

Circo Beat

Música popular, cultura de masas y política en la Argentina, 1964-1970.

Autor:

Delgado, Julian

Tutor:

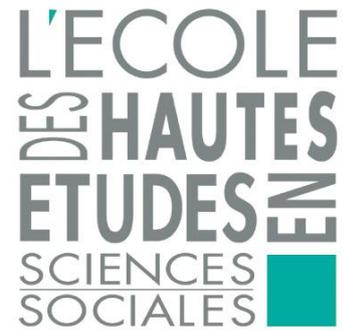
Manzano, Valeria

Buch, Esteban

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia.

Posgrado



**Tesis presentada para optar por el título de
Doctor en Historia**

**Universidad de Buenos Aires / École des Hautes Études en Sciences
Sociales**

Año 2022

Circo Beat

**Música popular, cultura de masas y
política en la Argentina, 1964-1970**

Doctorando: Julian Delgado

Directores: Valeria Manzano y Esteban Buch

Índice

Introducción	5
- Presentación: una historia de la música beat argentina, 1964-1970	6
- Música popular, cultura de masas y política: un estado de la cuestión	12
- Música, historia, sociedad: sobre fuentes y perspectivas de organización histórica	22
- Organización de la tesis	28
Capítulo 1 - Detrás del “joven melencólico”: la industria de la música en la Argentina de los años sesenta	32
- 1.1 La expansión de la industria discográfica argentina	37
- 1.2 Discos de vinilo para la juventud: el surgimiento de la música juvenil y las transformaciones socioculturales de los años sesenta	44
- 1.3 Fábricas de música: los distintos actores de la producción fonográfica	54
- 1.4 “Desde el hit hasta lo imprevisible”: la distribución y venta de discos	66
- 1.5 El flujo musical: la promoción de los discos y las industrias musicales	74
Capítulo 2 – La tercera invasión inglesa: la recepción de los Beatles en Argentina	91
- 2.1 La llegada del rock and roll y el surgimiento de la música juvenil argentina	96
- 2.2 Ascenso y caída de la “nueva ola”: <i>El Club del Clan</i> y la juvenilización de la cultura de masas	112
- 2.3 Los Beatles del Viejo Testamento: normalidad y excepción en los primeros años del fenómeno beat	135
- 2.4 Flequillos, música y política: los Beatles como símbolo juvenil	142
- 2.5 <i>Meet The Beatles</i> . La presentación de John, Paul, George y Ringo a través de sus discos y películas	163

Capítulo 3 - <i>Liverpool at B.A.</i>: el desarrollo de un fenómeno beat local	177
- 3.1 De las versiones de canciones de los Beatles a los primeros conjuntos beat	182
- 3.2 En inglés y en castellano: Los Shakers, Los Gatos Salvajes y las alternativas del beat argentino en 1965	199
- 3.3 Una anglofilia musical argentina: la moda de cantar en inglés y las transformaciones de la música beat durante 1966	213
- 3.4 Ruidosos y flequilludos: música y estilo cultural en los primeros años del fenómeno beat	235
Capítulo 4 - La autenticidad de la música beat argentina: el éxito de “La balsa” y las transformaciones de la música popular	255
- 4.1 “La balsa”: mito e historia	260
- 4.2 El asombroso brote de conjuntos beat: el amateurismo juvenil y las transformaciones de la industria musical	268
- 4.3 Beat en castellano: el rol de las industrias culturales en el éxito de Los Gatos	291
- 4.4 “La balsa”, la “estética rock” y la autenticidad de la música beat argentina	304
- 4.5 Una autenticidad subjetiva y artística: <i>Sgt. Pepper’s</i> y las transformaciones de la música popular	323
Capítulo 5 —La “primavera hippie” argentina: música, juventud y política	334
- 5.1 Los “náufragos”: la irrupción del hippiesmo en Argentina y las transformaciones de la cultura juvenil a finales de los años sesenta	339
- 5.2 <i>Hippie o beat?</i> Las nuevas referencias musicales estadounidenses y británicas	376

Capítulo 6 – “¿Arte o comercio?”: el auge de la música beat y la emergencia de la “música progresiva”	409
- 6.1 Una nueva etapa musical y estilística del fenómeno beat local	414
- 6.2 Almendra, Pintura Fresca y el surgimiento de la “música progresiva” en Argentina	468
Epílogo – La música beat y las transformaciones de la música popular argentina	510
Agradecimientos	517
Bibliografía	519

¿Cuándo y dónde surgieron estos ritmos en que se mezclan la más arrolladora violencia, aullidos que parecen surgir de los primitivos ritos tribales, y una promoción comercial sin precedentes? ¿Qué es esa nueva música?

(“Música de la nueva generación”, *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, pp. 47-53.)

Introducción

Presentación: una historia de la música beat argentina, 1964-1970

“Un circo vi / cuando yo era pibe algún circo vi / Un circo vi / no pasaba nada, pero un circo vi / ¡Circo Beat!”, canta Fito Páez en su canción de 1994 “Circo Beat”. El músico rosarino, que había comenzado su carrera a comienzos de los años ochenta, era en aquel momento una de las máximas figuras de la música popular argentina. Había nacido, como bien deben saber quienes hayan escuchado la canción inaugural de su primer disco solista, “en el 63, con Kennedy a la cabeza”, había sido un niño que “tocaba folklore, después rock and roll” y, escuchando a “Lennon hablando de amor”, había terminado por dedicarse a componer y grabar canciones. Precisamente los recuerdos de aquellos años de infancia fueron el material que eligió como punto de partida para el álbum que comenzó a preparar luego del enormemente exitoso *El amor después del amor* de 1992 y que lanzó dos años después. Aunque probablemente otras canciones como “Mariposa Tecknicolor” o “Tema de Piluso” (los dos primeros cortes de difusión) reflejaban de un modo más transparente ese aire nostálgico que había buscado construir, el tema que Páez eligió como primera pista de su nueva producción discográfica y como título para el proyecto completo fue “Circo Beat”. En esa combinación de dos palabras se ponía en juego, en su opinión, la “mezcla” decisiva de “dos mundos” que había ocurrido durante aquellos lejanos años sesenta: la experiencia de “escuchar a los Beatles en el barrio al lado de una bolsa de papas”¹.

Esta tesis de doctorado cuenta la historia de la música beat argentina, es decir, del fenómeno musical y cultural inspirado en la música y las imágenes de la banda británica The Beatles que se desarrolló en Argentina entre 1964 y 1970. La hipótesis principal de la investigación es que ese fenómeno beat tuvo un rol decisivo en el proceso de reconfiguración de las formas de expresar musicalmente la identidad nacional, estimulando un paulatino abandono de las concepciones más puristas, tradicionalistas y esencialistas y su reemplazo por un creciente “cosmopolitismo estético-cultural”². En este sentido, más allá de las explicaciones que el propio Fito Páez pudo dar en su momento sobre su obra o de las múltiples interpretaciones que siempre podrán realizarse sobre cualquier canción, la referencia a aquel circo beat que llegó a una ciudad de Rosario en

¹ Brenner, Fernando. “De la magia al circo”, *Pelo*, N° 475, diciembre de 1994.

² Regev, Motti. “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, N° 1 (2007), pp. 317-341. Véanse también Cicchelli, Vincenzo y Octobre, Sylvie. *Aesthetico-Cultural Cosmopolitanism and French Youth. The Taste of the World* (Londres: Palgrave/Macmillan, 2018); Shevory, Thomas. “Rock”, Ireye, Akira / Saunier, Pierre-Yves (eds.). *The Palgrave Dictionary of Transnational History* (New York: Palgrave/Macmillan, 2009), pp. 908-909.

la que “no pasaba nada” cuando el cantante era apenas “un pibe” permite no sólo introducir el objeto de estudio de esta investigación, sino también plantear algunas ideas fundamentales en torno a él.

En efecto, la mención de un circo “beat” habilita a recuperar una etiqueta musical que, a pesar de ser poco recordada en el presente, circuló de un modo intenso en la cultura de masas de la segunda mitad de los años sesenta. Asimismo, convoca a preguntarse por la historia de los discos, las bandas, los jóvenes fanáticos y los no tan jóvenes pero muy numerosos actores de la industria de la música que dieron forma a aquel fenómeno musical y cultural que estuvo directamente referenciado con las canciones y las imágenes de los Beatles y otros grupos angloparlantes similares de su época (y no, como la palabra “beat” podría hacer creer, en las experiencias del grupo de escritores estadounidenses de finales de los años cincuenta popularmente conocidos como *beatniks* o “generación beat”). Pero además, al conectar de cierta manera el adjetivo “beat” con su presente (esto es, con esos años noventa en los que el propio Fito Páez se había vuelto un ídolo popular masivo), la canción del rosarino contribuye a señalar la existencia de un lazo entre aquella música de su primera juventud y el fenómeno rockero del cuál él mismo formaba parte en el momento de la edición de su álbum. Así, de un modo puntual y concreto “Circo Beat” sugiere (y a la vez colabora a construir) una genealogía histórica que esta tesis se propone estudiar y problematizar: aquella que lleva de la música beat al surgimiento de un “rock nacional” argentino.

La figura del “circo” es, en este punto, igual de significativa³. Por un lado, el circo remite a un espectáculo de variedades, marcado por el eclecticismo, el humor y también por cierta confusión o desorden de los repertorios y los públicos. Una mezcla que, más que una total falta de criterio, sugiere un tipo de organización de las expresiones y los consumos culturales populares más flexible y menos solemne y elitista que aquella que se legitimó con la consolidación de la música y la cultura rock durante el último tercio

³ Sobre el uso de la palabra “circo”, la explicación puntual de Fito Páez en la conferencia de prensa de presentación del álbum fue muy abierta: “El circo en principio funciona como una caja ilusoria, como una institución a través del tiempo en la cual se recrea un mundo fantástico y eso siempre es interesante, en cualquier época y en cualquier circunstancia. Además las lecturas del circo son infinitas”. Citado en Brenner, Fernando. “De la magia al circo”, *Pelo*, N° 475, diciembre de 1994. Declaraciones muy similares pueden escucharse en una entrevista al músico subida por el usuario Víctor H. Romero a la red YouTube bajo el título “Fito Páez - Circo Beat - Entrevista (1995)”, disponible en: <https://youtu.be/dMnzxmN6f8s> (última consulta: marzo de 2022). Es probable que esta filmación sea parte del “corto en video (dirigido por Sebastián Borensztein), que testificaba el proceso de grabación del nuevo disco en las distintas salas alrededor del mundo”, que según se señala en la nota de *Pelo* se proyectó el día de la presentación para la prensa del *Circo Beat*.

del siglo XX⁴. Por otro lado, la referencia al circo se asocia con un fenómeno itinerante, que llega siempre desde afuera y a la vez tiene la potencia de conectar a los sujetos y los pueblos entre sí, transportando objetos concretos, pero sobre todo generando un movimiento de información y referencias simbólicas. Una función que, en términos estrictamente metafóricos, podría asociarse con la intensificación de los procesos de transnacionalización cultural que ocurrió a partir del final de la segunda guerra mundial y que tuvo justamente en el desarrollo de la música y la cultura rock a nivel global una de sus principales expresiones.

La historia del circo beat ofrece, en otras palabras, una puerta de entrada privilegiada para entender una serie de transformaciones estéticas y socioculturales que fueron decisivas para la historia de la música popular y la cultura de masas argentinas a partir de los años sesenta. Un ejemplo especialmente ilustrativo de estas transformaciones es el del casi total olvido de las numerosas versiones de la canción “La balsa” que se grabaron inmediatamente después de su lanzamiento al mercado musical. Este tema fue registrado por otros rosarinos, los integrantes de la banda Los Gatos, y editado a mediados de 1967 por la filial local de la empresa discográfica estadounidense RCA. Como se explicará con mayor exhaustividad a lo largo de esta tesis, a pesar de que con el paso de los años y aún hasta el día de hoy suele ser considerada un “himno” inaugural del “rock nacional”, “La balsa” constituyó en su propio tiempo una expresión importante de ese circo beat que casi tres décadas después recordaría Fito Páez. Su éxito durante la primavera de aquel año -el mismo en el que los Beatles presentaron su álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*- impulsó la salida al mercado de una veloz andanada de discos a través de la cual los más diversos artistas nacionales y también extranjeros ofrecieron su propia interpretación de aquel nuevo tema de moda: lo grabaron los cantantes de la “nueva ola” Nacho Paz y Lalo Fransen, el guitarrista Sonny Boy (Cacho Tirao), las orquestas dirigidas por Horacio Malvicino y el francés Franck Pourcel, el cuarteto vocal pop venezolano Las Cuatro Monedas y el conjunto beat ecuatoriano Los Corvets, entre otros. El hecho de que todas estas versiones de “La balsa” (y muy posiblemente algunas otras aún no detectadas) sean al día de hoy prácticamente desconocidas puede ser entendido, independientemente de cualquier opinión sobre la

⁴ Keightley, Keir. “Reconsidering rock”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001), pp. 109-142; Toynbee, Jayson. “Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks”, Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (eds.). *Popular Music Studies* (New York: Arnold, 2002), pp. 149-163.

calidad musical de cada una de esas interpretaciones, como una evidencia contundente de una forma de concebir la relación entre las canciones, sus músicos y sus oyentes que comenzó a consolidarse durante los años sesenta y que terminó por tornarse hegemónica en una música popular argentina cada vez más fuertemente atravesada por repertorios y estilos de circulación transnacional.

En este nuevo paradigma, la autenticidad subjetiva -ya sea del artista o de quien lo escucha- se volvió un valor decisivo y, por consiguiente, los juicios de valor sobre la música popular se modificaron en al menos tres grandes aspectos. En primer lugar, la figura del cantautor pasó a ser mejor apreciada que la del intérprete de canciones que fueron compuestas por alguien más. En segundo lugar, la idea de la grabación como una obra única y original se impuso por sobre la de la canción como una melodía de voz y una serie de acordes que deben ser adaptados en cada caso. En tercer lugar, finalmente, la legitimidad de la música como expresión genuina de la identidad nacional dejó de justificarse en la pertenencia a una determinada esencia musical etno-nacional para construirse a partir de criterios tradicionalmente asociados con la “música clásica” como el de la creatividad y la expresividad personal, el de la originalidad individual y el rechazo a las canciones que supuestamente han sido producidas con el solo fin del entretenimiento.

La historia de la música beat entre 1964 y 1970, de la cual “La balsa” de Los Gatos formó parte, es fundamental para entender cómo ocurrieron estas profundas modificaciones en las formas de pensar, hacer y escuchar música en el territorio de la cultura de masas argentina. Como distintos autores han subrayado, los años sesenta representaron un momento de rupturas y profundas transformaciones socioculturales a nivel global⁵. La intensificación de los procesos de transnacionalización de la economía en general y de las industrias culturales en especial fue determinante en el despliegue de un “flujo cultural global⁶” que promovió el desarrollo de nuevas maneras de concebir la “singularidad cultural nacional” basadas en un “cosmopolitismo estético-cultural⁷” y, al mismo tiempo, colaboró fuertemente en la puesta en cuestión del paradigma modernista

⁵ Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Crítica, 2007) [1994], pp. 260-289; Jameson, Fredric. *Periodizar los sesenta* (Córdoba: Alción Editora, 1997) [1984]; Marwick, Arthur. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974* (Bloomsbury: Bloomsbury, 2012) [1998].

⁶ Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 2000).

⁷ Regev, Motti. “Ethno-National Pop-Rock Music...”

de la “gran división” entre “arte elevado” y cultura de masas⁸. El surgimiento de expresiones musicales nacionales orientadas a la juventud e inspiradas en repertorios y estilos de circulación global ocupó un papel muy importante en este gran proceso de cambio sociocultural. El caso argentino no fue la excepción. A mediados de los años cincuenta, la entusiasta recepción del rock and roll por parte de la juventud argentina anticipó la repercusión masiva que, ya durante el cambio de década, lograrían una serie de cantantes que muy pronto pasaron a ser públicamente conocidos como “nuevaoleros”. El fenómeno beat, que se desplegó durante la segunda mitad de los años sesenta, representó a la vez una continuidad y una alteración de las lógicas musicales y culturales que se habían formulado con aquellas primeras elaboraciones locales de una música pop o -para utilizar uno de los términos favoritos de la época- “moderna”.

A partir de la llegada de los primeros discos e imágenes de los Beatles y otros grupos de la “invasión británica” en 1964, comenzaron a surgir en el país una extensa cantidad de conjuntos musicales conformados por jóvenes e identificados con la propuesta sonora electrificada y el estilo cultural de tono más contestatario que representaban esas bandas extranjeras. Con gran rapidez, el nuevo fenómeno de la música beat transformó el panorama no sólo de la aún emergente música juvenil sino de la música popular argentina más en general, colaborando directamente en el afianzamiento de una “estética rock” basada en los sonidos electrificados, la interpretación vocal personalizada y la asociación entre las figuras del compositor y el intérprete⁹. A su vez, la identificación con formas de presentación personal y prácticas culturales más ostensiblemente irreverentes frente a las pautas conservadoras de su tiempo que proponían los nuevos grupos beat y sus fanáticos (simbolizada en el uso, por parte de los varones, del flequillo primero y del pelo largo después) fue una de las vías privilegiadas a través de las cuáles una parte significativa de la juventud argentina impulsó un proceso de modernización cultural. Este proceso supuso, entre otras cosas, el abandono progresivo de las nociones más puristas sobre las formas musicales de expresar la identidad cultural nacional y su reemplazo por una actitud de apertura hacia repertorios y estilos de evidente impronta transnacional¹⁰.

⁸ Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006) [1986].

⁹ Regev, Motti. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”, Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (eds.). *Studies in Popular Music* (London: Arnold, 2002), pp. 251-264. Véase también Zak III, Albin J. *I Don't Sound Like Nobody. Remaking Music in 1950s America* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).

¹⁰ Regev, M. “Ethno-National Pop-Rock Music...; Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*

Pero además, en un contexto histórico global y particularmente regional de creciente movilización social y radicalización política y en un marco nacional signado tanto por el autoritarismo y la represión ante los reclamos populares como por la legitimación de los proyectos de transformación revolucionaria de la sociedad, el fenómeno beat se constituyó en una de las piezas claves para el desarrollo de lo que Valeria Manzano ha propuesto denominar “una cultura juvenil contestataria heterogénea, multidimensional y radicalizada que alcanzó la plenitud en la década de 1970”¹¹. El surgimiento, justamente hacia el año 1970, de un fenómeno rockero que aspiraba a distinguirse más tajantemente de otras formas juveniles de expresión musical y cultural y la rápida consolidación de un discurso sobre la autenticidad subjetiva y artística en el interior de la música popular fueron dos de las manifestaciones más contundentes de los cambios decisivos que la irrupción de la música beat había provocado en la cultura de masas local. A pesar de la profunda violencia represiva que poco tiempo después se desencadenó contra los sectores más rebeldes de la juventud, estos cambios demostraron su capacidad de arraigo y perduraron en el tiempo, afianzando la legitimidad estética y cultural del nuevo “rock nacional” argentino.

(Buenos Aires: Siglo XXI, 2019) [2017]. En cuanto al surgimiento, desarrollo y declive de las concepciones puristas sobre las formas de expresar musicalmente la identidad nacional (y latinoamericana), véase Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional* (Buenos Aires: FCE, 2021).

¹¹ Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017), p. 196.

Música popular, cultura de masas y política: un estado de la cuestión

Desde una perspectiva de historia sociocultural de la música, esta tesis de doctorado sobre la historia de la música beat en Argentina entre 1964 y 1970 se inserta en un campo de estudios de reciente expansión que busca iluminar las relaciones entre el desarrollo de formas musicales y culturales juveniles, la politización social y las transformaciones de la economía capitalista durante los años sesenta. En este sentido, la tesis busca establecer un diálogo con, y realizar un aporte a, tres grandes áreas de estudio. En primer lugar, se conecta con la bibliografía que ha abordado la historia de la música popular argentina, y en particular con aquellos que han indagado desde distintas perspectivas en la historia del “rock nacional” argentino. En segundo lugar, se vincula con los trabajos que han estudiado la cultura de masas en Argentina a lo largo de todo el siglo XX, especialmente con aquellos que abordaron los años sesenta. Asimismo, se interesa en las producciones académicas que han analizado las transformaciones que la cultura de masas atravesó a nivel global durante la segunda mitad del siglo XX. En tercer lugar, reconoce como antecedente el campo de estudios sobre las relaciones entre cultura y política durante los años sesenta tanto en Argentina como en América Latina.

Dentro del primer corpus de trabajos antecedentes, el de los estudios sobre la historia de la música popular argentina, resulta conveniente distinguir entre aquellas producciones que han tomado específicamente como objeto la música y la cultura rock de aquellas otras que han concentrado su atención en otras expresiones musicales.

A su vez, la producción sobre el rock argentino amerita separarse en dos grandes áreas: la de los trabajos periodísticos o testimoniales y la de los estudios académicos. Por un lado, se encuentra la enorme cantidad de publicaciones sobre el “rock nacional” que, desde comienzos de los años setenta¹² y hasta la actualidad, se han producido desde el periodismo y la literatura testimonial¹³. Estos trabajos, si bien varían en sus temáticas y

¹² Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008) [1977]; Kreimer, Juan Carlos. *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970).

¹³ Algunos de los numerosos trabajos producidos desde el periodismo son: Carmona, Juanjo. *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada* (Buenos Aires: Compañía General de Ideas, 2003); Fernández Bitar, Marcelo. *50 Años de rock en Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2016) [1987]; Franco, Adriana / Franco, Gabriela / Calderón, Darío. *Buenos Aires y el rock* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, 2006); Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos (eds.). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina* (Buenos Aires: Musimundo, 2006); Marzullo, Osvaldo / Muñoz, Pancho. *Rock en la Argentina: la historia y sus protagonistas* (Buenos Aires: Galerna, 1986); Pintos, Víctor. *Tanguito. La verdadera historia* (Buenos Aires: Planeta, 1993); Tapia, Víctor. “Cuando todo era nada, él era el principio: Eddie Pequenino, el primer rockero argentino”, *Universo Epígrafe*, 18 de noviembre de 2016. La producción testimonial también es muy amplia: Ábalos, Ezequiel. *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas* (Buenos Aires: Ezequiel Ábalos, 2009); Cantilo,

en su tono, comparten la característica de haber sido escritos “desde adentro” de la cultura rockera. Por consiguiente, en su mayoría, suelen proponer relatos históricos de tono informativo, anecdótico y afirmativo que legitiman esa misma cultura. En ese sentido, más allá de los datos fácticos que pueden proveer, su principal valor reside en funcionar como fuentes primarias para la investigación sobre la historia de la cultura rock en Argentina y, en menor medida, específicamente sobre la historia de la música beat¹⁴.

El campo de estudios académicos sobre el rock argentino, por su parte, presenta un número de antecedentes aún reducido pero de gran influencia. Los primeros trabajos producidos por científicos sociales sobre el rock argentino fueron publicados entre mediados de los años ochenta y principios de los años noventa, es decir, durante los primeros años del retorno democrático, en el que acaso haya sido el momento histórico de mayor masividad del fenómeno¹⁵. Desde una perspectiva sociológica, influida en algunos casos por los estudios culturales británicos, estos trabajos buscaron explicar esa masividad explorando las conexiones entre la cultura rock y las identidades juveniles. En su gran mayoría, todos ellos fundaron su explicación en una revisión histórica que no se estructuró en torno a la preocupación por el trabajo de archivo y que, muchas veces sin ser necesariamente su intención, reprodujo algunas de las principales claves interpretativas de los relatos producidos desde la cultura rock (por ejemplo, en relación a quiénes fueron los protagonistas y a cuál fue su posicionamiento político frente a los regímenes autoritarios). Incluso en esos términos, esa bibliografía inicial tuvo la virtud de sentar las bases para la investigación académica sobre la historia del rock argentino¹⁶.

Miguel. *Chau loco. Los hippies en la Argentina de los setenta* (Buenos Aires: Galerna, 2000); Casali, Eduardo / Castro, Lautaro / Ceci, Maximiliano. *Silencio marginal. Memorias del rock argentino* (Buenos Aires: Punto de encuentro, 2014); Nebbia, Litto. *Mi banda sonora. La vida es un encuentro* (Buenos Aires: Ediciones B, 2017).

¹⁴ La bibliografía de tipo periodístico sobre la música beat argentina es aún muy acotada y ha sido producida en general por coleccionistas y fanáticos. La información y los testimonios que proveen estas publicaciones son fuentes valiosas para esta tesis. Las referencias más destacadas son: Antonelli, Mario. *A naufragar... La historia de Los Gatos* (Buenos Aires: Melopea-Pentimento Records-Disconario, 2018); Antonelli, Mario / Grigera, Daniel. *Al rescate de Los Shakers* (Montevideo: Ediciones B, 2017); Camerlò, Marcelo (ed.). *The Magic Land. A guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock, 1966-1977* (Kliczkowski Publisher, 1998).

¹⁵ Alabarces, Pablo. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993); Beltrán Fuentes, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional* (Buenos Aires: CEAL, 1989); Vila, Pablo. “Rock argentino: crónicas de la resistencia juvenil”, Jelin, Elizabeth (ed.). *Los movimientos sociales 1* (Buenos Aires: CEAL, 1985), pp. 83-148; Vila, Pablo. “Rock nacional and dictatorship in Argentina”, *Popular Music* 6, N° 2 (1987), pp. 129-148; Vila, Pablo. “Rock argentino: The Struggle for Meaning”, *Latin American Music Review*, Vol. 10, N° 1, Spring–Summer 1989, pp. 1-28.

¹⁶ Una revisión de esta bibliografía en Boix, Ornella. “‘Hubo un tiempo que fue hermoso’: una relectura de la relación entre ‘rock nacional’, mercado y política”, *Sociohistórica*, N° 42 (2018) y García, Miguel A. (ed.). *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (Eduulp: La Plata, 2010).

Ya a comienzos del siglo XXI, y en especial durante los últimos diez años, la producción sobre el rock argentino realizada desde los marcos institucionales e interpretativos de las ciencias sociales ha proliferado. Estos trabajos renovaron la agenda de discusión y dieron lugar a estudios que han abordado distintas expresiones y coyunturas rockeras desde múltiples perspectivas disciplinares: la sociológica, la antropológica, la literaria, la musicológica y la histórica¹⁷. Dentro de esta última perspectiva, el rock del período que va de fines de los años sesenta hasta el final de la última dictadura militar ha sido un objeto privilegiado, tanto en aquellos trabajos que abordaron la historia de ciertos artistas o ciertas obras en particular¹⁸ como en aquellos trabajos que se abocaron al estudio de la cultura rock argentina en particular¹⁹.

En cuanto a la bibliografía sobre la música popular argentina del siglo XX, es importante destacar que existe una gran variedad de investigaciones que se concentran en distintos géneros musicales, pero son mucho más reducidos los intentos por ofrecer

¹⁷ Por ejemplo, desde una perspectiva sociológica Boix, Ornela. *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* (Universidad Nacional de La Plata, tesis de doctorado, inédita, 2016). Semán, Pablo. “Vida, apogeo y tormentos del ‘rock chabón’”, *Bajo Continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (Buenos Aires: Gorla, 2006), pp. 61-76; Semán, Pablo / Vila, Pablo. “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ‘tribus’”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (2008). Desde una perspectiva antropológica: Citro, Silvia. “El rock como un ritual adolescente: trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 2008); Garriga Zucal, José. “Ni ‘chetos’, ni ‘negros’: roqueros”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (2008). Desde una perspectiva literaria: Favoretto, Mara. *Charly en el país de las alegorías* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013); Blanco, Oscar y Scaricaciottoli, Emiliano. *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)* (Buenos Aires: Colihue, 2014); Favoretto, Mara. *Spinetta. Mito y mitología* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017); Gasparini, Sandra (comp.). *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Añosluz editora, 2016); Scavino, Dardo. “Musa beat: en viaje hacia la redención”, *Cuadernos LIRICO*, N° 15, 2016, pp. 1-22; Secul Giusti, Cristian. *Rompiendo el silencio: la libertad en las letras del rock-pop argentino (1982-1989)* (Buenos Aires: Biblos, 2021). Desde una perspectiva musicológica: Di Cione, Lisa. “La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo”, *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, N° 21 (2013), pp. 81-107; Di Cione, Lisa. “Autores y compositores precursores del rock and roll temprano en la Argentina. De Johnny Carel a los Teen Agers”, *Música e Investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, N° 23 (2015), pp. 79-106; Madoery, Diego. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2020).

¹⁸ Delgado, Julian. “‘No se banca más’: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”, *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, N° 15 (2015); Delgado, Julian. “El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis”, *A contracorriente*, Vol. 13, N° 3 (2016), pp. 17-48; Pujol, Sergio. *El año de Artaud: rock y política en 1973* (Buenos Aires: Planeta, 2019).

¹⁹ Pujol, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)* (Buenos Aires: Emecé, 2005); Sánchez Trolliet, Ana. “Te devora la ciudad”. *Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965—1970)* (Universidad Torcuato Di Tella, tesis de maestría, inédita, 2014); Manzano, Valeria. “Rock nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976”, *The Americas*, Vol. 3, N° 70 (2014), pp. 393-427; Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017).

miradas más panorámicas. En efecto, así como en los trabajos sobre el rock argentino antes mencionados han sido poco frecuentes los análisis en vinculación con otras expresiones musicales y culturales de su tiempo, es posible identificar producciones que han abordado desde puntos de vista muy diversos la historia de la música folclórica, el tango, la cumbia o el jazz, pero por lo general sin estudiar los cruces entre ellas²⁰. Los intentos más sólidos por narrar una historia de las músicas populares argentinas durante el siglo XX han sido realizados por Sergio Pujol en diversos libros y, más recientemente, por Matthew Karush²¹. Entre otras cuestiones, estos dos autores han señalado de distintas maneras el rol musical y cultural decisivo que el rock tuvo durante la segunda mitad del siglo XX, abriendo así las puertas de un camino de investigación que aún resta por recorrer.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, esta tesis de doctorado se propone realizar un aporte al estudio de la historia de la música popular, a partir de una investigación específica sobre la historia de la música beat en Argentina entre 1964 y 1970. Al abordar este período, la gran mayoría de la bibliografía académica sobre la música juvenil se ha concentrado en la producción de los grupos tradicionalmente considerados “pioneros” del “rock nacional” (Los Gatos, Almendra, Manal, entre otros), replicando así en cierta medida la “explicación por los orígenes” ofrecida por los propios protagonistas²². Algunos trabajos precedentes, sin embargo, han sugerido la necesidad de despegarse de las miradas más esencialistas y teleológicas para comprender el surgimiento del rock

²⁰ Sobre la historia de la música folclórica: Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política, nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2011); Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009). Molinero, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina. (1944/1975)* (Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011). Sobre la historia del tango: Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017); Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017); Pujol, Sergio. *Discépolo: una biografía argentina* (Buenos Aires: Planeta, 2017). Sobre la historia de la cumbia: Alabarces, Pablo / Silba, Malvina. “‘Las manos de todos los negros, arriba’: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 8, N° 16 (2014), pp. 52-74; Martín, Eloísa. “The History: Trajectory and Consolidation of the Cumbia in the Field of Argentine Music”, Vila, Pablo / Semán, Pablo (eds.). *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene* (Philadelphia: Temple University Press, 2011), pp. 23-40; Silba, Malvina. “La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva”, Semán, Pablo / Vila, Pablo (comps.). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica* (Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación [UNLP], 2011), pp. 245-297. Sobre la historia del jazz: Corti, Berenice. *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”* (Gourmet Musical: Buenos Aires, 2015); Pujol, Sergio. *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2004).

²¹ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*; Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011) [1999]; Pujol, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010* (Buenos Aires: Emecé, 2010); Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

²² Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador* (México: FCE, 2001) [1949].

argentino a partir de una reconstrucción de las dinámicas socioculturales, económicas y políticas más amplias que atravesaron a las músicas populares durante los años sesenta²³. Siguiendo esta línea, esta tesis se concentra puntualmente en la historia del fenómeno musical y cultural conocido en su propia época como “música beat”, que surgió a raíz de la irrupción pública de The Beatles y otros grupos similares hacia 1964 y que, entre otras cosas, generó las condiciones para el afianzamiento de una primera expresión de una cultura musical rockera argentina hacia 1970. A través de las herramientas de la historia cultural, el objetivo de esta investigación es hacer un aporte a la comprensión de los modos concretos en que la emergencia y el desarrollo de una música beat colaboró en la reestructuración de los repertorios sonoros y visuales, las prácticas y tecnologías y los valores e ideas hegemónicos dentro del campo musical argentino.

El segundo grupo de investigaciones antecedentes con el que dialoga esta tesis es el de aquellos trabajos que estudian la historia de la cultura de masas a lo largo del siglo XX²⁴ y puntualmente de aquellos que han reflexionado sobre el lugar que la cultura rock ocupó en esta historia.

Para el caso de Argentina, dentro de la extensa bibliografía precedente sobre la historia de la cultura de masas, el período de estudios privilegiado ha sido la primera mitad del siglo XX. Al calor del desarrollo extensivo del modelo económico capitalista²⁵, ocurrió entonces una primera expansión de las industrias culturales que impulsó el proceso de construcción de una modernidad cultural periférica²⁶. Distintas investigaciones han abordado estas transformaciones históricas a partir del análisis de diferentes expresiones de la por entonces emergente cultura de masas: la literatura, la

²³ Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*; Di Cione, L. “La doble fundación del rock en la Argentina...”; Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*; Karush, Matthew B. “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, N° 50 (2019), pp. 198-222; Manzano, Valeria. “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”, Cosse, Isabella / Felliti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010), pp. 19-60; Manzano, V. *La era de la juventud...*; Pesce, Víctor. “El discreto encanto de El Club del Clan”, *Cuadernos de la Comuna*, N° 23 (1989), pp. 12-28; Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”...;

²⁴ El concepto de “cultura de masas” ha sido largamente pensado y debatido. En América Latina, el trabajo de Jesús Martín-Barbero continúa siendo una referencia ineludible en la reflexión sobre las transformaciones de las culturas populares ante la irrupción de los medios masivos de comunicación y las tecnologías de reproducción del sonido y la imagen: Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1987). Otro trabajo de referencia es el de Andreas Huyssen, en particular para pensar los cruces entre la “cultura de masas” y la llamada “alta cultura” a lo largo del siglo XX: Huyssen, A. *Después de la gran división...*;

²⁵ Belini, Claudio / Korol, Juan Carlos. *Historia económica de la Argentina en el siglo XX* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012); Ferrer, Aldo. *El capitalismo argentino* (Buenos Aires: FCE, 1998).

²⁶ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990); Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2020) [1988].

prensa escrita, el deporte, la radio, la radio y el cine, el teatro, la música y el cine y la música, entre otras²⁷. Los estudios sobre el desarrollo de esa cultura popular masiva durante los años sesenta, por su parte, reconocen una serie de antecedentes importantes y se han intensificado en la última década²⁸, como una vertiente destacada aunque todavía cuantitativamente pequeña dentro del campo de la historia reciente (mayormente volcado a las investigaciones sobre la movilización social, la radicalización política y la represión estatal)²⁹. Una publicación trascendente, en este sentido, fue la compilación de artículos realizada por Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano, que propuso distintas aproximaciones para pensar “de otra manera” aquel período marcado por una creciente transnacionalización de las industrias culturales a la vez que por la emergencia de la juventud como un actor sociocultural y político protagónico³⁰. En diversas investigaciones posteriores, estas autoras y otros investigadores han demostrado que la cultura de masas es una fuente primordial para estudiar las profundas transformaciones socioculturales, económicas y políticas ocurridas durante esta época³¹. Los trabajos de

²⁷ Bontempo, Paula. “Los niños de *Billiken*: las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, N° 12 (2012), pp. 205-221; Cañardo, M. *Fábricas de músicas...*; Frydenberg, Julio. *Historia Social del Fútbol. Del amateurismo a la profesionalización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011); Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: FCE, 2007); González Velasco, Carolina. *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012); Karush, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013); Matallana, Andrea. *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947* (Buenos Aires: Prometeo, 2006); Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2018); Pike, Rebekah. *La mesa está servida. Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Edhasa, 2016); Pujol, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016) [1994]; Saïtta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013) [1998]; Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011) [1985]; Sarlo B. *Una modernidad periférica...*;

²⁸ Alabarces, Pablo / Gilbert, Abel. *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021); Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2002); Varela, Mirta. *La televisión criolla: de sus inicios a la llegada del hombre a la luna (1951-1969)* (Buenos Aires: Edhasa, 2005).

²⁹ Franco, Marina / Lvovich, Daniel. “Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, N° 47 (2017), pp. 190-217.

³⁰ Cosse, Isabella / Felitti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010).

³¹ Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Planeta: Buenos Aires, 2009); Andújar, Andrea. “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los ‘70. Batallas, telenovelas y rock and roll”, Andújar, Andrea / D’Antonio, Débora / Gil Lozano, Fernanda / Grammático, Karin / Rosa, María Laura (comps.). *De minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones sobre los 70 en la Argentina* (Buenos Aires: Luxemburg, 2009); Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013); Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010); Felitti, Karina. *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta* (Buenos Aires y Barcelona: Edhasa, 2012); Levín, Florencia. *Humor político en tiempos de*

Valeria Manzano y Matthew Karush son, en este sentido, antecedentes centrales de esta tesis de doctorado porque han estudiado específicamente el rol fundamental que la transnacionalización de la música popular, y la apropiación del rock por parte de los jóvenes oyentes y músicos en particular, cumplieron en el cambio cultural en la historia reciente argentina³².

El impacto de la música rock, entendida como una de las expresiones principales de la globalización cultural durante la segunda mitad del siglo XX, en las culturas nacionales constituye en sí mismo un campo de estudio de referencia para esta tesis de doctorado. Siguiendo una serie de trabajos pioneros sobre la globalización³³, varios autores han demostrado la necesidad de estudiar la emergencia de músicas y culturas rockeras en distintos países desde una perspectiva transnacional. Estas investigaciones parten de reconocer que, como plantea Regev, “el florecimiento de estilos musicales pop-rock domésticos en muchos países diferentes ha transformado la unicidad cultural de cada uno de ellos, tal como es expresada en música, en un espacio sónico-estético saturado con sonidos eléctricos y electrónicos, altamente inspirado por, e intensamente conectado con, las corrientes estilísticas y las obras canónicas asociadas mayormente con el pop-rock angloestadounidense, pero también con música pop-rock de otras entidades etno-nacionales”³⁴. Despegándose de la romantización de los discursos nativos y reconociendo entre otras cuestiones las dimensiones económicas y comerciales de la música rock³⁵, han surgido así estudios con variadas propuestas metodológicas, pero con una misma preocupación por considerar las relaciones entre la globalización y el surgimiento del rock en Alemania, Brasil, Chile, Colombia, Francia, Israel, Italia y México, entre otros

represión. Clarín, 1973-1983, Buenos Aires (Buenos Aires: Siglo. XXI, 2013); Manzano, V. *La era de la juventud...*; Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2018); Oberti, Alejandra. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2015); Pérez, Inés. *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana. 1940-1970* (Buenos Aires: Biblos, 2012); Scarzanella, Eugenia. *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla* (Buenos Aires: FCE, 2016).

³² Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*; Manzano, V. *La era de la juventud...*; véase también Regev, M. “Ethno-National Pop-Rock Music...”

³³ Appadurai, A. *Modernity at large...*; García Canclini, N. *La globalización imaginada...*; Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura* (Buenos Aires: Alianza, 1997); Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).

³⁴ Regev, M. “Ethno-National Pop-Rock Music...”, p. 319.

³⁵ Chastagner, C. *De la cultura rock...*; Frank, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997); Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001); Peterson, Richard A. “Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music”, *Popular Music*, Vol. 9, N° 1 (1990), pp. 97-116.

lugares³⁶. Aun cuando no todos sus autores adoptan la misma perspectiva teórica, estos distintos trabajos comprueban de un modo práctico y concreto el declive de las formas más tradicionales de expresar la identidad nacional (asociadas a la idea de una esencia étnica o popular) y la creciente legitimación que a lo largo de los años sesenta fueron adquiriendo nuevas formas de expresar musicalmente la identidad nacional basadas en un “cosmopolitismo estético-cultural”³⁷.

Esta tesis procura realizar un aporte al campo de estudios sobre la historia de la cultura de masas argentina analizando las transformaciones ocurridas en ella a partir de la irrupción del fenómeno beat. Si bien esta línea de investigación fue esbozada y explorada por algunos trabajos previos, la historia de la música beat entre 1964 y 1970 aún no ha sido estudiada específicamente en sus diferentes dimensiones: musical, sociocultural, económica y política. La proliferación de conjuntos locales inspirados en The Beatles y otros artistas internacionales similares se sostuvo y a la vez se potenció en un sistema de convergencia de medios que, si bien se había sido desarrollado décadas atrás, se expandió y transnacionalizó fuertemente durante los años sesenta. En este sentido, esta investigación sobre el fenómeno beat busca contribuir a la comprensión del proceso histórico de consolidación de un cosmopolitismo estético-cultural en Argentina³⁸.

³⁶ Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: youth, counterculture, and politics on the road to socialism and dictatorship* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017); Briggs, Jonathyne. *Sounds French. Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958–1980* (Oxford: Oxford University Press, 2015); Cepeda Sánchez, Hernando. *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles en la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012); Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2011); Dunn, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (North Carolina: The University of North Carolina Press, 2001); Giachetti, Diego. *Anni sessanta, comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione* (Pisa: BFS, 2002); Gundle, Stephen. “Adriano Celentano and the origins of rock and roll in Italy”, *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 3, N° 11 (2006), pp. 367-386; Kouvarou, Maria. *Rockin' all over the world: The Assimilation of Rock Music in Five European Countries (a comparative study)* (Universidad de Durham, tesis de doctorado, inédita, 2014); Kouvarou, Maria. “American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock'n'Roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century)”, *Historia Crítica*, N° 57, julio de 2015, pp. 75-94; Poiger, Uta. *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided German* (Berkeley: University of California Press, 2000); Regev, M. “Ethno-National Pop-Rock Music...”; Zolov, Eric. *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture* (California, University of California Press, 1999).

³⁷ Regev, M. “Ethno-National Pop-Rock Music...; véanse también Cicchelli, Vincenzo y Octobre, Sylvie. *Aesthetico-Cultural Cosmopolitanism and French Youth. The Taste of the World* (Londres: Palgrave/Macmillan, 2018); Shevory, Thomas. “Rock”, Ireya, Akira / Saunier, Pierre-Yves (eds.). *The Palgrave Dictionary of Transnational History* (New York: Palgrave/Macmillan, 2009), pp. 908-909.

³⁸ Gil Mariño, Cecilia Nuria. *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Bernal: UNQ, 2019); Podalsky, Laura. “Cosmopolitanism, modernity and youth in the 1960s: the transnational wanderings of teen idols from Argentina, Mexico and Spain”, *Transnational Screens*, Vol. 11, N° 2 (2020), pp. 136-154.

Las complejas relaciones entre cultura y política en los años sesenta constituyen, finalmente, el objeto de análisis del tercer cuerpo de estudios con el cual esta investigación dialoga.

