y producida por Columbia Pictures, Pando Company y Raybert Productions. *Dos jóvenes motociclistas de Los Ángeles emprenden un viaje con la intención de descubrir los EEUU. En el trayecto tendrán experiencias con drogas, se encuentran con hippies y serán arrestados.*
 - [Tiro De Gracia](#) (1969) Dirigida por Ricardo Becher. *Un grupo de jóvenes publicitarios y artistas buscan apartarse de la sociedad en señal de rebeldía.*

- [Rock Hasta Que Se Ponga El Sol](#) (1973) Dirigida por Aníbal Uset y producida por Aries Cinematográfica Argentina SA. *Registro audiovisual de la tercera edición del Festival BA Rock de 1972.*
- [Sotori Sur](#) (2019) Dirigido por Federico Rotstein y producida por Los Andes Cine. *Documental que recorre la vida de Miguel Grinberg, periodista, escritor y poeta. Referente de la contracultura argentina de los años 60.*
- Audio y Video
 - [Festival PINAP 1969](#)
 - [La Bella Gente y Cronopios](#)
- Revistas
 - [Revista Pelo](#) (Archivo histórico digital)
 - [Revista La Mano](#) (Archivo personal)
 - [Revista Rolling Stone Argentina](#) (Archivo personal)
- Web
 - [Mágicas Ruinas. Crónicas del siglo pasado](#)
 - [Buenos Aires Capital del Rock](#)
 - [Mano de Mandioca](#)
 - [Revista Tramas](#)
 - [Mapa del Rock](#)
 - [Revista Pinap](#)
 - [Otra Canción](#)
 - [Discogs](#)

Estilo y citas

El sistema de referencias utilizado en el presente trabajo es el APA, adaptado con las referencias bibliográficas completas incluidas bajo el título “Bibliografía” al final del TIF.

Respecto a los grupos, autores, géneros y estilos musicales, como metodología se utilizan mayúsculas para todas las palabras intervenientes, al igual que los títulos de conceptos teóricos.

Los títulos de los álbumes se citan con mayúsculas y cursivas, con el año de edición entre paréntesis.

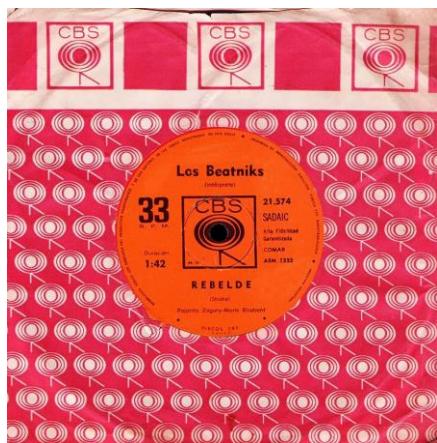
Los nombres de las canciones se citan entre comillas y con mayúsculas para todas las palabras intervenientes. Los extranjerismos aparecen en cursivas.

Las citas textuales reproducen el estilo original.

En el apartado “Anexo” se incluye letras de canciones, artículos periodísticos y documentos de la época relacionados con la cultura rock en Argentina.

Anexo: canciones, letras, imágenes y artículos periodísticos (click en la imagen de Spotify para escuchar el audio)

 Letra de Rebelde (1966) Los Beatniks



Rebelde me llama la gente,
Rebelde es mi corazón,
Soy libre y quieren hacerme
Esclavo de una tradición.

Todo se hace por interés,
Pues este mundo está al revés,
Si todo esto hay que cambiar,
Siendo rebelde se puede empezar.

Rebelde me llama la gente,
Rebelde es mi corazón,
Soy libre y quieren hacerme
Esclavo de una tradición.

¿Por qué el hombre quiere luchar
Aproximando al guerra nuclear?
También las armas por el amor
Y haremos un mundo mejor.

Rebelde me llama la gente
Rebelde es mi corazón
Soy libre y quieren hacerme
Esclavo de una tradición.

Yeah, rebelde seré
Yeah, rebelde hasta el fin
Yeah, y así moriré.

 Letra de La Balsa (1967) Los Gatos



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 ir, pues, caminando yo no puedo
Construiré una balsa y me iré a naufragar.

Tengo que conseguir mucha madera
Tengo que conseguirla de donde pueda, ah-ah-ah
Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura
Con mi balsa yo me iré a naufragar.

Tengo que conseguir mucha madera
Tengo que conseguir de donde pueda, ah-ah-ah
Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura
Con mi balsa yo me iré a naufragar.

Con mi balsa yo me iré a naufragar
Con mi balsa yo me iré a naufragar
A naufragar
A naufragar
A naufragar.

La-la-la, la-la-la-la-la
La-la-la, la-la-la

La-la-la, la-la-la-la-la
La-la-la, la-la-la

La-la-la, la-la-la-la-la
La-la-la, la-la-la

A naufragar
A naufragar.

Muchísimas gracias, muchas gracias, gracias.



Letra de Qué Pena Me Das (1968) Manal



A donde vallas, irá siempre tras de ti.
Tu propio yo, a seguirte hasta tu fin.
No escaparas, de ti no escaparas,
no engañaras, al que engaña a los demás.

Y ese eres tú,
el que finge sin saber, como es él.
La verdad de su existir,
tu solo harás.

Tus disfrazases, sin porque,
te reirás, fumaras o bailaras
para escapar,
de tu vida que solo es
una historieta paralela de tu ser.

Lo mismo da, amar que envidiar,
tergiversar, o nunca comprender.
Nunca eres tú, siempre es una ficción,
nunca es verdad, solo cambias el actor.

Qué pena me das, jamás te sentirás,
dentro de ti
en el cosmos, sin porque.
Qué pena me das.



Letra de Oye Niño (1968) Miguel Abuelo



Oye niño, no te dejes
Haz tu cabeza estallar
Oye niño, no seas tonto
Haz tu cabeza estallar

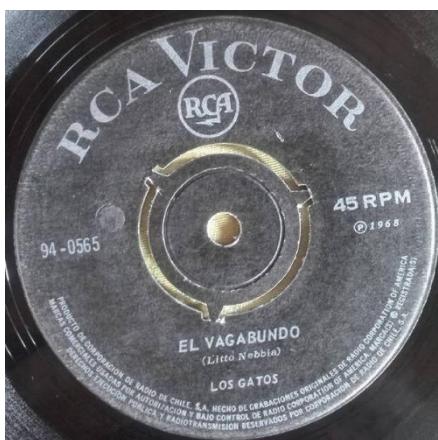
Todo lo que ata es asesino
Todo lo que ata no es la paz
Oye niño ya no corras
No me quieras ganar

Cuando mi nombre ya no exista
Verás qué velocidad
Ya arroja tu armadura
Ser el aire no es pensar

Todo lo que ata es asesino
Todo lo que ata no es la paz
No hay camino hasta tu suerte
Nadie te puede ayudar
No hay camino hasta tu suerte
Haz tu cabeza estallar



Letra de El Vagabundo (1968) Los Gatos



Dicen que un vagabundo
No puede subsistir
Por eso creen que voy a morir.

Dicen que andando sólo
Mi mente enfermaré,
No saben que jamás puedo morir.

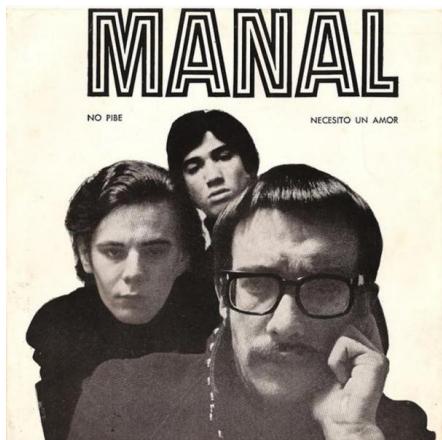
El viento del camino
Mi rostro besará,
La noche y la luna
Mis amigos serán.

El sol de la mañana
Mil fuerzas me dará
Para vivir y resistir.

Dicen que un vagabundo
No puede subsistir
Por eso creen que voy a morir.

No saben que jamás,
Jamás puedo morir,
Nunca moriré, nunca moriré,
Yo jamás puedo morir.

 Letra de No Pibe (1969) Manal



No hay que tener un auto
Ni relojes de medio millón
Cuatro empleos bien pagados
Ser un astro de televisión
No, no, no, no pibe
Para que alguien te pueda amar
Porqué así sólo tendrás
Un negocio más

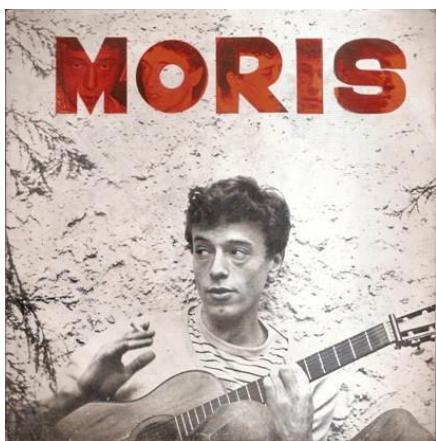
No debes cambiar tu origen
Ni mentir sobre tu identidad
Es muy triste negar de dónde vienes
Lo importante es adónde vas