Los vínculos entre cultura y política en Argentina durante las décadas del sesenta y setenta han sido explorados en una serie de producciones académicas que, siguiendo la estela de algunos trabajos seminales³⁹, pusieron el foco en experiencias artísticas producidas desde el universo de la “alta cultura” y demostraron sus múltiples cruces con los procesos de radicalización política y el aumento de la represión estatal que caracterizaron a aquella época. Las investigaciones que indagaron esta perspectiva se concentraron en objetos de estudio relativos a las artes visuales, la literatura, el teatro y la música de tradición escrita⁴⁰. La necesidad de rastrear las relaciones entre cultura y política dentro de una trama mayor que involucre a los fenómenos de la cultura de masas (y al rock en particular) fue planteada tempranamente por Alejandro Cattaruzza y unos años después por Sergio Pujol, y ha sido trabajada en mayor profundidad por Valeria Manzano, quien en su investigación sobre la historia de la juventud argentina entre 1955 y 1983 sostuvo que “el rock contribuyó de manera crucial a la gestación de una cultura juvenil contestataria heterogénea, multidimensional y radicalizada que alcanzó la plenitud en la década de 1970”⁴¹. Este último trabajo, además, se vincula directamente con los estudios sobre la vida cotidiana y los estudios de género, que han demostrado la productividad de adoptar una definición amplia de lo político a la hora de estudiar los años sesenta en Argentina⁴². Esta misma perspectiva fue también empleada en una serie

³⁹ Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986); King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007) [1985]; Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013) [1991]; Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002) [1991].

⁴⁰ Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair: Ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003); de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (La Plata: Ediciones Al Margen, 2003); Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012) [2003]; Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001); Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008) [2000]; Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

⁴¹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 196. Véase también Cattaruzza, Alejandro. “El mundo por hacer: una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”, *Entre pasados*, Año VII, N°13 (1997), pp. 103-114; Pujol, Sergio. “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, James, Daniel (comp.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (*Nueva Historia Argentina, Tomo IX*) (Buenos Aires: Sudamericana, 2003).

⁴² Andújar, Andrea. “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los ‘70. Batallas, telenovelas y rock and roll”, Andújar, Andrea / D’Antonio, Débora / Gil Lozano, Fernanda / Grammático, Karin / Rosa, María Laura (comps.). *De minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones*

de estudios recientes que indagan en las complejas relaciones entre música y política en América Latina durante los años “sesenta globales”⁴³.

Esta investigación sobre la historia de la música beat entre 1964 y 1970 pretende colaborar en la expansión del campo de estudios sobre las relaciones entre cultura y política en la Argentina de los años sesenta tanto en términos temáticos como conceptuales. En términos temáticos, el estudio del fenómeno beat ofrece la oportunidad de abordar una de las expresiones centrales de la cultura de masas de su tiempo y, en este sentido, de analizar las relaciones entre los cambios socioculturales y los procesos de movilización social y radicalización política de la época a partir del estudio actores, discursos y prácticas que han sido menos investigados que los de la “alta cultura” o los de la militancia política. Este cambio de objeto impulsa, además, una ampliación de la mirada en términos conceptuales, en tanto el análisis de las diferentes formas en que distintos sectores de la juventud argentina interpretaron y se identificaron con las nuevas formas musicales y culturales transnacionales permite plantear la interrogación sobre la politicidad de las prácticas y las manifestaciones culturales en un sentido más amplio.

En síntesis, esta investigación doctoral sobre la historia de la música beat entre 1964 y 1970 se propone realizar, desde una perspectiva de historia sociocultural y política de la música, un aporte a tres áreas estudio: la historia de la música popular, la historia de la cultura de masas y la historia de las relaciones entre cultura y política en los años sesenta en Argentina.

sobre los 70 en la Argentina (Buenos Aires: Luxemburg, 2009); Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013); Cosse, Isabella / Felliti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010); Felitti, Karina. *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta* (Buenos Aires y Barcelona: Edhasa, 2012); Oberti, Alejandra. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2015).

⁴³ Zolov, Eric. “Introduction: Latin America in the Global Sixties”, *The Americas*, Vol. 70, N° 3 (2014), pp. 349-362. Véanse también Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012); Moore, Robin D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba* (Berkeley: University of California Press, 2006); Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric. “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”, Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric (eds.). *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), pp. 1-22; Vila, Pablo (ed.). *The militant song movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina* (Plymouth: Lexington Books, 2014).

Música, historia, sociedad: sobre fuentes y perspectivas de investigación histórica

Frente a la visión decimonónica de la música como una expresión del espíritu y un arte absolutamente autónomo, hace ya muchas décadas que los estudios sobre la música producidos desde las ciencias sociales buscan comprender las muy variadas y complejas relaciones sociales que se producen en torno a la práctica humana de organizar sonidos con un sentido estético⁴⁴. Más allá de sus diferentes perspectivas disciplinares e interpretativas, estas investigaciones coinciden en tomar distancia de una musicología convencional que presupone la existencia independiente de un texto musical completamente ajeno a sus usos sociales y significados “extra-musicales”. Asumen, en cambio, que la música debe ser comprendida e interpretada como una actividad humana: esto es, que la música -como sintetiza con claridad Nicholas Cook- “no surge porque sí” sino que “somos nosotros quienes la hacemos, y es lo que a nosotros nos parece”⁴⁵.

Esta tesis de doctorado estudia el “nosotros” que hizo posible la historia de la música beat argentina entre 1964 y 1970. Esto implica que, a diferencia de otros trabajos que optan por la estrategia de poner el foco exclusivamente en la trayectoria de un sujeto o el análisis de un actor social específico, esta investigación se propone realizar una reconstrucción histórica de la amplia red de actores, objetos, relaciones y prácticas que dio forma al fenómeno musical y cultural beat en Argentina durante este período. En base al análisis de una extensa y variada selección de fuentes -que incluye discos de vinilo, artículos y publicidades editadas en diferentes revistas y diarios, películas y registros audiovisuales de distinto tipo, testimonios escritos y orales e informes estadísticos-, se estudian aquí las numerosas bandas juveniles inspiradas en los Beatles que surgieron en el país a lo largo de la segunda mitad de los años sesenta y las canciones que tocaron y grabaron, sus variados oyentes y los diferentes modos en que ellos interpretaron y -en muchos casos- se identificaron con las nuevas propuestas musicales y estéticas de su tiempo y los múltiples intermediarios (comerciales, periodísticos, estatales) y objetos (discos, instrumentos, tecnologías musicales) que participaron de diversas maneras en el surgimiento y desarrollo del fenómeno beat.

⁴⁴ Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta* (Barcelona: Idea Books, 1999) [1978]; Fabbri, Franco. “La música como forma de interrelación social”, conferencia conclusiva de las «II Jornades d’Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs», Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), Barcelona, 9 de mayo de 2009; McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002).

⁴⁵ Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música* (Madrid: Alianza, 2012) [1998], p. 12. Véanse también De Nora, Tía. *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) [2000] y Piekut, Benjamin. “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, N° 11 (2004).

Uno de los mayores desafíos para el estudio de la historia de la música popular argentina, y en particular de la historia del rock local, es el de la profusión de relatos sobre el pasado (escritos, orales, musicales, audiovisuales, entre otros) que atribuyen el protagonismo exclusivo a unos pocos artistas y a sus realizaciones discográficas más destacadas. Estos relatos, que son producidos por los propios músicos y por sus fanáticos (entre ellos, periodistas y académicos), sostienen interpretaciones históricas simplistas y tradicionales. Sus explicaciones pueden ser caracterizadas como de orden teleológico y de tono heroico, en tanto asumen lo sucedido como un devenir inevitable y asocian la “verdad” histórica con la identificación “objetiva” de ciertos “grandes hombres”, ciertas “obras ejemplares” y ciertos acontecimientos considerados fundamentales⁴⁶. En el caso específico del surgimiento del rock en Argentina, la preeminencia de estos relatos nativos ha tendido a obliterar sus conexiones con el fenómeno de la música beat o directamente las ha omitido. De ese modo, la posibilidad de comprender los modos en que las transformaciones ocurridas en la música juvenil y la cultura de masas durante la segunda mitad de los años sesenta fueron determinantes para la conformación de una cultura rock ha quedado fuertemente limitada y ha sido en gran medida reemplazada por un relato de tipo romántico, que identifica el origen del “rock nacional” con la acción absolutamente original de un reducido número de artistas pioneros⁴⁷.

Reconstruir la historia de aquellos jóvenes músicos que se identificaron con el modelo beatle a partir de su llegada al país en 1964 constituye una tarea central para desarticular estas narrativas tradicionales y épicas y colaborar con la construcción de interpretaciones más complejas sobre la historia musical y cultural argentina. En este sentido, esta tesis visibiliza la existencia y los aportes de un gran número de bandas juveniles que con el paso de los años han sido poco recordados, olvidados o desacreditados culturalmente. Este trabajo de relevamiento de nombres, trayectorias y obras, que ha sido realizado en base al estudio de revistas (tanto aquellas orientadas al público juvenil -*Pinap*, *Cronopios*, *La Bella Gente* y *Pelo*, entre otras- como aquellas orientadas a un público más general -*Primera Plana*, *Panorama*, *Análisis* y *Gente*, entre otras-) y diarios de la época, al rastreo de producciones fonográficas disponibles en

⁴⁶ Sobre este tipo de relatos historiográficos y otras formas de narrar la historia de la música popular, véase Iglesias, Iván. “Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock”, *El oído pensante*, Vol. 9, N° 1 (2021), pp. 233-265.

⁴⁷ Sobre las formas en que la historia del “rock nacional” ha sido contado por distintos actores, véase Guerrero, Juliana. “Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional”, García, Miguel A. (ed.). *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (Edulp: La Plata, 2010), pp. 65-71.

distintos espacios virtuales (los blogs *La Batea de los Sonidos*, *Fermatamolar*, *Garage Latino*, *Nave Argenta* y *Red Peyote* y los canales de YouTube de Héctor Bernardi, Juan Domingo Boussac y Beat Craze, entre otros) y al análisis de informaciones dispersas sobre shows musicales (que tuvieron lugar en distintos escenarios o en los medios de comunicación), resulta sin lugar a dudas esencial. Sin embargo, el objetivo principal de esta investigación es identificar, describir y problematizar las formas en que la irrupción, la participación y las creaciones de estos artistas complejizaron la trama de la música juvenil argentina durante la segunda mitad de los años sesenta e impulsó modificaciones concretas tanto a nivel estético como a nivel de los criterios de legitimidad cultural, que impactaron intensamente en el campo de la música popular y en el ámbito de la cultura de masas y que se expresaron, entre otras cosas, en la emergencia de un fenómeno rockero en Argentina.

El estudio de las mediaciones y de los públicos es una herramienta fundamental para la construcción de esta mirada más específica y compleja sobre la historia de la música beat. El capítulo 1 de esta tesis cumple, en este sentido, un rol decisivo. A partir del análisis de fuentes estadísticas del actual Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), de los informes semanales sobre la industria discográfica argentina publicados por las revistas estadounidenses *Cashbox* y *Billboard* y de distintos artículos de prensa, este primer capítulo reconstruye la estructura de la industria de la música en Argentina durante los años sesenta. Para ello, realiza un relevamiento cuantitativo de las dimensiones del mercado discográfico local, describe sus lógicas comerciales e identifica y estudia el trabajo de una gran cantidad de actores que participaron directamente de su funcionamiento: los dueños de empresas grabadoras, los directivos y trabajadores de la industria discográfica, los técnicos de los estudios de grabación, los vendedores de discos, los productores de artistas, los productores de eventos musicales, los periodistas y otros sujetos vinculados de diversas maneras con los medios de comunicación de masas (prensa escrita, radio, televisión, cine), entre otros. Si bien las diferentes formas en que estos actores intervinieron en los circuitos de la música juvenil son consideradas y explicadas a lo largo de toda la tesis, la decisión de concentrarse especialmente sobre ellas en el primer capítulo permite resaltar su importancia para de la historia de la música beat.

El estudio de los públicos y de la recepción de la música beat, por su parte, ocupa un lugar significativo pero un tanto más acotado dentro del trabajo realizado. Las limitaciones para realizar este tipo de relevamiento en el caso de un estudio histórico son concretas. Una gran parte de la respuesta a la pregunta sobre cómo fueron escuchadas las

canciones beat por el vasto universo de sus oyentes argentinos está ligada a la posibilidad de acceder a documentos de la época que las hayan registrado de algún modo (entrevistas, encuestas, crónicas, críticas, filmaciones, decretos gubernamentales), que en el caso de la música beat son relativamente escasos y suelen estar concentrados sobre la recepción crítica producida desde los grandes medios de comunicación. Otras dos opciones posibles son el relevamiento de los testimonios sobre estos años que han sido publicados a lo largo de las décadas (testimonios que en general reproducen la voz de los músicos más exitosos) y la recolección de nuevos relatos orales. En cuanto a esta última herramienta, esta investigación la utiliza de un modo puntual. Esto significa que se realizó una decena de entrevistas personales y que, en vez de apostar por la conversación con aquellos sujetos que ya han brindado su testimonio en otras ocasiones, se privilegió la comunicación con ciertos informantes que fueron considerados claves por su cumplimiento de un papel muy específico o por su capacidad de iluminar experiencias hasta hoy anónimas. Si bien esta investigación no se plantea como un estudio sobre la recepción ni recurre al andamiaje conceptual de la etnografía histórica, el análisis de estas fuentes permite enriquecer la comprensión general de la historia de la música beat, subrayando la importancia que sus fanáticos en particular y sus múltiples oyentes en general tuvieron en ella.

Adoptar esta perspectiva centrada en los distintos actores sociales que compusieron el “nosotros” de la música beat argentina entre 1964 y 1970 no presupone concebir a la música que fue tocada y grabada durante aquellos años como una manifestación completamente abstracta y sin ningún interés por fuera de sus usos e interpretaciones sociales. Y lo mismo puede plantearse sobre una interpretación que niegue el rol de los distintos objetos -y entre ellos muy especialmente de las tecnologías de producción, registro y reproducción sonora (instrumentos, estudios de grabación, discos de vinilo)- en las experiencias musicales de aquella época y su capacidad de incidir sobre ellas. En este sentido, esta tesis propone un trabajo de análisis e interpretación de la producción musical y de la cultura material del fenómeno beat que dialoga estrechamente con dos grandes líneas de investigación. Por un lado, se vincula con una larga tradición que tiene en el filósofo alemán Theodor W. Adorno a uno de sus referentes ineludibles y que concibe a las distintas expresiones musicales como documentos históricos en sí mismos. Esta tradición ha sido recuperada en las últimas décadas por distintos autores que, tomando distancia de las visiones más tradicionales ya mencionadas sobre la música como una entidad absolutamente autónoma y señalando como rasgo distintivo de la música popular del siglo XX su carácter fonográfico, han reivindicado las

potencialidades del estudio de la dimensión musical de la historia⁴⁸. Por otro lado, la tesis retoma las reflexiones de una serie de trabajos recientes que postulan la necesidad de reconocer y estudiar la capacidad de agencia de “las cosas” (o los “no-humanos”) en la producción social y específicamente en la producción artística⁴⁹. Lejos de ser un dato complementario o anecdótico, este trabajo de descripción de los objetos y de reconstrucción de una historia material es parte integral de la interpretación sobre la historia de la música beat que aquí se propone.

Si bien esta tesis no ha sido concebida como un estudio puntual y exhaustivo sobre las producciones musicales de los conjuntos beat argentinos, el análisis de la dimensión estética de la música beat y especialmente sobre las vertiginosas transformaciones que la misma atravesó a lo largo del corto período estudiado ocupa un lugar privilegiado en la explicación que se propone. En este sentido, el objetivo de esta investigación no es producir un estudio minucioso de las características singulares de las grabaciones de cada banda o de distintas coyunturas musicales, sino en cambio combinar una descripción general (como la que se ofrece al final del capítulo 3) con análisis puntuales de una serie de ejemplos que son considerados significativos para entender los principales puntos de clivajes en la historia de la música beat. La recuperación de la orientación pragmatista sobre la “vida social de las cosas” se asocia de manera directa con este tipo de trabajo, en tanto -como se argumentará- la dimensión material fue un aspecto determinante de los procesos de creación artística que atravesaron los grupos beat argentinos. Pero, además, esta perspectiva histórica resulta decisiva para comprender en términos más generales las diferentes formas de circulación y las diversas experiencias de escucha que hicieron posible la emergencia y el desarrollo del fenómeno beat en Argentina.

⁴⁸ La bibliografía sobre la función del análisis musical en los estudios históricos es muy amplia. Algunos trabajos de referencia para esta tesis son los de: Baña, Martín. “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 5 (2010), pp. 39-65; Buch, Esteban / Donin, Nicolas / Fenevou, Laurent (dirs.). *Du politique en analyse musical* (Paris: Vrin, 2013); Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham: Ashgate, 2012); Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2008) [2004]; Walser, Robert. “Popular music analysis: ten apothegms and four instances”, Moore, Allan F. (ed.). *Analyzing Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 16–38.

⁴⁹ Appadurai, Arjun. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, Appadurai, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1991), pp. 17-88; Garzón Rogé, Mariana (ed.). *Historia pragmática. Una perspectiva sobre la acción, el contexto y las fuentes* (Buenos Aires: Prometeo, 2017); Piekut, Benjamin. “Actor-Networks in Music History...”; Thomas, Hernán / Becerra, Lucas / Bidinost, Agustín. “¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funcionamiento en el análisis histórico”, *Pasado Abierto*, Año 5, N° 10, 2019, pp. 127-158.

La amplia red de sujetos y objetos que esta investigación busca nombrar y explicar históricamente contrasta, en cierto modo, con la estrechez del período temporal que abarca. No obstante, es justamente la decisión de concentrarse sobre ese lapso de apenas siete años -ese que va desde la llegada al país de los discos de los Beatles en 1964 hasta el momento de una primera consolidación del fenómeno rockero argentino en 1970- la que permite afrontar el desafío de reconstruir las formas en que ese amplio “nosotros” impulsó el surgimiento de la música beat y dio forma a las transformaciones que la convirtieron en una pieza clave para la historia de la música popular argentina. La preocupación por la cronología y por la contingencia son, en otras palabras, los fundamentos que definen a esta tesis como una investigación histórica. Y la narración es, en consecuencia, su principio metodológico fundamental. Tal como señala Ivan Jablonka, “la historia produce conocimiento porque es literaria, porque se despliega en un texto, porque cuenta, expone, explica, contradice, prueba: porque es un *escribir-veraz*”⁵⁰. La forma en que esta tesis doctoral sobre el fenómeno beat argentino está organizada y redactada representa, en sí misma, una reflexión sobre los vínculos entre música, historia y sociedad⁵¹.

⁵⁰ Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales* (Buenos Aires: FCE, 2016) [2014], p. 18.

⁵¹ “Musique, histoire, société” es el nombre de la formación doctoral de la École des Hautes Études en Sciences Sociales dentro de la cual se inscribe esta tesis de doctorado.

Organización de la tesis

Además de la presente introducción general, esta tesis cuenta con seis capítulos y un epílogo.

El capítulo 1 propone un marco general para comprender la historia de la música beat, enfocándose para ello en la descripción y el análisis de la estructura y la organización que tenía la industria de la música en la Argentina de los años sesenta. Se pone en juego, de este modo, una de las principales apuestas interpretativas que atraviesa esta investigación: la de pensar las transformaciones de la música popular y la cultura de masas que ocurrieron durante este período en vinculación directa con un momento de fuerte expansión y transnacionalización de la economía capitalista. Basándose en estadísticas oficiales, informes periodísticos y notas de prensa en general, el capítulo ofrece una gran cantidad de cifras, nombres e informaciones relativas al negocio musical vinculadas con el desarrollo del fenómeno beat, pero que pueden ser de utilidad para futuras investigaciones sobre otras expresiones musicales de los años sesenta. Sin embargo, más que un simple relevamiento de datos que permite demostrar la gran expansión de la industria de la música durante el período, los cinco apartados de este capítulo buscan construir una explicación sobre las formas en que esa industria se organizó para impulsar y explotar ese crecimiento. El concepto de “flujo musical” es postulado, en este sentido, como una herramienta para comprender las formas en que la música beat fue producida, circuló y fue consumida y apropiada a través de un fortalecido sistema de convergencia de medios.

Los siguientes cinco capítulos están organizados cronológicamente y aspiran a reponer la densidad histórica de las distintas coyunturas que marcaron la historia de la música beat entre 1964 y 1970.

El capítulo 2 estudia la recepción de los Beatles en Argentina. Jugando con las ideas de la *british invasion* (es decir, el repentino y rotundo éxito que distintos grupos británicos tuvieron en el mercado estadounidense a partir de la visita que los Beatles realizaron a comienzos de 1964) y con el antecedente de las dos infructuosas invasiones del ejército británico a los territorios del Virreinato del Río de la Plata de 1806 y 1807, se postula que los discos y las imágenes de los Beatles que llegaron al país a partir de 1964 representaron la “tercera invasión inglesa”. Para comprender las características y los efectos de esta “invasión” cultural, el capítulo se divide en cinco apartados y en dos grandes momentos. En un primer momento, durante los dos primeros apartados, se estudia el estado de situación de la música popular argentina al momento del arribo de la

música de los Beatles. Más específicamente, se reconstruye el surgimiento y los primeros desarrollos de la llamada “música juvenil”, a través del rock and roll primero y del fenómeno de la “nueva ola” después. En un segundo momento, al que se dedican los tres siguientes apartados, la mirada se concentra en las formas en que los Beatles fueron escuchados y percibidos tanto por la juventud como por otros sectores del público local. Si bien este análisis se focaliza en los años 1964 y 1965, es decir en la primera etapa de la carrera del cuarteto británico (el momento de sus primeros discos, de sus tours mundiales y de la filmación de sus dos primeras películas), muchas de sus conclusiones sirven para comprender más en general los modos en que la beatlemania argentina se desplegó a lo largo de toda la segunda mitad de los años sesenta.

El capítulo 3 se enfoca en los primeros años de la historia de la música beat argentina. A lo largo de sus cuatro apartados, se estudian las distintas maneras en que distintos músicos juveniles argentinos se identificaron con el repertorio musical beatle, ya sea a través de la grabación de versiones de los temas escritos por Lennon & McCartney o a través de la conformación de nuevos conjuntos musicales directamente inspirados en la imagen de los ídolos británicos que interpretaban canciones originales - pero muy similares a las de los autores e intérpretes de “She Loves You” y “A Hard Day’s Night”-. La aparición y el gran éxito comercial obtenido por el grupo Los Shakers a partir de mediados de 1965 es, en este sentido, uno de los momentos claves de este período. Con su impecable representación del “ruidoso” modelo musical y el “flequilludo” estilo cultural asociado a los Beatles, esta banda conformada por cuatro uruguayos y promocionada por el sello Odeon (el mismo que editaba los discos del cuarteto de Liverpool) tuvo un rol decisivo en el desarrollo del fenómeno beat a nivel local. La gran repercusión que Los Shakers lograron gracias a sus canciones cantadas en inglés y a través de sus presentaciones en la televisión, la radio y los clubes barriales funcionó a la vez como un catalizador y como un indicador del desarrollo de una anglofilia musical entre una buena parte de la juventud argentina.

El capítulo 4 está dedicado a describir y analizar las transformaciones musicales y culturales que ocurrieron en la música beat argentina durante 1967 y, puntualmente, en torno al hit que el conjunto beat Los Gatos consiguió con su canción cantada en castellano “La Balsa”. Para ello, el punto de partida es una reflexión sobre las formas en que la memoria histórica construida por los propios protagonistas y la cultura rockera en general ha condicionado una determinada interpretación de aquella canción, presentándola como un hito inaugural en la historia del rock argentino y ocluyendo los efectos y sentidos que

la misma produjo en el momento mismo de su grabación y lanzamiento comercial. Este ejercicio de “desmitificación” de “La balsa” es muy importante, en tanto permite alejarse de un discurso romántico y heroico y pensar el surgimiento de un fenómeno rockero en el país como el resultado de las dinámicas de distinción que ocurrieron en el interior de la música juvenil en general y más específicamente, dentro del mismo fenómeno beat. En este sentido, el capítulo propone explicar el éxito de Los Gatos como resultado de las estrategias comerciales de una industria discográfica argentina en plena expansión pero, sobre todo, como un indicio clave de una serie de importantes modificaciones en las formas de concebir la autenticidad y de expresar musicalmente la identidad nacional. La creciente reivindicación por parte de los grupos beat y sus fanáticos de una idea de la autenticidad entendida como expresión genuina de la subjetividad personal y la creatividad artística individual es interpretada, en este punto, en conexión directa con el desarrollo de un “cosmopolitismo estético-cultural” entre la juventud argentina.

Desde una perspectiva más general, el capítulo 5 profundiza la indagación sobre las transformaciones musicales y culturales que ocurrieron en la música beat argentina durante 1967 pero también durante los años inmediatamente posteriores. Los dos apartados que la componen abordan la cuestión desde perspectivas diferentes y complementarias. En el primero de ellos, se estudia la irrupción comercial y cultural del hippiesmo en Argentina, describiendo sus características y explicando el estrecho entrelazamiento entre este fenómeno y el nuevo estilo de música beat cantada en castellano. Además, se plantea un debate sobre la dimensión política de esta “primavera hippie” nacional que tuvo su estallido en el último trimestre de 1967 pero se desplegó durante los años siguientes. En el segundo apartado, la mirada retorna hacia la música británica y estadounidense, con el objetivo de reconstruir cuáles fueron las nuevas referencias musicales y estilísticas que la juventud beat argentina tuvo a disposición en los últimos años de la década de 1960. Bajo la estela de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el “revolucionario” álbum de los Beatles, que fue escuchado en su propio tiempo como un punto de quiebre y una señal de apertura hacia la valoración artística para la música popular juvenil, las empresas discográficas argentinas aceleraron la edición local de producciones asociadas con lo que poco a poco comenzaba a denominarse “rock progresivo”. La llegada de estos discos, y también de las imágenes y discursos de esos nuevos “auténticos” artistas musicales, influyeron de diversas maneras sobre la imaginación y las acciones de quienes se identificaban con la música beat en Argentina.

El capítulo 6, finalmente, estudia la masificación comercial del fenómeno beat durante 1969 y 1970 y las dinámicas culturales de distinción que, en este contexto particular, impulsaron a algunos jóvenes a reivindicar la existencia de una “música progresiva” distinta al resto de la música juvenil de su tiempo. A partir de los primeros meses de 1969, en consonancia con los importantes bailes de carnaval, los conjuntos beat se instalaron en un lugar central de la cultura de masas de su tiempo. Esta enorme visibilidad pública, combinada con un crecimiento exponencial de la venta de discos, transformó a la música beat en una codiciada etiqueta de mercado, abriendo oportunidades para que muchísimos grupos grabaran y tocaran sus canciones (por lo general, composiciones propias y cantadas en castellano). Al mismo tiempo, la explosión mediática del fenómeno beat alimentó la promoción de propuestas musicales marcadamente orientadas al entretenimiento que, si bien daban cuenta de una normalización de la “estética rock” de la cual los Beatles habían sido y continuaban siendo modelo ejemplar, se alejaban de manera clara de las aspiraciones artísticas que el cuarteto británico y otros conjuntos angloparlantes similares defendían para entonces. Fue en este marco que, como se plantea en el segundo apartado, algunos grupos y una parte de los fanáticos de la música beat argentina comenzaron a demostrar, en sus prácticas y en sus discursos, una voluntad de diferenciación. Estas disputas se entroncaron directamente, además, con el proceso de radicalización social que por entonces estaba ocurriendo tanto a nivel mundial como específicamente en Argentina y que tendía a subrayar la significación política de las distintas formas de contestación al autoritarismo y el conservadurismo cultural. Es en este sentido que el surgimiento hacia 1970 de un nuevo fenómeno musical y cultural, primeramente autodenominado “música progresiva argentina” y más conocido con el paso del tiempo como “rock nacional”, puede ser interpretado como un cierre para la historia de la música beat que se reconstruye a lo largo de esta tesis.

Reflexionar, desde una perspectiva histórica de más largo plazo, sobre cuáles fueron las transformaciones estéticas y culturales que se procesaron en Argentina a lo largo de esa breve pero intensa historia es el objetivo del epílogo. Un balance general que buscar iluminar hasta qué punto el fenómeno beat de la segunda mitad de los años sesenta estudiado en esta tesis doctoral constituyó un capítulo decisivo de la historia de la música popular argentina.

Capítulo 1

Detrás del “joven melencólico”: la industria de la música en la Argentina de los años sesenta

“Un joven melencólico, guitarra en mano, canta en un estudio, un operador maneja los controles y graba una cinta, con la cinta se produce la matriz, con la matriz se prensan los discos, éstos se ensobran, se caratulan, y si el melencólico usa mucho las palabras ‘paz’ y ‘amigo’, es posible que el disco sea un éxito”. Con estas palabras sintetizaba un ingeniero el funcionamiento de la industria musical argentina en un artículo publicado por la revista *Artiempo* en 1969⁵². Por entonces, fueron varios los medios de prensa escrita que se dedicaron a investigar la situación del sector. Todos coincidían en señalar que la producción y venta de discos se había convertido en los últimos años en un importante negocio dentro del país. Todos afirmaban, asimismo, que ese fenómeno de expansión económica estaba cada vez más asociado a la música grabada por un mismo tipo de intérprete: ese “joven melencólico” que, acompañado por el sonido de la guitarra, cantaba letras de aire pacifista y colectivista.

Las relaciones entre música popular y mercado, y entre rock y capitalismo en particular, no son sencillas de definir. Resulta evidente a estas alturas que las fórmulas según las cuales la música popular es tan sólo una mercancía fabricada por las industrias culturales, son demasiado simplistas y están cargadas de un profundo elitismo cultural. Al menos desde la irrupción de los estudios culturales en adelante, ha quedado claro el carácter esquemático y las profundas limitaciones de estas visiones de raíz decimonónica, que a la vez que exaltan la autonomía de ciertas expresiones musicales (ya sea la música “clásica” o algunas formas del jazz) terminan por reducir al resto de la música popular a un mero instrumento de dominación a través del cual las clases dominantes manipulan a una audiencia masiva alienada e inerte. Al mismo tiempo, sin embargo, sigue siendo inevitable y necesario reconocer que existe un vínculo intrínseco entre música e industria⁵³. Un vínculo que, por supuesto, es sumamente complejo y se ha desarrollado históricamente de múltiples formas, pero que parte de la base de que la música popular (*pop music*) es, a diferencia de la música folklórica de tradición oral (*folk music*) y de la música de tradición escrita occidental (*art music*), una música de tradición fonográfica;

⁵² González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 34.

⁵³ La bibliografía sobre esta relación es vasta. Algunas obras de referencia son: Adorno, Theodor W. “On Popular Music”, Frith, Simon / Goodwin, Andrew (eds.). *On Record. Rock, Pop, and The Written Word* (Londres y Nueva York: Routledge, 2005) [1941], pp. 256-267; Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. “Industria cultural: la ilustración como engaño de masas”, Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2000) [1944], 165-212; Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Madrid: Siglo XXI, 1995) [1977]; Hall, Stuart / Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra* (Madrid: Traficantes de sueños, 2014) [1975]; Mendivil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).

es decir, una música atravesada por las tecnologías industriales de grabación y reproducción del sonido⁵⁴. En ese sentido, los discursos de tipo romántico sobre la música popular que predominan especialmente en el rock (entre sus músicos, sus oyentes, sus periodistas e incluso entre los departamentos de promoción de los sellos discográficos) invierten la carga de valor del (pre)juicio pero siguen operando la misma esencialización de la música: es decir, pintan retratos de los artistas como creadores originales y siempre auténticos que son absolutamente ajenos a cualquier interés comercial⁵⁵.

Lo que queda subestimado o directamente oculto detrás de estos discursos espejados (el que descalifica a la música popular y el que la romantiza) es la amplia red de sujetos y objetos que vuelve posible la existencia de cualquier tipo de música y le asigna sentidos. En términos económicos y comerciales, esta red incluye a los músicos y los oyentes pero también a empresarios, productores, técnicos de sonido, trabajadores industriales, vendedores de discos, productores de recitales y bailes, así como a todos aquellos actores relacionados con la industria de la música a través de su participación en medios como la radio, la televisión, la prensa escrita y el cine. Se trata además de una red que no sólo se basa en los sonidos grabados sino que incluye una larga serie de objetos que forman parte activa de la existencia misma de la música como fenómeno social: los soportes en donde esas grabaciones están inscriptas (los discos de vinilo con sus carátulas y folletos), los instrumentos musicales, las tecnologías de grabación y reproducción sonora, los afiches publicitarios, los diarios y revistas, las radios, los aparatos de televisión y cinematógrafos, entre muchos otros. Como sostiene Benjamin Piekut, la música necesita de la intervención de numerosos e irreductibles colaboradores para existir:

(...) moléculas que transfieren energía y vibran en sintonía; enzimas que producen sentimientos de anticipación, liberación y placer; tecnologías de la escritura, la impresión, la fonografía, la amplificación y digitales para extender el “aquí y ahora” al “allí y entonces”; instrumentos que son en sí mismos una maraña de trabajo, artesanía y materiales; intérpretes humanos o mecánicos que convierten el texto o el código en un acontecimiento; archivos y repertorios que amplían históricamente el significado cultural; protocolos corporales que disciplinan el cuerpo del intérprete; y, finalmente, los regímenes de significado material-semiótico que condicionan cada sonido y lo hacen significativo. ¿Qué quieren los sonidos?

⁵⁴ Julien, Olivier. “L’analyse des musiques populaires enregistrées”, Pistone, Danièle (dir). *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions* (Observatoire Musical Français: Paris, 2008), pp. 141-166; Frith, Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014) [1996].

⁵⁵ Chastagner, Claude. *De la cultura rock* (Buenos Aires: Paidós, 2012) [2011]; Stratton, Jon. “Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry”, *Sociological Review*, N° 30 (1983), p. 283.

¿Qué les falta? El sonido musical permite marcar muchas diferencias en el mundo, pero también es una entidad débil que requiere entrelazamientos; o, quizás más exactamente, la música es una entidad fuerte precisamente por los muchos entrelazamientos en los que necesariamente está atrapada. Sea lo que sea la música, está claro que se apoya en muchas cosas que no son música, y por lo tanto debemos concebirla como un conjunto de relaciones entre materiales y acontecimientos distintos que han sido coordinados para funcionar juntos. (...) Glosando a Bruno Latour, podríamos decir que la “música”, como la “sociedad”, no existe⁵⁶.

Es justamente esta dimensión económica y comercial de la compleja red que conformaba la música popular argentina de los años sesenta la que estudia este primer capítulo de la tesis. Las canciones, los músicos y la audiencia tuvieron, sin lugar a dudas, un rol protagónico en la historia de la música beat y de la emergencia del rock en Argentina. No obstante, para comprender en profundidad el significado histórico de estos fenómenos musicales y culturales es necesario ampliar la mirada y reconstruir la extensa trama de sujetos y objetos dentro de la cual los mismos se desarrollaron. ¿Cuántos discos se grababan por aquellos años en el país? ¿Quiénes y cómo los grababan? ¿Qué lugar ocupaba la producción nacional dentro del mercado? ¿Cuántos discos vendían los ídolos populares de la época? ¿Cuáles eran los principales soportes de grabación? ¿Qué tipo de escucha favorecían esos soportes? ¿Qué espacio tenía la música juvenil dentro la industria discográfica? ¿Cómo se la impulsaba y promocionaba? ¿Qué nivel de importancia tenían los jóvenes consumidores para el mercado musical? ¿Cómo estaba organizada, en definitiva, la industria musical argentina?

El “joven melenuo” del que hablaba el ingeniero en aquel artículo de *Artiempo* publicado en 1969 no hacía su música en el vacío. Por el contrario, como demostraba ese testimonio, las posibilidades mismas de su existencia estaban intrínsecamente relacionadas con un gran número de personas, de condiciones técnicas y de intereses económicos. No es necesario aceptar el elitismo que rezumaba en las páginas de aquella revista para estudiar esta red de sujetos y objetos y las distintas formas en que hizo posible la historia de la música beat Argentina.

Para cumplir con ese objetivo, este primer capítulo está organizado en cinco apartados. El primer apartado presenta y analiza una serie de datos estadísticos que

⁵⁶ Piekut, B. “Actor-Networks in Music History...”, pp 191-192. Véanse también: Appadurai, A. (ed.). *La vida social de las cosas...* y Théberge, Paul. “‘Plugged in’: technology and popular music”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001).

demuestran el fuerte proceso expansivo atravesado por la industria discográfica argentina durante los años sesenta. El segundo apartado, por su lado, estudia específicamente el rol que los jóvenes tuvieron como consumidores de esa creciente cantidad de fonogramas que se comenzaron a producir por entonces en el país. El tercer apartado propone una reconstrucción de la cadena de producción discográfica, identificando y describiendo el trabajo de una serie de actores fundamentales de esta pujante industria cultural: empresas discográficas, editoriales musicales, estudios de grabación y fábricas de discos. El cuarto apartado se propone un trabajo similar, pero en relación a la distribución y la venta de discos, e incluye una serie de datos que permiten aproximarse a las posibilidades de acceso a los discos y las características de los consumidores (especialmente juveniles) de la época. En el quinto apartado, por último, se estudia el sistema de convergencia de medios que hacía posible la promoción de los discos, ya fuera a través de su difusión mediática o de la presentación de los intérpretes en shows en vivo. Siguiendo esta perspectiva, se propone pensar la circulación y el consumo de la música juvenil durante los años sesenta bajo el concepto de “flujo musical”.

1.1 La expansión de la industria discográfica argentina⁵⁷

En 1958 la industria discográfica argentina produjo 5.781.000 de unidades de discos fonográficos. La cifra no resultaba despreciable si se considera que el censo nacional de 1960 había contabilizado una población total de 20.013.793 habitantes⁵⁸. Sin embargo, la Dirección Nacional de Estadísticas y Censos (DNEC) dedicaba apenas un pequeño apartado de su Boletín Mensual de Estadística a señalar el dato⁵⁹. Era el momento de pleno florecimiento del “boom del folklore”, el del último gran aliento del tango, y también el de la primera fiebre local de rock and roll, pero toda esa rica y diversa oferta musical no parecía alimentar por el momento un desarrollo industrial que llamara especialmente la atención del Estado argentino.

Fue recién en su publicación correspondiente al tercer trimestre (julio/septiembre) de 1966 que la DNEC comenzó a relevar más agudamente la producción discográfica nacional. El nuevo registro más puntilloso estaba pensado desde una perspectiva estadística y orientado a controlar la producción. No consideraba por consiguiente distinciones por intérprete o sello discográfico ni consignaba datos de venta. Sí desagregaba en cambio la producción de acuerdo al formato: discos simples de 78 rpm y 25 cm de diámetro⁶⁰; discos simples de 45 rpm y 15 cm de diámetro; discos doble duración (también llamados EP, por su nombre en inglés: *Extended Play*) de 45 rpm y 17 cm de diámetro; discos simples de 33 1/3 rpm y 17 cm de diámetro; discos doble duración de 33 1/3 rpm y 17 cm de diámetro; discos larga duración (popularmente conocidos como *Long Play*, LP o “elepé”) de 33 1/3 rpm y 25 cm y 30 cm de diámetro⁶¹. Los datos informados justificaban el renovado interés de la institución estatal: en 1964 se habían fabricado en Argentina 8.420.857 discos; en 1965, 12.132.465 de discos; en 1966,

⁵⁷ Avances preliminares de los dos primeros apartados de este capítulo fueron publicados previamente en Delgado, Julian. “La era del vinilo en Argentina: Expansión y retracción de la industria discográfica nacional, 1964–1984”, *Latin American Music Review*, Vol. 41, N° 2 (2020), pp. 167-195.

⁵⁸ Hudson, Carlos Fernando. “El Censo Nacional de 1960 en Argentina”, *Diacronie* [En línea], Vol. 4, N° 12 (2012).

⁵⁹ Tenía buenas razones para hacerlo: según su propio relevamiento, el nivel de producción de ese sector había descendido un estrepitoso 62% desde 1952. *Boletín Mensual de Estadística de la República Argentina*, diciembre de 1959, p. 1529.

⁶⁰ Una pequeña equivocación por parte de la DNEC da cuenta del grado desconocimiento de la industria discográfica que todavía tenía el organismo a mediados de los años sesenta: durante 1966 los discos simples 78 rpm de 25cm de diámetro fueron consignados como discos de “18 rpm”. Era por supuesto un error, ya que este formato nunca fue producido.

⁶¹ Las cifras de producción se ofrecían de dos formas: por cantidad de unidades y por kilogramos. El informe incluía, además, precisiones sobre el personal ocupado (distinguiendo entre “Obreros” y “Empleados técnicos y administrativos”) y los salarios pagados por el sector industrial.

16.368.657 de discos. El paso de los meses enseñaría que la curva ascendente de crecimiento de la industria discográfica argentina recién había comenzado.

Veinte años después, en el boletín correspondiente al cuarto trimestre (octubre/diciembre) de 1986, el ya por entonces Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC)⁶² decidió dejar de informar la producción discográfica. Las cifras de la última década eran las que muy probablemente volvían a fundamentar, ahora, la exclusión. El año 1975 había representado el tope de crecimiento del sector y fue el punto de partida de una acentuada curva descendente en la producción nacional de discos de vinilo, que llevaría de las 32.925.915 de unidades producidas aquel año a un estancamiento en torno a los cuatro millones entre 1982 y 1984⁶³.

El cuadro N° 1 presenta la información estadística publicada por el INDEC entre 1964 y 1984 sobre la cantidad de discos fonográficos producidos en Argentina, desagregada de acuerdo a su formato y expresada en unidades. Se incluyen también las cifras totales (sin desagregación alguna) relevadas por el organismo para los años previos, entre 1958 y 1963⁶⁴:

⁶² La Dirección Nacional de Estadística y Censos se transformó en el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos a partir de la ley 17.622 del 25 de enero de 1968.

⁶³ El relevamiento del INDEC alcanza a señalar la (nada promisorio) cifra de producción para el primer semestre de 1985: 1.223.224 de discos producidos.

⁶⁴ La publicación *Boletín Mensual de Estadística de la República Argentina* comenzó a ser editada en 1956, reemplazando a la *Síntesis Estadística Mensual de la República Argentina* (publicada entre 1947 y 1955). La producción de discos fonográficos era presentada en términos porcentuales, utilizando como base 100 el año 1952. Sin embargo, a partir del Boletín del mes de febrero de 1960, el criterio de presentación fue modificado y se comenzaron a brindar cifras concretas de producción, relevando los datos de 1958 en adelante que aquí se incluyen. Esta decisión del organismo oficial puede interpretarse por cierto como un primer síntoma de la expansión del sector. Aun así, la precisión de estas primeras cifras debe ser considerada con cuidado: los datos de 1964 y 1965 (6.426.000 y 8.709.000 discos producidos respectivamente) presentados en el Boletín del segundo trimestre (abril/junio) de 1966, el último en que la información fue ofrecida sin ningún tipo de desagregación, son notablemente menores que los consignados en el Boletín del tercer trimestre de 1966. Para la realización del cuadro se utilizaron los valores de esta segunda publicación, partiendo de la hipótesis de que su mayor nivel de especificación indica también un mayor grado de precisión.

AÑO	PRODUCCIÓN TOTAL	78 rpm simple 25cm	45 rpm total	45 rpm simple 15cm	45rpm doble 17cm	33 1/3rpm total	33 1/3 simple 17 cm	33 1/3 doble 17cm	33 1/3 rpm LP Total	33 1/3 rpm LP 25 cm	33 1/3 LP 30cm
1958	5.781.000										
1959	5.569.000										
1960	6.761.000										
1961	7.176.000										
1962	5.710.000										
1963	5.609.000										
1964	8.420.857	88.577	175.005	3.824	171.181	8.157.275	4.264.215	1.018.507	2.874.553	82.139	2.792.414
1965	12.132.465	9.667	87.166	719	86.447	12.035.632	6.014.764	1.518.821	4.502.047	102.523	4.399.524
1966	16.368.657	0	78.872	102	99.770	16.289.785	6.978.110	2.375.325	6.936.350	73.511	6.862.839
1967	15.507.949	0	25.453	0	25.453	15.482.496	6.670.082	1.404.536	7.407.878	67.062	7.340.816
1968	19.412.290	0	12.747	0	12.747	19.399.543	8.877.589	1.953.225	8.568.729	89.462	8.479.267
1969	27.690.642	0	16.190	0	16.190	27.674.452	11.911.734	3.758.840	12.003.878	62.218	11.941.660
1970	28.118.122	0	30.634	0	30.634	28.087.488	14.792.304	2.834.597	10.460.587	39.597	10.420.990
1971	27.701.274	0	2600	0	2600	27.698.674	14.977.744	1.175.039	11.545.891	32.178	11.513.713
1972	22.836.709	0	0	0	0	22.836.709	10.597.913	926.206	11.312.590	16.942	11.295.648
1973	21.325.490	0	0	0	0	21.325.490	10.958.715	402.197	9.964.578	2.829	9.961.749
1974	28.285.626	0	0	0	0	28.285.626	14.878.980	433.769	12.972.877	0	12.972.877
1975	32.925.915	0	0	0	0	32.925.915	17.178.266	100.500	15.647.149	0	15.647.149
1976	21.456.520	0	1.045.037	0	1.045.037	20.411.413	9.103.125	107.770	11.200.588	707.624	10.492.964
1977	18.959.046	0	1.477.384	0	1.477.384	17.481.662	6.795.303	120.668	10.565.691	501.441	10.064.250
1978	18.056.619	0	2.054.881	0	2.054.881	18.001.738	8.984.295	20.300	8.997.143	708	2.054.881
1979	20.012.883	0	3.864.547	0	3.864.547	16.165.606	5.268.743	12.195	10.884.668	0	10.884.668
1980	15.052.257	0	4.729.432	0	4.729.432	10.322.828	2.296.554	21.408	8.004.866	0	8.004.866
1981	6.706.334	0	2.168.822	0	2.168.822	4.537.512	763.751	1.499	3.772.262	0	3.772.262
1982	4.235.999	0	840.090	0	840.090	3.395.909	49.591	326	3.345.992	0	3.345.992
1983	4.044.200	0	599.191	0	599.191	3.445.009	40.340	395	3.404.274	0	3.404.274
1984	4.788.425	0	554.810	0	554.810	4.233.615	37.740	0	4.195.875	0	4.195.875

Cuadro N° 1. Discos fonográficos producidos por año entre 1964-1984, desagregados por formato.

Fuente: Elaboración propia en base a datos del INDEC.

En un período de tan solo veinte años la industria discográfica argentina atravesó un marcado proceso de crecimiento y retracción. Comenzando con los 5.609.000 discos de vinilo producidos en 1963, la curva ascendente se sostuvo prácticamente hasta 1971, tuvo un pequeño descenso entre 1972 y 1973 y tomó luego nuevo impulso para alcanzar su cumbre en el año 1975, cuando se produjeron 32.925.915 discos de vinilo. Es decir que, para aquel momento, la producción nacional se había multiplicado en un 600% (mientras la población había crecido menos del 40%⁶⁵). La curva descendente, por su parte, muestra dos marcados momentos. Entre 1976 y 1979 la cantidad de discos manufacturados localmente decreció y se estancó en los aproximadamente veinte millones de copias, número sin dudas menor al del lustro previo pero todavía significativo. La contracción se acentuó en 1980, en un anuncio de la brusca caída que definiría los números de los cuatro años siguientes y determinaría, como se dijo, la decisión del INDEC de discontinuar su relevamiento. Con una producción de cuatro millones de discos, apenas un 12,5% de lo generado en su mejor año, la producción fonográfica argentina se había retrotraído para mediados de los años ochenta a las cifras de veinte años atrás⁶⁶.

Interpretado desde una perspectiva macroeconómica, el ciclo de auge y caída de la producción nacional de discos que estos datos iluminan resulta indisociable de los procesos económicos más generales del país y del mundo capitalista en el período. Si bien la industria musical argentina había tenido un primer momento de fuerte desarrollo a lo largo de los años veinte (tal como ha demostrado Marina Cañardo⁶⁷), las diversas medidas

⁶⁵ El censo de población de 1970 registró 23,36 millones de habitantes, mientras que el de 1980 registró 27,94 millones de habitantes. Comparando esta última cifra con la de 1960, el crecimiento poblacional sería de aproximadamente un 40%.

⁶⁶ Un análisis detallado sobre las características y limitaciones de la información relevada por el INDEC puede encontrarse en Delgado, Julián. “La era del vinilo en Argentina”...

⁶⁷ En efecto, la investigación de Marina Cañardo sobre el *boom* de la producción discográfica argentina durante los años veinte demuestra que esta expansión fue posible sobre una experiencia histórica y una base material previas. Según explica la autora, “(...) no se conservan estadísticas fehacientes de ventas de discos en la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, existen datos que permiten inferir tendencias en el mercado local que coinciden con lo que ocurría a en el resto del mundo. El crecimiento de la importación de fonógrafos y gramófonos en la Argentina durante la década de 1920 fue elocuente en ese sentido: de 2.820 en 1918 se pasó a 76.490 en 1927. Eso significa que la cantidad de equipos de reproducción sonora ingresados anualmente al país casi se multiplicó por 30 en menos de 10 años. Si se consideran los equipos reproductores importados en un plazo más amplio se obtiene un panorama del ciclo ascendente y la posterior caída provocada por la crisis de 1929 (...). Si el número de equipos reproductores importados es un índice posible de reconstruir, la cantidad de discos que circulaban en la Argentina en la misma época resulta más difícil de conocer. Por un lado, el proceso de sustitución de importaciones iniciado en 1919 con la instalación de la primera fábrica en el país y, por otro, la falta de documentos que den cuenta de lo producido localmente, hacen que el Anuario de Comercio Exterior resulte insuficiente como fuente. No obstante, la estimación realizada por la historiadora Andrea Matallana confirma la misma tendencia: ‘hacia fines de la década de 1920, el volumen de discos producidos había, por lo menos, crecido un 160%

proteccionistas que fueron adoptadas en el país a partir de la crisis de 1930 y específicamente de las políticas desarrollistas promovidas durante los largos años sesenta fueron centrales para la expansión de la producción discográfica nacional. Estas políticas económicas que “alentaron la instalación de plantas de operación subsidiarias” y fueron promovidas a lo largo de toda América Latina durante este nuevo período resultaron centrales en la “estrategia de crecimiento” de las propias empresas transnacionales⁶⁸. Argentina, que ya era uno de los tres principales polos latinoamericanos de producción discográfica junto con Brasil y México, estuvo -en palabras de Matthew Karush- “a la vanguardia” de este proceso global a través del cual las grandes empresas grabadoras de origen estadounidense “emprendieron una política simultánea de integración vertical y descentralización creativa”, combinando “un vasto conjunto de unidades creativas con raíces locales con un aparato de distribución y promoción masivas”⁶⁹. Desde finales de los años cincuenta, tanto RCA como CBS, que “tenían ya estudios de grabación y fábricas de discos” en el país, modernizaron sus instalaciones, “dieron más empuje a su política de ventas y empezaron a grabar a artistas locales” con la expectativa de “conseguir otros mercados para los discos que producían”⁷⁰. El pico de desarrollo del proceso de industrialización por sustitución de importaciones alcanzado por la industria argentina hacia finales de los años sesenta y comienzos de los años setenta se expresó así, a su modo, en la dinámica propia del sector fonográfico argentino. Y lo mismo puede afirmarse sobre el fuerte proceso de desindustrialización que desataron las medidas económicas neoliberales aplicadas a partir de 1975/1976⁷¹.

Al mismo tiempo, resulta evidente que el proceso de crecimiento local se encuentra acompasado con la denominada “tercera expansión” o “era de la

[respecto de la década anterior]”. Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017), p. 18.

⁶⁸ Zolov, Eric. *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture* (California, University of California Press, 1999), pp. 21-22.

⁶⁹ Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019) [2017], p. 141. Véase también Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017), p. 125.

⁷⁰ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 142.

⁷¹ Schvarzer, Jorge. *La industria que supimos conseguir. Una historia político-social de la industria argentina* (Buenos Aires: Planeta, 1996), pp. 288-289. En este punto, acaso sea más significativo concentrarse en otro de los datos recopilados por el INDEC entre 1964 y 1984: el del personal ocupado por la industria fonográfica. Las cifras expresan de una forma más cruda el proceso de desindustrialización que llevó a que un sector que llegó a emplear en 1975 a 508 “Obreros” y 373 “Empleados técnicos y administrativos” pasara a contar en 1984 tan sólo con 83 “Obreros” y 143 “Empleados técnicos y administrativos”. *Boletín Mensual de Estadística de la República Argentina, 1956-1972; Boletín Estadístico Trimestral, 1973-1984.*

consolidación” de la industria discográfica a nivel internacional, ocurrida a lo largo de los años sesenta y setenta⁷². Las cifras de la DNEC demuestran que la posición de Argentina en el mercado discográfico internacional, si bien incomparable con las grandes economías industrializadas (Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania, Francia, Japón y URSS), fue relativamente importante durante el período aquí abordado. La cantidad de unidades vendidas por la industria argentina en 1969 (18.5 millones), por ejemplo, se ubicaba en un tercer escalón, por debajo de Italia (31.0) y Canadá (43.5) y al nivel de los Países Bajos (15.3), España (15.7), Brasil (16.1) y México (21.9)⁷³. En ese sentido, el caso argentino aporta un claro ejemplo del “salto cualitativo” que a partir de los años cincuenta dio la industria discográfica internacional, adquiriendo “plena madurez capitalista” y “un mercado de masas”⁷⁴. Su decadencia a comienzos de los años ochenta, del mismo modo, merece ser pensada no sólo a partir de los factores internos (si bien estos fueron preponderantes) sino también a la luz de la crisis mundial que atravesó el sector hacia fines de los años setenta y comienzos de los años ochenta como consecuencia de la “recesión económica general, la influencia de las copias privadas [las grabaciones piratas en casete] y la competencia de otros medios”⁷⁵.

En síntesis, impulsada puntualmente por las políticas económicas locales y en el marco histórico más amplio de los “años dorados” del capitalismo global de posguerra⁷⁶, la industria discográfica argentina tuvo una fuerte expansión durante los años sesenta. Tal vez por eso resulte tan paradójico que haya sido justamente el rock, un fenómeno musical y cultural surgido al calor mismo de esta expansión industrial, el que más abiertamente ha sostenido una ideología de la autenticidad que contrapone música y comercio. Como señala Simon Frith, el problema con este argumento es que “la industrialización de la música” es entendida “como algo que le *ocurre a* la música” cuando en realidad constituye “el proceso a través del cual la música es hecha”. Desde una perspectiva histórica, es probablemente más ajustado afirmar que el desarrollo de la música beat y la emergencia del rock no representó un momento “revolucionario” sino más bien “el clímax

⁷² Gronow, Pekka. “The record industry: the growth of a mass medium”, *Popular Music*, Vol. 3 (1983), p. 72; Sirois, André, / Janet Wasko. “The Political Economy of the Recorded Music Industry: Redefinitions and New Trajectories in the Digital Age”, Murdock, Graham / Sousa, Helena / Wasko, Janet (eds.). *The Handbook of Political Economy of Communication* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011), p. 344.

⁷³ Gronow, Pekka. “The record industry: the growth of a mass medium”..., pp. 65-69.

⁷⁴ Zallo, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura* (Madrid: Akal, 1988), pp. 86-87.

⁷⁵ Gronow, Pekka. “The record industry: the growth of a mass medium”..., p. 72.

⁷⁶ Hobsbawm, E.: *Historia del Siglo XX*..., pp. 260-289.

(o posiblemente una nota al pie) de una historia que comenzó con el fonógrafo de Edison”⁷⁷.

⁷⁷ Frith, Simon. “The Industrialization of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1987], p. 94.

1.2 Discos de vinilo para la juventud: el surgimiento de la música juvenil y las transformaciones socioculturales de los años sesenta

El 6 de marzo de 1971, el diario *Clarín* publicó en su revista un artículo titulado “Los sobrevivientes del pentagrama”. Allí se señalaban las dificultades económicas que, en sensible contraste “con los esplendores que alimentaron días ya lejanos”, atravesaban por aquel entonces los músicos profesionales. “Muy pocos –apenas cien o doscientos entre quince mil músicos registrados- pueden exhibir variados destellos, elevados ingresos mensuales y cotidianos mimos de la fama”, explicaba el autor de la nota. “Para el resto” sólo quedaba “un panorama de escasas perspectivas luminosas, de agobiante rutina, sin el consuelo de dorados o románticos halos”, que obligaba a asumir que, “desde esta perspectiva, la música popular se parece mucho a una lenta agonía”⁷⁸.

¿Cuál era el diagnóstico capaz de explicar tan decadente situación? La indagación realizada a lo largo del artículo arrojaba un resultado claro. Si bien las razones de la falta de trabajo en “bailes, salones de fiesta y clubes” y de la paulatina desaparición “de los conjuntos orquestales de las radios” y “los locales nocturnos” eran variadas, la mayoría de los entrevistados coincidía en señalar que se encontraban inextricablemente asociadas a un fenómeno principal: la creciente preponderancia del disco fonográfico. El periodista relataba:

La Asociación para la Protección y la Difusión de la Música Argentina, presidida por Manuel Abrodos, gestionó ante el gobierno, en 1969, la reimplantación del número vivo en la radiotelefonía y dio a conocer un informe acerca de la proliferación de *disc jockeys*. Llegó a afirmar que “*las emisoras estaban al servicio exclusivo de las grabadoras*”. Carlos Andrada explicó que éstas prefieren temas e intérpretes extranjeros porque resulta “*menos oneroso trasladar una grabación importada –cuyos derechos manejan- al disco*”. De aquí, para algunos, el auge de la música moderna o *beat*. Hamlet Lima Quintana, poeta y músico, asegura que “*tango y folklore son víctimas de las grabadoras que explotan e imponen la música ‘beat’*”. Las declaraciones de algunos *disc jockeys* parecen confirmar el aserto. José María Esquiroz dice: “*Vivimos a un mismo tiempo los sucesos de Estados Unidos e Inglaterra en materia musical. En una boîte marplatense las noches se cubren con 200 a 250 placas diarias*”. Mario Daimone, a su vez, señala: “*Leemos en revistas especializadas las últimas novedades y a los tres días las grabadoras nos hacen llegar las copias*”⁷⁹.

⁷⁸ Cañas, Luis Soler. “Los sobrevivientes del pentagrama”, *Clarín Revista*, 6 de marzo de 1971, p. 12.

⁷⁹ Cañas, Luis Soler. “Los sobrevivientes del pentagrama”, *Clarín Revista*, 6 de marzo de 1971, p. 14 (subrayado en el original).

El argumento no sólo no era nuevo sino que, de hecho, era sumamente antiguo. Como demuestra Marina Cañardo, los reparos con respecto a la tecnología discográfica habían surgido prácticamente al mismo tiempo que su invención. La “proliferación de la música en discos” venía siendo postulada como una amenaza para la música en vivo y una potencial causa de desempleo para los intérpretes desde comienzos del siglo XX⁸⁰. No obstante, a juzgar por los datos presentados en el cuadro N° 1, para principios de los años setenta la idea de que la producción industrial estaba avasallando el mercado musical parecía particularmente justificada.

El artículo de *Clarín* estaba lejos, en ese sentido, de representar una mera nota de color. Si la intensificación del relevamiento estadístico del INDEC a partir de 1966 daba cuenta de la percepción estatal sobre el crecimiento del sector fonográfico, distintas notas de prensa publicadas por aquellos mismos años expresaban la creciente conciencia que otros actores económicos y socioculturales estaban tomando del fenómeno. Entre ellos, como era de esperar, la propia industria no iba a la zaga. En 1970 y 1971, *Mercado* y *Pulso*, las dos principales revistas de economía de la época, dedicaron por ejemplo completos informes al tema. Orientadas a un público específico -interesado en conocer cifras, modos de funcionamiento y posibilidades de inversión-, ambas reseñas remarcaban las dimensiones y las potencialidades del mercado discográfico, describían las etapas y lógicas de producción y ahondaban en la compleja dinámica comercial de un negocio en donde, como opinaba el “gerente de CBS Columbia, Gilberto Juan Blackmore Lear, (...) si bien todas las grabadoras persiguen el mismo objetivo de saber fehacientemente qué es lo que el público quiere (...), lo difícil es que éste lo sepa...”⁸¹.

Pero la incertidumbre no era absoluta. Aquello que la nota de *Clarín* registraba como un posible síntoma (el avance de la “música moderna o beat”) aparecía enunciado en otros artículos de prensa de la época como un hecho irrefutable que estaba directamente conectado con una gran transformación al nivel de la edad de los consumidores. “Casi unánimemente, editores y vendedores coinciden en que la gran masa compradora de discos es la de jovencitos entre 13 y 20 años (...), sus impulsos ponen en peligro (...) la integridad de las cabinas de audición, a medida que los Beatles o los Rolling Stones les alborotan los cromosomas”, revelaba ya en 1968 un relevamiento

⁸⁰ Cañardo, M. *Fábricas de músicas...*, pp. 89-96.

⁸¹ “Encuesta sectorial: Discos fonográficos. Al son de la competencia”, *Pulso*, N° 208, 4 de mayo de 1971; O. C. [Oscar Caballero]; “En materia de discos, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, pp. 40-43.

realizado por la revista *Primera Plana*⁸². “El setenta por ciento” del mercado de los discos “está compuesto por chicas y muchachos de 8 a 20 años”, sostenía un año más tarde el “jefe de promoción de CBS” en un artículo de *Artiempo*, mencionando también a los Beatles y los Rolling Stones como los “conjuntos que acapararon en nuestro país gran parte del mercado consumidor”⁸³. “En los últimos años, las mayores compras son efectuadas por jóvenes de 13 a 21 años (...) en especial de los ritmos que bailan”, informaba a *Pulso* el “jefe de difusión” de Odeon, Julio García⁸⁴. “En 1967 la radio era de Sinatra. (...) Ahora, el 65 por ciento de la música que se graba es beat; sus compradores: chicos de 11 a 22 años”, aseguraba el “Gerente de propaganda y difusión de RCA Victor, Carlos A. Garbarino” en la nota publicada por *Mercado* en 1970⁸⁵. “Discos CBS sabe que la gente más informada en música tiene entre 12 y 21 años. Con ella busca comunicarse”, proponía una publicidad incluida en *Pelo*, una de las nuevas revistas sobre música y cultura dedicadas al público juvenil que -no por casualidad- comenzaban a publicarse por aquellos mismos años⁸⁶. Las cifras que se ofrecían, aún si admitieran algún tipo de matiz, eran contundentes y fundamentaban la impresión de que el crecimiento del mercado discográfico estaba vinculado de manera estrecha con la emergencia de la juventud como un actor cultural y, especialmente, económico. “En materia de discos”, sentenciaba *Mercado*, “los jóvenes mandan”⁸⁷.

Otro dato concreto sobre el favorable estado de situación y las buenas posibilidades del mercado discográfico argentino era el de la multiplicación de las ventas de tocadiscos y de otros artefactos a través de los cuáles todos esos jóvenes (y también los adultos) podían escuchar música, como las radios portátiles y los aparatos de televisión. Según distintos informes, por ejemplo, la cantidad de fonógrafos eléctricos que existían en el país había pasado de 1 millón a comienzos de 1965 a 1,75 millones a

⁸² “Música: cada vez menos discos”, *Primera Plana*, 14 de mayo de 1968, p. 68.

⁸³ González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, pp. 34-36. Un dato similar aparecía en un informe publicado por *Mercado* un año más tarde en el que se señalaba que “el 70 por ciento del mercado de los discos está dominado por compradores cuya edad oscila entre los 10 y los 20 años”. “En materia de discos, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, pp. 40-43.

⁸⁴ “Encuesta sectorial: Discos fonográficos. Al son de la competencia”, *Pulso*, N° 208, 4 de mayo de 1971.

⁸⁵ O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, pp. 40-43.

⁸⁶ “Publicidad CBS”, *Pelo*, año I, N° 6, julio de 1970, p. 2. Sobre las revistas juveniles en Argentina, véase más adelante en esta misma tesis. También puede consultarse el relevamiento de Donozo, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009).

⁸⁷ “En materia de discos, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, pp. 40-43.

mediados de 1968⁸⁸. Aunque existían muchas marcas y modelos, los tocadiscos con cambiadores automáticos que la empresa argentina Winco había comenzado a producir en 1954 eran especialmente accesibles y, por consiguiente, exitosos⁸⁹. Para mediados de los años sesenta, sus fábricas lanzaban al mercado varios miles unidades por mes, que cubrían buena parte del mercado nacional y se exportaban además a distintos países limítrofes⁹⁰. Paralelamente, sus publicidades habían dejado de enfocar al público familiar para apuntar muy directamente a las “nuevas generaciones”⁹¹. En cuanto a la cantidad de receptores de radio y televisión, los datos señalan una expansión igual de fuerte y sostenida. La invención de la tecnología de los transistores había permitido el reemplazo de los antiguos aparatos de radio de gran tamaño y peso, pensados para ser instalados en un ambiente hogareño, por dispositivos mucho más pequeños y por tanto verdaderamente portátiles. Estas nuevas radios, generalmente construidas con materiales plásticos y recubiertas de un estuche de cuero (la de la marca japonesa *Spica* fue una de las más famosas), comenzaron a ser producidas en gran escala, con distintos diseños y colores, a mediados de los años cincuenta, y encontraron en la juventud un público entusiasta. Diez años más tarde, se producían en Argentina a un ritmo de 200.000 por mes, haciendo que el número de aparatos disponibles superara al de la población total del país⁹². Ese crecimiento no impidió sin embargo que, durante esos mismos años, la radio fuera perdiendo su centralidad como fuente de entretenimiento a manos de la televisión. En este sentido, el acceso de la sociedad argentina a este “nuevo” medio (las transmisiones del Canal 7, de gestión estatal, habían comenzado en 1951, y recién en 1960 habían aparecido los canales de gestión privada) fue vertiginoso. Según sostiene Fernando Ramírez Llorens

⁸⁸ La cifra de 1965 es mencionada en *Cashbox*, 25 de enero de 1965. La cifra de 1968 aparece en la publicidad de la discográfica EMI incluida en *Cashbox*, 7 de septiembre de 1968 (véase Imagen 03 de esta tesis). Cabe aclarar que, en comparación con el creciente número de fonógrafos, la cantidad de *jukeboxes* en Argentina se mantuvo siempre en números muy bajos con respecto a otros países. El 14 de septiembre de 1968, por ejemplo, *Cashbox* informaba tan solo mil equipos en todo el país: *Cashbox*.

⁸⁹ Como reconocía un alto directivo discográfico dos años más tarde, en 1970: “Desde hace cinco años el mercado se expandió de forma colosal y yo creo que a ello contribuyó mucho Winco con su tocadisco de precio accesible a cualquiera”. González, Alberto. “Trescientos pesos para las antecámaras del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 35.

⁹⁰ Pampin, Graciela. “La industria de bienes electrónicos y el desarrollo tecnológico en la Argentina. Expansión y crisis de Winco, S.A., 1954-1980”, *Revista de Historia Industrial*, Año XVII, N° 38 (2008), pp. 79-114. Véase también: “Empresarios. Raúl Antonio Vega (Winco)”, *Primera Plana*, 5 de febrero de 1963, p. 51; “Con la música, a otras partes”, *Pulso*, N° 168, 28 de julio de 1970, p. 30.

⁹¹ “Voz y música para las nuevas generaciones” fue el slogan con el que la empresa promocionó su nuevo grabador, que comenzó a producir en 1966. Esta reorientación publicitaria de la empresa ya fue observada por Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 126.

⁹² Ulanovsky, C. / Merkin, M. / Panno, J. J. / Tijman, G. *Días de radio...*, p. 40. Sobre la historia técnica de la radio en Argentina, véase Gandolfi, Fernando. “Historia técnica, estética y social del aparato de radio en Argentina”, *Registros*, Año 8, N° 8 (2012), pp. 72-102.

siguiendo los datos relevados por Mirta Varela, la cantidad de receptores “creció a un ritmo promedio del 25 por ciento interanual, pasando de 450.000 en 1960 (21 cada mil habitantes) a 1.850.000 en 1966 (82 cada mil)”⁹³. Ya para finales de esa misma década, un estudio del instituto IPSA revelaba que la cantidad de hogares con aparatos de televisión ascendía al 91% en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores y oscilaba en torno al 75% en el resto del país⁹⁴. La programación televisiva, como la radial, excedía sin dudas los contenidos musicales. No obstante, como se verá más adelante en este mismo capítulo, ese tipo de emisiones, y en especial las que estaban orientadas a la juventud, cumplieron una función relevante en el crecimiento de la industria de la música argentina a lo largo de los años sesenta.



Imagen 01. Tapa del LP *Bailando con Winco* - Music Hall, 12176, 1961.

⁹³ Ramírez Llorens, Fernando. “Para Onganía que lo mira por TV: el rol de la política comunicacional y la expansión de la televisión en la cobertura del Cordobazo”, *Revista de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, N° 20 (2019), p. 86.

⁹⁴ Citado en “La dura lucha por la audiencia”, *Pulso*, N° 144, 10 de febrero de 1970, pp. 18-21. El Instituto de Psicología Social Aplicada (IPSA) fue fundado en 1959 por Miguel Gorfinkiel y ofrecía servicios de mediciones de audiencias, entre otros tipos de relevamientos estadísticos.

**a veces,
a Gardel
lo acompañan
los Beatles**

Si. En algunos aparatos de radio, la sintonía perfecta es imposible. Muchas veces, dos o tres estaciones se superponen. Y entonces, puede pasar cualquier cosa: que a Gardel lo acompañen los Beatles o que un comunicado oficial tenga fondo de "shake". La solución? Bueno, hay dos.

Una **Noblex Giulietta** o una **Noblex Carina**, dos radios hechas - pieza por pieza - casi "a mano" con ayuda del instrumental electrónico más avanzado del mundo, y a medida, para el lugar en que usted reside.

Noblex Carina
La portátil a transistores linda y sana "de cuero y alma". Capaz de aguantar cualquier trato y maltrato.

Noblex Giulietta
La portátil a transistores de mayor alcance y fidelidad. Tiene onda corta y onda larga. De alcance mundial.

radios - tocadiscos - televisores a transistores y valvulares. Hechos casi "a mano" con la ayuda del instrumental electrónico más avanzado del mundo.

NOBLEX



Noblex Giulietta Noblex Carina



Imagen 02. Publicidad de dos radios a transistores de la marca *Noblex*. Fuente: *Primera Plana*, N° 297, 3 de septiembre de 1968 p. 44.

Las dificultades que atravesaban los músicos profesionales de las que hablaba *Clarín* a comienzos de los años setenta constituían, en síntesis, mucho más que una simple circunstancia. Si en 1960 se elaboraba en Argentina un disco de vinilo por cada cuatro personas, diez años más tarde la producción nacional era de más de una unidad por habitante. Aun cuando la experiencia de escuchar música a través de discos no era absolutamente nueva, esta fuerte ampliación de la cantidad de grabaciones fue clave para impulsar y consolidar modificaciones concretas en las prácticas de escucha de una sociedad hasta entonces mucho más acostumbrada a experimentar la música a través de las viejas radios de válvulas o en actuaciones en vivo. Simon Frith plantea que la historia de la música popular en el siglo XX puede ser pensada a partir de los distintos soportes

que permitieron la reproducción del sonido (el fonógrafo, el gramófono portátil, la radio a transistores, el Walkman, etcétera) como “un movimiento que va de la actividad colectiva a la individual”⁹⁵. La decadencia de las orquestas y de los “números vivos” que se vivió en Argentina como en buena parte del mundo durante los años sesenta puede entenderse mejor desde este punto de vista. La masificación de la tecnología discográfica no supuso ciertamente el final de los eventos públicos, pero implicó una mayor individualización de la escucha, una redefinición de las lógicas de profesionalización musical y, en última instancia, la reformulación misma del oficio de músico y del concepto de música. Una de las consecuencias más notables de estas transformaciones fue, justamente, la alteración de las funciones y los sentidos atribuidos a la interpretación en vivo. Como sostiene Antoine Hennion, para fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI los conciertos habían dejado de ser el lugar en donde se proporcionaba “el material a ser grabado” para convertirse en “un estándar de comparación”, un evento al que los espectadores asistían para ver como “un determinado intérprete ya escuchado en una grabación” representaba “un repertorio cada vez más parecido al ‘catálogo’ de una compañía discográfica”⁹⁶. La trascendencia del recital de música popular (marcado, en el caso del rock, por su ritualización/carnavalización⁹⁷) y de la cultura de la discoteca (es decir, de la práctica cultural de ir a escuchar y bailar con discos) en la historia reciente argentina debería pensarse en el marco de estos grandes cambios socioculturales que tuvieron a la juventud y a las industrias musicales como protagonistas principales.

En este mismo sentido, las estadísticas del INDEC analizadas en el primer apartado ofrecen otro dato que vale la pena analizar con mayor detalle. Como se vio, la información recolectada por ese organismo estatal es muy limitada si se trata de conocer cómo tomó forma concretamente la expansión de la producción discográfica. Resulta imposible conocer a través de esas cifras cuáles fueron, por ejemplo, las principales empresas

⁹⁵ Frith, Simon. “The popular music industry”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001), pp. 26-52. Sobre el significado de las nuevas tecnologías digitales para la historia de la música véase también Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada: cómo coleccionar discos en la era digital* (Buenos Aires: Vi-Da Tec, 2019) y Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format* (Durham y Londres: Duke University Press, 2012).

⁹⁶ Hennion, Antoine. “Melómanos: el gusto como performance”, Benzecry, Claudio (ed.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (Bernal: UNQ, 2012), p. 20.

⁹⁷ Sobre la carnavalización del rock argentino, véanse: Alabarces, Pablo / Salerno, Daniela / Silba, Malvina / Spataro, Carolina. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, Alabarces, Pablo / Rodríguez, María Graciela (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires: Paidós, 2008), pp. 31-58; Citro, Silvia. “El rock como un ritual adolescente: trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 2008).

productoras de fonogramas a nivel local o qué cantidad de copias se editaron de los discos de distintos artistas (nacionales y extranjeros) en determinado año. No obstante, el relevamiento sí ofrece detalles sobre un aspecto de particular relevancia para comprender las conexiones entre la música juvenil, la expansión del mercado discográfico y las transformaciones socioculturales que ocurrieron a partir de los años sesenta: las variaciones en el tipo de formato fonográfico producido.

Lanzado al mercado en 1948 por la empresa Columbia, el formato *Long Play* (LP) era todavía claramente secundario para fines de los años cincuenta a nivel global⁹⁸. Según la estrategia comercial de las empresas discográficas, la grabación de un álbum completo era un privilegio al que sólo accedían aquellos artistas que, por su popularidad, garantizaban al menos un potencial interés de la audiencia en adquirir esa colección más amplia de canciones. En esta situación influía el mayor costo productivo y de venta de los discos de larga duración, pero también la propia tradición fonográfica, asociada desde sus inicios con los discos simples. De hecho, cabe recordar que, en sentido estricto, el término “disco” sólo describe la forma del soporte: una lámina circular. No contiene especificaciones sobre el material ni sobre la duración de la grabación. El término “álbum”, por su parte, refiere a ese mismo soporte por su capacidad para contener y reunir fragmentos (canciones), vinculándose por lo tanto con la idea de colección antes que con la idea de unidad⁹⁹. La asociación aún hoy habitual entre las palabras “disco” o “álbum” y una grabación discográfica de larga duración no es en absoluto evidente, sino que ha sido históricamente construida¹⁰⁰. Y fue justamente a partir de la segunda mitad de los años sesenta que el proceso de transformación del LP en el nuevo formato central de la música popular cobró un mayor impulso.

Más precisamente, de acuerdo a la información del INDEC, este proceso se desplegó en Argentina a lo largo de dos décadas, atravesando tres etapas diferentes (cuadro N° 2). En la primera de ellas, la producción local de discos de larga duración, que representaba el 34,1% del total en 1964, se expandió hasta alcanzar el 42,4% en 1966 y el 49.5% en 1972. Luego, incluso si se considera el significativo rebrote de los discos dobles de 45 rpm, la primera fase de la contracción durante el período 1976-1980 afectó

⁹⁸ Osborne, Richard. *Vinyl. A history of the Analogue Record* (Farnham: Ashgate, 2012), p. 72.

⁹⁹ En este sentido, la expresión “corte de difusión” (popular durante los años ochenta y noventa y hoy en creciente desuso) representa una completa inversión: de la idea del álbum como colección de *singles* se pasa a la idea del *single* como fragmento que se muestra en representación de la obra completa.

¹⁰⁰ Por poner tan sólo un ejemplo entre muchos posibles de la vigencia de este vocabulario, véase la noticia con que el diario *Clarín* anunció la edición del “nuevo disco del Indio Solari”, su “quinto álbum solista”: “El nuevo disco del Indio Solari ya tiene fecha de lanzamiento”, *Clarín*, 12 de julio de 2018.

con mayor fuerza a los discos simples de 33 1/3 rpm (de 17.178.266 en 1975 a 7.025.986 en 1980, una reducción del 60%) que a los discos LP (de 15.647.149 a 8.004.866, una reducción del 49%). Finalmente, ya comenzada la década de 1980, las grabaciones de larga duración (las de discos pero también, cabría agregar, las producidas en un nuevo formato de larga duración: el casete¹⁰¹) terminaron de imponerse. En sintonía con el comportamiento del mercado discográfico mundial, marcado por una fuerte caída en la comercialización de los *singles*¹⁰², la producción de discos simples se redujo con intensidad hasta alcanzar números menores al 15% de la producción total.

AÑO	Porcentaje de discos LP sobre el total de discos producidos
1964	34,1%
1965	37,1%
1966	42,4%
1967	47,7%
1968	44,1%
1969	43,3%
1970	37,2%
1971	41,7%
1972	49,5%
1973	46,7%
1974	45,8%
1975	47,5%
1976	52,2%
1977	55,7%
1978	49,8%
1979	54,3%
1980	53,2%
1981	56,2%
1982	78,9%
1983	84,1%
1984	87,6%

Cuadro N° 2. Porcentaje de discos LP producidos en relación a la producción total anual de discos fonográficos, 1964-1984.

Fuente: Elaboración propia en base a datos del INDEC.

¹⁰¹ Si bien los casetes se comercializaban desde comienzos de los años setenta, el alto costo de los aparatos reproductores y la reducida cantidad de ediciones en ese formato limitó durante muchos años su expansión. Véase, por ejemplo, “Los cassettes están en onda”, *Mercado*, 14 de diciembre de 1971, p. 161.

¹⁰² Luego de alcanzar un pico de 800 millones de unidades vendidas en 1983, la comercialización de *singles* caerá hasta las 344 millones de unidades en 1991. Fuente: Elaboración OIC en base a datos brindados por IFPI. Tomado de *La industria de la música en la Ciudad de Buenos Aires. Cambios y perspectivas del sector en la era digital*. Observatorio de Industrias Creativas (OIC), Dirección General de Industrias Creativas del Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA, 201, 57 (gráfico 21).

El vínculo directo que los entrevistados por *Clarín* a comienzos de 1970 trazaban entre “el auge de la música moderna o beat” y el triunfo cultural de los discos de vinilo por sobre la música interpretada en vivo por artistas “profesionales” puede comprenderse más profundamente a partir de estos datos. Como diversos autores han planteado, el concepto del álbum o disco como una obra fonográfica de duración extendida en donde el todo representaría más que la suma de las partes comenzó a instalarse en el plano de la música popular a nivel global fundamentalmente a partir de la segunda mitad de los años sesenta y estuvo directamente asociado a la evolución de la propuesta musical de los Beatles y de los distintos grupos que, a partir de 1964 y con el respaldo de las empresas discográficas, produjeron la mutación cultural y comercial por la cual el LP de música popular se convirtió en “un fin en sí mismo”¹⁰³ y el estudio de grabación en una “herramienta compositiva”¹⁰⁴. En este sentido, aún si las estadísticas del INDEC no permiten conocer con precisión qué tipo de expresiones musicales fueron registradas y difundidas a través de esa creciente cantidad de discos LP que se comenzó a producir en aquel mismo momento, no parece desatinado sostener que esa expansión de un nuevo formato de grabación y de escucha musical estuvo estrechamente relacionado con las transformaciones socioculturales que impulsó y protagonizó por entonces la juventud argentina.

¹⁰³ Osborne, R. *Vinyl...*, p. 109.

¹⁰⁴ Julien, Olivier. “‘A lucky man who made the grade’: Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music”, Julien, Olivier (ed). *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2008), p. 161. Sobre la relación entre el rock y el formato LP, véanse también Osborne, Richard. *Vinyl...*; Millard, André: *America on Record. A history of recorded sound* (Cambridge University Press: New York, 2005).

1.3 Fábricas de música: los distintos actores de la producción fonográfica

Un “joven melenudo”, una canción de paz y amor, un técnico de grabación, una fábrica de discos, una imprenta de portadas: la cadena de personas y objetos que se mencionaba en el artículo que *Artiempo* dedicó en 1969 al “mayor mercado de discos de América Latina” es mucho más extensa de lo que suele relevarse a la hora de estudiar la historia de la música popular argentina. Pero, al mismo tiempo, es mucho menos exhaustiva de lo que debería ser. ¿Cómo estaba conformada la red de actores que conectaba a los músicos con los oyentes a través de los discos?

Las empresas discográficas tenían un rol preponderante dentro del negocio de la música de la Argentina. Como ha demostrado Marina Cañardo, la construcción de ese poderío hundía sus raíces en la década 1920, cuando dos grandes corporaciones extranjeras instalaron sus fábricas en el país: Odeon (de capitales alemanes primero e ingleses después) y RCA Víctor (de capitales estadounidenses)¹⁰⁵. La crisis económica de los años treinta y la irrupción de la radio y el cine sonoro como competidores de peso impactaron negativamente sobre las dimensiones del mercado discográfico local, al igual que en buena parte del mundo occidental¹⁰⁶. Sin embargo, para mediados de la década de 1950, el crecimiento económico y el cada vez más fuerte desarrollo de una sociedad de consumo alentaban nuevas inversiones¹⁰⁷. Fue en este contexto que las dos grandes discográficas extranjeras instaladas en la Argentina decidieron reformular su estructura. Al calor de una estrategia de expansión global y transnacionalización musical, estas empresas multinacionales comenzaron a vislumbrar “un mercado transnacional para los discos producidos” en el país¹⁰⁸. Y no fueron las únicas: también por aquellos mismos años un cúmulo de discográficas de capitales nacionales e internacionales comenzaron a expandir la producción nacional de música.

Los informes sobre la industria discográfica Argentina publicados semanalmente por el periodista Miguel Smirnoff en la revista estadounidense *Cashbox* son una fuente de información privilegiada para conocer de primera mano a las empresas discográficas

¹⁰⁵ Cañardo, M. *Fábricas de música...*

¹⁰⁶ Frith, S. “The Industrialization of Popular Music”. Gronow, Pekka. “The record industry: the growth of a mass medium”, *Popular Music*, Vol. 3 (1983), pp. 53-75.

¹⁰⁷ Belini, Claudio / Korol, Juan Carlos. *Historia económica de la Argentina en el siglo XX* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2020) [2012]; Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras. nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014).

¹⁰⁸ Karush, M. B., *Músicos en tránsito...*, p. 143.

Sobre el impacto en América Latina de esta reformulación de la estructura empresarial de estas corporaciones y su proyección a nivel global véase Manzano, Valeria. *La era de la juventud...* y Zolov, Eric. *Refried Elvis...*

que operaban en el país durante los años sesenta. *Cashbox* fue una revista estadounidense orientada al empresariado musical que comenzó a editarse en 1942. A fines de los años cincuenta, la publicación comenzó a incorporar corresponsales en los principales mercados discográficos del mundo¹⁰⁹. Fue en el marco de esta expansión de su cobertura periodística a nivel global que, siguiendo una recomendación del productor artístico de la filial argentina de RCA Ricardo Mejía, contrataron a Miguel Smirnoff¹¹⁰. Este joven (había nacido en 1941) venía realizando algunos trabajos como corresponsal desde 1958, lo que le había permitido entrar en contacto con una buena parte de los actores de la industria discográfica local¹¹¹. Esos contactos y su buen manejo del idioma inglés (que había estudiado en forma privada desde pequeño) le dieron el puesto. El 6 de mayo de 1961, en el mismo número en que se lanzó una columna dedicada a Brasil (el espacio asignado a México había sido lanzado en febrero), *Cashbox* publicó su primer informe. En esos textos, que Smirnoff escribió semana a semana y casi sin interrupciones hasta fines 1988¹¹², se incluía un relato de las principales novedades de las empresas grabadoras y de las editoriales musicales argentinas, redactado de acuerdo a la información provista por sus propios ejecutivos. Además, el informe contaba con un ranking elaborado por el propio Smirnoff (a partir de los datos tomados de distintas fuentes) de los discos simples más vendidos y, a partir del 2 de septiembre de 1967 también con un ranking dedicado a los discos LP. En 1973, Smirnoff emprendería su propio proyecto editorial, claramente inspirado en su trabajo en *Cashbox*: la revista *Prensario de los Espectáculos*, una publicación técnica con información actualizada sobre el negocio fonográfico que es, al día de hoy, fuente valiosa para estudiar la faceta comercial de la producción musical argentina en la historia reciente.

¹⁰⁹ *Cashbox*, 6 de mayo de 1961. *Cashbox* comenzó a publicarse en agosto de 1941, por lo que sus volúmenes cambiaban de número ese mismo mes. La revista del 6 mayo de 1961 es la número 34 del volumen XXII. Para simplificar el sistema de referencias a lo largo de la tesis, he optado por indicar en cada caso únicamente la fecha del número que se cita. Todos los números de *Cashbox* están disponibles para la consulta en el sitio web *World Radio History*. Los informes de Smirnoff aparecen en la sección internacional de la revista, bajo el rótulo “Argentina”.

¹¹⁰ Toda la información biográfica presentada en este párrafo está basada en una entrevista del autor a Miguel Smirnoff realizada el 3 de marzo de 2021.

¹¹¹ Por ejemplo, se había desempeñado como corresponsal de la revista chilena *Ecran*, focalizada en el cine, pero también atenta a la música.

¹¹² De acuerdo al relevamiento realizado, el último informe de Smirnoff fue publicado el 12 de noviembre de 1988.

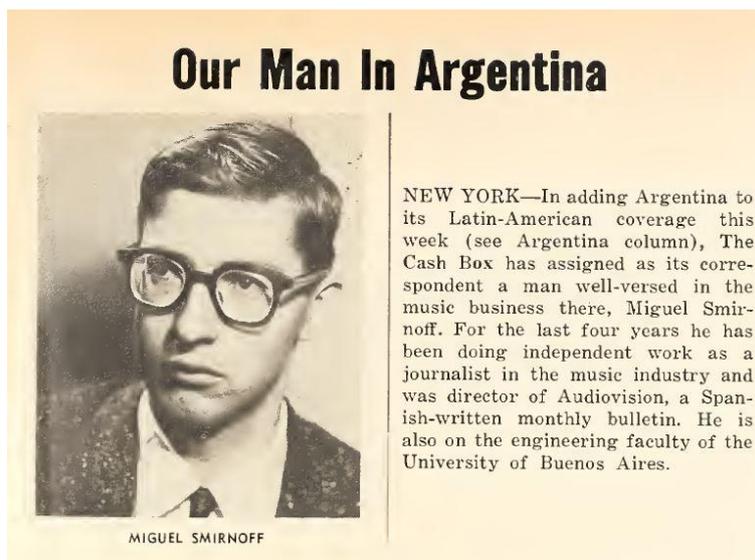


Imagen 03. Presentación de Miguel Smirnoff, nuevo corresponsal argentino de la revista *Cashbox*.