No, no, no, no pibe
No lo hagas que eso está mal
Si tu madre te escuchara
Moriría de llorar

No hay que viajar a Europa
Ni estudiar en la universidad
Tener títulos de nobleza
O prestigio en la sociedad

No, no, no, no pibe
Para que alguien te pueda amar
Nada de eso es importante
En amor, ya lo verás.

 Letra de El Oso (1969) Moris



Yo vivía en el bosque muy contento
Caminaba, caminaba sin cesar
Las mañanas y las tardes eran mías
A la noche me tiraba a descansar
Pero, un día vino el hombre con sus jaulas
Me encerró y me llevó a la ciudad
En el circo me enseñaron las piruetas
Y yo así perdí mi amada libertad

"Conformate", me decía un tigre viejo
"Nunca el techo y la comida han de faltar
Solo exigen que hagamos las piruetas
Y a los chicos podamos alegrar"

Han pasado cuatro años de esta vida
Con el circo recorrió el mundo, así
Pero, nunca pude olvidarme del todo
De mis bosques, de mis tardes y de mí

En un pueblito alejado
Alguien no cerró el candado
Era una noche sin luna
Y yo dejé la ciudad

Ahora, piso yo el suelo de mi bosque
Otra vez el verde de la libertad
Estoy viejo, pero las tardes son mías
Vuelvo al bosque
Estoy contento de verdad

La-la, la-lara-la
La-la, la-lara-la.



Letra de Escúchame Entre El Ruido (1969) Moris



El hombre tiene miedo de ver la verdad,
de ver que él era algo que no podía definir.
De ver que al fin su sexo pudo ser o no ser
que no era absoluto, que podía ser la flor.

El hombre tiene miedo de su sexo también
y niega a la mujer que lleva dentro de él
¿Qué flor le daré a aquel que vive sin amor?
La flor de mil y un sexos, la flor de un creador.

Cuando él era muy pequeño, él sabía vivir.
Todo era pureza, mamá y papá
si después creció, sufrió y lloró.
¿Dónde estará la flor, dónde está el que se fue?

Un día la farsanta, nuestra gran sociedad
le dijo mil mentiras, lo metió en un corral.
Le dijo que su sexo él tenía que ocultar.
La flor se marchitó, no pudo ver el sol...

También le dijo como él tenía que pensar,
sentir, vivir, amar y ser un ser normal.
Después le regaló, el caos, la maldad
y la publicidad por fin lo convenció.

Te engañaron, ya lo sabes, sino lo sabes también
con la pluma y la palabra; y con silencio también.
Aunque bien, bien lo sabía, la bendita sociedad
que eras algo más que un sexo y tu cédula de identidad.

Lo miro a mi abuelo, él era muy viejito,
igual que yo era hombre o mujer.
Díganme ustedes, dueños de la moral:
¿la voz de ese viejito es de hombre o de mujer?

Escúchame, hermano, entre este ruido actual,
hermano te lo pido ayúdame a seguir.
No esperes que te entiendan, por qué lo habrían de
hacer, son sólo maquinitas que no pueden fallar.

Las máquinas fabrican frases para vivir
que todos repetimos sin nunca descubrir
la libertad del hombre no era de metal
la máquina triunfó, el hombre se acabó.

Ustedes dicen macho, varón y qué se yo,
me meten en un molde como si fuera un flan.
Para recibirme de hombre, no es verdad
me tengo que pelear, no tengo que llorar.

Hablar de las mujeres como cosas que hay que usar,
tener la pose macha y la voz del arrabal.
Pero yo bien los conozco no me pueden engañar,
tienen mucho, mucho miedo, que los llamen "anormal".

Cuando el niño te sonríe y él te quiere acariciar,
cuando lloras y estás solo y no hay nadie a quien llamar,
cuando mueres un instante porque estas con ella al fin,
cuando abrazas un amigo que lo quieras como un dios.

¿Están ciegos, son idiotas?
¿O qué es lo que pasa aquí?
¿O qué es lo que pasa aquí?
¿O qué es lo que pasa aquí?