Fuente: *Cashbox*, 6 de mayo de 1961.

Una compilación y una comparación del relevamiento realizado por el corresponsal argentino de *Cashbox* en los años 1964 y 1970 pueden servir para trazar un panorama general del negocio discográfico nacional a lo largo de la década del sesenta¹¹³. Durante este período, existieron en el país filiales de cuatro grandes empresas discográficas multinacionales: las ya mencionadas RCA Victor y Discos CBS, ambas de origen estadounidense, Phonogram (filial local de la compañía holandesa Philips¹¹⁴) e Industrias Eléctricas y Musicales Odeon (filial de la empresa británica EMI, que sería la encargada de publicar las grabaciones de los Beatles en el país). Estas discográficas, especialmente las dos primeras, acaparaban gran del mercado y producían discos tantos bajo su propio nombre como a través del de otros sellos asociados a su grupo empresarial (Phonogram, por ejemplo, editó durante estos años discos bajo los sellos Philips, Polydor, Mercury, Archiv, Disneyland y Atlantic, entre otros). A partir de 1968, EMI/Odeon tomó la decisión de separar algunas de sus actividades, creando así una quinta compañía de gran tamaño, EMI Suppliers, que editaba una parte del material que previamente hubiese sido manejado por Odeon¹¹⁵. En cuanto a las empresas locales, estas pueden dividirse en

¹¹³ Los relevamientos son los presentados en los números de *Cashbox* del 15 de agosto de 1964 y el 4 de julio de 1970.

¹¹⁴ La empresa Phonogram suele ser mencionada como Philips. Esto se debe a que formaba parte de la corporación Philips. Más, específicamente, Phonogram fue una empresa creada en 1962 a través de la unión entre Philips Records y Deutsche Grammophon. A lo largo de los años sesenta, se editaron en Argentina discos tanto bajo el nombre Phonogram como bajo el nombre Philips.

¹¹⁵ Véase *Cashbox*, 28 de diciembre de 1968 en donde se señala que, en menos de un año, EMI Suppliers ya estaba posicionada en sexto lugar en el mercado. Entre otros sellos, EMI Suppliers fue la encargada de editar en Argentina los discos de Apple Records.

dos grandes grupos de acuerdo a su tamaño. El primer grupo estaba conformado por aquellas discográficas de mediano poderío que, además de editar a artistas locales, actuaban como representantes de importantes sellos extranjeros. La mayoría de ellas tenía además un sello propio y públicamente reconocido: Disc Jockey, Famous, Fermata, Microfón, Music Hall (Sicamericana), Surco, Tonodisc (luego PRODISA) y Trova (creada en 1965). El segundo grupo estaba conformado por un número variable de emprendimientos más pequeños de origen nacional. Aquí se contaban casos muy diversos como los de Abril (emprendimiento de la editorial del mismo nombre), Ala-Nicky (empresa muy activa a mediados de la década, que produjo entre otros los discos del conjunto beat Los V.I.P.'s pero quebró en 1968¹¹⁶), Producciones RM (el sello que en 1964 lanzó de manera independiente Ricardo Mejía, luego de su éxito como productor de *El Club del Clan* para la RCA) o Mandioca (el proyecto discográfico del famoso editor independiente de libros Jorge Álvarez, que apenas duró dos años entre 1968 y 1970)¹¹⁷. Con el avance de la década la participación de este segundo grupo tendió a ser cada vez más reducida¹¹⁸. Las grandes empresas nacionales y extranjeras, en cambio, se vieron sometidas a distintos cambios organizacionales internos y a vicisitudes particulares, pero sostuvieron su presencia en el mercado. Una señal de esa estabilidad fue la permanencia de ciertas figuras asociadas a la gerencia general y la dirección ejecutiva de cada empresa. Así, como muestra el cuadro N° 3, entre 1964 y 1970 sólo Discos CBS, Phonogram y Odeon realizaron cambios al más alto nivel directivo.

¹¹⁶ *Cashbox*, 6 de julio de 1968.

¹¹⁷ Sobre este tema ver también González, Alberto. “Trescientos pesos para las antecámaras del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, pp. 34-36. En esta nota se afirma que “aparte de Philips, CBS, RCA, Odeon y Music Hall (los monstruos), existen 23 sellos grabadores en el país. Los más importantes de los ‘de segunda línea’ son Fermata, Prodisa, Surco, Disc-Jockey, Trova”.

¹¹⁸ En 1964 *Cashbox* contabilizaba trece empresas de este tipo: Abril, Cíclope, Flamingo, H y R, Bemol, Avenida, Serenata, Fenix, RM, Record, RKM, Svelt y Voxor. En 1970 mencionaba tan sólo dos: Dial y Mandioca.

SELLOS DISCOGRÁFICOS	GERENTE GENERAL entre 1964 y 1970
RCA Víctor	Adolfo Pino
Discos CBS	Douglas Taylor (1964-1966)
	Armando Di Guglielmo (1966-1968)
	Harold Morris (1968-1970)
Odeon	Philip Brodie (1963-1967)
	Edward George Insley (1967-1969)
	A. Campbell (1969-1970)
EMI Suppliers	Juan Carlos Menna (desde 1968)
Phonogram	Maximo Wyngaard (1964)
	Hugo Persichini (1965-1970)
Disc Jockey	Manuel Rodríguez Luque
Sicamericana	Néstor Selasco
Microfón	Mario Kaminsky
Fermata	Mauricio Brenner (Ben Molar)
Famous	Ian Morris
Tonodisc/PRODISA	Jorge César Esperón
Surco	Enrique Iriberry
Trova	Alfredo Radoszynski (desde 1965)

Cuadro N° 3. Gerentes generales de los principales sellos discográficos nacionales y extranjeros operando en Argentina entre 1964 y 1970.

Fuente: Elaboración propia en base a los informes de la revista *Cashbox*.

Las empresas discográficas eran actores muy poderosos dentro de una industria de la música cuya organización era, sin embargo, mucho más compleja. La propiedad de las canciones, por ejemplo, suele ser directamente asociada con las empresas discográficas y los intérpretes de la misma. Pero, en realidad, esas empresas y esos intérpretes tienen solamente el derecho a obtener ganancias en torno al registro grabado de una versión determinada de una canción. Al menos desde un punto de vista económico y legal, debe considerarse en cambio que la canción original existe bajo la forma de una “partitura” que ha sido registrada por su autor y editada por una editorial musical. Cuando se piensa a las grabadoras y a los intérpretes como los “dueños” de la música se produce, por ello, una confusión. Esta confusión responde en parte a una simplificación lógica, en el sentido de que refleja una experiencia cotidiana en la que el acceso a la música está mediado por las grabaciones (y por las estrategias de promoción de la industria discográfica). Pero es también, muy puntualmente, el resultado de transformaciones económicas y culturales que ocurrieron en gran medida a partir de los años sesenta. Por un lado, la creciente concentración económica generó, en el caso de la industria de la música, una progresiva integración de las discográficas y las editoriales dentro de

estructuras corporativas y desdibujó las fronteras entre estas dos áreas empresariales¹¹⁹. Por otro lado, como se verá más adelante, la aparición de los grupos beat supuso un impulso muy fuerte a la fusión de las figuras del intérprete y el autor. Este vínculo, que hasta entonces era considerado poco significativo (los intérpretes no eran, por lo general, autores de las canciones), se volvió uno de los elementos claves dentro la ideología de la autenticidad que la cultura rock difundió a nivel global. A partir de entonces, los intérpretes de las canciones pasaron a ser, mucho más usualmente, las mismas personas que percibían los derechos de autor por esas mismas canciones.

La distinción entre sellos discográficos y editoriales y entre autores e intérpretes (que todavía era marcada en los años sesenta) fundamenta, y a la vez se explica por, uno de los rasgos más comunes del mercado musical de aquel entonces: la proliferación de versiones de una misma canción. La editorial Fermata, por ejemplo, manejaba las partituras de las canciones escritas por el dúo de compositores británicos Lennon & McCartney. Pero las interpretaciones de esas canciones realizadas por los propios Beatles no pertenecían al sello asociado a la editorial (también llamado Fermata) sino a Odeon, que era el que las publicaba y obtenía ganancias con ellas. El negocio de la editorial, en cambio, consistía en vender las partituras a otros sellos interesados en grabar versiones de la misma composición. Así, por poner tan solo un ejemplo, Fermata consiguió que, además de ser publicada en la versión de los Beatles por la empresa Odeon, la canción “A Hard Day’s Night” fuera grabada por Johnny Tedesco (para RCA), por Sandro (para CBS), por Juan Ramon (para Disc Jockey) y por Los Tammys (para Philips), entre otros.

¹¹⁹ Peterson, Richard / Berger, David G. “Cycles in symbol production: the case of popular music”, Frith, Simon / Goodwin, Andrew (eds.). *On Record. Rock, Pop, and The Written Word* (Londres y Nueva York: Routledge, 2005) [1975], pp. 117-133; Sadler, David. “The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture”, *Environment and Planning A*, Vol. 29, N° 11, 1997, pp. 1919-1936.

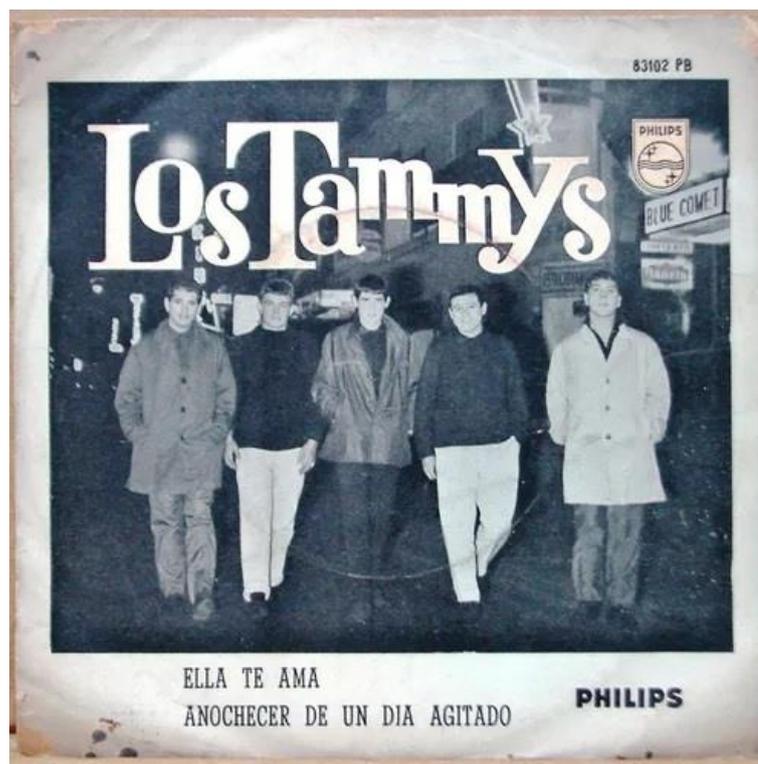


Imagen 04. Tapa del simple de Los Tammy's – “Ella Te Ama” (“She Loves You”) / “Anochecer de un día agitado”, Philips, 83.102-PB, 1964.

Esta relativa autonomía con la que trabajaban las editoriales musicales no implicaba, por cierto, que no tuvieran conexiones con los sellos discográficos. Por el contrario, para la segunda mitad de los años sesenta las cinco grandes multinacionales instaladas en el país ya estaban directamente vinculadas con una empresa editorial. RCA Víctor tenía desde 1964 su propia editora, llamada Relay. Discos CBS trabajaba en asociación directa con Melograf también desde 1964¹²⁰. La compañía discográfica Odeon fundó una editorial homónima en 1968, el mismo año en que la empresa se subdividió para crear EMI Suppliers. También durante 1968 la empresa Phonogram adquirió la editorial musical Julio Korn. El panorama local se completaba con un número variable de editoriales más pequeñas entre las que se destacaban la ya mencionada Fermata, Lagos, Smart, Neumann, EDAMI, Edifón (creada en 1970 por la discográfica Microfón) y cuatro empresas vinculadas con exitosos músicos populares -CLANORT (asociada a Palito Ortega), Ansa (editorial de Oscar Anderle, representante de Sandro), Milrom (editorial manejada por el director de orquesta Lucio Milena) y LYFSA (la editorial de Leonardo Favio)-¹²¹. Todas ellas pugnaban por colocar en el mercado las partituras que editaban:

¹²⁰ *Cashbox*, 15 de agosto de 1964.

¹²¹ *Cashbox*, 4 de julio de 1970.

un objetivo que, básicamente, consistía en lograr que distintos sellos discográficos pagaran los derechos que les permitían grabar una nueva interpretación de un tema. La multiplicación de las versiones era, desde la perspectiva editorial, una medida importante del éxito comercial.

¿Cómo se grababan y producían esos numerosos discos? En este proceso, además de la participación esencial de los músicos, intervenían dos grandes grupos de actores: el equipo de técnicos de los estudios de grabación y los trabajadores encargados de la fabricación de los discos. A fines de los años de los sesenta, existían nueve estudios de grabación profesionales en Argentina. Cuatro empresas discográficas contaban con su propio estudio: Discos CBS (que había inaugurado un nuevo estudio en 1961¹²²), Odeon (con sus estudios instalados en el país en los años veinte¹²³), Phonogram (que adquirió el estudio Constelación en 1966¹²⁴) y Sicamericana (cuyos estudios comenzaron a funcionar en 1967¹²⁵). La otra gran discográfica, RCA, utilizaba en exclusividad los estudios TNT desde comienzos de 1968¹²⁶. Los otros cuatro estudios de grabación eran utilizados por distintos sellos. En los estudios Phonal (renombrados Phonalex en 1968¹²⁷) grababan artistas del sello Music Hall pero también otros asociados a Odeon y CBS. El estudio ION era alquilado por las empresas Fermata, Prodisa, Microfón y Trova¹²⁸. Todas las empresas discográficas podían recurrir también a las facilidades de los estudios San Martín y Güemes (estos últimos creados en 1966¹²⁹). Como se observa en el cuadro N° 4, el centro de la ciudad de Buenos Aires era el punto neurálgico de la grabación discográfica en la Argentina de los años sesenta¹³⁰.

¹²² Annual Report, CBS, 1961, p. 9. Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 125. Ver también *Cashbox*, 31 de octubre de 1964

¹²³ Cañardo, M. *Fábricas de música...*

¹²⁴ *Cashbox*, 2 de julio de 1966.

¹²⁵ El 2 de julio de 1966 *Cashbox* informaba que “la construcción de los estudios de Sicamericana continuaron, resolviéndose ciertas dificultades técnicas. Probablemente comenzará a funcionar a comienzos de 1967”.

¹²⁶ Entrevista del autor a Tim Croatto realizada el 17 de mayo de 2010. Previamente la RCA había utilizado los estudios Constelación (luego Phonogram) y ION, véase *Cashbox* 15 de agosto de 1964. En *Cashbox*, 13 de abril de 1968 y 28 de diciembre de 1968 se informó que la empresa había empezado a utilizar los “new four-track-equipped” estudios TNT en marzo de 1968.

¹²⁷ La fusión entre los estudios Phonal y los laboratorios Alex ocurrió el 2 de mayo de 1968 según se indica en la revista *Primera Plana*. “Música: cada vez menos discos”, *Primera Plana*, 14 de mayo de 1968, p. 67.

¹²⁸ González, Alberto. “Trescientos pesos para las antecelas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 34. Según la misma nota, Phonal estaba operativo desde 1963 y ION desde 1960.

¹²⁹ *Cashbox*, 21 de mayo de 1966. Allí se indica que los estudios Güemes estaban equipados con grabadoras Ampex 351, micrófonos Neuman U-67 y una mezcladora TR 51 y que podían grabar tanto en mono como en estéreo.

¹³⁰ Tal como se indica, el cuadro N° 4 fue elaborado en base al informe de la revista *Cashbox*, 8 de julio de 1967. Véase también la publicidad de la empresa EMI publicada en *Cashbox*, 7 de septiembre de 1968. En *Cashbox*, 23 de diciembre de 1967 se mencionan otros dos estudios, que estaban asociados a dos editoriales

EMPRESA DISCOGRÁFICA	UBICACIÓN
Odeon	Córdoba 669 (luego mudado a Montañeses 1872)
Discos CBS	Paraguay 1583
Estudios Phonogram	Belgrano 1666
Sicamericana	José E. Uriburu 40
Estudios TNT	Santa Fe 1050 (mudado a Moreno 970 en el año 1969)
Estudios ION	Hipólito Yrigoyen 2512
Estudios Güemes	Lavalle 655
Estudios San Martín	Tucumán 451
Estudios Phonalex	Santa Fe 3117

Cuadro N° 4. Ubicación en la ciudad de Buenos Aires de los principales estudios de grabación profesional de la Argentina.

Fuente: Elaboración propia en base al informe de *Cashbox*, 8 de julio de 1967.

Resulta difícil reconstruir con precisión el equipamiento técnico de cada estudio, aunque está claro que ninguno de ellos se acercaba a los estándares de los estudios anglosajones¹³¹. Uno de los casos sobre los que se tiene más información es el de los estudios TNT, creados por el músico Tim Croatto en 1966. Según cuenta él mismo, un año después de comenzar a trabajar fue contactado por la RCA que requirió someter sus instalaciones a una prueba técnica. Una Ley Anti-Trust le impedía a la empresa instalar sus propios estudios y fue por ello que había decidido realizar una evaluación de la calidad de distintas salas porteñas antes de alquilar una de ellas¹³². La anécdota es significativa porque revela que los estudios TNT, que finalmente resultaron seleccionados y obtuvieron un contrato de exclusividad, eran por entonces de los que mejores condiciones

musicales y probablemente tuvieron condiciones técnicas mucho más precarias: Neumann (Maipú 235) y Austral (Riobamba 1058).

¹³¹ En referencia a la calidad de las grabaciones de los estudios latinoamericanos, *Cashbox* informaba que “when listened to in Europe or the States, the product of this recording is considered below the standards and usually not released”. *Cashbox*, 2 de noviembre de 1968. En la entrevista realizada para esta tesis, Tim Croatto también señala que la calidad de sus estudios TNT no era comparable con la de los estudios de Europa y Estados Unidos.

¹³² Entrevista del autor a Tim Croatto realizada 17 de mayo de 2010. La misma anécdota es relatada en García, Facundo. “Los recuerdos de Tim Croatto”, *Página/12*, 9 de julio de 2009.

técnicas ofrecían según la perspectiva una de las discográficas más poderosas del mercado. Croatto cuenta que su estudio contaba con la primera grabadora de cuatro canales que se utilizó en el país: una grabadora Ampex (¿alguna AG-440?¹³³) de origen estadounidense, que había comprado en España. También tenía dos consolas estadounidenses, monitores Altec, ecualizadores y micrófonos de “altísima calidad” para los estándares argentinos de la época¹³⁴. La mudanza de los estudios hacia la sede de la calle Moreno al 970, ocurrida entre 1968 y 1969, permitió reforzar aún más el equipamiento técnico¹³⁵. Las nuevas instalaciones disponían además de una sala de gran tamaño que tenía un piano de cola, un órgano Hammond y capacidad para recibir a una orquesta completa de música popular¹³⁶. Tales eran las mejores condiciones técnicas que por aquellos años podía conseguir quien quisiera grabar un disco fonográfico profesional en el país¹³⁷.

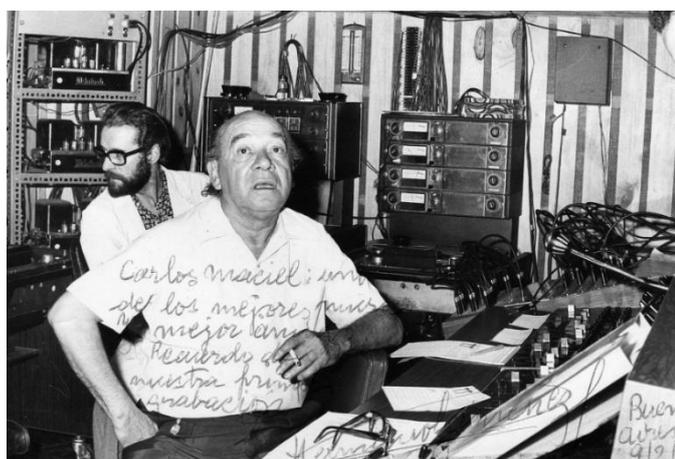


Imagen 05. Estudios TNT. En el fondo de la sala se puede observar la grabadora Ampex de cuatro canales. Fuente: Maciel, Carlos. “Homenaje a Herminio Giménez”, *Diario Época*, Corrientes, 8 de agosto de 2017.

¹³³ No tengo ninguna información precisa al respecto. Sin embargo, la comparación de imágenes sugiere que esta era la máquina de la que disponía el estudio. Véase por ejemplo la entrada correspondiente en el sitio web del Museum of Magnetic Sound Recording (Austin, Texas): <https://museumofmagneticsoundrecording.org/RecordersAmpexAG440.html> (última consulta: febrero de 2022).

¹³⁴ Entrevista del autor a Tim Croatto realizada el 17 de mayo de 2010.

¹³⁵ *Cashbox*, 19 de octubre de 1968.

¹³⁶ Nebbia, Litto. “Una usina de creatividad”. *Página/12*, 9 de julio de 2009. Aunque con el paso de los años los estudios TNT han quedado fuertemente asociados a los primeros años del rock argentino (allí registraron sus canciones Los Gatos, Almendra, Manal y Vox Dei, entre otros), allí grababan por entonces todos los artistas de la RCA: Leonardo Favio, Los Fronterizos, Roberto Goyeneche, entre muchos otros.

¹³⁷ Sobre Tim Croatto y los estudios TNT, véase la entrevista “El disco por dentro”, *Mano de Mandioca*, N° 0 (1969), pp. 5-7. Según Billy Bond, la primera grabadora de 8 canales del país se utilizó por primera vez en 1974. Billy Bond. “No olvidar: Sgt. Pepper’s fue grabado en 8 canales”, *Record Play*. Disponible en: <http://recomplay.com/billy-bond-no-olvidar-sgt-peppers-fue-grabado-en-8-canales> (última consulta: diciembre de 2021).

Una vez grabada la matriz, los discos para la venta eran producidos (con materia prima local y máquinas importadas) en una de las siete fábricas de discos que existían por entonces en el país¹³⁸. Las discográficas RCA Victor y Odeon tenían sus propias plantas desde los años veinte. También CBS producía sus propios discos. Las otras empresas recurrían a los servicios de Milan & Cia, Galvadis, Continental y Plastigal. La gran mayoría de las fábricas argentinas estaban ubicadas en barrios periféricos de la ciudad de Buenos Aires o del conurbano bonaerense, tal como demuestra el cuadro N° 5¹³⁹. Compartían esa misma distribución urbana con las siete imprentas que recibían los diseños de las grabadoras y fabricaban los sobres y las carátulas en las que venían los discos: Alpha, Imprimex, D'Arruda del Pup, Berko Finkel, Lagenheim Hermanos, Serratore y Curt Latte¹⁴⁰. Según un informe de la época, la primera de ellas, ubicada en la calle Ecuador al 933, era la “más importante” de todas y trabajaba para “Odeon, CBS, Víctor, Music Hall, Fermata”¹⁴¹.

FÁBRICA	UBICACIÓN
RCA Victor	Paroissien 3960
Discos CBS	Paraguay 1583
Odeon	Corrientes 485
Milan & Cia.	Perito Moreno 235 (Temperley)
Galvadis	Once de Setiembre 481 (Ciudadela)
Continental	Superí 3530
Plastigal	Francisco Bilbao 2248

Cuadro N° 5. Ubicación de las fábricas de discos en 1967.

Fuente: Elaboración propia en base a los informes de la revista *Cashbox*.

¹³⁸ En la nota de *Artiempo* se mencionan ocho fábricas, pero no se las enumera. González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 35.

¹³⁹ Como se indica en el cuadro, las direcciones de las fábricas son las señaladas por *Cashbox* a lo largo de los años sesenta. Si bien se eligió respetar esta información, es muy probable que en algunos casos no sea del todo precisa. Las empresas Odeon y CBS, por ejemplo, tenían sus oficinas en el centro porteño, pero realizaban la fabricación de sus discos en otras instalaciones. Según Marina Cañardo, la fábrica de Odeon había sido mudada en 1929 a un predio ubicado en Montañeses 2171, en el barrio de Belgrano. En cuanto a la fábrica de CBS, de acuerdo a los datos que se han podido recabar, funcionaba en la calle Víctor Martínez al 1800, en el barrio de Parque Chacabuco.

¹⁴⁰ Toda la información de este párrafo tomada de *Cashbox*, 8 de julio de 1967.

¹⁴¹ González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 35.

En síntesis, la estructura de la industria musical argentina a fines de los años sesenta involucraba actores y tareas diversas. Esto no significa que el negocio de la música no estuviera concentrado. Muy por el contrario, resulta evidente que las grandes corporaciones transnacionales (RCA Víctor, Discos CBS, Odeon y Phonogram) eran mucho más que “discográficas” y que bajo su nombre operaban, también, editoriales musicales, estudios de grabación y plantas de fabricación de discos. Una integración vertical que, en menor medida, también ocurría con las empresas de capitales locales más importantes (Disc Jockey, Music Hall, Microfón). No obstante, cada una de las actividades que eran precisas para la producción discográfica se realizaba con cierto grado de autonomía. La fabricación de discos era un proceso complejo y dinámico, que se expandía y desarrollaba al calor de las crecientes ventas.

1.4 “Desde el hit hasta lo imprevisible”: la distribución y venta de discos

Si desde el punto de vista de las estadísticas queda claro que producir discos en la Argentina de los años sesenta era un negocio cada vez más rentable, desde la perspectiva de la industria musical de aquellos años esa conclusión no era tan obvia. Ante cada consulta a los propios actores del ámbito empresarial, las evidencias financieras del crecimiento en las ventas solían ser presentadas y analizadas con prudencia. Esta actitud reflejaba la habitual disposición de todo capitalista a subrayar los riesgos de cualquier inversión y exaltar su coraje emprendedor ante la permanente inestabilidad económica del país y del mundo, pero se sostenía también en características particulares del negocio de la música. Como señala Frith,

Una forma de describir la industria de la música es como un negocio en el que tanto los proveedores (los músicos) como la demanda (los consumidores) son irracionales; las compañías discográficas, que hacen su dinero conectando a los proveedores con los consumidores, se basan entonces en la organización burocrática del caos. (...) Como en otras industrias culturales, la vasta mayoría de los productos de la industria musical son, en términos económicos, fracasos (fracasan en cubrir los costos). Tales pérdidas quedan más que compensadas por las ganancias obtenidas cuando se consigue un éxito, pero una industria en la cual el 90% de los productos hacen perder dinero está evidentemente organizada de una manera peculiar: el fracaso es la norma¹⁴².

Esta dificultad para encontrar de una vez y para siempre la “fórmula del éxito” era resaltada con constancia y exageración por las principales figuras del ámbito discográfico. “¿Qué quieren, entonces, los consumidores de sonido?”, preguntaba retóricamente un artículo de la revista *Mercado* publicado a mediados de 1970. Luego de entrevistar a los grandes “responsables de la producción” en el país y de que estos confesaran sin “ningún pudor” su completa “ignorancia”, llegaba a la conclusión de que “nadie lo sabe”: “no se puede prever nada con respecto al gusto del público, está lleno de imprevistos”¹⁴³.

Lo cierto, sin embargo, es que la creciente masa de discos producidos en la Argentina de los años sesenta circulaba y se vendía bien. Y las razones de esta evolución positiva no podían explicarse desde un punto de vista puramente económico. Como muestra el Cuadro N° 6, el precio en dólares de los discos, por ejemplo, se mantuvo

¹⁴² Frith, Simon. “The popular music industry”..., p. 33. La cita de Frith está planteada en un tono general, pero puede sobre todo pensarse como una descripción de las lógicas de la industria musical a partir de los años cincuenta y hasta comienzos del siglo XXI.

¹⁴³ “Desde el hit hasta lo imprevisible,” *Mercado*, N° 54, 23 de julio de 1970, p. 132.

relativamente estable a lo largo de toda la década: los LP oscilaban entre los 4 y los 4,50 US\$ y los simples costaban alrededor de 1\$ (cuadro N° 6). La venta de discos a precio promocional ofrecía además la posibilidad de comprar LP a aproximadamente 2 US\$ (estos discos podían haber sido especialmente seleccionados, como en el caso de la serie Difusión Musical de Music Hall, o rebajados desde su precio de venta original). El precio en pesos, por su parte, fue variable y dependió del tipo de cambio y la inflación: si a comienzos de 1962 un LP costaba aproximadamente 400 pesos, en mayo de 1968 su precio era de entre 1200 y 1500 pesos¹⁴⁴. Cualquiera fuera la moneda, basta realizar algunas simples comparaciones para comprobar que el costo era elevado. Ese mismo mes de mayo de 1968 el diario *Clarín*, por ejemplo, se vendía a 20 pesos (0,05 US\$). Tres meses más tarde, en agosto, la revista de música juvenil *Pinap* se vendía a 180 pesos (0,5 US\$). En un país en el cual los salarios estaban congelados desde marzo de 1967 (cuando Adalbert Krieger Vasena, el ministro de economía del gobierno militar autodenominado Revolución Argentina, anunció su plan económico), los discos de música eran evidentemente un bien suntuario¹⁴⁵. Visto desde esta perspectiva, resulta claro que el crecimiento del mercado discográfico era un indicador de transformaciones de tipo sociocultural: los consumidores elegían gastar más dinero en música.

FECHA	PRECIO SINGLE	PRECIO LP	PRECIO LP promocional
15 de agosto de 1964		4,5/3,95	3,15
14 de agosto de 1965		4,5	3,5
02 de julio de 1966		4,95	
08 de julio de 1967	0,9/0,95	4,3	Menos de 2
06 de julio de 1968	1,1	4,5	2
04 de julio de 1970	1,10/1,20	4/4,3	2

Cuadro N° 6. Precio de los discos fonográficos en Argentina según los informes de la revista *Cashbox*.

Valores expresados en dólares.

Fuente: Elaboración propia en base a los informes de la revista *Cashbox*.

¹⁴⁴ *Cashbox*, 6 de enero de 1962; “Música: cada vez menos discos”, *Primera Plana*, 14 de mayo de 1968, p. 67. Los valores en pesos confirman el promedio en dólares señalado. En enero de 1962 el dólar estadounidense se cambiaba a 83,55 pesos (por lo que 400 pesos equivalían a 4,70 US\$); en mayo de 1968 el cambio se realizaba a 350 pesos (por lo que 1500 pesos equivalían a 4,28 US\$). La cotización histórica del dólar según los datos del Ministerio de Economía de la Nación Argentina está relevada en la entrada de *Wikipedia*: “Historical exchange rates of Argentine currency”.

¹⁴⁵ Belini, C. / Korol, J. C. *Historia económica de la Argentina en el siglo XX...*, pp. 200-201.

Los empresarios de la industria musical también tenían su cuota de responsabilidad en ese renovado interés hacia la música de parte de los consumidores culturales, ya sea a través de sus decisiones sobre qué artistas podían o no grabar y ser promocionados como a partir de su control sobre la distribución y la disponibilidad de los discos. ¿Quién decidía qué discos era conveniente grabar? ¿Cómo y dónde se ofrecían al público los discos que sonarían en esos cientos de miles reproductores que se estaban vendiendo? ¿Cuántos discos se vendían? Intentar responder a estas preguntas obliga a extender aún más la descripción y el análisis de la red de actores involucrados en el negocio de la música.

La decisión de publicar un disco de determinado artista estaba vinculada a múltiples motivaciones, intereses y personas, pero dependía en última instancia de las grabadoras. Si bien existe muy poca información sobre la organización interna de las empresas discográficas en Argentina, es posible presumir que al menos aquellas de tamaño medio o grande aplicaban la distinción básica entre los empleados dedicados a la administración general de la empresa y la promoción de sus productos discográficos y aquellos vinculados al área A&R (*Artists and Repertoire*), encargados específicamente de la selección de los artistas y de la producción de sus grabaciones¹⁴⁶. Así, más allá de los distintos gerentes generales y directores ejecutivos de empresas grabadoras ya mencionados, puede hacerse también una lista con distintos nombres repetidos al nivel de la producción musical: Ricardo Mejía (el “creador” de la “nueva ola”, vinculado a RCA), José Ángel “Beco” Rota (vinculado con Odeon y productor de los Shakers), John Lear (CBS), Jacko Zeller (CBS), Santos Lipesker (Phonogram), Mario Pizzurno (RCA), entre otros. Cabe señalar, no obstante, que las fronteras entre estas dos grandes funciones de la producción discográfica (la administración y producción artística) eran claramente lábiles, como bien prueba el caso de Moisés Mauricio Smolarchik Brenner: este músico y empresario, mejor conocido por su nombre artístico Ben Molar, fue durante los años sesenta director de la editorial Fermata y del sello discográfico del mismo nombre, autor de numerosas traducciones de letras de canciones extranjeras (entre ellas, las de los Beatles) y productor de muchos artistas y proyectos musicales, como por ejemplo el

¹⁴⁶ Frith, Simon. “The popular music industry”..., pp. 26-52; Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures* (London: Routledge, 1999); Sanjek, Russell. *American popular music and its business* (New York: Oxford University Press, 1988).

exitosísimo álbum musical/pictórico de 1966 *14 con el tango*¹⁴⁷. Su ejemplo es ilustrativo del tipo de estructura sencilla, poco rigurosa y por momentos casi personalista que definía a la industria discográfica nacional de aquella época.

El panorama no se modificaría demasiado en los años subsiguientes, salvo por el surgimiento de una camada de productores y representantes musicales independientes hacia fines de la década. Estas figuras, entre las cuáles se destacaron entre otros los empresarios Ricardo Kleiman (su agencia se llamaba Intershow), Aníbal Gruart (Center show), Horacio Martínez y “Cacho” Améndola (Central Producciones), Fabián Ross y Alfredo Capalbo y distintos músicos como Palito Ortega, Francis Smith, Litto Nebbia y Billy Bond, oficiaban alternativa o simultáneamente como managers y/o productores artísticos de distintos artistas y como proveedores de los sellos grabadores¹⁴⁸. Su aparición anunció en cierto modo la “estrategia corporativa de disminución de riesgos” que adoptarían las grandes empresas discográficas a partir de los años ochenta, cuando optaron por delegar cada vez más el proceso de producción musical en operadores independientes para concentrar su negocio en la propiedad de los derechos de autor y el control de la distribución musical¹⁴⁹.

Mientras tanto, los consumidores accedían a los nuevos discos a través de un circuito de distribución que se concentraba en Buenos Aires, pero en cifras menores a las que el centralismo argentino podría hacer suponer. Así por ejemplo, según estimaba la revista *Cashbox* en 1968, alrededor del 40/45% del mercado discográfico se desarrollaba en el interior del país (en donde habitaba 2/3 de la población total)¹⁵⁰. Además, de acuerdo a una publicidad de la empresa EMI de ese mismo año, existían a lo largo de todo el territorio nacional 450 negocios de venta al por menor¹⁵¹. Una cifra que, ya en 1970, *Cashbox* elevaba a 1400, aunque aclaraba que “solo 700” de esos comercios eran “importantes”¹⁵². Es probable que en ninguno de los dos casos los números fueran demasiado exactos, aunque respaldan la afirmación que la revista *Mercado* hacía en 1970 con respecto a que “la venta minorista de discos (...) se ha ido convirtiendo en una

¹⁴⁷ Un repaso de la biografía y la trayectoria profesional de Ben Molar, basado en su testimonio, puede leerse en Moreno, María. “Big Ben, según pasan los años”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, 31 de diciembre de 2006.

¹⁴⁸ “El zucundum: una industria nacional”, *Confirmado*, Año V, N° 243, 11 de febrero de 1970, pp. 26-29; *Cashbox*, 27 de diciembre de 1969 y 4 de julio de 1970.

¹⁴⁹ Frith, Simon. “The popular music industry”..., p. 49.

¹⁵⁰ *Cashbox*, 6 de julio de 1968. Véase también *Cashbox*, 8 de julio de 1967.

¹⁵¹ Publicidad EMI en *Cashbox*, 7 de septiembre de 1968.

¹⁵² *Cashbox*, 4 de julio de 1970.

actividad cada vez más competitiva”¹⁵³. Todas las fuentes coincidían además en que los comercios de venta al público accedían a las grabaciones de dos grandes maneras: podían comprarlas directamente a las principales empresas discográficas (que en algunos casos distribuían a otras más pequeñas) o acceder a ellas a través de intermediarios mayoristas. La primera fórmula solía ser aprovechada por grandes negocios como por ejemplo *Frávega*, que además de su sede central en Microcentro (Bartolomé Mitre y Maipú) tenía sucursales en Belgrano, Flores, Lomas de Zamora y Barrio Norte¹⁵⁴. Para los locales más pequeños, en cambio, la compra a través de intermediarios era más sencilla (les evitaba el contacto y la negociación con cada una de las distintas discográficas) y económica (ya que los mayoristas conseguían descuentos especiales que luego ofrecían a sus clientes)¹⁵⁵. El Centro Cultural del Disco y Ópera eran dos de las más importantes empresas en esta área. La primera había comenzado como una disquería y se había expandido a través de la venta de discos y grabadores por correo postal (siguiendo un modelo comercial que por entonces también aplicaban en el país la editorial *Reader's Digest* y la discográfica CBS¹⁵⁶) y para 1969 contaba con una agenda de 1.5 millones de direcciones¹⁵⁷. Apenas dos años más tarde, contaba con 7 filiales de su negocio de venta al público y proyectaba llegar a 20¹⁵⁸. Ópera, por su parte, había comenzado a vender discos a través de estanterías colocadas en supermercados (un método denominado *jack robbers*) en 1969. Dos años después sus discos se ofrecían en 150 comercios y contaba, además, con 300 franquicias (disquerías amobladas, provistas y asesoradas por la propia empresa)¹⁵⁹. Así, la distribución de los discos estaba fuertemente concentrada: las grandes discográficas y los grupos mayoristas (también llamados *wholesalers*) se dividían (o, quizá sea más correcto decir, compartían) un mercado que, si bien tenía su epicentro en Buenos Aires, alcanzaba amplitud nacional¹⁶⁰.

¹⁵³ “Cómo vender discos en cualquier lugar”, *Mercado*, 14 de enero de 1971, p. 40.

¹⁵⁴ “Música: cada vez menos discos”, *Primera Plana*, 14 de mayo de 1968, p. 68.

¹⁵⁵ *Cashbox*, 4 de julio de 1970.

¹⁵⁶ *Cashbox*, 13 de mayo de 1967.

¹⁵⁷ *Cashbox*, 18 de enero de 1969. Véase también “Rodolfo A. González: ‘En un comercio de discos se debe lograr el diálogo tibio entre el público y el vendedor’”, *Clarín*, sección “sonido”, 5 de agosto de 1971, p. 3.

¹⁵⁸ “Cómo vender discos en cualquier lugar”, *Mercado*, 14 de enero de 1971, p. 40.

¹⁵⁹ “Cómo vender discos en cualquier lugar”, *Mercado*, 14 de enero de 1971, pp. 40-41.

¹⁶⁰ En 1970 *Cashbox* estimaba que cinco mayoristas controlaban “50% o más del mercado”. *Cashbox*, 4 de julio de 1970.

ARGENTINA

POPULATION Approx. 22,591,000 (1966)	POPULATION BY AGE GROUPS (1966) 0-14 6.7 million 15-24 3.7 million 25-45 7.6 million 50 4.4 million TOTAL 22.4 million	EXCHANGE RATE £1 = 975 pesos (April 1967)
AREA 2,776,655 sq. km.	PER CAPITA INCOME PER ANNUM £155	BLOC MEMBERSHIP Member of ALALCE (Latin American Free Trade Area)
MAJOR CITIES Buenos Aires* Rosario Cordoba Mar. del Plata <small>*Closest to nearest neighbour</small>	NUMBER OF FAMILY UNITS 5 million	

Main of the tango, and the tango and record influenced by its cultural history. Argentina has probably the most highly developed economy of the southern continent, and is the leading record-producing country.

Next to the United States, Argentina has the largest population of European descent in the American hemisphere, approximately 97% of its 22,591,000 people being of European ancestry. Major ethnic groups are Italian and German.

Music, with its varied and diverse industry. The impact of many small, well-stocked department stores, its relatively small records, but that of other consumer goods, its relatively small but generally of domestic record production and record player production is strong. EMI's associate company in this country estimates that 7,750,000 or six to six million (records) are sold annually (over 200,000 new players are sold annually) a record player (over 200,000 new players are sold annually) in 1966, domestic sales of records topped 10 million units, with sales of 4 million being 12 inch LPs. Much of this is of Argentine origin and that of other Latin-American countries, Argentine origin and that of other Latin-American countries, particularly classical, and in addition many European recordings, particularly classical, are pressed under licence.

EMI has been producing records in Argentina since 1919, and in 1925 established its present premises, Industria Electrica de Musica, in Olivos, with its main factory in the Buenos Aires suburb of Bahiano. In 1939 the company moved the studio and head office facilities into the centre of Buenos Aires.

The EMI Olivos recording studios are among the most modern and are in Argentina, and EMI has done much to bring Argentine artists to the attention of music-lovers throughout the world. EMI records, for approximately one in six of all records sold in the country.

Carlos Gardel, Francisco Canaro and Roberto Pardo, three of the best tango artists to be recorded by EMI, are still selling the best tango artists to be recorded by EMI, not only in Argentina, but all over the world. Gardel, killed in an air crash in 1935, has sold some 7 million records to date.

Classical folklore stars, including Tincho and Juan Carlos Paz, are recording between seasons at the Folklore Festival.

Number of Record Companies: Major 3, Others 18
Plus a number of smaller companies

Number of Pressing Plants: 7

Number of Recording Studios of Major Record Manufacturers: 3
Number of Recording Studios of Other Record Manufacturers: 6

Number of Record Labels: Indigenous labels currently active 37

Number of Retail Record Outlets: 450

Number of Record Clubs: 3

Number of Rack Jockeys: 14

Estimated number of Record Players in operation less than 1,000

Number sold annually: 200,000-240,000

Total number of Sales Boxes in operation less than 1,000

Number of Records Sold (1966):
7" Singles 8,330,000
7" LPs 1,650,000
LPs 2,530,000

Most Records Sold (1968):
Popular Singles 5,230,000
LPs 1,020,000
LPs 3,960,000
Classical LPs 270,000

Retail value of records sold (1965) (excluding boxes)
Normal channels £6,000,000
Other £1,000,000
Total £7,000,000

Number of Radio Stations: 54 Radio Stations
Record playing time nearly 50%

Radio Receiver Ownership: 80% of families own radio receivers

The above is just one page from the intriguing and informative 80 page book recently produced by E.M.I. (the world's Greatest Recording Organisation) A limited number of copies are now offered free. If you would like a copy write to E.M.I. Group Record Services, E.M.I. House, Manchester Square, London, England, W1A 1ES, and say so.

EMI THE GREATEST RECORDING ORGANISATION IN THE WORLD

Imagen 06. Publicidad de EMI sobre Argentina.

Fuente: *Cashbox*, 7 de septiembre de 1968.

¿Cuántos discos se vendían en la Argentina de los años sesenta? Esta pregunta no se puede responder de forma absoluta debido a la falta de datos oficiales o privados. La Cámara Argentina de Productores e Industriales de Discos Fonográficos (actual CAPIF), que era la entidad encargada de defender los derechos de los productores de música grabada y de recaudar un impuesto por la reproducción de discos con fines comerciales, sostenía ya por entonces la política que mantiene hasta la actualidad: guardaba en secreto las cifras de venta¹⁶¹. Esta decisión era objetada desde diversos sectores. “Muy poca investigación de marketing se realiza y muy pocos reportes estadísticos sobre el comportamiento de los compradores de discos están disponibles” en Argentina, se quejaba por ejemplo el corresponsal de *Cashbox* en 1968, y agregaba: “incluso el volumen de la industria, un dato que es compilado por la Cámara de Productores Fonográficos, se mantiene en total secreto a pesar de las consultas de los periodistas y del resto de los actores del negocio, quienes argumentan que si países como Japón y Gran Bretaña publican mensual o trimestralmente sus cifras no hay razones para no revelarlas aquí”¹⁶². La revista *Artiempo*, por su parte, era mucho más dura. En su artículo de 1969

¹⁶¹ CAPIF fue fundada en 1958. La Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) (que defendía los derechos de los intérpretes de producciones discográficas) funcionaba desde 1954. Respaladas por el decreto 1671/74, estas dos entidades se fusionaron en 1974 para crear la entidad recaudadora AADI-CAPIF. Sobre este asunto, puede consultarse la legislación en el sitio del Instituto Nacional de la Música. Disponible en: <https://inamu.musica.ar/legislacion> (última consulta: febrero de 2022).

¹⁶² *Cashbox*, 6 de julio de 1968.

sobre las “ventas millonarias” de la industria discográfica argentina, denunciaba a esa entidad como una creada para “agrupar a los sellos más importantes y marginar a los chicos” que tenía “prohibido dar cifras identificando a las compañías grabadoras” y sólo ofrecía algunas estadísticas “inferiores a las reales”¹⁶³.

Teniendo en cuenta esta situación, el relevamiento de las cifras de venta de discos en los años sesenta se torna un trabajo completamente artesanal y basado en la comparación de fuente dispersas. Un análisis de la revista *Cashbox* ofrece algunos datos importantes. En el panorama general de la industria argentina que el periodista Miguel Smirnoff presentó a los lectores cuando comenzó a trabajar como corresponsal de la publicación, en junio de 1961, señalaba que “un hit vende alrededor de 30.000 copias, aunque a menudo se llega a la cifra de 60.000”. Se refería, sin aclararlo pues lo daba por obvio, a los discos simples. Y agregaba: “para los LPs, la mayor marca es de 60.000, en el caso de algunos álbumes con precio promocional”¹⁶⁴. Cuatro años más tarde, en 1965, los números eran claramente mayores. El simple “Vestida de novia” de Palito Ortega, por ejemplo, había “sobrepasado la marca de las 100.000 copias”. Era un caso resonante, si bien muchas otras grabaciones” habían obtenido “interesantes resultados”¹⁶⁵. Para entonces, de acuerdo al periodista, un “lanzamiento fuerte” llegaba “fácilmente a las 20.000 copias” vendidas¹⁶⁶. En el campo de los LP, por su parte, también había ocurrido un crecimiento. La *Misa Criolla* de Ariel Ramírez y los Fronterizos, por ejemplo, llevaba vendidas 70.000 copias (una cifra “casi increíble” a tan sólo dos meses de su salida al mercado)¹⁶⁷; unos meses después, el primer LP de Charles Aznavour cantando en español alcanzó “realmente un récord” al vender 100.000 copias en unas pocas semanas¹⁶⁸. Para 1970, finalmente, estos números antes sorprendidos se habían vuelto prácticamente habituales. “Los éxitos rotundos puede alcanzar la marca de las 150.000 copias, tanto en el campo de los singles como en el de los LP”, señalaba el informe de *Cashbox*. Pero los buenos “hits comunes” promediaban “entre 80.000 y 110.000” y una grabación “fuerte” no debía “vender menos de 50.000” en el caso de los simples y 10.000 en el de los LP. Los empresarios discográficos argentinos podían mostrarse escépticos o precavidos pero

¹⁶³ González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, p. 34.

¹⁶⁴ *Cashbox*, 5 de junio de 1961.

¹⁶⁵ *Cashbox*, 2 de enero de 1965.

¹⁶⁶ *Cashbox*, 14 de agosto de 1965.

¹⁶⁷ *Cashbox*, 23 de enero de 1965.

¹⁶⁸ *Cashbox*, 10 de septiembre de 1965.

las cifras de venta, como las de producción previamente analizadas, los contradecían de modo flagrante.

A lo largo de los años sesenta, el negocio de la venta de discos se volvió cada vez más masivo y redituable. El “récord de todos los tiempos” que por algunos pocos años pudo ostentar *El Club del Clan* con las 120.000 copias vendidas de su primer álbum (publicado a comienzos de 1963) no tardó demasiado en volverse relativamente habitual¹⁶⁹. Siete años después, en 1970, la industria discográfica argentina podía animarse a fabricar una primera tirada de 100.000 copias del LP *Fuiste mía un verano* de Leonardo Favio (un disco que finalmente vendería 350.000 copias)¹⁷⁰. Esa confianza estaba basada en la capacidad productiva del sector o en un circuito de venta más o menos aceitado, pero también dependía, como se verá en el siguiente apartado, de una extensa estructura de promoción que alentaba y legitimaba el consumo de música grabada en el país.

¹⁶⁹ *Cashbox*, 23 de enero de 1965

¹⁷⁰ *Cashbox*, 14 de diciembre de 1968. “El zucundum: una industria nacional”, *Confirmado*, año V, N° 243, 11 de febrero de 1970, pp. 26-29.

1.5 El flujo musical: la promoción de los discos y las industrias musicales

En su investigación sobre los orígenes de la televisión en Argentina, Mirta Varela plantea que los años sesenta fueron un momento clave en la construcción del “flujo” que caracteriza “el modo en que el público se relaciona con este medio”. “Si en la década del cincuenta (...) el horario reducido y la falta de estabilidad de los programas, así como las condiciones mismas de la recepción hicieron que el ‘ver televisión’ se asemejara más a ir al cine que a escuchar la radio”, a lo largo de la década siguiente esa “programación discontinua” dejó paso al “continuo ininterrumpido de imágenes” que constituye la “textualidad” específicamente televisiva¹⁷¹. Los shows musicales cumplieron, en este sentido, un rol central en la programación televisiva del período, no sólo por su popularidad sino también porque presentaron “una estructura que anunciaba” esa tendencia hacia una discursividad propiamente televisiva basada en “la dispersión y yuxtaposición de elementos” y el “devenir ilimitado de imágenes, palabras y fondos musicales”¹⁷². Programas como *El Club del Clan* o *La escala musical* no “se distinguían por sus diferentes estilos sino que cada uno incluía dentro de sí una gran cantidad de géneros musicales”¹⁷³.

No resulta casual que durante aquellos años esa misma lógica discursiva basada en una “mixtura que entroncaba con la tradición del circo” también pudiera hallarse, por ejemplo, en la cuantiosa masa de “compilados” que se comercializaba y vendía con gran éxito: es decir, en los numerosísimos discos LP (los cuatro volúmenes de *El Club del Clan*, pero también, entre muchos otros, la serie de los *Explosivos* o -ya en los años setenta- los discos de *Alta Tensión*) en los que las empresas discográficas proponían una selección de canciones de distintos artistas y géneros. El concepto de “flujo” (que Varela recupera de Raymond Williams) bien puede ser retomado, de hecho, para comprender las distintas formas en que a lo largo de los años sesenta la industria de la música promocionó sus productos y colaboró en la consolidación de un “tipo de consumo” cotidiano y desritualizado propio de la era de la reproductibilidad técnica: una forma de escuchar música mediada por el disco grabado y mucho más parecida “a abrir la canilla o prender la luz que a ir al cine o al teatro”¹⁷⁴. De hecho,

¹⁷¹ Varela, Mirta. *La televisión criolla: de sus inicios a la llegada del hombre a la luna (1951–1969)* (Buenos Aires: Edhasa, 2005), p. 135.

¹⁷² Varela, M. *La televisión criolla...*, pp. 165-166.

¹⁷³ Varela, M. *La televisión criolla...*, p. 166.

¹⁷⁴ Varela, M. *La televisión criolla...*, p. 135.

Las relaciones entre la industria discográfica y la televisión eran tan sólo una parte de un entramado mediático y comercial mucho más extenso que incluía a los otros medios masivos de comunicación (la radio, el cine, las revistas) y también al circuito de bailes que era promocionado en todos esos medios y gestionado en muchos casos por las mismas personas. Como ha estudiado Cecilia Gil Mariño, este entramado hundía sus raíces en los años treinta, cuando la música en general y el tango en particular cumplieron “un rol fundamental en el fortalecimiento de un modelo de producción de convergencia de medios, donde cine, radiofonía, industria discográfica y el espectáculo en vivo –teatro y revista- construyeron un círculo virtuoso de consumo”¹⁷⁵. Sin embargo, al igual que sucedió en gran parte del mundo, fue desde fines de los años cincuenta que la lógica transmedial se profundizó en Argentina, alimentándose del crecimiento del mercado musical y ayudando al mismo tiempo a su fortalecimiento¹⁷⁶. La “música juvenil” ocupó un lugar decisivo en esta renovada y fortalecida estructura de promoción de los productos musicales.

A lo largo de la década del sesenta, tanto la televisión como la radio asignaron por ejemplo un espacio de intensidad variable pero de presencia constante a la música destinada a la juventud. En ambos casos, se pueden identificar dos momentos “fuertes”. El primero de ellos ocurre en torno al año 1963, es decir, al momento de éxito masivo de *El Club del Clan*. El programa televisivo que catapultó a la fama a Palito Ortega y Violeta Rivas salía al aire todos los sábados a las 20.30hs por el Canal 13. Fue el más exitoso, pero no el único ni el primero. Desde 1961 los jóvenes espectadores podían ver a los ídolos de la naciente “nueva ola” en las emisiones *Swing. Juventud y Fantasía* (que salía los martes por Canal 7) y *Escala Musical* (domingos a las 14hs por Canal 13, con la conducción de Jorge Beillard). También por entonces se transmitía *Casino Philips* (miércoles a las 21hs por Canal 13, producido por Carlos Sandor) y *Guitarreada* (sábado a las 19.30hs por Canal 13). Todos estos programas continuaban al aire a comienzos de 1962, cuando el Canal 11 estrenó *Ritmo y Juventud* (los domingos de 20 a 21hs), un programa con el que la RCA buscaba impulsar a sus artistas “nuevaoleros”. La emisión fue cancelada a los pocos meses, pero el productor Ricardo Mejía no tardó en encontrar un lugar para el joven elenco (que era presentado como “La cantina de la guardia nueva”).

¹⁷⁵ Gil Mariño, Cecilia Nuria. *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Bernal: UNQ, 2019), p. 17. Véase también Karush, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).

¹⁷⁶ Frith, Simon. “The popular music industry”..., pp. 26-52.

El Club del Clan comenzó a emitirse el 10 de noviembre de 1962 por el Canal 13 y obtuvo rápida repercusión. Luego de una exitosísima primera temporada, las principales figuras del show pasaron en 1964 a *Sábados Continuos* (sábados de 14 a 21hs), la emisión conducida por Antonio Carrizo con la que Canal 9 salió a competirle a los *Sábados Circulares* de Pipo Mancera (que desde aquel mismo año salía los sábados de 13 a 19hs por Canal 13)¹⁷⁷.

La existencia y el éxito de estos y otros programas dedicados a la música juvenil (o en los que la misma ocupaba un lugar importante) reforzaban la imagen de la televisión como un medio a la vez modernizador y de carácter nacional. Si la creación de los canales 9, 11 y 13 a comienzos de los años sesenta (en 1966 se sumaría el canal 2 de La Plata) había supuesto un intento por “rediseñar las funciones y las formas de producción” del medio¹⁷⁸, la introducción en la escena de jóvenes interpretando canciones “modernas” era uno de los elementos clave de esa estrategia. Esta renovación técnica y audiovisual, de la que tampoco el Canal 7 estuvo exenta, se conjugó con el desarrollo de los distintos canales locales (por lo general, dos en cada ciudad capital de provincia como Córdoba, Mendoza, Mar del Plata y Rosario) que por lo general replicaban contenidos generados por las emisoras porteñas¹⁷⁹. Al respecto, Varela plantea:

En más de una ocasión, estos programas tematizan la relación con el interior del país y se preguntan si la nueva ola será comprendida. La respuesta es, por supuesto, afirmativa. Se trata de un momento de apertura de los canales del interior y se suelen anunciar las estaciones repetidoras por donde los programas son emitidos como una forma de personalizar los nuevos públicos: “nuestros amigos de Córdoba”, “quienes nos están viendo desde Entre Ríos”, “nuestros queridos televidentes de Mar del Plata”. De esta forma, la relación “el mundo”, Buenos Aires y el interior presentaba una continuidad y una sincronía sin conflicto. La presencia de “muchachos del interior” como Palito Ortega (de Tucumán) o Leo Dan (de Santiago del Estero) también le otorgaban otra cuota de hibridación al pop televisivo cuya pátina modernizadora parecía estar en las antípodas de los ritmos folklóricos tradicionales¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Colao, Daniel y Abud, Rafael. “El Club del Clan”, *Tango Reporter*, N° 131, abril de 2007. Sobre la televisión argentina durante estos años, véase también: Nielsen, Jorge. *Televisión argentina, 1951-1975: La información* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2001).

¹⁷⁸ Varela, M. *La televisión criolla...*, p. 117.

¹⁷⁹ Según Fernando Ramírez Llorens, “para 1966 había 23 canales privados, dos universitarios y uno estatal, que abarcaban las principales ciudades del país.11 El resto del territorio estaba cubierto débilmente por repetidoras, sistemas de cable, o no tenía cobertura televisiva en lo absoluto”. Ramírez Llorens, F. “Para Onganía que lo mira por TV...”, p. 86. Véase también Bulla, Gustavo. “Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance”, Mastrini, Guillermo (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)* (Buenos Aires: La Crujía, 2006), pp. 113-134.

¹⁸⁰ Varela, M. *La televisión criolla...*, p. 146.

Esta conexión entre los programas musicales de televisión producidos en Buenos Aires y el público de las distintas provincias argentinas era clave para que los jóvenes se interesaran en esos discos que, como ya se ha visto, llegaban cada vez más hasta sus ciudades y pueblos.

Por otra parte, el éxito de la “nueva ola” y la expansión del medio televisivo también favorecieron la aparición de emisiones radiales renovadas. Estos nuevos programas marcaron el pulso de la época para un medio que, ante la creciente competencia de la televisión, abandonaba raudamente los clásicos radioteatros y los shows en vivo con grandes orquestas para dedicarse a pasar (y publicitar) música grabada¹⁸¹. Algunos de los principales programas que dieron un lugar central a la música juvenil en pleno auge “nuevaolero” fueron *Escalera a la fama* (lunes a viernes en tres horarios distintos por Radio Excelsior, conducido por Rubén Machado), *Escala Musical* (domingos de 15 a 20hs también por radio Excelsior, “la emisora de la juventud”¹⁸², con Carlos Ballón), *Wincofonías* (lunes a viernes a las 10hs por Radio Splendid, con Miguel Fernández Volpe) y *Una ventana al éxito* (lunes a viernes en distintos horarios por Radio Mitre, con Antonio Barros)¹⁸³. Todas las radios que transmitían estos programas, y muchas otras que incluían en su programación a la música juvenil, tenían su sede en la ciudad de Buenos Aires. Resulta más difícil conocer la programación de las radios provinciales, que retransmitían algunas emisiones de los grandes medios, pero se basaban en sus propias producciones¹⁸⁴. Sin embargo, quedan pocas dudas que los sonidos modernos también llegaban hasta allí. “El interior esta sobresaturado de nuevaola”, declaraba por entonces un locutor poco inclinado a ese estilo musical¹⁸⁵. Incluso Radio Nacional, que en Buenos

¹⁸¹ Así lo confirma un artículo de *Gente* de 1967 en el que se explica que “un alto porcentaje de las horas de difusión de las radios está ocupado por programas destinados a pasar discos”. “La mesa redonda de los hombres púas”, *Gente*, 1 de junio de 1967, p. 14. Sobre esta cuestión, véase Ulanovsky, Carlos / Merkin, Marta / Panno, Juan José / Tijman, Gabriela. *Días de radio (1960-1995)* (Buenos Aires: Emecé, 2009) [1995].

¹⁸² Ulanovsky, C. / Merkin, M. / Panno, J. J. / Tijman, G. *Días de radio...*, p. 21.

¹⁸³ *Cashbox*, 28 de diciembre de 1963. Otros programas importantes de la época, en los que la música de la “nueva ola” tenía un protagonismo un tanto menor, eran *Cabalgata Musical Gillette* (conducido por Alberto Mata), *MusIKA Show* (conducido por Hugo Guerrero Marthineitz) y *Música en el aire* (conducido por Manuel Rodríguez Luque). Véase: “Disc-Jockeys: los padres de la histeria”, *Primera Plana*, año III, N° 130, 4 de mayo de 1965, pp. 38-39.

¹⁸⁴ El programa *Música en alta fidelidad* (Radio Mitre), conducido por Enrique Alejandro Mancini, por ejemplo, era reproducido “en 17 emisoras del interior”. “La mesa redonda de los hombres púas”, *Gente*, 1 de junio de 1967, p. 14.

¹⁸⁵ “La mesa redonda de los hombres púas”, *Gente*, 1 de junio de 1967, p. 14.

Aires emitía música clásica y folklórica, optaba por pasar música pop en el interior del país¹⁸⁶.

Hacia 1967, luego del decaimiento de los ídolos “nuevaoleros” y ante la emergencia de los conjuntos beat y los cantantes melódicos, comenzó a producirse un claro recambio. Este recambio muy pronto se leería, en las páginas de las radios y las revistas, entre ellas las de las nuevas publicaciones destinadas al público juvenil que empezaron a aparecer a partir de entonces y que se analizarán en detalle más adelante en esta tesis, como las revistas *JV*, *Pinap*, *Cronopios*, *La Bella Gente* o *Pelo*. Pero también impactó de manera directa en las programaciones televisivas y radiales. En 1967 se comenzaron a transmitir por televisión los programas *Modart N° 1* (jueves 20.30hs por Canal 7 y luego domingos a las 13hs por Canal 9, conducido por Ricardo Kleinman) y *Telemúsica* (lunes a viernes a las 13hs por Canal 11). Además, se sostenían los *Sábados Circulares* de Pipo Mancera y *Casino* (nombre simplificado del ya mencionado *Casino Philips*), entre otros. Para finales de la década y comienzos de los setenta, la oferta de programas que hacían lugar a la música juvenil ocupaba una posición relevante dentro de la programación: *Sótano Beat* (lunes a viernes a las 19hs por Canal 13, conducido por Charly Levy Leroy y Liliana Caldini), *Alta Tensión* (sábado a las 13hs por Canal 13, conducido por Fernando Bravo), *Música en Libertad* (lunes a viernes a las 18hs por Canal 9, conducido por Leonardo Simons), *Ruido Joven* (lunes a viernes a las 18.30 por Canal 7), *El Special* (lunes 20.30hs por Canal 9, conducido por Silvio Soldán), *Sábados de la Bondad* (sábados a la tarde por Canal 9, conducido por Héctor Coire y producido por Alejandro Romay), fueron algunos de los nuevos programas dedicados a la música que aparecieron por entonces.

Este segundo momento de expansión de la música joven por los medios también se desarrolló en la radio. A la par que surgían exitosísimos programas de información general (y repertorio musical variado) como el de Hugo Guerrero Marthineitz (*El show del minuto*, todas las tardes por Radio Belgrano), el de Héctor Larrea (*Rapidísimo*, todas las mañanas por Radio El Mundo), el de Cacho Fontana (*Fontana Show*, también todas las mañanas por Radio Rivadavia) y el de Miguel Ángel Merellano (*Generación Espontánea*, todas las noches por Radio Belgrano), comenzaron a ganar audiencia dos emisiones clave para la difusión de los nuevos grupos de rock extranjeros y nacionales. El primero de ellos era *Modart en la noche*, un programa producido por el empresario

¹⁸⁶ *Cashbox*, 20 de enero de 1968.

Ricardo Alejandro “R.A.” Kleinman y conducido por el locutor peruano Pedro Aníbal Mansilla que se emitía de domingo a viernes por la madrugada (de 00:30 a 2hs) y los sábados de 22 a 05hs a través de Radio Excelsior. El segundo era *Música con Ton... son y Williams*, programa que producía y conducía Adolfo “Fito” Salinas. Salía de lunes a viernes de 23 a 01hs y los sábados de 23 a 02hs por Radio Splendid. Estos dos programas compartían mucho más que el auspicio de dos importantes sastrerías porteñas. Como explicaba un artículo publicado a fines de 1966, su novedad estaba en que se basaban en “un mecanismo impecable, capaz de hacer oír en la Argentina los éxitos musicales consagrados una semana antes en Londres o París”¹⁸⁷. Es decir, ambas emisiones basaban su programación musical en la adquisición de discos en el exterior, lo que les permitía estrenar los hits de las grandes estrellas internacionales antes de que las ediciones locales de esos simples y LP fueran publicadas por las empresas discográficas. Fue esta estrategia de constante actualización musical la que les permitió “seducir” al “par de millones de adolescentes” que escuchaban todas las noches en sus cuartos *Modart en la noche, Música con Ton... son y Williams* y algunas otras emisiones como la que conducía Edgardo Suárez (*La nueva canción en la noche de Belgrano*)¹⁸⁸.

Si reconstruir una grilla precisa de los programas de televisión y radio en los que la música juvenil tenía un papel protagónico resulta difícil (tanto por su propia inestabilidad como por la falta de archivos), más sencillo en cambio es reconocer la constante presencia de una serie de nombres propios y “marcas”. Un ejemplo como el de Ricardo Kleinman, de hecho, sirve no sólo para demostrar esta estabilidad sino también para transparentar la fluidez con que funcionaba el sistema de convergencia de medios. Sintetizando lo relevado hasta aquí queda a la vista que, para finales de los años sesenta, este joven empresario (había nacido en 1939) era, además de heredero de la casa de ropa masculina *Modart*, productor de un ciclo radial de gran repercusión y de un programa de televisión, y representante y productor independiente (aunque con aceitadas conexiones con los sellos discográficos) de un gran número de artistas juveniles. Con todo, tal vez el epítome de esta acumulación directa de funciones dentro del mercado musical no haya sido Kleinman sino la Escala Musical. Esta empresa fundada en 1954 por Carlos Ernesto

¹⁸⁷ “Programas morrocotudos y juveniles”, *Confirmado*, año IV, N° 77, 8 de diciembre de 1966, p. 70.

¹⁸⁸ Las publicidades radiales de los discos de música juvenil emitidas durante el día comenzaron a hacerse frecuentes a finales de la década. Según un artículo de 1970, las grabadoras compraban “cortinas” de “20 segundos” y emitían pequeños fragmentos de los nuevos lanzamientos “con una frecuencia de 20 o 30 veces diarias”. O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 42.

Ballón también producía sus programas de radio y televisión y representaba una gran cartera de artistas. Pero además concentraba una buena porción de una de las actividades fundamentales del negocio de la música de la época: la organización de bailes y concursos en clubes de barrio¹⁸⁹.

Estos encuentros, que se realizaban en los más de 500 clubes sociales que existían por entonces en la ciudad de Buenos Aires y en tanto otros del resto del país, ocurrían a lo largo de todo el año pero tenían un pico absoluto a finales del verano, durante los días de Carnaval¹⁹⁰. Valeria Manzano ha destacado la importancia que estos bailes tuvieron en el proceso de juvenalización de la cultura que atravesó la sociedad argentina durante los años sesenta, funcionando como “un espacio fundamental de sociabilidad” en el que los jóvenes redefinieron sus prácticas de ocio y esparcimiento¹⁹¹. Ana Sánchez Trolliet, por su parte, ha señalado la activa participación que los grupos pioneros del rock argentino tuvieron en estas “reuniones danzantes” que “tejían una red por todo el territorio de la capital y el conurbano” y reunían en un mismo escenario una muy “variada oferta musical”¹⁹². Estas dos ideas centrales, que serán retomadas en capítulos posteriores, pueden cobrar nuevos sentidos a partir de una reconstrucción más precisa de la organización comercial y el funcionamiento específico de este circuito musical.

Contra lo que una mirada en retrospectiva y pasada por el tamiz de los grandes recitales de rock en teatros y en estadios podría hacer imaginar, los bailes en clubes de barrio de los años sesenta estaban muy lejos de las reuniones pintorescas y tradicionalistas que habían marcado la vida cultural de los barrios de Buenos Aires y los grandes centros urbanos del país durante la primera mitad del siglo XX¹⁹³. “Como se empeñaron en proclamarlo los ancianos de incontables generaciones, el Carnaval ‘ya no es el de antes’”,

¹⁸⁹ Según diversas fuentes, la empresa quebró a comienzos de 1966. Esto significó el fin de sus programas de radio y televisión y de sus contratos con distintos artistas. Por ejemplo, Litto Nebbia relata que: “un día, la poderosa ‘Escala Musical’ quebró. Cesaron los bailes, terminó el programa de televisión, cerraron sus oficinas. Pero tuvieron la decencia de pagarle a todo el mundo, acorde a los contratos establecidos”. Nebbia, Litto. *Mi banda sonora. La vida es un encuentro* (Buenos Aires: Ediciones B, 2017), p. 70. Cabe resaltar, no obstante, que todavía en 1968 seguían organizándose bailes bajo el nombre de Escala Musical.

¹⁹⁰ Valeria Manzano recupera un relevamiento de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires que señala la existencia de 560 clubes (sin contar los clubes de fútbol profesional) para 1964. Manzano, Valeria. “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”, Cosse, Isabella / Felliti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010), pp. 19-60. El 10 de febrero de 1968 la revista *Cashbox* planteaba que existían 4000 clubes sociales en todo en el país.

¹⁹¹ Manzano, V. “Ha llegado...”, pp. 32-33.

¹⁹² Sánchez Trolliet, Ana. “*Te devora la ciudad*”. *Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965—1970)* (Universidad Torcuato Di Tella, tesis de maestría, inédita, 2014), pp. 47-48.

¹⁹³ Troncoso, Oscar. “Las formas del ocio”, Romero, José Luis / Romero, Luis Alberto (eds.). *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos, vol. 2* (Buenos Aires: Altamira, 2000), pp. 285-286.

diagnosticaba la revista *Primera Plana* en 1964, remarcando la casi total “ausencia de disfraces, serpentinas y papel picado”¹⁹⁴. “En los últimos diez años, por lo menos”, afirmaba otro artículo publicado por la misma revista en 1967, “el Carnaval muere plácidamente a despecho de unas cuantas patotas de chicos que se bañan a baldazos, para regocijo de sus mamás”¹⁹⁵. La “época de comparsas fastuosas, de carrozas y coches convertibles envueltos en serpentinas, bajo una lluvia de papel picado” se había terminado definitivamente¹⁹⁶. En su reemplazo, los festejos que se realizaban cada año a fines de febrero o comienzos de marzo se habían vuelto una fecha clave del calendario musical, durante la cual los principales clubes sociales se convertían en sedes de eventos verdaderamente masivos en los que el público tenía la oportunidad de observar y escuchar a muchos de los ídolos pop del momento.

El ejemplo del Club Atlético Vélez Sarsfield puede servir para ilustrar cómo funcionaban efectivamente estos “bailes”. A partir de 1964, este club del oeste de Buenos Aires se instaló como una de las grandes sedes del Carnaval porteño. Esta situación estuvo directamente ligada a la decisión que la comisión directiva del club tomó aquel año de arrendar la organización de sus bailes a Antonio Barros, locutor de la ya mencionada emisión radial *Una ventana al éxito*. Barros solicitó “la habilitación de treinta boleterías y la preparación de cinco pistas abiertas, a más de los salones del club” y armó el escenario en la cancha de fútbol. Programó además un menú variado de artistas directamente orientados a la juventud, que contaba con la presencia estelar de Bryan Hyland (una especie de Johny Tedesco estadounidense), con otros artistas extranjeros (por ejemplo, los mexicanos Alberto “Dyno” Aveleyra, Los Teen Tops y Trini López) y con una larga lista de ídolos “nuevaoleros” locales (el propio Tedesco, Juan Ramón, Leo Dan, Néstor Fabián y muchos más). Con esta propuesta, Vélez consiguió un éxito arrollador: sólo en la primera noche asistieron 30 mil personas y se marcó un récord en términos de recaudación (aproximadamente 2 millones de pesos o 14 mil dólares)¹⁹⁷. Sin embargo, no fue de ningún modo el único club que por aquel entonces comenzó a apostar por la organización profesional y la programación de música juvenil: más temprano que tarde, Comunicaciones, San Lorenzo de Almagro, Independiente, Club Provincial de Rosario y Gimnasia y Esgrima de Rosario se orientaron en el mismo sentido y disputaron año a año

¹⁹⁴ “Carnaval”, *Primera Plana*, Año II, N° 67, 18 de febrero de 1964.

¹⁹⁵ “Carnavales: todavía quedan vestigios”, *Primera Plana*, N° 270, 27 de febrero de 1968, pp. 38-39.

¹⁹⁶ Rabanal, Rodolfo y Waderanan, Martín. “Carnaval Adiós, adiós, adiós, decime dónde vas...”, *Panorama*, Año VIII, N° 203, marzo de 1971.

¹⁹⁷ “Carnaval”, *Primera Plana*, Año II, N° 67, 18 de febrero de 1964.

el primer puesto en convocatoria y recaudación. Sólo el Club Lucense de Olivos logró sostenerse en la gran competencia con una propuesta más clásica, basada en las orquestas de tango.

Mientras en los cientos de pequeños y medianos clubes de barrio (porteños pero también del conurbano bonaerense, de la Plata, de Rosario y de otros pueblos) que abrían sus puertas durante el Carnaval la práctica del baile (con discos o con artistas de mucha menos popularidad) seguía ocurriendo, en estas nuevas reuniones convocadas por los grandes clubes, organizadas por empresarios y promocionadas por televisión y radio la situación se parecía mucho más a la de un recital de rock o pop de los que se harían en décadas posteriores¹⁹⁸. De hecho, según sostenía *Primera Plana*, en Vélez Sarsfield se había consagrado la nueva “modalidad” del Carnaval: “el adiós al disfraz”. “Todo el mundo concurre con ropa sport, y aunque se improvisaron algunas farándulas bulliciosas, las comparsas fueron sólo un recuerdo no demasiado nostálgico”, describía la revista, al mismo tiempo que destacaba la “irrupción frenética de adolescentes” que había marcado el encuentro¹⁹⁹. Ese numeroso público joven, notaban las crónicas de la época, se acercaba a los clubes mucho más para escuchar a los artistas que para bailar. En los carnavales de 1968, por ejemplo, la Escala Musical contrató a la pareja de cantantes franceses Johnny Hallyday y Sylvie Vartan para que se presentaran en los distintos “bailes” que administraba. En Vélez Sarsfield, el “gentío” convocado fue tan grande (12.000 personas) que “uno de los integrantes del conjunto panameño Los Golden Boys se perdió entre la concurrencia y costó más de una hora localizarlo”. En River Plate la decisión de asociarse con la empresa de Carlos Ballón dio sus réditos y se logró una “cifra récord para esta institución en lo que va de la presente década, pues en bailes anteriores sus recaudaciones y el número de público asistente era mucho menor”. La crónica comentaba que “entre las numerosas figuras que allí se presentaron, Armando Manzanero fue el centro de atracción, pues al aparecer éste en el escenario, la multitud [9.000 personas] dejó de bailar para observarlo incluso desde ángulos increíbles”. En Independiente, por último, el anuncio por los parlantes de la inminente presentación del dúo francés “provocó corridas del público alejado del escenario para presenciar su labor” lo que “motivó una serie de impresionantes avalanchas, con los consiguientes desmayos y apretujones”. Se había tratado de un falso anuncio, ya que el show se retrasó y el público

¹⁹⁸ Sobre esta transición entre el baile y el recital, véase el comentario de Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011) [1999], p. 247.

¹⁹⁹ “Carnaval”, *Primera Plana*, Año II, N° 67, 18 de febrero de 1964.

tuvo “esperar pacientemente por espacio de casi cincuenta minutos”. Una vez cumplido ese tiempo, “la labor de estos dos astros provocó el desborde del gentío aglomerado frente al escenario, que prácticamente fue imposible de contener”²⁰⁰.

ESTO ES ESCALA

Todo lo que es éxito en la onda nacional e internacional nació, creció o vino a Escala Musical; desde Palito Ortega hasta The Tremeloes... de Claudia a Mina... desde Sandro y Quique Guzmán hasta Manzanero y Hollyday, de Leo Dan a Los Shakers, Los Gatos y Los Walkers.

La Escala creó hace 14 años, en Ambassadeurs, el baile con discos... y su discoteca sigue siendo la más bailable del mundo...

El primer carnaval de la escala (1955) reunió 11.200 concurrentes; el último (1968) algo más: 347.633 personas.

Escala Musical prepara el Primer Festival Internacional de la Canción, que reunirá a 11 países de América y 8 provincias Argentinas en el anfiteatro Frank Romero Day, de Mendoza (Febrero 7, 8 y 9 de 1969).
... y hay mucho más en carpeta!

☆ Por ahora, estamos en:

LR5 EXCELSIOR:
● Sábados 20.05 a 21
● Domingos 15.05 a 20

LR6 MITRE:
● Sábados 0.30 a 4.

☆ ... y en cuanto a **dancing**, únicamente en:

● Avellaneda: INDEPENDIENTE, Av. Mitre 470

● Capital: CENTRO MONTAÑES, J. Newbery 2818

● La Plata: ESTUDIANTES (el campeón joven).

Imagen 07. Publicidad de la empresa Escala Musical.

Fuente: *Pinap*, N° 3, junio de 1968, p. 46.

²⁰⁰ “Verdaderas muchedumbres invadieron los clubes”, *La Razón*, 25 de febrero de 1968. Según especifica la nota, Escala Musical manejó también los bailes de Club Atlético Huracán. En relación a los carnavales de 1970 el diario *Clarín* hacía observaciones muy similares: “La juventud en tanto, como ya se ha vuelto costumbre, dedicó sus energías a desandar los ululantes ritmos beat y ritmos del momento, colmando las instalaciones donde hicieron su presentación sus intérpretes preferidos. En los lugares donde han sido programados espectáculos gigantes, con la actuación de numerosos artistas, se produjo sin embargo un fenómeno interesante. La atracción que de por sí conferían (...) estos shows anulaba casi, la programación bailable que se realizaba simultáneamente. Tal es el caso que ocurrió en Vélez Sarsfield. La mayoría del público se volvió sobre las graderías para presenciar la actuación de los artistas de moda (Sandro, Serrat, conjuntos beat, etc.) mientras que en las pistas habilitadas se observó escasa cantidad de parejas moviéndose al ritmo de la música propalada por los altoparlantes (...)”. “El carnaval acapara público en bailes y corsos”, *Clarín*, 10 de febrero de 1970, p. 11.

Así, al calor de la “nueva ola”, la industria de la música argentina había logrado instaurar los festejos de fin del verano como un momento clave de su propio calendario²⁰¹. Como reconocía (con acidez) la revista *Análisis* aquel mismo año 1968:

El Carnaval se ha refugiado en los bailes de los clubes de Buenos Aires: sus antiguos protagonistas se han convertido en simples espectadores, en mirones que a cara descubierta asisten, sin participar, del show casi ininterrumpido que constituye la esencia paradójica de los bailes, una propuesta dinámica que no se cumple. El proceso se aceleró en los últimos años, acaso porque los intereses económicos que se mueven en torno de estas explosiones anuales son cuantiosos y vastos; las compañías grabadoras de discos, los managers de cantantes nacionales y extranjeros, la voraz expectativa de los clubes, la posible proyección de un éxito carnavalesco y la necesidad de un contacto directo con el público -a esos niveles colectivos - para [afianzar] la penetración de los artistas durante el resto del año, son factores que se combinan hasta temperaturas febriles²⁰².

Tal vez el balance fuera exagerado, al menos si se admite que las transformaciones socioculturales vinculadas a la juventud que permitían el éxito comercial no se explicaban exclusivamente por la iniciativa empresarial. No obstante, quedan pocas dudas de que los nuevos “bailes” de carnaval se habían vuelto parte integral del negocio de la música en la Argentina de los años sesenta, ofreciendo su mejor oportunidad laboral a los artistas populares argentinos y atrayendo, según reconocía el cronista de la revista *Cashbox*, “como un talismán a figuras de prestigio internacional”²⁰³.

Esa integración queda a la vista si se considera lo que sucedía con las películas musicales. El caso de Palito Ortega es en este punto totalmente crucial para comprender “las sinergias que emergieron entre las industrias cinematográfica y discográfica durante los años sesenta” a nivel local y transnacional²⁰⁴. Además de ser uno de los mayores vendedores de discos de toda la década, Palito se convirtió rápidamente en una gran estrella del cine no sólo a nivel nacional sino también hispanoamericano. Su alianza con el director peruano Enrique Carreras fue especialmente fructífera en ese sentido: a partir

²⁰¹ Los festejos de carnaval eran, más precisamente, el último momento fuerte antes de la habitual caída de la actividad durante el otoño y el invierno. Un informe de la época describía cómo este calendario se vinculaba directamente con la venta de discos: “El fin de año marca la época de bonanza para las grabadoras: las ventas doblan a las que se realizan en los meses de julio y agosto. En marzo el mercado comienza a declinar, y de abril a noviembre se mantiene constante, aunque siempre por debajo del verano”. “En materia de discos, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, p. 42.

²⁰² “La olla popular de los bailes”, *Análisis*, N° 363, 26 de febrero de 1968, pp. 62-63.

²⁰³ *Cashbox*, 27 de marzo de 1965.

²⁰⁴ Podalsky, Laura. “Cosmopolitanism, modernity and youth in the 1960s: the transnational wanderings of teen idols from Argentina, Mexico and Spain”, *Transnational Screens*, Vol. 11, N° 2 (2020), p. 2.

de 1964 y hasta 1975, el dúo Carreras-Ortega forjó una alianza estratégica que redundó en la filmación de al menos una película por año²⁰⁵. Tal como han notado Abel Gilbert y Pablo Alabarces, el estreno argentino de esas producciones cinematográficas ocurrió con una sistematicidad que es difícil considerar mera casualidad. Prácticamente todas ellas llegaron a los cines porteños en el mes de marzo, luego de un pre-estreno en la ciudad de Mar del Plata (cuadro N° 7)²⁰⁶. Es decir que cada nueva película protagonizada por Palito Ortega era presentada al público joven exactamente después de los shows de carnaval en los que el propio músico solía ser una de las principales figuras²⁰⁷. El mediático casamiento del cantante con Evangelina Salazar, por cierto, también siguió esta lógica comercial: se realizó el 2 de marzo de 1967 en medio de una gigantesca cobertura mediática y al mismo tiempo que las salas de cine estrenaban el nuevo film de Palito, convenientemente titulado *¿Quiere casarse conmigo?*²⁰⁸.

²⁰⁵ En 1976 Palito Ortega comenzó a dirigir sus propias películas. El 22 de julio de 1976 se estrenó la primera de ellas, *Dos locos en el aire*.

²⁰⁶ Alabarces, Pablo / Gilbert, Abel. *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021), p. 71. No sólo las películas de Palito Ortega respetan este patrón. *El extraño del pelo largo* (dir. Julio Porter) fue estrenada el 5 de marzo de 1970. Como se observa en el cuadro N° 5, el estreno de algunas películas coincidió con otra fecha clave para la industria del entretenimiento: las vacaciones de invierno. Lo mismo sucedió con *El profesor hippie* (dir. Fernando Ayala), que llegó a las salas de cine el 31 de julio de 1969.

²⁰⁷ La presencial estelar de Palito Ortega en los distintos carnavales de cada año es destacada en distintas notas. Véase, por ejemplo: “Carnaval”, *Primera Plana*, Año II, N° 67, 18 de febrero de 1964; “La invasión de los ye-ye”, *Primera Plana*, N° 216, 14 de febrero de 1967, pp. 48-49; Rabanal, R. y Waderanan, M. “Carnaval Adiós, adiós, adiós, decime dónde vas...”, *Panorama*, N° 203, Año VIII, marzo de 1971.

²⁰⁸ Ortega, Palito. *Autorretrato* (Buenos Aires: Planeta, 2016), pp. 196-197.

PELÍCULA	FECHA DE ESTRENO
<i>El Club del Clan</i>	12 de marzo de 1964
<i>Fiebre de Primavera</i>	18 de marzo de 1965
<i>Mi primera novia</i>	17 de marzo de 1966
<i>¿Quiere casarse conmigo?</i>	2 de marzo de 1967
<i>Un muchacho como yo</i>	14 de marzo de 1968
<i>Corazón Contento</i> (también llamada <i>Somos Novios</i>)	2 de abril de 1969
<i>Los muchachos de mi barrio</i>	12 de marzo de 1970
<i>La familia hippie</i>	25 de marzo de 1971
<i>Aquellos años locos</i>	30 de julio de 1971
<i>Muchacho que vas cantando</i>	12 de agosto de 1971
<i>La sonrisa de mamá</i>	2 de marzo de 1972
<i>Me gusta esa chica</i>	29 de marzo de 1973
<i>Yo tengo fe</i>	18 de julio de 1974
<i>No hay que aflojarle a la vida</i>	24 de julio de 1975

Cuadro N° 7. Fecha de estreno de las películas dirigidas por Enrique Carreras y protagonizadas por Palito Ortega entre 1964 y 1975²⁰⁹.

Fuente: Manrupe, Raúl / Portela, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2001).

²⁰⁹ Durante estos años Palito Ortega también protagonizó *El rey en Londres* (dir. Aníbal Uset, estrenada el 11 de octubre de 1966) y *Amor en el aire* (dir. Luis César Amadori, estrenada el 29 de agosto de 1968) y participó de otras producciones como *Buenas noches, Buenos Aires* (dir. Hugo del Carril, estrenada el 1 de octubre de 1964) y *¡Viva la vida!* (dir. Enrique Carreras, estrenada el 2 de octubre de 1969).

A lo largo de los años sesenta, en definitiva, los distintos medios de comunicación convergieron con los productores fonográficos y potenciaron la expansión del mercado musical argentino.

Los solistas y conjuntos musicales, especialmente aquellos orientados al público juvenil, poblaron:

(...) no sólo la pantalla televisiva, sino la radio, los discos y el circuito de presentaciones en vivo. *La escala musical* y *El Club del Clan* -la versión más exitosa del programa musical juvenil- promocionaban los bailes en clubes donde participaban los grupos y cantantes que pasaban por los programas. Por otra parte, el programa mismo representaba una especie de salón bailable donde el típico “ballet” de los shows musicales era reemplazado por el público hasta terminar en un baile con todas las parejas²¹⁰.