 Letra de Alza La Voz (1969) La Barra De Chocolate



Si ves que se escapa la vida de tus manos
Estás arrepentido de haber jugado mal
Escribe algún poema, cántale a un amigo
Pídele a este mundo que deje de jugar

Llama a tus hermanos, pídeles que canten
Esa es una forma de brindar amor
Bésalo a tu hijo, míralo de frente
No le reproches nunca su forma de vivir

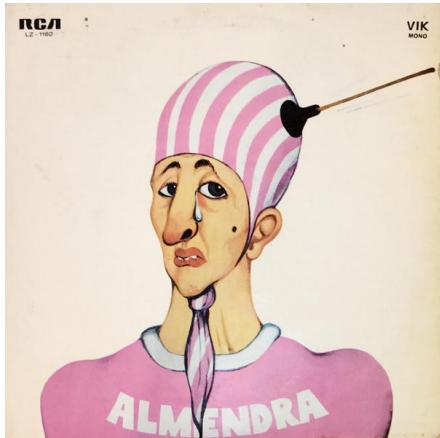
Alza la voz que te van a escuchar
Aunque no escuchen álzala igual
Porque tú quieres vivir
Porque no quieres morir

Alza la voz que te van a escuchar
Aunque no escuchen álzala igual
Porque tú quieres vivir
Porque no quieres morir.

¡Alza la voz!



A Estos Hombres Tristes (1969) Almendra



Salva tu piel
La ciudad te llevó el verano
Ponte color
Que al morir los hombres son blancos
Más blancos

Que al volar sin volver
Sin volver
Que que al volar sin volver

Tu tienes pies y tienes manos
Pero no se ven
Si tus pies hoy nacieron viento
Déjalos correr
Y si tus manos con las plantas
Déjalas crecer

Vive de azul
Porque azul no tienes domingos
Ríete al fin
Que llorar trae tanto frío
Más frío

Que olvidar como ver
Que olvidar como ver

Una vez ví que no cantabas
Y no se porque
Si tienes voz tienes palabras
Déjalas caer
Cayéndose suena tu vida
Aunque no lo creas

Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo
Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo
Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo
Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo

Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo
Cuanta ciudad, cuanta sed
Y tú un hombre solo



Letra de Jugo De Tomate (1970) Manal

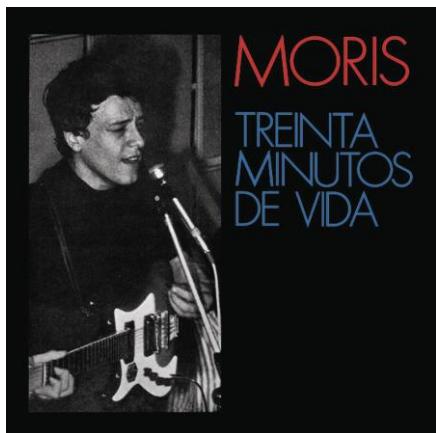


La tierra que te da la vida
Da un tiempo para decidir
Eliriendo inteligentemente
Todo el mundo podrá ser feliz
Jugo de tomate frío
Jugo de tomate frío
En las venas
En las venas deberás tener
Si querés ser un terrible vago

Todo el día panza arriba y a dormir
O elegiste ser un tipo capo
Siempre serio y que da temor, deberás tener
Jugo de tomate frío
Jugo de tomate frío
En las venas, en las venas deberás tener

Si querés triunfar con las mujeres
Tener muchas que lloren por vos
Tendrás que ser muy poco inteligente
Tener dinero y buena voz, pero
Jugo de tomate frío
Jugo de tomate frío
En las venas, en las venas deberás tener

Si querés ser un hombre importante
Que se hable todo el día de vos
O querés inmortalizarte
Como héroe, asesino o semi-dios
Jugo de tomate frío
Jugo de tomate frío
En las venas, en las venas deberás tener.



De nada sirve el porqué
De nada sirve el valor
De nada sirve volver
De nada sirve el adiós
Seguro de nada sirve

Yo me pregunté hasta cuando
Te querré como hasta hoy
Vos me enseñaste llorando
Que de nada sirve el adiós

Seguro de nada sirve
Mi amor

Podré caerme a pedazos, pero acá siempre estás vos

Me gusta lo que no tengo
Y quiero lo que no doy
No me comprendo a mí mismo
No sé entregarte la vida, tampoco vivir sin vos

Yo sé que de nada sirve
Mi amor

Podré caerme a pedazos, pero acá siempre estás vos
Podré caerme a pedazos, pero acá siempre estás vos