Las distintas empresas discográficas trabajan para que sus artistas sonaran en las radios, se presentaran en programas televisivos, participaran de películas y fueran entrevistados o comentados en diarios y, sobre todo, revistas. Pero el lazo entre esas grabadoras y los medios de comunicación no era en absoluto unidireccional. Se trataba, más bien, de una trama de complementación y, también es cierto, de creciente concentración empresarial. En este sentido, la construcción de un “flujo” musical fue a la vez un resultado de la existencia de esa trama y una de sus condiciones de posibilidad. Los solistas y conjuntos musicales, especialmente aquellos orientados al público juvenil, comenzaron a poblar cada vez más los programas de televisión y radio, las páginas de los diarios y de revistas y tanto los escenarios de los distintos clubes de barrio de Buenos Aires y sus alrededores, pero también de muchas ciudades del interior del país.

En este punto, puede ser interesante volver al ejemplo sintomático de la Escala Musical y analizar puntualmente la historia que se narra en la película que la empresa estrenó el 21 de julio de 1966 bajo el no muy original título de *Escala Musical*. Ciertamente, es más que probable que la mayoría de los jóvenes que se acercaron a los cines durante aquellas vacaciones de invierno para verla hayan asumido que ese relato era una mera excusa, una formalidad necesaria para lo verdaderamente importante: la sucesión de proto-videoclips que tenían como protagonistas a Los Shakers, Los Gatos Salvajes, Johnny Tedesco, Yaco Monti, Raúl Lavié y otros ídolos musicales del momento. Sin embargo, si el objetivo es conocer mejor el funcionamiento de la industria musical

²¹⁰ Varela, M. *La televisión criolla...*, pp. 145-146.

argentina de los años sesenta, el guion de aquel film dirigido por Leo Fleider sí puede resultar significativo.

El relato comenzaba en la oficina de un alto directivo de una “compañía envasadora”. Allí, el encargado de publicidad de la empresa (Maurice Jauvet), de gestos torpes pero de evidente corazón noble, se veía obligado a intentar entender los paradójicos deseos de su jefe: para pagar menos impuestos, necesitaban producir un fracaso estrepitoso. “Si llegamos a ganar un solo millón más, es la ruina”, afirmaba el despiadado capitalista ante la mirada incrédula de su subordinado. A partir de entonces, la estrategia publicitaria debía ser completamente errada: “en radio y televisión contrate a los peores números”, ordenaba el autoritario patrón. Unos pocos segundos después, aparecía en escena el personaje clave de la película: Orellón (Osvaldo Miranda). Este hombre de unos cincuenta años de edad y sugestivo apellido (el apellido del dueño real de Escala Musical era, vale recordar, Ballón) expresaba, de frente a cámara, sus convicciones. “En este país la gente no cree en la juventud”, se lamentaba, para luego hacer su “declaración de principios”: “queremos que la juventud se una en torno a una idea constructiva, fraterna y generosa; y queremos que tenga su vínculo más armonioso y universal, la música”. Del dicho al hecho había por supuesto muy poco trecho, y el contacto más o menos casual con el atolondrado publicitario le permitía al entusiasta Orellón conseguir un contrato para que un grupo de jóvenes realizara un programa en la Radio Excelsior. El nombre de la nueva emisión era, claro está, *Escala Musical*, y su resultado un éxito tal que irritaba a los dueños de la compañía envasadora pero le permitía a Orellón “hacer un llamado a toda la gente joven para que se una” en su “pasión por la música” (en términos concretos, lo que ocurría era una selección de artistas) y proyectar la organización de “bailes, reuniones, conciertos y a lo mejor hasta un programa de televisión” (que finalmente se emitía por Canal 13 y con la conducción de Jorge Beillard, tal como sucedía en la realidad con la emisión televisiva *Escala Musical*).

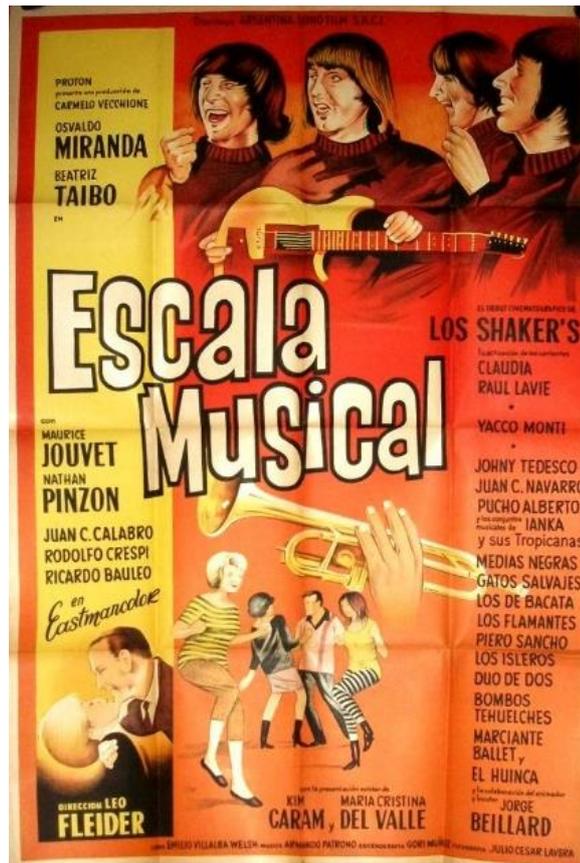


Imagen 08. Afiche promocional de la película *Escala Musical* (1966).

Así, de un modo bastante obvio, *Escala Musical* proponía un relato oficial y auto legitimador de esa empresa del mismo nombre que como ya se dijo, para mediados de los años sesenta, producía mucho más que un largometraje musical destinado a la juventud: organizaba bailes y concursos, daba nombre a un programa de radio y otro de televisión y oficiaba como agencia de representación de numerosos artistas juveniles. Pero además, sin necesariamente pretenderlo, este film orientado a la juventud ofrecía un posible retrato de las lógicas bajo las cuales se organizaba la industria musical argentina de aquellos años. En este segundo sentido, *Escala Musical* iluminaba dos aspectos decisivos. Por un lado, enseñaba que, contra lo que suele pensarse y tal como se ha visto en este capítulo, “la industria de la música (...) no se reduce a la producción de canciones para el consumo masivo, sino que abarca un espectro mucho más amplio” y heterogéneo de actividades que van desde la fabricación de otros equipos tecnológicos (como tocadiscos o radios) hasta la organización y promoción de shows de los artistas editados por las editoras musicales y grabados por las empresas discográficas²¹¹. Los jóvenes que Orellón/Ballón

²¹¹ Mendívil, J. *En contra de la música...*, p. 138.

comandaba, como los jóvenes que los estaban viendo en el cine, escuchaban por supuesto música grabada (de hecho, esa era la actividad que estaban haciendo el elenco juvenil de la película en la primera escena en la que aparecía: escuchar discos y bailar con ellos). Pero su relación con la música era, como el desarrollo de la trama demostraba, muchísimo más extensa y estaba fuertemente mediatizada: por la radio, la televisión, las revistas y, claro, el cine. Por otro lado, la película exponía hasta qué punto entre la industria discográfica, las empresas encargadas de organizar bailes y recitales y estos distintos medios de comunicación existían diferentes intereses y objetivos, pero también y sobre todo profundas relaciones de complementariedad e incluso asociaciones comerciales directas. Reconocer a estos distintos actores de la industria musical de los años sesenta e identificar sus fluidas conexiones es clave para comprender la historia de un nuevo fenómeno cultural juvenil que surgió en Argentina hacia 1964: el de la música beat.

Capítulo 2

La tercera invasión inglesa: la recepción de los Beatles en Argentina

A mediados de 1964, el Canal 13 de la televisión argentina sorprendió a más de un televidente con un resonante anuncio: Los Beatles, el conjunto británico de moda que acababa de conquistar el mercado estadounidense, visitaría la Argentina dentro de unas pocas semanas. La noticia podía sonar llamativa, pero no resultaba del todo inverosímil. Las visitas de artistas extranjeros, especialmente de aquellos orientados al público juvenil, parecían estar haciéndose cada vez más frecuentes. En años recientes, distintos intérpretes de gran éxito internacional como Bill Haley (la voz de la exitosísima canción de rock and roll “Rock Around The Clock”), Paul Anka y Neil Sedaka se habían presentado en el país; de hecho, apenas unos días antes, durante junio, la nueva estrella de la canción juvenil italiana Rita Pavone había venido a Argentina, e incluso se había entrevistado con el presidente Arturo Illia²¹². Por eso, para la gran mayoría del público, fue recién el 8 de julio de 1964 que la trampa publicitaria salió a la luz: quienes aparecieron en la pantalla (finalmente del Canal 9, y no del 13) no fueron los auténticos Beatles sino los American Beetles, un conjunto estadounidense que imitaba descaradamente a los *fab four*²¹³.

La desilusión de la audiencia, en cualquier caso, no debió durar demasiado. Es que, a pesar de todo, se podría pensar que aquel evento televisivo había funcionado efectivamente como un hito que marcaba la llegada definitiva de los Beatles a la Argentina. Un primer simple del grupo británico, que contenía las canciones “Para ti” (“From Me To You”) y “Gracias nena” (“Thank You Girl”) y era atribuido desde la portada al conjunto “Los Grillos”, se había editado en el país el 9 de agosto de 1963, pero había pasado prácticamente desapercibido²¹⁴. Un año más tarde, en cambio, los Beatles

²¹² “Llegó Rita Pavone”, *La Razón*, 12 de junio de 1964; “Rita con el presidente”, *La Razón*, 20 de junio de 1964, p. 11.

²¹³ “Llegaron los ‘Beatles’”, *La Nación*, 6 de julio de 1964, p. 8. “Llegaron los Beatles”, *La Razón*, 6 de julio de 1964; “Vinieron los cuatro Beatles”, *La Razón*, 7 de julio de 1964; “El veredicto sobre los Beatles”, *La Razón*, 8 de julio de 1964; “El festival de la risa”, *La Razón*, 9 de julio de 1964. Puede encontrarse una reconstrucción de este episodio en el documental *El día que los Beatles vinieron a Argentina* (dir. Fernando Pérez, 2015). El grupo The American Beetles provenía de Miami y era una de las miles de bandas de garage que se habían formado en Estados Unidos (como en muchos otros lugares del mundo) como reacción inmediata a la *british invasion*. Véase Bovey, Seth. *Five Years Ahead of My Time* (London: Reaction Books, 2019). Su visita a la Argentina fue parte de una gira latinoamericana que incluyó también a Brasil y Uruguay. Además de sus presentaciones en radio y televisión, el grupo realizó shows en vivo. El sello Disc Jockey, por su parte, no perdió la ocasión de editar el EP con cuatro canciones interpretadas por el cuarteto cuya tapa aparece al comienzo de este capítulo: The American Beetles – *Los Beatles americanos*, Disc Jockey, TD 1033, 1964.

²¹⁴ Los Grillos – “Para ti” / “Gracias nena”, Odeon “pops”, DTOA 3135, 1963. Según Antonelli y Grigera, la tirada inicial fue de solamente 200 copias: Antonelli, Mario / Grigera, Daniel. *Al rescate de Los Shakers* (Montevideo: Ediciones B, 2017), p. 57. Un año antes, el sello Polydor había lanzado al mercado argentino el EP “Tony Sheridan y Los Beat Brothers”, en el cual el cuarteto de Liverpool oficiaba de banda de acompañamiento. Tony Sheridan y Los Beat Brothers – *Tony Sheridan y Los Beat Brothers*, Polydor, 50-009, 1962. Un segundo simple que contenía las canciones “Por favor, yo” (“Please, Please Me”) y “Ámame” (“Love me do”) fue editado, todavía bajo el nombre Los Grillos, el 29 de noviembre de 1963.

ya proyectaban su éxito a nivel mundial, y algunas de sus primeras canciones (“Love me do”, “I Want to Hold your Hand”, “Twist and Shout”, “A Hard Day’s Night”) poblaban los rankings argentinos²¹⁵. Fue en ese contexto que la inminencia de su arribo al país pudo colaborar directamente en la instalación local de esa fiebre de fanatismo juvenil que los medios de comunicación internacionales ya habían comenzaban a diagnosticar: la beatlemania. El estreno de su primer largometraje, *A Hard Day’s Night*, apenas unos meses más tarde consolidó aún más ese entusiasmo de sus nuevos admiradores argentinos.

¿Qué significado tuvo la llegada hacia 1964 de la música y las imágenes de los Beatles y de otros conjuntos de la llamada “invasión británica” (los Rolling Stones, Dave Clark Five, The Hollies, The Kinks) para la historia sociocultural argentina? ¿En qué condiciones y bajo qué universos de sentido fueron escuchadas sus canciones e interpretadas sus formas de arreglarse, vestirse y comportarse? ¿De qué formas esos sonidos y ese estilo visual impactaron en la juventud local? La música catalogada como “juvenil” (es decir, orientada a la juventud y también, cada vez más, interpretada por la juventud) no era una novedad para 1964. Había comenzado a cobrar forma e identidad durante la segunda mitad de los años cincuenta, con la aparición del rock and roll. La irrupción de la “nueva ola”, un fenómeno musical y cultural centrado en la figura de los ídolos “nuevaoleros”, había potenciado ese proceso. Durante 1963, el programa de televisión *El Club del Clan* había conseguido enormes índices de audiencia y había lanzado al estrellato a quien sería una de las figuras centrales de la música popular nacional durante los años siguientes, Palito Ortega. Reconstruir esa historia es un punto de partida necesario para entender las formas en que el nuevo modelo beatle se insertó en la trama de una cultura juvenil argentina en construcción, y también para comprender de qué formas la modificó.

Pero afrontar esta tarea no resulta sencillo. Los Beatles son, desde los años sesenta y aún hasta la actualidad, uno de los referentes más importantes de la cultura global. Por eso mismo, de una manera difícil de igualar, su historia y su memoria tiñen las miradas

Toda la información sobre las ediciones discográficas argentinas de los Beatles presentada a lo largo de la tesis están tomadas del libro de Chilabert, Ricardo / Lewi, Daniel / Ravelo, Marcelo / Sammartino, Mario. *¡A, B, C, D, Paul, John, George y Ringo! (Sus discos originales en la Argentina)* (Buenos Aires: Lumiere, 2002). También se consultaron los sitios web *Beatles Vinilos*, *Discogs* y *45cat*.

²¹⁵ Véase, por ejemplo, *Cashbox*, 4 de julio de 1964, en donde se anuncia que Odeon estaba “impulsando fuertemente” el simple “Can’t Buy Me Love” (editado bajo el título “El dinero no puede comprarme amor”) a través de una “fuerte difusión radial y boletines especiales de noticias que informan a los disc jockeys sobre el éxito de la canción en otros países y agregan información extra sobre los artistas”. De acuerdo a la publicación, “el sello espera otro gran éxito, ya que los primeros singles de los Beatles han recorrido los rankings de modo consistente”. Un relevamiento de los discos simples de los Beatles publicados en Argentina puede encontrarse en la base de datos *45Cat*: <http://www.45cat.com/artist/the-beatles/ar>.

retrospectivas y tensan al máximo la capacidad de sostener aquella premisa básica de la labor historiográfica que convoca a evitar los relatos teleológicos o esencialistas. Como se verá a lo largo de esta tesis, el tiempo revelaría a aquel cuarteto de Liverpool a la vez como el emergente y como el exponente perfecto de un nuevo paradigma para la música popular: un paradigma medido por la autenticidad como valor fundamental y marcado por la paradójica convivencia entre las aspiraciones “artísticas” y la masificación comercial. Sin embargo, para 1964 muy pocas señales sugerían que la nueva música beat pudiera desajustar por completo las pautas culturales o transformar las reglas del mercado musical. La irrupción de los Beatles se mostraba, más bien, como otro eslabón que venía a reforzar el desarrollo de la música juvenil y pop en Argentina. En ese sentido, la respuesta a los interrogantes sobre la recepción de los Beatles en Argentina involucra una revisión concreta, enfocada en los testimonios materiales y atenta a la precisión cronológica, de cuáles fueron los discos del grupo que se editaron en el país, de qué otras informaciones sobre sus integrantes podían conseguir los fanáticos locales, de cómo se presentaron mediáticamente estos materiales y de las características estéticas que los distinguieron.

Este capítulo 2 estudia las formas en que la música y las imágenes los Beatles llegaron a y fueron recibidas en Argentina e intenta restituir la “normalidad” de su propuesta en aquel contexto histórica, pero también busca entender las primeras formas en las que el modelo beatle influyó en la alteración de ciertos criterios conservadores que hasta entonces habían caracterizado a la música y la cultura juvenil local. Está organizado en cinco apartados. Los dos primeros están dedicados a estudiar, respectivamente, la emergencia del rock and roll en el país y el desarrollo del fenómeno cultural y comercial conocido como “nueva ola”. El tercer apartado, por su lado, propone una reflexión general sobre la historia de los Beatles y su música, basada en una revisión sucinta de su discografía y en la bibliografía específica sobre el tema. El cuarto y el quinto apartado, finalmente, se concentran en la recepción argentina de los Beatles a partir de 1964. El foco del análisis está puesto en el período 1964-1966, si bien muchos de los elementos que se señalan son claves para entender también cómo se relacionó el público local con los Beatles y otros grupos británicos y estadounidenses vinculados con su propuesta durante los años posteriores. El cuarto apartado se enfoca en el proceso de construcción del cuarteto de Liverpool como un nuevo símbolo juvenil y revisa la mirada de distintos actores sociales, entre los cuáles se cuentan las y los jóvenes que conformaron los primeros clubes de fans del grupo en el país. El quinto apartado, por su lado, estudia los

modos en que los discos y las películas de los Beatles colaboraron en la construcción de una serie de tópicos discursivos sobre la banda que recorrieron la cultura de masas argentina durante la segunda mitad de los años sesenta. Para comprender cómo surgió el fenómeno de la música beat en Argentina es necesario primeramente reconstruir la historia de esta “tercera invasión inglesa”: aquellas que encabezaron cuatro jóvenes “melenudos” conocidos como John, Paul, George y Ringo.



Imagen 09. Tapa del EP The American Beatles – *Los Beatles americanos*, Disc Jockey, TD 1033, 1964.

2.1 La llegada del rock and roll y el surgimiento de la música juvenil argentina

La aparición de expresiones musicales caracterizadas como juveniles y de artistas orientados específicamente a un público juvenil cumplió un rol determinante en la emergencia de la juventud argentina como un actor sociocultural diferenciado y protagónico desde mediados de los años cincuenta en adelante. En consonancia con lo que sucedió en buena parte del planeta, el arribo al país de las primeras grabaciones y -sobre todo- de las películas en las que aparecían músicos de rock and roll habilitó una novedosa asociación entre este nuevo género musical y ese sector etario de la población.

El estreno de *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, dir. Richard Brooks) en los cines porteños el 30 de noviembre de 1955, apenas unos días después de que el general Pedro Eugenio Aramburu asumiera la presidencia del gobierno de facto que había derrocado al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, fue clave en ese sentido²¹⁶. Si bien la película no abundaba en referencias musicales, la decisión del director de utilizar la canción “Rock Around the Clock” (“Al compás del reloj”) interpretada por Bill Haley y sus Cometas en la escena inicial ayudó a trazar una conexión directa entre rock and roll y juventud que no escapó al interés de los espectadores argentinos. El tema comenzaba a sonar con los títulos y se prolongaba durante los primeros segundos de acción, en los cuales el excombatiente de la Segunda Guerra Mundial Richard Dadier (Glenn Ford) llegaba a la puerta del colegio secundario en el que comenzaría a trabajar como profesor. Desde allí, observaba a sus futuros alumnos, un desordenado grupo de adolescentes que correteaba y se golpeaba, presentando una situación frente a la cual la “alocada” música extradiegética parecía una analogía perfecta. En términos estrictamente narrativos, la escena anticipaba el argumento del film (la difícil situación “sociológica” que el protagonista debería enfrentar al ingresar al aula) y sugería una interpretación crítica sobre el rock and roll, asociándolo con el problema de la “delincuencia juvenil”²¹⁷. Sin embargo, la respuesta general de la audiencia no estuvo tan atada a la trama como al (auto)reconocimiento de la juventud como un sector sociocultural específico. Miles de

²¹⁶ Sobre el estreno argentino de *Blackboard Jungle*, véase Tapia, Víctor. “El rock argentino antes de la revolución beatle. Parte 1”, sitio web *Mapa del rock*, 6 de noviembre de 2019. Disponible en <https://www.mapadelrock.com.ar/texto/el-rock-argentino-antes-de-la-revolucion-beatle-parte-1/> (última consulta: enero 2022).

²¹⁷ Este argumento narrativo apareció en varias películas de la época, entre ellas la célebre *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, dir. Nicholas Ray) que se estrenó en Estados Unidos en octubre de 1955 y en Argentina recién en 1957. Sobre la construcción de la “delincuencia juvenil” como problema en la sociología estadounidense, véase Becker, Howard. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009); Becker, Howard. “The Chicago school, so called”, *Qualitative Sociology*, Vol. 22, N° 1 (1999), pp. 3-11.

adolescentes asistieron a los cines con el entusiasmo de levantarse a bailar en los pasillos junto con sus pares en cuanto la proyección comenzaba y de nuevo al final, cuando la canción volvía a sonar acompañando los créditos. Es muy probable que la escena en la que el “villano” Artie West (Vic Morrow) lideraba a los estudiantes en la destrucción de la colección de viejos discos de pasta de jazz de un profesor haya sido interpretada por ellos en el mismo sentido, desestimando cualquier mensaje puntual sobre el “desvío juvenil” que la película pudiera querer transmitir para destacar en cambio su “validación implícita de los jóvenes como un grupo subcultural” directamente vinculado con la “euforia rebelde del rock and roll”²¹⁸.

La inmediata ola de *teenpics* que Hollywood produjo a raíz del éxito de *Semilla de maldad* no hizo más que acentuar esta lectura. Sólo en 1957, por ejemplo, se estrenaron en los cines argentinos, *Que siga el rock and roll* (*Shake, Rattle, and Rock!*, dir. Edward L. Cahn), *La mujer robada* (*Love Me Tender*, dir. Robert D. Webb), *Bamboleo frenético* (*Rock, Rock, Rock!*, dir. Will Price), *Celos y revuelos al ritmo del rock* (*Don't Knock the Rock*, dir. Fred Sears), *Tú sabes lo que quiero* (*The Girl Can't Help It*, dir. Frank Tashlin), *Baila, linda, baila* (*Rock, Pretty Baby*, dir. Richard Bartlett) y *Prisionero del rock'n roll* (*Jailhouse rock*, dir. Richard Thorpe), entre otras²¹⁹. Estas nuevas películas no sólo favorecieron la aceptación social del nuevo fenómeno cultural al presentar “un mundo del rock mucho más cándido, poblado de chicos y chicas -en su mayoría blancos y de clase media- que reivindicaban su derecho a divertirse con el baile y el canto”²²⁰. También funcionaron, gracias a la actuación en roles cuasi-biográficos de personajes de la vida real como Elvis Presley o el disc-jockey Alan Freed, como una fuente de información a través de la cual el público argentino pudo conocer una suerte de primer “relato oficial” del rock and roll en los Estados Unidos y acceder a un catálogo de sus principales artistas: Fats Domino, Big Joe Turner, Gene Vincent, Eddie Cochran, Chuck Berry, Little Richard y, por supuesto, los mencionados Bill Haley y Elvis Presley. No parece casualidad que

²¹⁸ Doherty, Thomas. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s* (Philadelphia: Temple University Press, 2002), p. 78. Diversos autores han destacado la importancia de esta escena de la película en la que, como plantea Víctor Pesce, “las nuevas oposiciones” danzan: “adolescentes contra mayores, rock contra jazz, LP de 33 vueltas por minuto contra disco de 78 revoluciones (...)”. Pesce, Víctor. “El discreto encanto de El Club del Clan”, *Cuadernos de la Comuna*, N° 23 (1989), p. 11.

²¹⁹ El año de estreno de las películas está consignado en la base de datos de *Estrenos de largometrajes en Argentina 1954-1976* de la Red de Historia de los Medios realizada Fernando Ramírez Llorens, disponible en <http://www.estrenos.rehime.com.ar/> (última consulta: mayo 2022). La película de *Prisionero del rock'n roll*, protagonizada por Elvis Presley, se estrenó en la primera quincena de enero de 1958. Véase “Juventud, música, color y ritmo dentro y fuera de un cine: en un homenaje a Elvis Presley, ‘El muchacho de fuego’, escucharon y bailaron sus canciones”, *La Razón*, 14 de enero de 1958, p. 7.

²²⁰ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 117.

justamente el año 1957 haya marcado “un récord de taquilla” con 75 millones de entradas vendidas solamente en los 206 cines porteños. Según señala Manzano, “mientras que el promedio argentino de concurrencia al cine rondaba” por entonces “las siete veces por año, el de los jóvenes escalaba a cincuenta”²²¹.

Si bien algunos discos del rock and roll estadounidense se publicaron en el país durante la segunda mitad de los años cincuenta, fueron sobre todo estas películas destinadas a la juventud en las que la música cumplía un rol preponderante las que marcaron el pulso de la primera etapa de la historia de la música juvenil argentina. En ese sentido, la referencia a *Semilla de Maldad* es mucho más que un lugar común historiográfico. Aún sin tener el dato de cuántos espectadores vieron aquel largometraje, alcanza con rastrear las numerosas referencias locales a la canción “Rock Around the Clock” de Bill Haley y sus Cometas que se produjeron en los años inmediatamente posteriores a su estreno para comprender la importancia del cine en los orígenes del rock and roll nacional. La versión grabada del tema, que Haley había registrado para la empresa discográfica Decca en abril de 1954, había sido editada en el país por el sello Coral el 1 de marzo de 1955²²². Sin embargo, al igual que sucedió en los Estados Unidos, no fue hasta el exitoso estreno de la película de Richard Brooks que se convirtió en un verdadero “himno internacional del rock and roll”²²³. En Argentina, pasaron pocas semanas desde la llegada del film a los cines para que aparecieran las primeras versiones locales del tema bajo el título “Bailando el rock”. Como ha descubierto Víctor Tapia, la orquesta de Rogelio “Roger” Santander lo grabó el 5 de diciembre de 1955 y la orquesta de Tullio Gallo hizo lo propio dos semanas más tarde²²⁴. Casi al mismo tiempo, los estudios hollywoodenses comenzaban a explotar el fenómeno filmando “el primer film

²²¹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 117-118, donde la autora destaca asimismo que “las *teenpics* de rock inundaron los cines argentinos en un momento de viraje para la industria cinematográfica: en enero de 1957, el gobierno de facto derogó las regulaciones peronistas que había limitado el ingreso de largometrajes extranjeros con el objetivo de promover la industria nacional”. Véase también *Boletín Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, N° 7, 1962, p. 115 y “En la Capital y en el Gran Buenos Aires, todos concurren al cine, pues es la diversión menos costosa”, *La Razón*, 6 de abril de 1959, p. 16.

²²² Tapia, Víctor. “El rock argentino antes de la revolución beatle. Parte 1”...

²²³ Morrison, Craig. *American Popular Music: Rock and Roll* (Nueva York: Facts On File, 2006), p. 102. Antes de la película, el disco con “Rock Around the Clock” había vendido en los Estados Unidos la más que aceptable cifra de 75 mil copias (la edición argentina, según ha averiguado Víctor Tapia, fue de tan sólo 500 copias). Entre tanto, Haley obtuvo un gran éxito con su versión del tema de Big Joe Turner “Shake, Rattle and Roll”, vendiendo más de un millón de copias. Un año más tarde, el estreno de *Semilla de maldad* llevó a “Rock Around the Clock” al tope de los charts estadounidense y británico.

²²⁴ Tapia, Víctor. “62 años de rock nacional: hoy cumple años la primera grabación del rock argentino!”, blog *Universo Epígrafe*, 5 de diciembre de 2017; Tapia, Víctor. “I Am The Resurrection: recuperamos la segunda grabación de la historia del rock argentino!! Rock Around The Clock por la orquesta de Tullio Gallo!”, blog *Universo Epígrafe*, 22 de abril de 2019.

musical de rock and roll”²²⁵, bajo el sugerente título *Al compás del reloj* (*Rock Around the Clock*). Al revés de lo que sucedía en *Semilla de maldad*, esta película dirigida por Fred Sears ponía claramente el guion al servicio de la música, otorgándole un lugar central a las performances del propio Haley y su banda²²⁶. La canción estrella del film, que sonaba tres veces (al comienzo, en el medio y al final) era, por supuesto, “Rock Around the Clock”²²⁷.

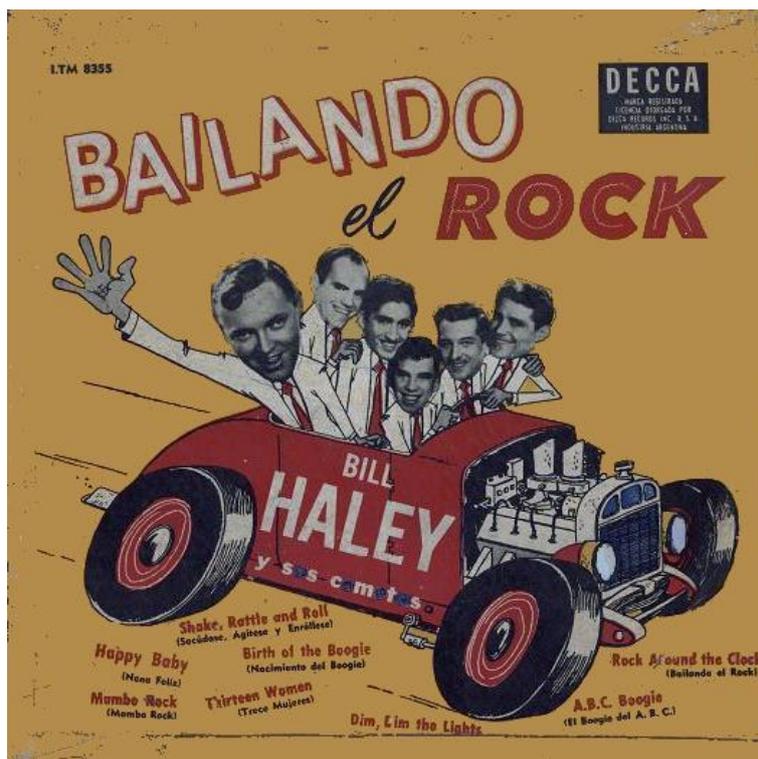


Imagen 10. Tapa del LP de Bill Haley y sus Cometas - *Bailando el rock*, Decca, LTM 8355, 1956.

El largometraje se estrenó en Argentina a fines de 1956²²⁸, momento para el cual el guitarrista Oscar Alemán ya había grabado su propia versión instrumental del tema y

²²⁵ Doherty, T. *Teenagers and teenpics...*, p. 60.

²²⁶ Sobre la película de Sears véase James, David E. *Rock 'N' Film: Cinema's Dance With Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 2016), pp. 33-43.

²²⁷ La canción suena sobre los títulos y luego es interpretada por Bill Haley y sus Cometas en el show televisivo con el que termina la película. Su aparición en mitad de la película es más breve (sólo se escucha el primer verso).

²²⁸ No he podido confirmar la fecha de estreno del film. Según algunas fuentes, la película se estrenó en enero de 1957. Véase por ejemplo Colao, Daniel. “De cómo y con quiénes empezó la cosa en nuestro país”, *Rock Superstar*, N° 5, abril de 1978, pp. 4-6. En febrero de 1957 el film continuaba siendo exhibido, tal como demuestran los anuncios del cine Monumental publicados en el diario *La Razón* que fueron recopilados por Víctor Tapia en “Who Wants Yesterday's Papers? Universo Epígrafe recupera todas las noticias sobre rock argentino de La Razón, Febrero de 1957!!!”, blog *Universo Epígrafe*, 16 de mayo de 2017. Sin embargo, la base de datos de la Red de Historia de los Medios señala el año 1956 como fecha de estreno.

Eddie Pequenino, el tombronista de la orquesta de Lalo Schifrin, registraba bajo el seudónimo Mr. Roll un simple con otras dos de las canciones que Haley interpretaba en la pantalla grande, “Hasta luego, cocodrilo” (“See You Later Alligator”) y “R.O.C.K”. Pequenino fue a la vez un popularizador del rock and roll en Argentina y el músico nacional que mejor capitalizó el creciente interés del público local por el nuevo género musical, superando en ventas incluso al propio Haley²²⁹. Los carnavales de 1957 lo tuvieron como una gran estrella, en buena medida gracias a los concursos de baile que organizó junto a Schifrin en el Estadio Luna Park durante todo el mes de febrero²³⁰. Ese mismo año realizaría numerosas grabaciones, entre las cuales lógicamente se contó su propia versión de “Rock Around the Clock”. También participó de la primera *teenpic* nacional: *Venga a bailar el rock* (dir. Carlos Marcos Stevani). El omnipresente tema que había popularizado de Bill Haley y sus Cometas se podía escuchar a lo largo de esa película (estrenada el 29 de agosto de 1957) en dos ocasiones. Sonaba casi al principio cuando, luego de los títulos y de una secuencia de imágenes de Buenos Aires que terminaba en una postal del Obelisco, la cámara se movía para enfocar una terraza en la que un numeroso grupo de muchachas y muchachos bailaba al ritmo de la versión de Haley. Y sonaba de nuevo algunos minutos más tarde, cuando la trama de la película (los tres jóvenes protagonistas tenían que conseguir artistas para un festival) llevaba a la orquesta chilena Los Caribes a interpretar su propia versión en estilo jazzero del tema del momento. La redundancia no era, evidentemente, un problema que aquejara a los responsables de *Venga a bailar el rock*. “Caminando/ alegres por la calle/ caminando/ la vida es deliciosa/ caminando/ si los tres vamos cantando/ al compás de mi reloj/ tic toc, tic toc, tic toc”, decía la letra de otra de las canciones del film²³¹.”Rock Around the Clock”

²²⁹ Sobre Pequenino véase Tapia, Víctor. “Cuando todo era nada, él era el principio: Eddie Pequenino, el primer rockero argentino”, blog *Universo Epígrafe*, 18 de noviembre de 2016; “El rey sudamericano del rock”, *Pelo*, Año II, N° 17, julio de 1971, p. 43.

²³⁰ Existe un breve documento audiovisual del evento: “Concurso de Rock and Roll en el Luna Park”, Buenos Aires 1957. Archivo General de la Nación, Documento Fílmico. Tambor 713.C35.1.A. Para la cobertura en la prensa periódica, véase por ejemplo “El rock sacó anoche, en una estruendosa reunión, carta de ciudadanía porteña”, *La Razón*, 1 de febrero de 1957, p. 7. Otras notas sobre estos concursos en el Luna Park en Víctor Tapia en “Who Wants Yesterday’s Papers? Universo Epígrafe recupera todas las noticias sobre rock argentino de La Razón, Febrero de 1957!!!”, *Universo Epígrafe*, 16 de mayo de 2017. En 1971 Pequenino recordaba que “en febrero del ‘57 actuamos en 27 bailes, muchos de ellos en días de semana, en los que tuvimos mucho éxito (...)”. “El rey sudamericano del rock”, *Pelo*, Año II, N° 17, julio de 1971, p. 43.

²³¹ Sobre “Venga a bailar el rock”, véase Tapia, Víctor. “La película maldita de nuestra música: Venga a Bailar el Rock, el film rockero de 1957”, blog *Universo Epígrafe*, 28 de noviembre de 2016./

se había vuelto una referencia inevitable de la escena musical argentina, casi una obsesión, y se colaba por todas partes²³².



Imagen 11. Eddie Pequenino, en una escena de la película *Venga a bailar el rock* (1957).

“Era un registro de sonoridad brillante”, plantea Craig Morrison sobre la grabación que Bill Haley y sus Cometas había realizado en abril de 1954: “el chasquido del redoblante, los golpes del [contra]bajo, la urgencia en la interpretación vocal de Haley, la inmediatez de la letra y el extraordinario solo de guitarra, todo ello retrataba el entusiasmo que la palabra rock resumía”²³³. Pero, incluso si se reconocen todas estas virtudes, es probablemente más justo asumir que la ubicuidad de “Rock Around the Clock” sólo puede ser entendida como la expresión de una inquietud social más amplia: es decir, como una suerte de contraseña o palabra clave que permitía nombrar una transformación en curso

²³² Por ejemplo, en la canción que registraron Santos Lipesker en marzo de 1957 y el conjunto Los Comandantes poco después, titulada “El rulito de Bill Haley” (“Bill Haley’s Little Curl”). Tapia, Víctor. “El rock argentino antes de la revolución beatle. Parte 2”, sitio web *Mapa del rock*, 6 de noviembre de 2019. Disponible en <https://www.mapadelrock.com.ar/texto/el-rock-argentino-antes-de-la-revolucion-beatle-parte-2/> (última consulta: enero 2022).

²³³ Morrison, C. *American Popular Music: Rock and Roll...*, p. 102.

en la cultura nacional que tenía a la juventud como protagonista, al naciente rock and roll como su principal expresión y a los grandes capitales transnacionales como actores cada vez más determinantes.

Como ha planteado Valeria Manzano, las películas juveniles que se presentaron en los cines locales y los primeros discos de artistas extranjeros y nacionales de rock and roll que se editaron en el país funcionaron como canales habilitantes a través de los cuales los jóvenes argentinos comenzaron a identificarse y a expresarse como tales, rebasando al menos en cierto grado “las categorías de clase y género” para alinear “sus consumos culturales con las juventudes de todo el mundo”²³⁴. Especialmente en aquel verano de fiebre rocanrolera que fue el de 1957, las mismas escenas que se podían ver en otros países del mundo se pudieron ver en distintas ciudades de la Argentina. Al mismo tiempo que los diarios nacionales informaban que Inglaterra se encontraba “convulsionada” por la llegada de “Bill Haley, Rey del ‘Rock and Roll’”, en Buenos Aires, en Córdoba, en Rosario, en Bahía Blanca y en otros centros urbanos cientos de jóvenes se levantaban a bailar en los pasillos de las salas cinematográficas o en las calles, a la salida de la película, o en los concursos de baile que se organizaron durante los festejos de carnaval²³⁵. “El ‘rock’ ha empezado a causar estragos en esta ciudad”, reportaba por ejemplo el diario *La Razón* en una nota sobre Mendoza. El relato del episodio repetía con rigor los principales tópicos que aparecieron en las numerosas crónicas de estilo sensacionalista que se publicaron por aquel entonces (siempre más propias de la sección “policiales” que de la sección “cultura”). Entre ellos, sobresalía la definición del rock and roll como un estilo de danza antes que como un género musical:

Una sala cinematográfica del centro exhibió la película “Al compás del reloj”, en la que se ofrecen diversos aspectos del famoso baile. Al terminar la función, algunas parejas de jóvenes de uno y otro sexo, contagiados por lo que acababan de ver, se pusieron a bailar el “rock” en el vestíbulo de la sala, mientras que otras lo hacían en la calle. A las 2:30 de la madrugada, el entusiasmo creció, llegando al extremo de trasladarse los bailarines a la Plaza San Martín, a una cuadra y media del cine en cuestión, y allí, sin música alguna y en medio de una algarabía fenomenal, estuvieron practicando el exótico y epiléptico baile durante

²³⁴ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 116.

²³⁵ “Inglaterra convulsionada: llegó Bill Haley, Rey del ‘Rock and Roll’”, *La Razón*, 7 de febrero de 1957. Haley fue el primer rockero estadounidense que viajó a Gran Bretaña, inaugurando una serie de visitas de las que también formaron parte Buddy Holly, Eddie Cochran, Gene Vincent y Jerry Lee Lewis, entre otros. Véase Wallis, Ian. *American Rock ‘n’ Roll: The UK Tours 1956–72* (York: Music Mentor, 2003).

largo rato, hasta que les rindió el cansancio. El espectáculo, que fue presenciado por numerosos vecinos, ha sido objeto de censuras²³⁶.

Charleston, Swing, Boogie-Woogie, Lindy Hop, Jitterbug: salvando sutiles diferencias técnicas, los pasos de baile del rock and roll no eran radicalmente novedosos para el público argentino, que sabía bailar milongas y tangos, pero también estaba habituado a moverse con los ritmos caribeños (rumba, cha-cha-chá, bolero), a escuchar orquestas de jazz y a ver en el cine los grandes musicales hollywoodenses²³⁷. Sin embargo, como remarca Lisa Jo Sagolla, aun cuando los jóvenes de mediados de los años cincuenta bailaran “los mismos pasos que sus padres”, la forma en que los bailaban, los lugares y los momentos en que los bailaban y las razones por las cuáles los bailaban podían hacer de esa acción un acto “expresivo, emblemático, a menudo desafiante y profundamente definitorio”²³⁸.

Era esa diferencia, de hecho, lo que ponían sobre la mesa las principales reacciones negativas ante el repentino auge rocanrolero, ya fueran enunciadas desde una perspectiva cultural netamente conservadora o desde una posición más optimista en torno al incipiente “proceso de modernización cultural posperonista”²³⁹. “Lo censurable está en cómo se baila”, explicaba un artículo de prensa que miraba con muy buenos ojos el decreto que el intendente de Buenos Aires sancionó a pocos días del comienzo del carnaval (el 1 de marzo de 1957) con el objetivo de prohibir “la práctica del baile denominado ‘rock and roll’ mediante exageradas contorsiones, prácticas acrobáticas o figuras que afecten el normal desarrollo de las reuniones danzantes, o en forma que pueda afectar la moral y las buenas costumbres, o cuando degenerare en histerismo colectivo, fricciones y/o golpes violentos”²⁴⁰. Para el editorialista, el rock era “en realidad (...) un ritmo pegadizo,

²³⁶ “También en Mendoza”, *La Razón*, 21 de febrero de 1957. La nota es un recorte dentro de un artículo más largo: “Durante largas horas el centro de la ciudad fue agitado por bailarines de rock: detenidos y procesados por desorden, desacato, lesiones y vagancia”, *La Razón*, 21 de febrero de 1957.

²³⁷ Véase Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga al disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011) [1999], en especial la segunda parte del libro. En las páginas 229-239, el autor remarca, no obstante, que en términos generales “la novedad del rock and roll es evidente. El charleston era suelto pero simétrico. Los bailes tropicales son flexibles pero siempre enlazados. El tango es disociativo -hay una postura arriba y otra bien distinta abajo-, pero se funda, más que ninguna otra danza popular, en la asociación inquebrantable de la pareja. El rock, en cambio, comete la osadía de poner en crisis una combinación corporal ya sólidamente establecida. (...) En la medida que el baile se vuelve más “suelto”, la mujer es dueña de moverse como quiera. El rock and roll reinstala en el centro del ceremonial dancístico el placer del baile”.

²³⁸ Sagolla, Lisa Jo. *Rock ‘n’ roll dances of the 1950s* (California: Greenwood, 2001), xi.

²³⁹ Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013) [1991], p. 71.

²⁴⁰ “Fíjense normas para la realización de concursos, competencias y prácticas de la danza denominada ‘rock and roll’”, Decreto N° 2009, *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, 26 de febrero de 1957.

agradable si no se exagera su ejecución” que “hubiera tenido aceptación más amplia aún de no mediar la danza dislocada con que lo interpretan jovencitos y jovencitas con vocación de acróbatas”²⁴¹. El nuevo baile se imponía, en cambio, como un símbolo de la irrupción de la juventud argentina como un actor sociocultural protagónico y era, por eso mismo, una síntesis de los temores morales y los rechazos ideológicos que aquel proceso emergente comenzaba a generar entre los sectores conservadores de la sociedad²⁴². Una posición censuradora que, desde una perspectiva diferente, también comenzaba por entonces a ser formulada por una serie de intelectuales antiperonistas que pugnaban con firmeza por la creación de un “cosmopolitismo modernizador” que contrastara las “tendencias nativistas” y el “antiintelectualismo vulgar” del derrocado régimen peronista. Como sostiene Matthew Karush, para este “proyecto de nacionalismo cosmopolita” la apertura a las influencias culturales extranjeras podía ser una de las vías de sofisticación y actualización de la cultura argentina. Sin embargo, la llegada del rock and roll (de su música pero también, y sobre todo, de su baile) representaba el triunfo de una expresión de “comercialismo barato” y “baja calidad” y demostraba el poder de influencia que los grandes capitales transnacionales podía lograr sobre un público juvenil que era concebido, siempre desde la visión crítica y elitista de este sector, como un consumidor pasivo, vulgar e ignorante²⁴³.

Ahora bien, ¿por qué razón los jóvenes argentinos de 1957 elegían bailar “al compás del reloj” y no, por ejemplo, bajo el cadencioso ritmo del bolero “El reloj” de Roberto Cantoral que justamente ese año fue versionado por el trío Los Panchos y por la orquesta de Juan D’Arienzo? Ambos temas podían estar atravesados por la preocupación por el paso del tiempo (aunque sus actitudes al respecto eran muy distintas²⁴⁴), pero la juventud parecía haber empezado a encontrar en ciertos sonidos más que en otros una forma específica de identificarse. En ese sentido, el ineludible tema de Bill Haley y sus Cometas y sus distintas reacciones locales no fueron tan solo una banda de sonido sino también una buena síntesis sonora de los alcances y las limitaciones de aquellos primeros años de

²⁴¹ “Rock and roll: lo censurable está en cómo se baila”, *La Razón*, 28 de febrero de 1957, p. 5.

²⁴² Véase Manzano, V. *La era de la juventud...*

²⁴³ Karush, Matthew B. “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, N° 50 (2019), pp. 198 y 208.

²⁴⁴ El deseo de retrasar el tiempo del bolero (“reloj no marques las horas”) se contraponía con el vértigo de la canción grabada por Bill Haley. En ese sentido, se podría pensar que la inclinación de muchos jóvenes hacia el rock and roll anticipaba el que sería uno de los rasgos culturales decisivos de los años sesenta como época: esto es, la voluntad de acelerar el tiempo en términos culturales y políticos. Véase Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012) [2003].

la nueva la música juvenil argentina. La estructura de doce compases y la armonía básica (I-IV-V) del blues, el tempo acelerado (180 bpm contra, por ejemplo, los 125 bpm con que la orquesta de D'Arienzo tocaba "El Reloj") y los cortes pautados de toda la banda, el pulso permanentemente marcado por la batería y el bajo, las melodías simples, repetitivas, de frases cortas y con ciertos gestos circulares (en la voz pero también en los solos de guitarra y saxos), la letra redundante y obvia (35 repeticiones de la onomatopéyica palabra "rock"): las películas pueden haber sido imprescindibles para enseñarle a los jóvenes a bailar el rock, pero "Rock Around the Clock" era una canción que invitaba por sí misma a lanzarse a la pista. En cambio, el conjunto de Haley no ofrecía otros atractivos que sí se podían encontrar en otras figuras del rock and roll estadounidense cuya repercusión en el país fue menos inmediata y estridente²⁴⁵. No tenía la impronta performática de Little Richard ("Ricardito", en la traducción local) con sus formas desatadas y su carga sexual, ni tampoco la apariencia física de un afroamericano y el sonido guitarrístico rabioso de Chuck Berry. Compartía con Elvis Presley, "el muchacho de fuego", la raíz musical country y el color de piel, pero no tenía ni su juventud, ni su voz grave y seductora, ni -claro- sus famosas caderas. No parece casual que las empresas discográficas argentinas lo hayan preferido por sobre otros para difundir el nuevo género a nivel local. Su propuesta musical era una afirmación de aquellos mismos "atributos personales (...) -32 años de edad, casado y 'normal' en sus actitudes e indumentaria sobre el escenario-" que, como sostiene Manzano, lo descalificaban "para ocupar el trono del rock en Estados Unidos" pero "le abrieron las puertas del éxito en la Argentina"²⁴⁶.

La primera ola rocanrolera argentina estuvo fuertemente teñida por el "modelo Haley". En cierto sentido, esta influencia permitió que la aparición del rock and roll representara una continuidad antes que un cambio dentro de la escena musical local. Como ha demostrado Tapia, las mismas orquestas de jazz que solían tocar en bailes, festejos de carnavales, cines y confiterías incorporaron el nuevo estilo a su repertorio con rapidez y naturalidad y "los primeros exponentes del rock and roll vernáculo" no tardaron en aparecer en las "encuestas sobre los mejores músicos del jazz" de la revista

²⁴⁵ Si la aparición de Bill Haley fue muy importante durante 1957 y 1958, la influencia a nivel local de otras estrellas del primer rock and roll (en especial de Elvis Presley) tendió a prevalecer con el paso de los años. El ejemplo más evidente de este proceso es el de Sandro, cuyo primer disco simple incluía una versión de "(You're the) Devil in Disguise" de Presley ("Eres el demonio disfrazado"). Otro ejemplo claro es el "Rock del Tom Tom", una canción escrita y grabada por Johny Tedesco en 1961.

²⁴⁶ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 122.

*Jazzlandia*²⁴⁷. Si bien no existen registros de shows en vivo, las grabaciones de estudio que han sobrevivido de aquel momento demuestran que este origen jazzero de los músicos marcó la sonoridad del rock and roll local, que se destacó por su fuerte acentuación del swing y el mayor protagonismo que le otorgó a los instrumentos de viento²⁴⁸. El caso de Eddie Pequenino ilustra bien esta convivencia profesional y musical entre el naciente rock and roll y el mundo del jazz. Quien probablemente haya sido la figura más importante de esta etapa inaugural había nacido en 1928 y se desempeñaba como trombonista en distintas orquestas de jazz desde mediados de la década de 1940. Un viaje realizado por Estados Unidos en 1955 le había permitido ser testigo directo de la emergencia del rock and roll²⁴⁹. Ya de vuelta en Buenos Aires, directivos del sello Columbia lo escucharon cantar algunas de esas nuevas canciones y le propusieron grabar un disco. El músico aceptó gracias al aliento del director de orquesta Lalo Schiffrin quien, a pesar de haber declarado por ese entonces que Bill Haley era apenas un “mal músico de jazz” y que el repentino éxito del rock and roll se debía a “grandes campañas publicitarias” similares a las que habían instalado previamente al mambo y al chachachá, produjo aquel disco que salió al mercado con el nombre Mr. Roll y sus Rocks en la etiqueta²⁵⁰.

No se trataba, sin embargo, de la primera grabación rocanrolera realizada por Pequenino. Unos meses atrás había registrado para el sello santafesino Embassy “Saltando en rock”, una canción escrita por el saxofonista y arreglador José Santiago Rossino²⁵¹ que ofrece un ejemplo perfecto de cómo el sonido jazzero impregnó al rock and roll argentino en su primera hora. La estructura de 12 compases y la armonía simple (I-IV-V) son los rasgos que permiten asociar la canción con el nuevo género. Sin embargo, desde el primer y hasta el último segundo, el contrabajo (en pizzicato y tocando

²⁴⁷ Tapia, Víctor. “Cansados de escuchar música sentados. El rol de la técnica en los orígenes del rock nacional”, sitio web *Vamos por las tramas*, 15 de agosto, 2017. Disponible en: <https://revistatramas.com/2017/08/15/cansados-de-escuchar-musica-sentados-el-rol-de-la-tecnica-en-los-origenes-del-rock-nacional/> (última consulta: enero de 2022).

²⁴⁸ La investigación de Tapia señala como primera composición argentina de rock and roll el tema “Rock con leche”, editado como partitura el 2 de febrero de 1956 (letra de Aldo Cammarotta y música de Santos Lipesker). Según el autor, durante aquel mismo año se lanzaron “al menos seis temas de rock compuestos por músicos argentinos, editados únicamente en partituras. Tres de ellos eran instrumentales, y al menos uno poseía letra en castellano: el ‘Rock Boogie’, compuesto por José Filkenberg y Julio Rotenberg, con edición en partitura del 8 de mayo de 1956 y registro en SADAIC del 30 del mismo mes”. Tapia, Víctor. “El rock argentino antes de la revolución beatle. Parte 2”...

²⁴⁹ Tapia, Víctor. “Cuando todo era nada, él era el principio: Eddie Pequenino, el primer rockero argentino”...

²⁵⁰ *Mundo Argentino*, 6 de febrero de 1957, pp. 20–21, citado en Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 140.

²⁵¹ Tapia, Víctor. “Cuando todo era nada, él era el principio: Eddie Pequenino, el primer rockero argentino”...

semicorcheas) y la batería (marcando sin cesar el ritmo en el redoblante) construyen una base de tempo rápido más digna del swing que del rhythm and blues. En el mismo sentido, es el saxo (y no la voz) quien presenta el tema, que se basa en la escala pentatónica de Fa# menor (relativa menor de La mayor, tonalidad de la canción) y se caracteriza por el uso de una *blue note* (la bemol, la quinta bemol de la escala). La parte vocal, de hecho, ocupa menos de la mitad de la canción. Luego de las dos primeras vueltas cantadas, el saxo repite el tema principal y comienzan una serie de solos: de trombón, de guitarra y de saxo. Solo entonces Pequenino vuelve a cantar, ya en dirección al final de la canción. La letra está en inglés, el idioma que más frecuentemente eligieron los músicos locales a la hora de cantar el primer rock and roll (si bien también se cantó desde un principio en castellano), y el tema que trata no es otro que el baile del rock (“Don’t you see/there’s nothing better/ than dancing rock...”). La guitarra tiene un escaso protagonismo, que el bajo volumen de su solo no hace sino resaltar. Su sonido limpio y su uso de acordes complejos (especialmente en la segunda mitad de la canción) es otro de los elementos que acercan “Saltando en rock” al swing y la alejan del estilo más crudo del primer rock and roll estadounidense. Una distancia que también es fácilmente rastreable en las versiones locales de temas previamente interpretados por artistas extranjeros, ya sea las que grabara el propio Pequenino (con Haley como principal referente) o, por ejemplo, la versión de “Hound dog” que registró el vibrafonista Osvaldo Norton a fines de 1956. Según sostiene Tapia, “Norton hizo una versión más que peculiar”, en un tempo mucho más lento que en la clásica grabación de Elvis y con un peso mucho menor de las secciones vocales, “demostrando que el rock argentino no hacía meras imitaciones sino que se animaba [a] darle matices propios de su formación jazzera”²⁵². Pero tal vez sea más certero afirmar que ese tipo de decisiones tomadas por los músicos locales no reflejaba una apuesta original sino más bien un gesto conservador: el de adaptar el nuevo estilo a los lenguajes ya conocidos y probados²⁵³. Desde un punto de vista musical, la narrativa clásica de un rock and roll originario cargado de sorpresa, irreverencia y tensión sexual que fue

²⁵² Tapia, Víctor. “Mi Rock Perdido: compilado de restauraciones históricas del rock argentino de los 50 !!”, blog *Universo Epígrafe*, 15 de febrero de 2018. Sobre la influencia de Jerry Lieber y Mike Stoller, los autores de “Hound Dog” en la historia del rock, véase Covach, John. “Leiber and Stoller, the Coasters, and the ‘Dramatic AABA’ Form”, Covach, John / Spicer, Mark Stuart (eds). *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Rock Music* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), pp. 1-17.

²⁵³ De hecho, en la entrevista realizada por *Mundo Argentino*, Lalo Schiffrin no veía una novedad musical en el rock and roll y lo definía sencillamente como rhythm and blues afroamericano con otro nombre. Citado en Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 140.

“domesticado” hacia finales de los años cincuenta -es decir, el relato convencional sobre el caso estadounidense- no aplica para la Argentina²⁵⁴.

La visita de Bill Haley y sus Cometas al país en mayo de 1958, pocos días después de la asunción del gobierno de Arturo Frondizi, sirvió, con todo, para demostrar hasta qué punto este primer ciclo del rock and roll nacional había sido fundamental para la configuración de una relación novedosa y pujante entre música y juventud. “Bill Haley (...) llega a Buenos Aires para dislocar a la juventud porteña con ‘el rocko’”, tituló *La Razón*. Sin embargo, el verdadero disloque pareció ser el del “gentío bullicioso y entusiasta” que se trasladó hasta el aeropuerto de Ezeiza para recibir al artista y lo siguió durante toda su estadía hasta transformarlo en “el hombre que tiene que salir a la calle rodeado de policías” para su protección²⁵⁵. El grupo se presentó entre el viernes 7 y el domingo 18 de mayo, realizando dos funciones por noche (a las 20.30hs y a las 22:45hs), además de participar de una emisión radial (posiblemente en algunos de los nuevos programas que por entonces habían comenzado a transmitir rock and roll, como “Rock and Belfast” por Radio Excelsior o “Melodías de rock and roll” por Radio Mitre)²⁵⁶. Las crónicas del debut fueron generosas con los artistas, destacando su ajustada performance musical y escénica. “Buenos animadores y entretenidos gimnastas del ‘jazz’, los Cometas con su jefe al frente, realizan un espectáculo movido y lleno de gracia”, describió *Clarín*²⁵⁷. “El espectáculo que ofrece el artista del nombre astronómico no se circunscribe a la ejecución musical, sino que lleva adosada algo de acrobacia bien lograda, sin que

²⁵⁴ Se trata de un lugar común de la historiografía, ya sea enunciado explícitamente o expresado a partir de la total omisión del período 1959-1964. Para el primer caso, véase por ejemplo Scaruffi, Piero. *A History of Rock Music* (Lincoln: iUniverse, 2003). Para el segundo caso, Cateforis, Theo (ed.). *The Rock History Reader* (New York: Routledge, 2007).

²⁵⁵ “Bill Haley, que llega a Buenos Aires para dislocar a la juventud porteña con ‘el Rocko’, afirma que el Calypso no podrá nunca desplazar a aquel”, *La Razón*, 5 de mayo de 1958, p. 13; “Bill Haley, el hombre que tiene que salir a la calle rodeado de policías, debuta hoy”, *La Razón*, 7 de mayo de 1958, p. 13

²⁵⁶ Una publicidad de la época indica que se realizaron presentaciones durante ocho de esos doce días, lo cual permite suponer que entre el lunes 12 y el jueves 15 no hubo shows. El lugar y el horario aparecen mencionados en “Bill Haley, el hombre que tiene que salir a la calle rodeado de policías, debuta hoy”, *La Razón*, 7 de mayo de 1958, p. 13. En un posteo de su blog *Elvis Fan Club*, Carlos Ares recuerda que el domingo 18 se realizaron tres funciones. Ares, Carlos. “Bill Haley en Buenos Aires y en Stuttgart”, 3 de noviembre de 2107. Disponible en: <http://2001elvisfanclubargentina.blogspot.com/2017/11/bill-haley-en-buenos-aires-y-en.html>. Sobre la presentación radial véase Iogna Prat, Carlos. “Bill Haley en la Argentina: a 60 años de la llegada del rock”, *tn.com.ar*, 2 de mayo de 2018. Disponible en: https://tn.com.ar/musica/hoy/bill-haley-en-la-argentina-60-anos-de-la-llegada-del-rock_866461/

²⁵⁷ “Agitación: debutaron los Cometas”, *Clarín*, 8 de mayo de 1958. La definición de Haley como un músico de jazz se repitió en la prensa y, de hecho, en el propio espectáculo de Haley. El número de apertura del día del debut de los Cometas estuvo a cargo de la orquesta del trompetista Nico Carvalho quien, según una gaceta de prensa, ofreció un repaso por “las distintas etapas de jazz, iniciando con el clásico Saint Louis Blue (sic), hasta llegar al Rock (...)”. “Excepcional debut de Bill Haley y sus Cometas en el teatro Metropolitan”, gaceta de prensa publicada en Iogna Prat, Carlos. “Bill Haley en la Argentina: a 60 años de la llegada del rock”...

decaiga el ritmo musical, apropiado para todo tipo de contorsiones y disloques, del mismo modo que realizan pasajes vocales de corte humorístico”, opinó por su parte *La Razón*²⁵⁸. Los comentarios no pudieron dejar de destacar, sin embargo, que lo más importante del evento había pasado en las plateas, donde el público mayormente juvenil “no resistió la tentación de largarse con el silbido y el palmoteo febril” acompañando “a gritos y zapateos estruendosos cada composición del programa, al extremo de que en numerosos momentos llegó incluso a tapar la ya sonora actuación del conjunto”²⁵⁹. Si en los Estados Unidos la propuesta moderada de Haley había sido importante para “popularizar sonidos e ideas musicales previamente marginalizadas” y preparar “una audiencia masiva receptiva a los sonidos del rhythm and blues y a los artistas afroamericanos vinculados con esa tradición”²⁶⁰, en la Argentina había abierto la puerta para que “el elemento más mozo -el muy mozo especialmente-” y, sobre todo, las “numerosas jovencitas tarareando los rockes más famosos” encontraran una música que las identificaba y diferenciaba socialmente²⁶¹.



Imagen 12. “La juventud [argentina] con Bill Haley”. Fuente: *Antena*, N° 1339, 8 de enero de 1957.

²⁵⁸ “Debutó Bill Haley con sus ‘Cometas’”, *La Razón*, 8 de mayo de 1958, p. 15.

²⁵⁹ “Agitación: debutaron los Cometas”, *Clarín*, 8 de mayo de 1958.

²⁶⁰ Starr, Larry / Waterman, Christopher. *American Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 75.

²⁶¹ “Bill Haley, el hombre que tiene que salir a la calle rodeado de policías, debuta hoy”, *La Razón*, 7 de mayo de 1958, p. 13. “Bill Haley, que llega a Buenos Aires para dislocar a la juventud porteña con ‘el Rocko’, afirma que el Calypso no podrá nunca desplazar a aquel”, *La Razón*, 5 de mayo de 1958, p. 13.

Hubo, además, una segunda forma en que la breve pero intensa temporada de obsesión con el intérprete de “Al compás del reloj” y su composición fue fundamental para el surgimiento de una música juvenil argentina. Los miles de muchachos y muchachas que habían asistido a los cines para escuchar y bailar con la canción del momento también habían visto la historia que contaba la película *Rock Around the Clock*. Allí, Bill Haley y sus Cometas no eran músicos profesionales como en la vida real sino un humilde mecánico y un grupo de granjeros que vivían en un pequeño pueblo del interior y tocaban con su conjunto para una juventud local cargada de entusiasmo y ganas de bailar, entre la que destacaba una chica llamada Lisa. El protagonista del film, un manager artístico que acababa de abandonar su trabajo con una *big band*, los descubriría por casualidad y (con la pequeña ayuda del disc-jockey Alan Freed) lograba proyectar a la banda y al conjunto de jóvenes bailarines comandados por la muchacha al éxito nacional. Se trataba, a todas luces, de un argumento armado para validar el papel de las industrias culturales y difundir un “mito de origen” que favoreciera la aceptación social del rock and roll, despojándolo de toda identificación tanto con la cultura afroamericana como con la “delincuencia juvenil” y presentándolo como un fenómeno espontáneo y directamente ligado a una escena musical folk y amateur en la que “adultos blancos” tocaban “para adolescentes blancos”²⁶². Pero, tal vez sin pretenderlo del todo, era también un relato sobre la actividad musical que desestimaba la necesidad de una formación específica e invitaba, en cambio, a cualquiera de esos jóvenes que estaban frente a la pantalla del cinematógrafo (o en sus casas junto a la radio o el tocadiscos, o en cualquier baile de club de barrio) a soñar con convertirse en una nueva estrella de la canción.

Es por eso que, vista en retrospectiva, la visita de Bill Haley y sus Cometas tal vez no haya sido el clímax del primer período de la historia del rock and roll en Argentina sino más bien su clausura. “Haley llegó pensando que iba a descubrir el rock a los sudamericanos, pero se encontró con que su primicia estaba en vías de desaparecer”, recordó el propio Pequenino varios años después de aquellos meses de fiebre rocanrolera, aprovechando la oportunidad para contar que en aquella ocasión el ídolo extranjero lo había nombrado “Rey Sudamericano del Rock”²⁶³. La tapa de la revista *Antena* en la que la primera gran estrella estadounidense del rock and roll argentino apareció vestido de gaucho y tomando mate puede haber ayudado a legitimar al nuevo género transnacional frente a algunas reacciones conservadoras, pero no pudo hacer nada para evitar que el

²⁶² James, D. E. *Rock 'N' Film...*, p. 35.

²⁶³ “El rey sudamericano del rock”, *Pelo*, Año II, N° 17, julio de 1971, p. 43.

público juvenil argentino olvidara pronto a Haley y orientara su mirada hacia una “nueva ola” de jóvenes músicos que, como se verá en el siguiente apartado, justamente por entonces comenzaba a emerger bajo el impulso de las principales empresas discográficas multinacionales instaladas en el país²⁶⁴.

²⁶⁴ *Antena*, n° 1409, 13 de mayo de 1957.

2.2 Ascenso y caída de la “nueva ola”: *El Club del Clan* y la juvenilización de la cultura de masas

En múltiples sentidos, la Argentina de mediados de la década del sesenta se parecía muy poco a la de 1955. A nivel político, el golpe de estado contra el gobierno peronista que había ocurrido el 16 de septiembre de este último año había inaugurado un ciclo de enorme inestabilidad institucional, de creciente represión contra las mayorías populares y de grandes transformaciones en el movimiento obrero. Para 1964, el gobierno de Arturo Illia (que había llegado al poder un año antes, a través de elecciones en las que el peronismo había estado proscrito) comenzaba a enfrentarse a las limitaciones que le imponía su propia falta de legitimidad política. Mientras la Central General de los Trabajadores organizaba un duro plan de lucha contra el presidente radical, el General Juan Carlos Onganía, comandante en jefe del ejército nacional y futuro presidente de facto luego del golpe de estado del 28 de junio de 1966, anunciaba, en una conferencia organizada en la academia militar estadounidense de West Point, que la Argentina adhería a los principios de la doctrina de la seguridad nacional, es decir, a la idea de que las Fuerzas Armadas debían intervenir en los asuntos internos del país con el fin de combatir la infiltración de la “propaganda comunista”. A nivel económico, la inestabilidad también se había vuelto la norma, con una sucesión de ciclos de expansión y recesión producida por las crisis recurrentes en la balanza de pagos que provocaba cambios bruscos en las políticas económicas. Aun así, el modelo desarrollista basado en la promoción del desarrollo industrial en base a las inversiones extranjeras que se había comenzado a configurar a comienzos de los años cincuenta parecía estar consolidándose. Esto implicaba fundamentalmente un mayor poder de las grandes empresas industriales de capitales transnacionales que, a la vez que alimentaban el consumo del pujante mercado interno que había creado el primer peronismo, presionaban a los gobiernos para limitar los derechos de sus propios trabajadores y aumentar de ese modo sus niveles de rentabilidad económica²⁶⁵. Por otra parte, esta misma combinación de factores, pero vista desde una perspectiva inversa y combinada con un cuadro regional e internacional de creciente contestación política (con el ejemplo de la Revolución Cubana de 1959 en primer plano), alimentaba también una movilización social cada vez más intensa y la paulatina configuración de una nueva izquierda política e intelectual que veía en la transformación radical de la sociedad el nuevo imperativo de la época.

²⁶⁵ Belini, C. / Korol, J. C. *Historia económica de la Argentina...*, pp. 157-193.

Con todo, acaso fuera en el ámbito de la cultura de masas, y de la música popular en particular, en donde el fuerte contraste entre 1955 y mediados de los años sesenta quedaba más expuesto. Las diferencias en este punto eran muchas: se podría mencionar el marcado descenso del interés del público por el tango (más allá de algunas excepciones, como el del espectacular éxito del cantante Julio Sosa, quien falleció en un accidente de tránsito en 1964) y también la aparición de una renovación tanguera liderada por el bandoneonista Astor Piazzolla que despertaba encendidas polémicas, aunque convocaba a una audiencia sin dudas más selecta que la de la “edad de oro” del género; se podría considerar asimismo el fenomenal impacto del llamado “boom del folklore”, que se había gestado durante los años peronistas para estallar ya durante la segunda mitad de los años cincuenta y la primera de los años sesenta (el festival de Cosquín comenzó a realizarse en 1961 y el manifiesto del Movimiento Nuevo Cancionero, al cual pertenecía la cantante Mercedes Sosa, fue publicado en 1963); e incluso merecería una investigación mucho más exhaustiva el novedoso fenómeno de la cumbia, simbolizado en el masivo éxito comercial de los Wawancó y el Cuarteto Imperial (que fueron, por lejos, dos de los artistas más vendedores de la década). Sin embargo, es muy probable que el mayor y mejor índice posible del cambio ocurrido durante este decenio a nivel musical fuera el de la aparición de una serie de expresiones juveniles que fueron popularmente reconocidas bajo la etiqueta de la “nueva ola”.

Aquello que definía a esa “nueva ola” y la volvía tan distinta a la música que se había hecho y escuchado en Argentina antes de 1955 era, en efecto, su identificación plena con la juventud. Juvenil era, ante todo, el público al que las empresas discográficas buscaban orientar los nuevos artistas y los nuevos discos que producían: un nicho de consumidores novedoso, que en Argentina como en muchos otros países crecía siguiendo el ritmo ascendente de la urbanización, la escolarización, la secularización cultural y la capacidad económica de las familias para retrasar el ingreso de sus hijos al mercado de trabajo. Juvenil era, además, el carácter de las nuevas “estrellas” musicales, muchachos y muchachas que no solían tener más de veinte años, que no demostraban poseer una formación musical demasiado sofisticada y que casi siempre se presentaban como solteros y sugerían, en sus sonrisas y sus cuerpos danzantes, una despreocupación ante los problemas de la vida adulta. Y juveniles eran también, en último pero no por ello menos importante lugar, sus canciones: tanto en sus letras, que prácticamente siempre estaban dedicadas a la temática del amor adolescente, como en su música, que se desentendía de la fidelidad hacia ciertas convenciones genéricas (esa fidelidad que

definía, por ejemplo, al tango o al folklore) para sumergirse en el flexible universo de referencias sonoras de la nueva “música pop” de la época. Una música cada vez más especialmente pensada para el creciente público juvenil, que brotaba, entre otros lugares, desde el Brill Building: ese icónico edificio de la ciudad de Nueva York en el que un número de destacados compositores trabajaba a destajo para algunas de las editoriales musicales más poderosas del mundo, creando canciones que “mezclaban la sensación del temprano rock and roll con la destreza de los compositores de la era de Tin Pan Alley”, es decir, con “un énfasis en las melodías sostenidas y cantables (es decir, una melodía ‘pegadiza’), un vocabulario armónico algo más amplio y un nivel de energía más controlado, a menudo combinado con arreglos vocales e instrumentales más elegantes y comerciales”²⁶⁶.

Como una extensa bibliografía precedente ha subrayado, la juventud no puede pensarse como una mera condición “natural” (como una determinada etapa biológica de la vida o como la pertenencia a determinado grupo etario) sino que debe ser comprendida como una categoría sociocultural e histórica. El surgimiento de una “música juvenil” estuvo, en este sentido, unido de manera inextricable con la emergencia de la juventud como un actor cultural protagónico a nivel global durante los años cincuenta y sesenta. El fenómeno de la “nueva ola” estuvo directamente asociado al desarrollo de ese proceso en Argentina: tal como ha planteado Valeria Manzano en la principal investigación realizada hasta hoy sobre el tema, constituyó una de las vías privilegiadas a través de las cuales la juventud fue socialmente construida y diferenciada del “mundo adulto”²⁶⁷. La identificación con la música y los imaginarios culturales englobados bajo esa nueva etiqueta fue fundamental “para que los varones y chicas construyeran un sentido de pertenencia generacional a la vez que irrumpían, como jóvenes, en la arena pública”. En unos pocos años, el impacto social de la “nueva ola” se reveló tan profundo como irreversible: “estudiantes de la escuela secundaria y de la universidad, jóvenes trabajadores y de sectores medios”, a través de sus “nuevas formas de ocio y de consumo”, habían impulsado una intensa “juvenilización de la cultura de masas”²⁶⁸. No resulta casual, desde esta perspectiva, que la calificación de ciertos artistas o ciertos discos como “nuevaoleros” haya perdurado durante todos los años sesenta y todavía durante la

²⁶⁶ Scheurer, Timothy E. “The Beatles, the Brill Building, and the persistence of Tin Pan Alley in the age of rock”, *Popular Music and Society*, Vol. 20, N° 4, 1996, pp. 90-91.

²⁶⁷ Manzano, V. *La era de la juventud...*; Manzano, V. “Ha llegado la ‘nueva ola’...

²⁶⁸ Manzano, V. “Ha llegado la ‘nueva ola’..., p. 20.

siguiente década. Incluso una vez que las empresas discográficas y los jóvenes oyentes comenzaron a preferir otras fórmulas (por ejemplo, la de “música beat”), la denominación “nueva ola” continuó funcionando en el vocabulario corriente como una palabra clave para nombrar el vínculo decisivo entre música pop y juventud.

La historia de la “nueva ola” y de su aporte crucial a la construcción de una “música joven” argentina puede ser pensada en tres grandes momentos: el de su aparición, el de su auge a través del éxito del programa de televisión *El Club del Clan* y la proyección de Palito Ortega y el del agotamiento de la carrera de sus principales figuras y la declinación del fenómeno en general.

El primer momento cobró impulso inmediatamente después del éxito inaugural del rock and roll. En 1958, como ya se contó en el apartado anterior, Bill Haley viajó al país para capitalizar la gran repercusión de ese nuevo género que él había sabido encarnar a través de su versión de “Rock Around the Clock”. Para entonces, sin embargo, la discográfica Odeon ya había lanzado al mercado el primer LP de Luis Aguilé. Este cantante representaba un nuevo modelo de “ídolo musical” que muy pronto comenzó a ganar la atención del público juvenil. Más allá de las obvias intenciones de las empresas grabadoras por destacar las singularidades de cada una de sus nuevas figuras (el “talento” se presenta siempre singular), estos distintos intérpretes que comenzaron a proliferar tenían una serie de características comunes. Estas características los distinguían con mucha mayor claridad que a la primera tanda de rocanroleros locales (simbolizada, como ya se vio, en el trombonista Eddie Pequenino) del resto de los artistas musicales de su tiempo. La primera y más obvia característica era que los nuevos “ídolos musicales” estaban “preparados” por las distintas empresas discográficas (en la selección de su repertorio y en la construcción de su imagen personal) y eran promocionados (a través de los distintos medios de comunicación, entre los cuales a partir de 1960 se contaron los nuevos canales privados de televisión) para seducir a esa audiencia de chicos y muchachas en edad escolar que comenzaba a definirse como “joven”. La segunda característica, complementaria con esta primera, era que esos intérpretes también eran seleccionados por su edad (Aguilé, por ejemplo, había nacido en 1936) y, sobre todo, presentados como específicamente jóvenes: es decir que era su juventud, antes que cualquier otro rasgo o habilidad, la que se presentaba como su principal valor musical. La tercera característica era la vinculación directa del repertorio de estas jóvenes estrellas con el de las nuevas formas de la “música pop” que comenzaban a producirse y circular por entonces a nivel transnacional. En la gran mayoría de las investigaciones sobre la historia del rock, estas

formas suelen asociarse con un momento de “domesticación” del primer rock and roll por parte de las industrias culturales. Por ejemplo, al mencionar los atributos generales de la propuesta musical de los nuevos “ídolos juveniles” estadounidenses de finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta (como Paul Anka, Neil Sedaka, Pat Boone, Connie Francis y Brian Hyland, entre muchos otros), Reebee Garofalo y Steve Waksman sostienen que:

Dejando a un lado las diferencias individuales y las excepciones notables, la avasallante función social de este grupo de artistas fue la de darle un aspecto blando, blanco y de clase media al rock 'n' roll. Poco a poco, pero de forma decisiva, los fuertes acentos regionales dieron paso a voces neutras y no localizadas. Los estridentes riffs improvisados y los solos de saxo, guitarra o piano fueron sustituidos por fastuosas cuerdas y arreglos orquestales. El doble sentido sexual fue sustituido por una visión muy romántica del amor y/o la angustia adolescente²⁶⁹.

Esta descripción merece, sin dudas, ser considerada con precaución. La idea de una domesticación del primer rock and roll forma parte de la narrativa que la cultura rock ha hecho de sí misma como una “ruptura revolucionaria” y “desalienta las explicaciones evolutivas del paso del rock and roll al rock (incluso si al mismo tiempo implica una continuidad mítica entre ambos)”. Y esto es problemático ya que estas explicaciones “evolutivas” (o, mejor dicho, enfocadas en las dinámicas de transformación) son, como ya se ha marcado en el apartado anterior, cruciales para comprender la emergencia de la música joven en Argentina²⁷⁰. No obstante, en términos estrictamente musicales, se puede decir que los rasgos señalados por Garofalo y Waksman describen bien la propuesta general de los emergentes ídolos de la “nueva ola” que comenzaron a grabar sus discos en Argentina durante estos años. Con destreza y profesionalismo, esas nuevas canciones combinaban la tradición de la música pop (comercial) estadounidense de la primera mitad del siglo XX (esa simbolizada en la producción de los compositores de Tin Pan Alley) con las principales novedades que había traído el rock and roll: fundamentalmente, una creciente electrificación instrumental y una mayor disposición a utilizar el estudio como un lugar para componer nueva música (y ya no sólo para documentar una experiencia musical previa)²⁷¹.

²⁶⁹ Garofalo, Reebee / Waksman, Steve. *Rockin' Out: Popular Music in the U.S.A.* (Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2007), p. 134.

²⁷⁰ Keightley, Keir. “Reconsidering rock”..., pp. 116-117.

²⁷¹ Zak III, Albin J. *I Don't Sound Like Nobody...*

Las fuentes de inspiración que los productores e intérpretes de la naciente música pop argentina tenían a disposición eran, sin embargo, mucho más diversas de lo que un modelo explicativo basado en la tesis del imperialismo cultural estadounidense podría hacer creer. Tal como ha planteado Matthew Karush, “casi desde sus comienzos la difusión del rock fue más transnacional de lo que el relato clásico sugiere al respecto” y se basó tanto en la música producida desde los poderosos países angloparlantes como en una gran variedad de “influencias españolas, italianas y francesas”, además de “mucho intercambio musical entre los distintos países latinoamericanos”²⁷². Esa actitud cultural cada vez más cosmopolita confluyó y se potenció con el tipo de estrategia comercial que los grandes sellos discográficos transnacionales plantearon desde un comienzo para la “nueva ola”. Esa era, de hecho, la cuarta y última característica general de los nuevos ídolos de la música juvenil argentina: su evidente orientación comercial hacia un mercado que trascendiera rápidamente las fronteras nacionales para extenderse sobre otras regiones de habla hispana. “Columbia Argentina cree firmemente en que existen muchos otros autores argentinos de rock’n roll, quienes aún no han tenido oportunidad de dar a conocer sus composiciones. Por ello, los estimulamos a que nos la hagan llegar y gustosos las consideraremos en la seguridad de que hallaremos otros sucesos como *Dímelo Tú*. Esta invitación va para los autores de todos los países de habla española en que se edite este disco”, se anunciaba por ejemplo en la contratapa del segundo LP de Los Cinco Latinos, editado en 1958²⁷³. Como nota Karush, la aparición de ese quinteto vocal fue un ejemplo temprano y claro de la voluntad de las empresas discográficas por darle a la “nueva ola” una dimensión regional. Una voluntad que se expresaba no sólo en el nombre del grupo y en las extensas giras que realizó a lo largo de todo el continente americano (y de España), sino también en sus grabaciones que combinaban la tradición del bolero, la experiencia de algunos de sus integrantes en el mundo de jazz y los sonidos de moda del *doo wop* (el principal modelo del conjunto era, de modo evidente, el de los estadounidenses The Platters, intérpretes de la exitosísima “Only You”)²⁷⁴.

²⁷² Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, pp. 138-139. Una crítica a la tesis del imperialismo cultural puede leerse en Laing David. “The music industry and the ‘cultural imperialism’ thesis”, *Media, Culture & Society*, Vol. 8, N° 3, 1986, pp. 331-341.

²⁷³ Los Cinco Latinos - *Dímelo Tú*, CBS, 8187, 1958.

²⁷⁴ Otro ejemplo elocuente es el del mencionado Luis Aguilé, cuyo segundo LP se tituló *Canta la juventud de América*, Odeon, LDM-867, 1958.

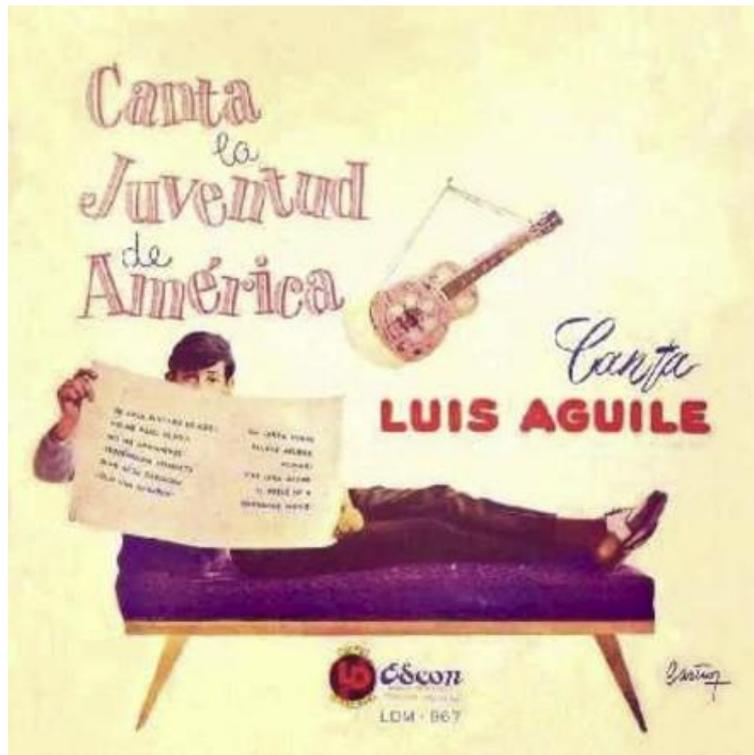


Imagen 13. Tapa del LP de Luis Aguilé - *Canta la juventud de América*, Odeon, LDM-867, 1958.



Imagen 14. Tapa del LP de Billy Cafaro - *Bailando con Billy*, Columbia, 8235, 1959

Luis Aguilé y los Cinco Latinos fueron -junto con Billy Cafaro (quien vendió cien mil copias con su versión de “Pity Pity”, un tema grabado previamente por Paul Anka), Johnny Carel y algunos otros²⁷⁵- los primeros nombres asociados a la nueva música juvenil. Pero fue recién en 1960 que la “nueva ola” comenzó a acelerar fuertemente su expansión. De hecho, aunque es posible que esa denominación haya circulado previamente (si bien la asociación con el cine francés de la *nouvelle vague* resulta bastante forzada, da cuenta de un vocabulario de época), distintas fuentes señalan que la instalación definitiva de esa etiqueta musical en Argentina respondió a la campaña de promoción orquestada por el nuevo productor artístico de la RCA, el ecuatoriano Ricardo Mejía.

Contratado especialmente para reelaborar la estrategia comercial de la compañía y hacerla ingresar en la competencia por el nuevo mercado juvenil nacional y latinoamericano (hasta entonces había sido CBS quien tuviera la mayor iniciativa), Mejía llegó al país a fines de 1959²⁷⁶. En poco menos de un año, construyó cuatro pilares que fueron fundamentales para que el fenómeno “nuevaolero” terminara de masificarse. En primer lugar, realizó una decidida apuesta por la multiplicación de la cantidad de jóvenes cantantes editados por la empresa. Para ello, el nuevo productor organizó todo un equipo de trabajo dedicado a acompañar la nueva orientación musical, con Víctor Buchino como director y arreglador orquestal (luego se sumaría Oscar Toscano), Rudolf Mekas como ingeniero principal en los estudios de grabación y Ben Molar a cargo de la composición (y la traducción de letras en otros idiomas). Un tiempo después se incorporaron Leo Vanés y Juanito Belmonte como agentes de prensa. Además, planteó un sistema de pruebas a través del cual se seleccionaban semanalmente a los nuevos “talentos”: Marty Cosens, Rocky Pontoni, Mariquita Gallegos, el trío Los TNT, Jolly Land, Violeta Rivas, el dúo Los Novarro (Largo y Chico) y Lalo Fransen fueron algunos de los primeros en firmar su

²⁷⁵ “Ben Molar: ‘Cuidado con la jauría’”, *Gente*, 9 de septiembre de 1965. En distintas notas de prensa que fueron publicadas a mediados de los años sesenta, Ben Molar mencionó como un hito importante en la historia de la “nueva ola” a “una chica de 17 años llamada Baby Bell que enloqueció a las muchachas y los muchachos con ‘Mágica luna’, llegando a vender 140.000 discos”. Según su entrada de Wikipedia, su nombre real era María Isabel Gómez Bell y dejó tempranamente la Argentina para radicarse primero en México y luego en Venezuela. Sobre el incipiente desarrollo de la “nueva ola” hacia fines de los años cincuenta, véase Colao, D. “De cómo y con quiénes empezó la cosa en nuestro país”...

²⁷⁶ La reconstrucción de la historia de la “nueva ola” y *El Club del Clan* que se presenta a continuación está basada en distintas fuentes y referencias bibliográficas, entre las cuales destacan los artículos de: Colao, Daniel / Abud, Rafael. “Las corrientes musicales. Argentina nostalrock. *El Club del Clan*”, *Rock Superstar*, N° 10, septiembre de 1978, fascículo 128 de la colección “Historia de la música pop”; Jiménez, Andrés E. “La nueva ola. El fenómeno musical de los ‘60’”, *Todo es Historia*, N° 421, agosto de 2002, pp. 6-17; “Pesce, Víctor. “El discreto encanto de El Club del Clan”... Para una fuente de la época, véase por ejemplo “De Gardel a Palito Ortega”, *Atlántida Extra*, junio de 1965;

contrato. Así, como sostienen Pablo Alabarces y Abel Gilbert, la nueva estrategia fue la del “aluvión: sacar muchos ‘artistas’ para apabullar al mercado como una bola de nieve”²⁷⁷. En segundo lugar, y vinculado de modo directo con la concreción de este objetivo general, Mejía decidió impulsar fuertemente la producción de discos orientados a la juventud. Esto supuso la generación de un caudal constante de discos simples de vinilo (de 33 1/3 rpm) y, también, la creación de distintas series de discos LP compilatorios como los *Explosivos* y *La Nueva Ola*. Una fenomenal expansión de la oferta de música juvenil que se potenció, además, con la respuesta que muy pronto dio el resto de la industria discográfica argentina y con la difusión de los nuevos “ídolos” a escala latinoamericana. En tercer lugar, todos esos discos sueltos y, especialmente, todos esos compilados y álbumes promocionales, expresaron con claridad la propuesta musical general que el trabajo de Mejía llevó a identificar con la “nueva ola”. El eje fundamental de esta propuesta era el de la variedad de estilos: el rock and roll, el *doo wop*, el swing y el *fox trot* y al poco tiempo también el twist y el *surf rock* convivían con las músicas “tropicales” (el bolero, la cumbia, el cha-cha-chá, las músicas brasileñas) e incluso con el tango, y se entrecruzaban de manera permanente con la canción pop melódica de los cantantes estadounidenses (y poco después también italianos y franceses) de la época (Paul Anka y Neil Sedaka, de hecho, visitaron el país en octubre de 1960 y en julio de 1961, respectivamente²⁷⁸; otro “visitante ilustre” de aquel momento fue Chubby Checker, el “rey del twist”, que estuvo en Argentina en octubre de 1962²⁷⁹). En otras palabras, frente a cierta rigurosidad genérica que definía a otras expresiones musicales, la “nueva ola” imponía una lógica omnívora, del collage superficial, generando una mezcla igualadora que, por lo menos en principio, se presentaba como netamente orientada al entretenimiento. Un “programa ético y estético” basado, al decir nuevamente de Alabarces y Gilbert, en “bailar a todas horas, con suéters y blue jeans, y peinados descontracturados” al ritmo de una canción de letra sencilla, con rimas simples e infaltables referencias a la juventud y el amor²⁸⁰.