Mi jardín ya no te espera
Porque ya corté la flor
Y todo lo que me queda
Es cantarte con el alma si te regalé la voz

Seguro de nada sirve
Mi amor

Podré caerme a pedazos, pero acá siempre estás vos
Podré caerme a pedazos, pero acá

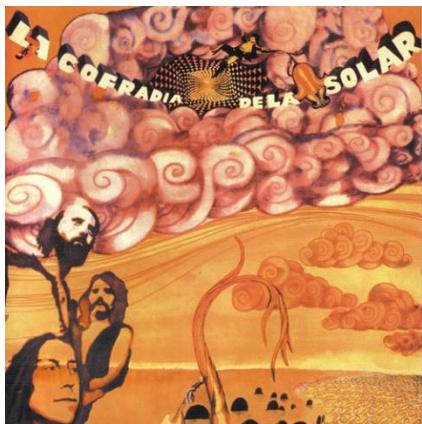
Siempre estás vos

Siempre estás vos.



Letra de Rock Alrededor Del País (1971)

La Cofradía De La Flor Solar



Flacas, blandas, flojas tienen miedo de vivir
Gordos, blandos, flojos, tienen miedo de morir.

Mi madre, nunca se enteró
Mi padre, tal vez no
Mi tía, mi tío, tal vez sí.

Yates, joyas, lujos que placer tan especial
Botas, planes, guerras, se entretiene el capitán.

Mi madre, nunca se enteró
Mi padre, tal vez no
Mi tía, mi tío, tal vez sí.



Mañana campestre...
Perfumada de azahar.
Un gorrión se escapa de tu voz,
En el río, la cara de los dos.
El viento nos cuenta la historia de un lugar.

Corramos al monte
A preguntarle a un nogal
Si es verdad que llueven rosas de cristal,
Si la luna se ha ido a pasear.
El viento nos cuenta la historia de un lugar.

Mañana campestre...
Mañana campestre...
Mañana campestre...
Perfumada de azahar.
Un gorrión se escapa de tu voz,
En el río, la cara de los dos.
El viento nos cuenta la historia de un lugar.

Mañana campestre...
Mañana campestre...



Letra de Adonde Está La Libertad (1971) Pappo's Blues



Adónde está la libertad
No dejo nunca de pensar
Quizás la tengan en algún lugar
Que tendremos que alcanzar

No creo que nunca
Sí que nunca
No creo que nunca
La hemos pasado tan mal
No es posible
Es imposible
Aguantar

El otro día me quisieron matar
Ametralladora pa-pa-pa-pa!
Yo solo quiero escapar
De toda su locura intelectual

No creo que nunca
Sí que nunca
No creo que nunca
La hemos pasado tan mal
No es posible
Es imposible
Aguantar

Artículo en Revista Panorama (Noviembre 1968)

El carnaval de los naufragos (por Miguel Grinberg)

Beat, blue y barroco. Recital de canciones por Manal, Cristina Plate y Miquel Abuelo. Nuevo Teatro.

Sobrevivientes de la tribu seudo-hippie de Plaza Francia, diezmada en parte hace un año por la tijera policial, numerosos jóvenes de sexos indefinidos con disfraz bohemio y algunos "notables" invitados especialmente, atestaron la sala Apolo durante la sesión inaugural de un ciclo auspiciado por "Mandioca", nuevo sello grabador capitaneado por el ahora barbado editor Jorge Alvarez y tres adolescentes de espíritu aventurero.

El trío Manal (bajo, guitarra y batería) emitió sonidos "beat" y "soul" con cierta eficacia neutralizada por la escasa calidad de los temas de su repertorio. La modelo Cristina Plate intentó cantar con acompañamiento de cuerdas y otras herramientas musicales: su "barroco" naufragó en una absoluta falta de sentido de las armonías. Miguel Abuelo, junto a los antimusicales miembros de un grupo en dispersión llamado "Los abuelos de la nada", tuvo arranques de histeria entre canción y canción. Abandonó el escenario enojado con todos: sus admiradores gritaban "No sufras, querido". Una lánguida partidaria de este tipo de eventos explicó: "Nunca haremos nada importante. Sólo nos resta destacar nuestra insignificancia." Lo hacen tan bien, que el "arte" de aburrir tiene en ellos a sus estrellas máximas.

Artículo en Revista La Bella Gente (22-Noviembre-1971)

Primavera blues, o tiempo de nacer (por Miguel Grinberg)

Tenía que suceder: olas van, olas vienen. Setiembre, para algunos rockistas, no trajo verdores sino palideces. Lo que se fue entreviendo durante el invierno pudo observarse con mayor precisión en el umbral de la primavera: otro capítulo rockero se cierra en Buenos Aires. Varios desprevenidos todavía esperaban algo del primer evento del mes: la presentación de la Nebbia's Band en el Opera el día 7. En principio, tal vez alertado por el fiasco de otra sesión anterior, acudió poco público. En segundo término, no bastan las buenas intenciones de Litto Nebbia para llevar adelante una banda compuesta en parte por músicos profesionales. Cada cual hizo lo suyo por su lado y fue notoria la falta de ensayos. Litto, sitiado por diez ejecutantes, no pudo impedir que su Recital Monstruo desembocara en una monstruosidad. Imperó el desorden, no hubo arreglos sino combinaciones accidentales. Otra vez la trompeta del Gordo Fernández atrajo aplausos, igual ocurrió con el batero Moro y el bajo Cacho. El órgano de Litto apenas se oyó —gracias al pésimo trabajo del sonidista Robertone— y él sigue cantando como siempre esas cocas que ya no impresionan, ahora bajo la etiqueta "rock-jazz".

No obstante, hubo una Isla de armonía en esa monótona noche. Durante una



Rock en Buenos Aires

Primavera blues, o tiempo de nacer

Tenía que serenar los ojos, ya que vivíamos. Setentón, para algunos rockeros, es trolo verdadero o polémico. Le daban la espalda y se alejaba durante el invierno para disuadirnos de que el rockero era de la primera vez, otra castaña rockera.

Varios desprendieron toda su esperanza en la presentación de Luis Alberto en el Open de El Pilar. «En principio, salió bien», dice, «pero al final se quedó sin amén, ni siquiera pudo publicar». La presentación de Luis Alberto fue una bomba: interacciones de Litio Nebbia con el público, una guitarra que se puso en punto para más maestros preferían que se quedara en el escenario, la guitarra y la furia en la fiesta de mano, que no pudo impedir que se Recital No traspasara de un momento a otro. Hubo amigas como concienciones accidentales, y las que se quedaron en el escenario. Fueron aplausos agudos, que cesaron cuando Luis Alberto cantó «Cielo». El órgano de Litio se quedó sin teclado y Luis Alberto se quedó sin guitarra. La banda se quedó sin ritmo y Luis Alberto sin voz. La noche se quedó sin ritmo y Luis Alberto sin voz.

La noche del 20 de junio en Rivas se resarcieron de lo asimilado. Luis Alberto se presentó con su banda en el Parqueadero. Allí al helado veímos a Luis Alberto cantando «Domingo Cielo». Allí al helado veímos a Luis Alberto cantando «Domingo Cielo» que todo la fertería acordó que mejor Lito que nadie.

La noche del 21 de junio en Rivas se resarcieron de lo asimilado. Luis Alberto se presentó con su banda en el Parqueadero. Allí al helado veímos a Luis Alberto cantando «Domingo Cielo» que todo la fertería acordó que mejor Lito que nadie.

Tras la larga excusa de su tío

Viento, Edelviro se presentó en Alburquerque y justo al baterista de la banda se le cayó la batería en el suelo. Hubo espacio para la improvisación. Batería de Alburquerque, batería de Estepa, batería de Alburquerque, batería de Alburquerque. Pero por sobre todo, la batería de Alburquerque. Quienes querían dar con la mejor batería de Alburquerque se quedaron illosados por largos, caboclos y descomunales golpes de la batería de Alburquerque. Vienen la ondada.

Edelviro y Luis Alberto se presentaron en la noche del 22 de junio en la imprenta. Batería de Estepa, batería de Alburquerque, batería de Alburquerque. Pero por sobre todo, la batería de Alburquerque. Quienes querían dar con la mejor batería de Alburquerque se quedaron illosados por largos, caboclos y descomunales golpes de la batería de Alburquerque. Vienen la ondada.

Alburquerque se presentó a domicilio en la noche del 23 de junio en Artes y Ciencias, que lamentablemente no tuvo la misma acogida que el rockero en el Margarita Ximénez. «Decidieron que no iban», dice. La noche del 24 de junio en Rivas de la Reina, con



pausa del recital Litto se despojó de la Banda y expuso dos temas con su viola junto a la percusión mágica de Domingo Cura. Allí si hubo feeling, de primera. Dio más ese dúo improvisado que toda la ferretería anterior. Mejor Litto solo que mal acompañado.

La noche del viernes 10 se dividió en dos salas: Arco Iris en el Roca y la reaparición de los ex almendros Luis Alberto Spinetta y Edelmiro Molinari en el Pueyrredón. Arco Iris dio muestra una vez más de su equilibrio y de capacidad para emitir buenas vibraciones. Es junto a Alma y Vida el grupo que mayor coherencia posee actualmente mientras se desvanecen las luminarias de la ola precedente. Tras la fugaz existencia de su trío Viento, Edelmiro se reunió con Luis Alberto y junto al batero Lopecito intentaron crear un clima de revelaciones sin lograrlo. Hubo escasos momentos de fuerza que fueron neutralizados por largas, caóticas tiradas. Tal vez el caos sea un camino fértil para la creación, pero en este caso no hubo confluencias (faltó ensayo). Edelmiro y Luis Alberto se notan inseguros. Saben que Almendra fue importante y anhelan seguir en primera línea. Pero por ahora no han logrado estabilizar lo mucho que quieren dar con lo mucho que se exige de ellos. Lo lograran cuando venzan la ansiedad. Hector Starc volvió a descolgar en Artes y Ciencias, que lamentablemente debió suspender su programación rockera en el Margarita Xirgú por cuestiones "técnicas". Esto impidió la reincidencia de Pajarito Zaguri y su nueva Barra de Rock, con la cual intentaría borrar la patinada de su presentación en julio con una banda imposible.

Arco Iris hizo un interludio con la presentación de Gustavo Santaolalla como solista en el Kraft. Allí hubo belleza y tensión sonora, hubo una viola y una voz sintonizadas en óptima frecuencia. Sin embargo, el final del show provocó parcial éxodo de espectadores. Gustavo entabló un dúo con Dana, la gurú de la hermandad Arco Iris. Este broche de canciones folklóricas ucranias —respetables pero inoportunas— cautivo solamente a los íntimos. Los viernes del mes, en el Teatro del Centro, se llamaron Moris. El 17, por ejemplo, este pionero del Rock en Buenos Aires convirtió su recital en una fiesta. Prologó la sesión dando sitio a un par de místicos de un conjunto en ciernes llamado algo así como *Lo cortés no quita lo cerrado*; impresionaron por su intenso ritmo. Luego, Moris cantó algunos temas memorables y leyó poemas, ratificándose como músico cabal y como creador a tono con el tiempo en que se vive aquí en el Sur.

Entonces Alma y Vida prepara un recital-lanzamiento de su primer LP. Arco Iris cierra su temporada 1971 con un recital que abarca el estreno de la Suite No. 1 Danais. Y Vox Dei trastabilla un poquito. En segundo plano titilan conjuntos como Contraluz y Homus con anhelos de cosa trascendental. Manal, Los Gatos y Almendra son ya cosa de arqueología. Quienes los integraron andan por allí, en busca de la nota perdida. Y a paso tranquilo, mientras otra ola se retira, se perciben las ondas de nuevos rockistas que irán emergiendo poco a poco. Algunos por falta de equipos (cuestión plata) y otros por falta de sitio (cuestión sala) se demoran algo, pero no tardaran y se pondrán en órbita. De aquí en adelante no hay camelot ni circo que valga. Prevalecerán los creadores, no los cameleros. Renacer o nacer, absoluta y tenazmente, sin pretextos ni lamentos: el resto será fracaso y silencio.

Manifiesto de Luis Alberto Spinetta (Octubre 1973)

Rock: música dura, la suicidada por la sociedad



Son tantos los matices que comprenden la actitud creativa de la música local –entendiendo que en esa actitud existe un compromiso con el momento cósmico humano–, son tantos los pasos que sucesivamente deforman los proyectos, incluso los más elementales como ser mostrar una música, reunir mentes libres en un recital, producir en suma algún sonido entre la maraña complaciente y sobremuda que:

EL QUE RECIBE DEBE COMPRENDER DEFINITIVAMENTE QUE LOS PROYECTOS EN MATERIA DE ROCK ARGENTINO NACEN DE UN INSTINTO.

Por lo tanto: el Rock no le concierne a ciertas músicas que aparentemente INTUIDAS POR LAS NATURALEZAS DE QUIENES LAS EJECUTAN siguen guardando una actitud paternalista, tradicional en el sentido enfermo de la tradición, formulista, mitómana, y en la última floración de esta contaminación, sencillamente “facha”.

Sólo en la muerte muere el instinto. Por lo tanto, si éste se mantiene invariable, adjunto a la condición humana a la que necesitamos modificar para reiluminarnos masivamente, quiere decir que tal instinto es la vida.

El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso.

El Rock muere sólo para aquellos que intentaron siempre reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo represiones, con lo cual sólo estimulan “EL CAMBIO” exterior y contrarrevolucionario. Y no hay cambio posible entre opciones que taponan la opción de la liberación interior.

El Rock no ha muerto.

En todo caso, cierta estereotipación en los gustos de los músicos debería liberarse y alcanzar otra luz. El instinto muere en la muerte, repito. El Rock es el instinto de vivir y en ese descaro y en ese compromiso. Si se habla de muerte se habla de muerte, si se habla de vivir, VIDA.

Más vale que los rockeros, cualesquiera sean sus tendencias (entre las cuales dentro de lo que se entiende por instinto de Rock no hay mayores contradicciones) jamás se topen con los personajes hijos de puta demonios colaterales del gran estupefaciente de la represión que pretende conducirnos por el camino de la profesionalidad.

Porque en esa profesionalidad se establece –y aquí entran a tallar todas las infinitas contusiones por las que se debe pasar hasta llegar a dar un juego que contradice a la liberación, que pudre el instinto, que modifica como un cáncer incontrolable la piel original de la idea creada hasta hacerla, en algunos casos, pasar a través de un tamiz en el que la energía totalizadora de ese nuevo lenguaje abandona la sustancia integral que el músico dispuso por instinto en su momento de crear, y luego esa abortación está presente en los escenarios,

en la afinación, hasta en la imagen exterior del mensaje cuando por fin se hace posible verlo.

Tengo conciencia de que el público ve esta debilidad y no se libera: sufre. Luego esta ausencia de totalidad, esa parcialidad, es el negocio del Rock. El negocio del cual viven muchos a costa de los músicos, poetas, autores, y hombres creativos en general.

O sea, esta difamación de proyectos sólo adquiere relieve en esa "ganancia" que representa haber ejecutado el negocio, y solamente en ese nivel hay una aparente eficacia.

Es la parcialidad de pretender que algo que es de todos termina en definidas cuentas en manos de aquellos bastardos de siempre.

Este mal, por último rebote, cae nuevamente en la nuca de los músicos, y los hace pelota.

Luego de participar del juego, son muy pocos los que aun permanecen con fuerzas para impedir la trampa al repetir una y otra vez el juego mediante el cual expresarse, o simplemente arriesgar en el precipicio de la deformación un mensaje que por instintivo es puro y debería llegar al que lo recibe tal cual nació.

Este juego pareciera ser el único posible (hay mentalidades que nos fuerzan a que sea así).

Lo importante es que hay otros caminos.

Luego de haber caído tantas veces antes de ejecutar esa caída final, parábola definitiva en la que se cierran los cerebros para no amar ni dar, hay muy pocos músicos que pueden seguir conservando ese instinto. DENUNCIO SIN EL LIMITE DE LA DENUNCIA A LO QUE NO RECIBE DENUNCIA A LO QUE LA DENUNCIA TRASPASA A ALGO PEOR QUE LA DENUNCIA.

Denuncio a los representantes y productores en general, y los merodeadores de éstos sin excepción, por indefinición ideológica y especulación comercial.

Ya que estos no se diferencian de los patrones de empresa que resultan explotadores de sus obreros. O sea, por ser los engranajes de un pensamiento de liberación a quienes no les interesa que toda la pieza se mueva, dado que al producirse el más mínimo movimiento, serían los primeros en auto reprimirse y dejarían por tanto de participar en la cosa.

Denuncio a ciertas agrupaciones musicales que se alimentan con esas mentalidades no libres, a pesar de contar con el apoyo del público de mente libre.

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y parasitarios, por atentar contra la música amplia y desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas de otras músicas que son tan importantes como las que ellos no se atreven a crear ni sentir.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerezante, porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales. Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su música nuevos

contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida.

Denuncio a otras mentalidades por elitistas y pronosticadoras del suceso de la muerte de algo que por instintivo no puede morir antes de la vida misma.

Denuncio a las editoriales "fachas" por distribuir información falsa en sí misma, y por deformar la información verdadera para hacerla coincidir con las otras mentalidades a las que denuncio.

Denuncio a los participantes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañer a la destrucción de la especie. Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi centro de energía esencial domine este lenguaje al punto que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto.

El rock, música dura, cambia y se modifica, en un instinto de transformación.