²⁷⁷ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 28.

²⁷⁸ *Cashbox*, 15 de octubre de 1960 y 29 de julio de 1961.

²⁷⁹ “No conformó al público la presentación de Chubby Checker”, *Clarín*, 15 de octubre de 1962.

²⁸⁰ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 28. Los autores juegan, en su descripción, con la letra de la canción “La nueva ola”, incluida en el primer simple de Jolly Land, de fines de 1960: “Bailando a todas horas / con suéters y con blue jeans / peinado a la que me importa / la nueva ola ya está aquí...”.



Imagen 15. Tapa del LP *Ensalada Musical*, Columbia, 506, 1961.

El cuarto y último pilar que la gestión de Ricardo Mejía como productor de la RCA construyó para el fenómeno de la “nueva ola” fue el de su difusión a través de la televisión. Como se señaló previamente, a partir de 1960 comenzaron abrirse en Buenos Aires y en el interior del país distintos canales privados que competían con el Canal 7, de gestión estatal²⁸¹. La asociación de los tres nuevos canales que se transmitían desde la ciudad de Buenos Aires con distintas cadenas estadounidenses (Canal 9 con NBC, Canal 11 con ABC, Canal 13 con CBS) fue particularmente determinante para la renovación tecnológica y la transformación de los contenidos del medio, impulsando el desarrollo de una programación basada en personalidades y formatos específicamente asociados a la televisión²⁸². Tal como ha estudiado Alina Mazzaferro, bajo estas nuevas condiciones, el más nuevo de los medios de masas reemplazó rápidamente a la radio y el cine como “principal productor de las nuevas figuras del espectáculo” e impulsó la construcción de un nuevo “sistema de ‘famosos’” dentro del cual la juventud, la belleza, la simpatía y la

²⁸¹ Hasta ese año, el único canal de televisión era el Canal 7, que pertenecía al Estado nacional y fue creado en 1951. Fue el gobierno dictatorial autodenominado Revolución Libertadora el que habilitó la creación de canales privados. Así, entre 1960 y 1961, comenzaron a transmitir los canales porteños 9, 11 y 13, además del Canal 12 de Córdoba, el Canal 8 de Mar del Plata y el Canal 7 de Mendoza. Véase Heram, Yamila. *La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedia. Modernización del medio, mutación del género e integración académica* (Buenos Aires: Teseo, 2017), capítulo 1.

²⁸² Bulla, Gustavo. “Televisión argentina en los 60...; Varela, M. *La televisión criolla...*

espontaneidad constituyeron un capital más importante (o, al menos, más prioritario) que las capacidades artísticas o actorales²⁸³. Mejía, que debía conocer bien el exitoso modelo de promoción de artistas juveniles que había logrado el programa estadounidense *American Bandstand*²⁸⁴, no perdió el tiempo. El día de la inauguración del Canal 9, ocurrida el 9 de junio de 1960, el trío los TNT estrenó su canción “Eso”, que rápidamente se convirtió en un gran hit (su letra era, por cierto, otro resumen perfecto del “programa” de la “nueva ola”: “Tienes todo eso eso eso / Que es la juventud / (...) Tienes todo eso eso eso / Que se llama amor”). Fue el primer paso de una asociación entre la televisión y los ídolos “nuevaoleros” argentinos que se profundizó en tres instancias sucesivas. Primero, en febrero de 1961, cuando el Canal 7 puso al aire *Swing, Juventud y Fantasía*, un ciclo en el que se presentaban las principales figuras juveniles de la RCA (esa misma semana, además, el show musical de la empresa Escala Musical hizo su estreno por Canal 13). Luego, en noviembre de ese mismo año, cuando aquella primera emisión (que fue poco exitosa) fue reemplazada por “La cantina de la guardia nueva”, un segmento del programa *Ritmo y juventud* de Canal 11 que también estaba protagonizado por el joven elenco musical que Mejía había ido seleccionando. Finalmente, el sábado 10 de noviembre de 1962 a las 20.30 hs, cuando el Canal 13 presentó el programa que terminaría de consolidar el éxito masivo de la “nueva ola”: *El Club del Clan*.

Con los impresionantes picos de audiencia que logró a lo largo de 1963, *El Club del Clan* inauguró un segundo momento en la historia de la “nueva ola”, convirtiendo a sus cantantes en figuras centrales de la cultura de masas de su tiempo y afianzando por completo, al mismo tiempo, la reorientación del sistema de convergencia de medios de comunicación (estudiado en el capítulo 1 de esta tesis) hacia la promoción de la nueva música juvenil. Como ha sido relatado en innumerables ocasiones, el programa se basaba en la presentación de distintos números musicales, cada uno protagonizado por un cantante o una cantante que cumplía roles estereotipados (visibles en la vestimenta, pero también en ciertos rasgos de su “personalidad”) y se asociaba a un género musical diferente. Así los describe, por ejemplo, el periodista Andrés Jiménez en uno de los artículos de investigación periodística más citados hasta el día de hoy sobre el fenómeno:

²⁸³ Mazzaferro, A. *La cultura de la celebridad...*, p. 186

²⁸⁴ Garofalo, R. / Waksman, S. *Rockin' Out: Popular Music in the U.S.A....*, p.136. El lanzamiento de programas de televisión dedicados a mostrar y promocionar a los nuevos ídolos musicales de la juventud fue un fenómeno global. Por ejemplo, en México surgió, también en 1960, *Premier Orfeón*. Zolov, E. *Refried Elvis...*, p. 71.

Cada personaje del Club del Clan original tenía su característica a la hora de subir a la escena. Por ejemplo, Nicky Jones – “El chico de Hawai”- cantaba en inglés, componía y se lucía como comediante; su especialidad eran los temas con pegadizas onomatopeyas. Johny Tedesco, en cambio, sobresalía por sus excelentes imitaciones de Elvis Presley usando coloridos pulóveres. Lalo Fransen fue pionero en bailar y cantar *twist* y se lo presentaba como el *play boy* del Clan. De las mujeres, Violeta Rivas, dueña de una poderosa voz que no tardaría en descollar con sus versiones en castellano de Mina y de Rita Pavone, era la chica sencilla de barrio; Jolly Land, émula de Doris Day, cantaba en inglés e interpretaba los temas del momento, además de aportar muchas de las ideas que se usaban en los *sketchs* del programa; Cachita Galán cantaba temas tropicales con gracia inconfundible.

También estaban Raúl “Tanguito” Cobián, que representaba al género tanguero con aire joven, Pino Valenti -que aparece en el primer LP del Clan pero después se desvincula-, Raúl Lavié, el muchacho porteño de alma buena que hacía *covers* de Paul Anka, y Chico Novarro que cultivaba los ritmos tropicales y los boleros, la mayoría de su autoría.

Perico Gómez, “el negrito simpático”, interpretaba las cumbias y otros ritmos tropicales; Paco Amor tuvo un fugaz pero recordado paso por el programa; Galo Cárdenas interpretaba con gran calidez conocidos temas líricos; Rocky Pontoni – el pionero- interpretaba *covers* de Neil Sedaka, aunque se desvinculó del clan al poco tiempo. (...)

En cuanto a Palito Ortega, se explotó su perfil de muchacho introvertido, que comenzaría a distinguirse del resto del elenco, en su calidad de autor de composiciones simples y exitosas. Paulatinamente éstas fueron grabadas por gran cantidad de artistas y por sugerencia de Leo Vanés se lo comienza a llamar “El muchacho triste de las canciones alegres”²⁸⁵.

En efecto, no pasó mucho tiempo para que Ramón “Palito” Ortega se volviera la estrella indiscutida del programa y del fenómeno “nuevaolero” en general. *El Club del Clan* había sido planteado inicialmente bajo un principio horizontal: ya fuera en el programa de televisión, en los cuatro LP compilatorios que la RCA editó bajo ese mismo nombre (los tres primeros volúmenes salieron en 1963 a un precio cuatro veces menor que el de un álbum común y fueron un enorme éxito de ventas²⁸⁶), en las presentaciones realizadas en las numerosas emisiones radiales destinadas a ellos o en las notas de las revistas de espectáculos (*Radiolandia, Nuevaolandia, Cantando, Antena, TV Guía*) cada uno de sus integrantes tenía su propio espacio y aportaba así a la construcción del heterogéneo e inofensivo cuadro musical que la “nueva ola” debía proponer. Sin embargo, para comienzos de 1964, una vez pasados los bailes de carnaval, ya estaba más que claro que un fuerte proceso de “decantación” había ocurrido entre las (fugaces) “estrellas”

²⁸⁵ Jiménez, A. E. “La nueva ola. El fenómeno musical de los ’60”..., p. 12.

²⁸⁶ Colao, D. / Abud, R. “Las corrientes musicales. Argentina nostalrock. *El Club del Clan*”...

juveniles. Así lo dejó en evidencia, como notan Alabarces y Gilbert, el estreno -el día 12 de marzo de ese año- de la película dedicada al elenco de cantantes de la RCA, convenientemente titulada *El Club del Clan*. Aquel carácter “democrático” del primer momento (“todos graban, todos actúan en shows, todos aparecen en las revistas”²⁸⁷) quedaba visiblemente quebrado por el protagonismo estelar que, durante la escena inaugural y la presentación de los títulos y en el show final, se le otorgaba al “muchacho triste de las canciones alegres”²⁸⁸.



Imagen 16. Tapa del LP *El Club del Clan Vol. 1*, RCA Vik, LZ-1088, 1963.

²⁸⁷ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, pp. 36-37.

²⁸⁸ Para un análisis más extenso del rol de Palito Ortega en la película *El Club del Clan*, véase Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, pp. 42-44

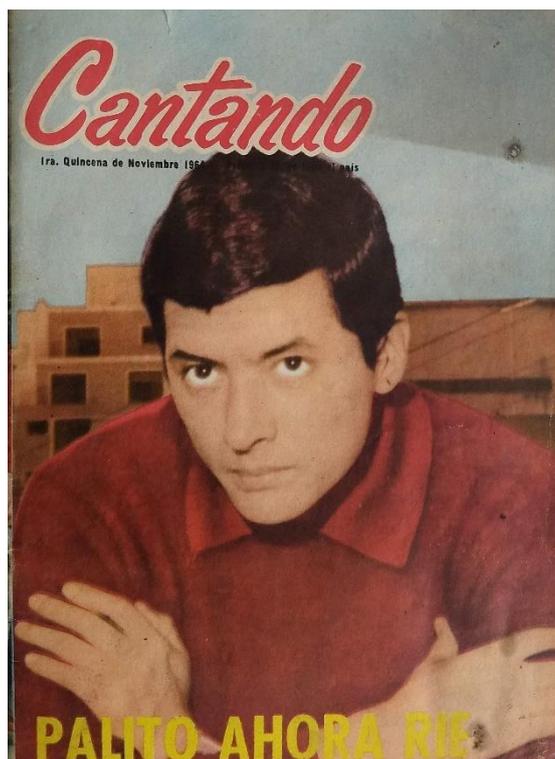


Imagen 17. Palito Ortega en una de las miles de tapas de revista que ocupó a lo largo de los años sesenta.

Fuente: *Cantando*, primera quincena de 1964.

A partir de entonces, ya en el clímax de la “nueva ola”, aquel cantante y compositor que había nacido en la provincia de Tucumán en 1941 y había comenzado su carrera discográfica en 1962, se afianzó como el epítome del ídolo musical juvenil. Hubo algunos de sus compañeros del “clan”, como Violeta Rivas (protagonista junto con Palito, en 1965, de la película *Fiebre de primavera*), Johnny Tedesco y Chico Novarro, que consiguieron, durante algún tiempo, seguir (desde atrás) su ritmo. Lo mismo sucedió con Juan “Corazón” Ramón y una infinidad de figuras con mayor o menor impacto que no habían participado del programa creado por Mejía pero que aprovecharon y alimentaron el arrasador avance “nuevaolero”²⁸⁹. Entre ellos estuvieron, en primerísimo plano, las dos grandes figuras que la discográfica CBS encontró para sostener la competencia con la RCA y con el nuevo “rey de la nueva ola”²⁹⁰: el santiagueño Leo Dan, por un lado, con una “biografía” personal y una propuesta musical más que equivalentes a las de Palito; y Sandro, el “Elvis criollo”, por otro lado, con un tipo de performance musical y escénica

²⁸⁹ Juan Ramón comenzó su carrera discográfica en 1961, promocionado por el sello Disc Jockey. En 1965 pasó a grabar para la RCA y participó de la película *Nacidos para cantar*. Actuó allí junto a Violeta Rivas y al mexicano Enrique Guzmán.

²⁹⁰ Según Alabarces y Gilbert, Palito obtuvo su “título nobiliario” a través de un concurso organizado por el programa radio *Arco iris musical* en 1965: los oyentes debían elegir entre Ortega, Leo Dan y Juan Ramón al “Rey de la canción argentina”. Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 62.

que apostaba en cambio a lograr cierto contraste con el estilo mucho más austero del ídolo tucumano. En cuanto a la miríada de conjuntos como Los Pick Ups, Los Jets, Los Cuatro Planetas o Los Iracundos de Uruguay, que comenzaron a aparecer siguiendo los modelos de los grupos de rock and roll mexicano (Los Teen Tops y Los Locos del Ritmo, por ejemplo, quienes viajaron a la Argentina para participar de los carnavales de 1964²⁹¹) y de los grupos de *surf rock* británicos (The Shadows, The Ventures), su repercusión fue marcadamente menor, aunque no por eso dejaron de contribuir a la presencia “nuevaolera” sobre los escenarios de los bailes que se organizaban cada semana en los cientos de clubes de los barrios porteños, del conurbano bonaerense y del interior del país. Algunos cantantes juveniles extranjeros, y en particular los *urlatori* (“aulladores”) italianos que por entonces triunfaban en el Festival de San Remo, tuvieron en cambio un importante éxito en el país y en América del Sur en general²⁹². Las canciones de Adriano Celentano, Mina, Edoardo Vianello, Gigliola Cinquetti y muchos otros más sonaron profusamente en sus propias versiones y alimentaron también el repertorio de los distintos intérpretes locales (aunque no puntualmente el de Palito Ortega²⁹³). El estilo lírico y musical melodramático de estas “estrellas”, su modo de cantar no entrenado y que acentuaba la expresión subjetiva y su performance “descontracturada” frente a las cámaras demostraron ser especialmente influyentes sobre los músicos juveniles argentinos²⁹⁴. En este sentido, fue sin dudas Rita Pavone la que mayor fervor despertó primeramente entre el público juvenil. La cantante pelirroja que cantaba sobre lo “difícil” que era “tener 18 años” visitó la Argentina por primera vez en junio de 1964 (volvería en mayo de 1965) y se entrevistó -como ya se mencionó en la introducción de este capítulo- con el presidente Arturo Illia²⁹⁵. Antes, en ocasión de su presentación pública frente a la prensa, la RCA había preferido que fuera recibida y hasta llevada en andas (según ilustran

²⁹¹ *Cashbox*, 22 de febrero de 1964 y 14 de marzo de 1964.

²⁹² Agostini, Roberto. “San Remo effect: The Festival and the Italian *Canzone* (1950s-1960s)”, Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (eds.). *Made in Italy: Studies in Popular Music* (Londres y Nueva York: Routledge, 2014), pp. 28-40.

²⁹³ Como se señalará más adelante, una de las particularidades de Palito era la de ser autor de sus propias canciones. Así, por ejemplo, a lo largo de 1962 y 1963 el cantante grabó una única versión, justamente de un tema italiano: “Ya no estamos juntos” (“No Siamo Piu’ Insieme”, registrada primeramente por Peppino Di Capri). Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 37.

²⁹⁴ Agostini, Roberto. “The Italian ‘Canzone’ and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s”, *Popular Music*, Vol. 26, N° 3 (2007), pp. 391-392.

²⁹⁵ La canción de Rita Pavone “No es fácil tener 18 años” (“Non È Facile Avere 18 Anni”) fue el primer tema del segundo LP de la cantante, editado en Argentina como *Otra vez Rita*, RCA Victor, AVL-3518, 1964.

las fotografías del evento) por otra importante personalidad: la “reina” de la “nueva ola” merecía, claro está, caer en los brazos del “rey” argentino²⁹⁶.



Imagen 18. Rita Pavone, en los brazos de Johny Tedesco y el “Rey” Palito Ortega. Fuente: blog *Rita Pavone Interview*.

En ese pequeño gesto, uno entre tantos posibles de seleccionar como ejemplo, se condensaba a su modo la centralidad cultural y comercial que consiguió Palito Ortega. Todos estos intérpretes asociados al fenómeno de la “nueva ola” que fueron mencionados ocuparon, entre 1964 y 1967, lugares significativos dentro de las pantallas de la televisión (aunque *El Club del Clan*, ya sin sus integrantes más exitosos, duró apenas una temporada más) y de los cines, de las tapas de las revistas de espectáculos y de los escenarios de los clubes barriales. Pero ninguno consiguió igualar durante esos años al cantante tucumano en sus múltiples niveles de su éxito: en su enorme exposición mediática, en las cifras de venta de sus discos, en el cachet que cobraba para realizar cada uno de sus shows en vivo y en su proyección hacia todo el mercado hispanoamericano. “Una sola semana, en

²⁹⁶ La foto y la referencia a Pavone como la “reina” aparecen citadas en la nota “Me gusta Buenos Aires y volveré antes de lo que ustedes piensan”, probablemente publicada por la revista *Antena* en junio de 1964. Se puede acceder a ellas a través de una publicación del blog *Rita Pavone Interview*: “in ARGENTINA 1964 – 1965”, blog *Rita Pavone Interview*, 11 de junio de 2013. Disponible en: <http://ritapavoneinterview.blogspot.com/2013/06/rita-pavone-in-argentina.html> (última consulta: marzo de 2022)

Buenos Aires, puede ilustrar el fenómeno”, describía Enrique Raab en un artículo publicado por *Primera Plana* en marzo de 1964: “entre el martes y el sábado pasado, Palito Ortega —para observar un caso límite— fue tema de discusión en el programa *Incomunicados*, de Canal 9, y entonces hizo hablar de sí al político conservador Emilio Hardoy, a la psicóloga Toba Fundia y a la actriz Luisa Vehil; ocupó la portada de dos revistas; anegó de público la calle Lavalle al asistir al estreno del film *El Club del Clan*; desfiló por media docena de bailes suburbanos e hizo sus irrupciones habituales (dos) en el ciclo *Sábados continuados*, de Canal 9”. Para el cronista “la histeria musical” podía ser “tan vieja como la propia música” pero aun así lo que estaba sucediendo era de otro calibre: “la gente parece negarse a hablar de otra cosa, a ver otra cosa, a bailar otra cosa, como si fuera un Sol obsesivo, copernicano, que diese vueltas alrededor de una minúscula Tierra”²⁹⁷. Ni siquiera la propia revista *Primera Plana*, muchísimo más inclinada a atender las expresiones de la “alta cultura” que a elogiar las producciones de la cultura de masas, había resistido la tentación de poner al ídolo en su tapa.

En su investigación sobre Palito Ortega, Pablo Alabarces y Abel Gilbert notan que el artículo de Raab para *Primera Plana* fue una de las primeras ocasiones en las que el “mundo culto” formuló públicamente su propia interpretación sobre el nuevo fenómeno musical y cultural. En esa interpretación, que como observa Valeria Manzano estaba cargada de metáforas de género (en tanto asociaba a la cultura de masas con atributos convencionalmente vinculados con lo femenino como la pasividad y el sentimentalismo), no había espacio para reconocer la agencia ni de las jóvenes estrellas ni de su igualmente joven público²⁹⁸. El éxito de la “nueva ola” era entendido y explicado, en cambio, como el producto de una fabricación industrial guiada por intereses puramente económicos y orientada a conquistar/manipular a un público consumidor completamente alienado e ignorante. “Este oleaje que parece ingobernable no se mueve nunca por sí solo: hay muchos vientos detrás de él que están agitiándolo”, aseguraba Raab en su texto, postulando el eje central de la argumentación de tono “sociológico” que quería plantear (y justificándose a su vez, ante los lectores, por su interés en Palito). Eran esos “grandes engranajes” los únicos que podían explicar la popularidad de los nuevos ídolos juveniles. “Un ser humano, llámese Rita Pavone, Johnny Halliday o Paul McCartney [sic] (el querubín de *The Beatles*), termina por ser menos eso que una industria prodigiosa, donde las decenas de millones conquistadas por su voz alimentan a centenares de protectores y

²⁹⁷ Raab, Enrique. “La década de los frenéticos”, *Primera Plana*, N° 71, 17 de marzo de 1964, pp. 20-23.

²⁹⁸ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 138.

de servidores”, sostenía el periodista²⁹⁹. Desde el punto de vista de lo que Alabarces y Gilbert llaman, siguiendo una idea de Mirta Varela, el “frío corazón de los cultos”, esta nueva expresión de la cultura de masas, como cualquier otra previa o posterior, no era nada más que una formulación degradada de la “verdadera” cultura³⁰⁰. El fanatismo que despertaban Palito y el resto de los “nuevaoleros” entre las audiencias juveniles y el tremendo éxito comercial que las empresas discográficas estaban obteniendo con ellos eran el índice perfecto de su total falta de valor artístico o “espiritual”. Una mirada fuertemente elitista (y, como ya se dijo, machista) que, al momento de ser formulada desde el campo de la izquierda política (algo cada vez más frecuente a medida que avanzaba la década), respaldaba además las denuncias sobre los efectos nocivos del imperialismo cultural estadounidense sobre cualquier programa de liberación popular.

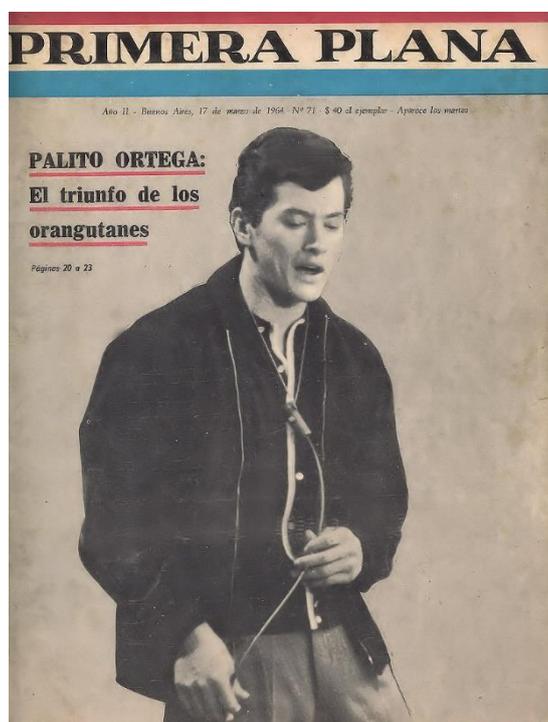


Imagen 19. “La década de los frenéticos”. Palito Ortega en la tapa de la revista *Primera Plana*. Fuente: Raab, Enrique. “La década de los frenéticos”, *Primera Plana*, N° 71, 17 de marzo de 1964.

²⁹⁹ Raab, Enrique. “La década de los frenéticos”, *Primera Plana*, N° 71, 17 de marzo de 1964, pp. 20-23.

³⁰⁰ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 45; Varela, M. *La televisión criolla...*. A pesar de criticar profundamente esta postura, a lo largo de su libro Alabarces y Gilbert demuestran compartir algunos de sus puntos de vista. Por ejemplo, cuando eligen nombrar a su primer capítulo, dedicado a describir la historia de *El Club del Clan* y el ascenso de Palito Ortega a la fama, con el título “La máquina de hacer cantantes”.

Al igual que el desprecio al mundo de la cultura popular por parte de las élites intelectuales, esta denuncia del imperialismo cultural no era totalmente novedosa para comienzos de los años sesenta. No obstante, la emergencia de la música juvenil, con su inocultable carácter transnacional, dio fuerza a sus premisas y potenció su circulación no sólo en Argentina sino en muchos otros lugares del mundo. Los músicos y los oyentes de la “nueva ola” no podían esgrimir, para legitimarse, un apego a las tradiciones musicales y culturales del país, como sí lo podían hacer el tango y el folklore. “El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, o desarrollo vital de su propia expresión popular y nacional en la diversidad de su formas y géneros, o estancamiento infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos”, planteaban por ejemplo los firmantes del “Manifiesto del Nuevo Cancionero”, el documento con el que el grupo de artistas folklóricos Movimiento Nuevo Cancionero se presentó públicamente en un acto realizado en la ciudad de Mendoza en 1963. Es muy cierto que, como señala Oscar Chamosa, este grupo que llamaba a “modernizar el arte partiendo desde las raíces populares de la cultura nacional” abrevaba en “el nacionalismo romántico internacional” y expresaba “un giro a la izquierda” en el campo de la cultura “que no era menos transnacional”³⁰¹. Pero estas contradicciones no les impedían presentar su proyecto como el de una renovación (y una “elevación” cultural y política) de una música que ya tenía ganada de antemano su identidad nacional. La nueva música pop argentina, en cambio, era la primera expresión de un cosmopolitismo estético y cultural mucho más pleno y directo y, como tal, tendió a ser percibida como una novedad absoluta: esto es, como un fenómeno que no tenía un anclaje “histórico” que validara su existencia por defecto como música argentina, independientemente de las opiniones sobre su calidad artística. Este punto de vista se vio reforzado, además, por las incontestables evidencias del rol que las industrias culturales tenían en su creación y difusión. Aun cuando la música folklórica también atravesó por esos mismos años un enorme “boom” comercial, alimentando el crecimiento del mercado discográfico y proveyendo contenidos para los distintos medios de comunicación masiva, fue la “nueva ola” la que apareció una y otra vez como el ejemplo por antonomasia de una música orientada al mercado consumidor capitalista.

Frente a estas distintas críticas, la entronización de Palito Ortega como “rey nuevaolero” cobra especial sentido histórico porque permite ir más allá de la descripción

³⁰¹ Chamosa, O. *Breve historia del folclore argentino...*, p. 176.

de las características estéticas de la naciente música joven o del señalamiento de las intensas redes comerciales que se organizaron en torno a ella para reflexionar sobre las transformaciones culturales que la misma impulsó. En este punto, la pregunta sobre “el impacto descomunal” del cantante tucumano es, salvo que se recurra a la trillada explicación del “encuentro mágico entre un artista y su pueblo”, completamente decisiva³⁰². ¿Por qué, entre todos los ídolos juveniles del momento, el “elegido” fue precisamente Palito Ortega? En su investigación, Alabarces y Gilbert sostienen que ese éxito masivo estuvo ligado a la construcción de una imagen de autenticidad basada en la “escasez” vocal del cantante (“no tiene una gran voz, no tiene gran caudal, no tiene una afinación perfecta, no maneja muchos matices, no tiene vibrato”), en su condición de cantautor (“Palito canta desde el corazón, porque son sus canciones”) y en su corporalidad popular (“el mejor soporte de una narrativa de pobreza, humildad y autosuperación” que, como plantea Valeria Manzano, supo condensar un “relato del trabajo arduo, la movilidad ascendente y la integración nacional” capaz de interpelar a los sectores populares)³⁰³. En otras palabras, lo que estos dos autores postulan es que el éxito de Palito Ortega se basó en la instalación de una idea sobre la “ausencia de mediación afectiva”: la estrella de *El Club del Clan* era tal y cual se mostraba; su música, sus películas y cualquier otra de sus intervenciones públicas representaban una expresión absolutamente genuina de su sentir³⁰⁴. Lo cierto es, sin embargo, que este concepto de la autenticidad subjetiva, que era sin dudas distinto al concepto hasta entonces más enraizado de la autenticidad como anclaje a una supuesta “tradición” o “esencia” popular/folklórica, estuvo muy lejos de limitarse a su formulación “palitoortegueana”. El “rey” fue sin dudas una figura excepcional, pero ante todo fue un ejemplo paradigmático e inaugural (por sus “cifras”, por la potencia de su construcción de autenticidad, por la intensidad de su mediatización) de las mutaciones más amplias que tomaron forma en la cultura de masas argentina a partir del surgimiento de la música juvenil.

En este sentido, una cuestión que resulta fundamental es la de la dimensión política de la “nueva ola”. Por un lado, resulta innegable que, más allá de todo lo ya señalado sobre el sesgo cultural y de género que contenían las críticas contemporáneas, el “mensaje” del nuevo fenómeno era uno netamente conservador. El gran hit “Qué

³⁰² Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 51.

³⁰³ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, pp. 58-60; Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 132-133.

³⁰⁴ Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, p. 50.

suerte”, una canción escrita por Palito Ortega y Chico Novarro y grabada por Violeta Rivas a comienzos de 1964, bien podría ser considerada en esta línea, tal como propone Valeria Manzano, como un “himno de *El Club del Clan*”, en tanto “condensa [un] optimismo edulcorado, refuerza un imaginario tradicional en torno a los roles de género (una madre que brinda cuidados y un padre silencioso que toma decisiones ‘justas’), celebra el amor romántico (a la vez que encubre toda referencia a la sexualidad), omite signos de “rebeldía” y pone en tela de juicio siquiera a la institución más cuestionada: la escuela”³⁰⁵. Sin embargo, por otro lado, la propia dinámica de juvenalización cultural de los años sesenta iría iluminando hasta qué punto el fenómeno “nuevaolero” había activado formas de identificación originales a través de las cuales la juventud podía cuestionar esos mismos contenidos políticamente conservadores en y a través de su propia música.

Desde esta segunda perspectiva, la “decadencia” de la “nueva ola” (el tercer y último momento de su historia) representó, a su manera, una muestra precisa de hasta qué punto ese mismo fenómeno había logrado impulsar el traslado de las disputas sobre la legitimidad cultural al terreno de la cada vez más juvenalizada cultura de masas. Hacia 1966, las primeras señales del estancamiento y extenuación de los “ídolos con pies de barro” de *El Club del Clan* comenzaron a hacerse visibles³⁰⁶. A pesar de que habían pasado unos pocos años desde su aparición en escena, algunas de sus estrellas ya parecían personajes de un pasado lejano (¿quién se acordaba, a esa altura, de la sonrisa de Jolly Land?) y muchas otras, como Johnny Tedesco o Los Iracundos, intentaban con menor o mayor éxito reformular sus carreras. Sólo Palito parecía sostenerse incólume, aunque no pasaría demasiado tiempo para que su hegemonía también empezara a mostrar algunos signos de fractura³⁰⁷. En aquel nuevo contexto, el argumento de una película como *Pajarito Gómez, una vida feliz*, que había sido clave en la amplificación de los “debates más generales sobre la denominada ‘maquinaria’, que fabricaba, manipulaba y alienaba a ídolos y fans por igual”³⁰⁸, empezó a aparecer enunciado -irónicamente- desde las propias industrias culturales y expresado en las preferencias de esos mismos fanáticos de la música juvenil a los que había querido cuestionar. Aquel film de 1965, cuyo guion había sido escrito por el poeta y militante político de izquierda Paco Urondo, buscaba desnudar

³⁰⁵ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 131. Véase también Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, pp. 39-40.

³⁰⁶ Santagada, Luis. “Ídolos con pie de barro”, *Panorama*, N° 45, febrero de 1967, pp. 111-114. Véase también “¿El ocaso de los dioses?”, *Para Ti*, N° 2275, 16 de febrero de 1966, pp. 50-51.

³⁰⁷ Siguiendo los datos de los rankings de ventas y distintos testimonios del propio músico, Alabarces y Gilbert identifican este punto de quiebre en el año 1968.

³⁰⁸ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 137.

y denunciar la forma en que los ídolos “nuevaoleros” eran producidos por “las empresas grabadoras, las editoriales de música, las revistas especializadas, los disc-jockeys”³⁰⁹. “Pajarito” era una clarísima parodia de Palito: un cantante exitoso que, por detrás de su supuesta autenticidad, había sido completamente inventado por los grandes poderes económicos y culturales para alimentar el consumo de una audiencia alienada. Hacia el tragicómico final de la historia, el ídolo moría en un accidente de tren producido por un guardabarrera que se había distraído escuchando una de sus canciones. La moraleja musical que proponían los creadores era, una vez más, muy evidente: una muerte podría haber sido evitada si aquel hombre hubiese tomado conciencia de su condición de explotado, es decir, si en vez de distraerse con las melodías de “Pajarito” hubiese sabido escuchar música realmente “auténtica”. Pero, ¿cuál era esa música? Seguramente los creadores de la película pensaban, desde el fondo de su “frío” y “culto” corazón, que la respuesta a esa pregunta debía venir por el lado de la música “clásica” o, a lo sumo, por el de las expresiones más sofisticadas del folklore o el tango, como podían ser las grabaciones del “revolucionario” bandoneonista Astor Piazzolla. Sin embargo, al menos para una parte de ese cada vez más vasto público juvenil al que la industria discográfica se orientaba, había surgido otra alternativa. Justamente por esos mismos años estaba ganando popularidad en el país una nueva expresión de la música juvenil inspirada en el modelo de la banda británica The Beatles. Ese emergente fenómeno “beat”, cuya existencia y desarrollo estaban ligados al mismo entramado comercial y mediático que había promocionado a aquellos primeros ídolos de *El Club del Clan*, fue percibido en un primer momento como parte del universo “nuevaolero”. No obstante, como se verá a lo largo de esta tesis, los jóvenes músicos beat y sus igualmente jóvenes oyentes comenzaron muy pronto a diferenciarse, criticando la artificialidad de sus antecesores (por ejemplo, la de Palito Ortega) y defendiendo su propia autenticidad. Las nuevas campanas que sonaron entonces fueron, en este sentido, un “réquiem para la nueva ola”³¹⁰ pero también en cierto modo su gran marcha triunfal.

³⁰⁹ Santagada, Luis. “Ídolos con pie de barro”, *Panorama*, N° 45, febrero de 1967, p. 112.

³¹⁰ “Réquiem para la nueva ola”, *Siete Días*, N° 7, 27 de junio de 1967, p. 58.

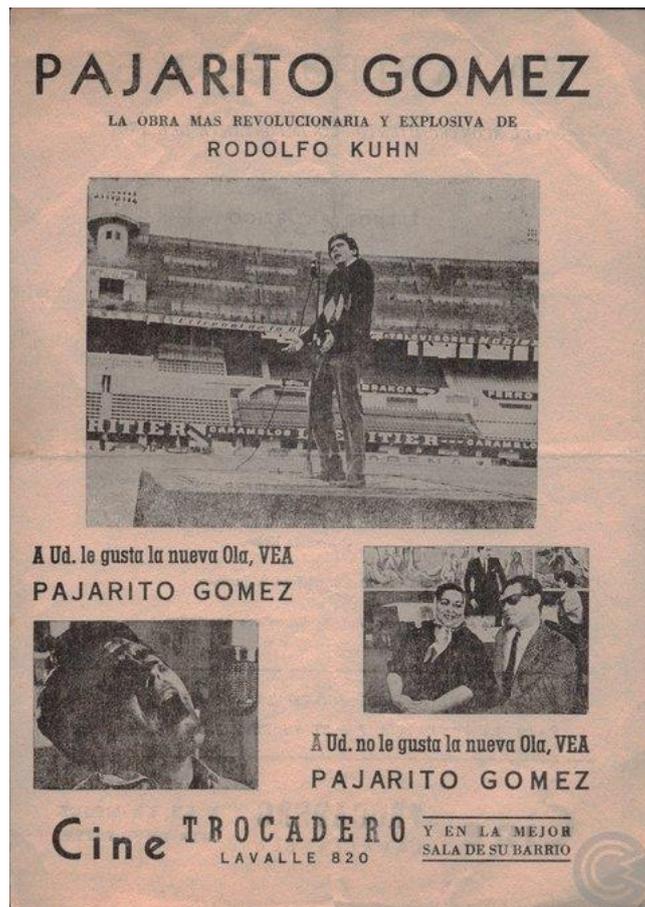


Imagen 20. Afiche promocional de la proyección de la película *Pajarito Gómez* (1965) en el cine porteño Trocadero. Fuente: Cuenta de Twitter de Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

2.3 Los Beatles del Viejo Testamento: normalidad y excepción en los primeros años del fenómeno beat

A mediados de los años ochenta, Luis Alberto Spinetta, por entonces una de las grandes figuras del “rock nacional”, recordó cómo fue su primer encuentro con la música de los Beatles:

La primera vez que escuché a Los Beatles (...) fue en un baile en Estudiantes Norte, pasaron *Love me do* y le pregunté al disc jockey qué era eso. “Me parece que se llaman Los Escarabajos”, me contestó. A partir de ese momento, cada vez que pasaban Los Beatles, me daba una especie de fiebre total. Ni te cuento cuando vi las primeras fotos en los diarios. Tuve un ataque de beatlemania. (...) Toda esa etapa de mi vida es muy mágica porque coincide con los primeros enamoramientos, con las primeras calenturas de la pubertad y con Los Beatles. Al escuchar *Please, Please Me* me tiraba a llorar al lado del Winco, ¡era un bochorno! En casa me decían: “Dejá eso, no ves que te va a hacer mal...”³¹¹.

Más allá de su importancia puntual para comprender la biografía musical de quien se convertiría en uno de los músicos populares más importantes de la historia argentina, este testimonio de Spinetta es significativo porque sintetiza una serie de rasgos comunes que suelen aparecer en los relatos de quienes vivieron “en primera persona” y durante su juventud la llegada de los Beatles a la Argentina³¹². El baile en el club de barrio, en el verano de 1964, animado por un disc-jockey (y ya no exclusivamente por músicos en vivo), el descubrimiento de las primeras fotos del grupo en los diarios y revistas, la experiencia romántica juvenil como un marco interpretativo del mundo, la escucha de los discos en la casa familiar, el tocadiscos marca Winco, el reconocimiento de una brecha generacional a partir de las diferencias en los gustos musicales: en las reconstrucciones memorialísticas de los jóvenes sesentistas, el contacto con las primeras canciones del cuarteto de Liverpool se presenta casi siempre con estas características y es definido como

³¹¹ Arias, Ronnie. “El debut de Luis Alberto Spinetta”, *Venus-Arte*, septiembre de 1986. Disponible en: <https://rock.com.ar/notas/el-debut-de-luis-alberto-spinetta>. Como se señaló antes, los dos primeros discos de los Beatles fueron editados bajo el nombre “Los Grillos”. Es probable que el disc-jockey haya mencionado en realidad este nombre, o que haya dicho “Los Beatles” pero Spinetta, en su recuerdo, buscó recuperar el dato anecdótico del nombre mal traducido pero lo hizo sin precisión.

³¹² Analicé el testimonio de Spinetta en relación a su carrera como músico en Delgado, Julian. *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017), p. 25. El testimonio también es mencionado (sin citar la fuente) en la biografía oficial de Spinetta: Marchi, Sergio. *Spinetta. Ruido de magia. Biografía oficial* (Buenos Aires: Planeta, 2019), p. 70. Relatos muy similares al de Spinetta son, por ejemplo, los de Charly García en Marchi, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García* (Buenos Aires: Planeta, 2013) [1997], p. 54; Gustavo Santaolalla en Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008) [1977], p. 133; Nito Mestre en el documental *Argentina Beat* (dir. Hernán Gaffet, 2006).

un episodio decisivo, como un antes y un después tanto en términos musicales como personales. Así, estas memorias se construyen sobre una paradoja significativa. Por un lado, asocian a los Beatles con una serie de prácticas y consumos culturales vinculados a la música que, como se vio previamente, la juventud argentina venía desarrollando desde finales de los años cincuenta. Por otro lado, sin embargo, nutren y reproducen ya sea de manera consciente o inconsciente el relato convencional de la cultura rockera según el cual el nuevo fenómeno beat representó una ruptura radical con las formas musicales y culturales del pasado³¹³.

Recuperar esta tensión entre normalidad y excepcionalidad es fundamental a la hora de analizar la llegada y el desarrollo inicial de la música beat en Argentina. Ciertamente, la idea de la aparición de los Beatles como un quiebre inmediato no es del todo infundada en términos históricos. En primer lugar, porque responde a una serie de características originales que, como se verá más adelante, la propuesta musical y estética del grupo efectivamente tuvo desde el primer momento. En segundo lugar, porque, como ejemplifica el testimonio de Spinetta, el lugar central que hasta el día de hoy ocupan los Beatles en la historia de la música y la cultura popular fue reconocido y resaltado muy rápidamente por diversos actores (jóvenes y adultos) de su propia época. En tercer lugar, por último, porque su llegada a la Argentina estuvo marcada por un discurso promovido desde las industrias musicales y la prensa que resaltó permanentemente la singularidad de su música y su imagen y su rol decisivo como símbolos de la modernización cultural a nivel transnacional. No obstante, al menos durante los primeros años, estos elementos rupturistas se mostraron balanceados o incluso opacados por un fuerte sentido de continuidad. A pesar de las lecturas *a posteriori* que se puedan hacer, o incluso de la exaltada retórica con la que se presentó al grupo en su propio tiempo (una retórica construida sobre todo a partir de las evidencias de los casos estadounidense y británico³¹⁴), el nuevo fenómeno beat estuvo lejos de ser procesado en Argentina como una propuesta radicalmente diferente o alternativa en algún sentido: muy por el contrario,

³¹³ “Desestimar la música de los años intermedios entre Elvis y los Beatles como un interregno formulista, superficial e insignificante, permitió ver la llegada de las bandas beat británicas en 1964 como un derrocamiento heroico del establishment -como el propio rock’n’roll, otra ruptura radical con el pasado-. (...) Elvis inició el fuego, los años intermedios casi lo apagaron, pero los Beatles salvaron el día, apareciendo sorpresivamente y mostrando a los Estados Unidos cómo debían hacerse las cosas”. Keightley, K. “Reconsidering rock”..., pp. 116-117.

³¹⁴ Ya en mayo de 1964, por ejemplo, un editorial de la revista *Cashbox* aseguraba que “las estrictas normas por las cuáles la industria discográfica ha armado sus planes de lanzamiento [de nuevos singles] está en la actualidad siguiendo el mismo camino que los discos de 78 rpm” y que la “forma de pensar [que] parecía tener buen sentido comercial en la era AB (Antes de los Beatles)” y “todas las ideas sobre lanzamientos [discográficos] se han ido por la borda”. *Cashbox*, 9 de mayo de 1964.

fue recibido, integrado con celeridad y asociado sin rodeos al circuito de la música juvenil local.

Desde este punto de vista, resulta necesario desarmar la imagen compacta sobre Los Beatles que se ha vuelto cada vez más común con el paso de los años y rehistorizar su música y su carrera, distinguiendo especialmente dos grandes momentos estéticos y culturales por los que pasó la banda a lo largo de los años sesenta³¹⁵. Desde sus días de formación en Liverpool y hasta sus primeros años de estrellato, el grupo que habían creado cuatro jóvenes de la clase obrera de la ciudad de Liverpool se construyó en plena sintonía con los sonidos y las lógicas de la música pop de su tiempo³¹⁶. El rock and roll estadounidense y su respuesta británica, el skiffle, la música surf, los grupos vocales asociados al sello Motown e incluso la tradicional música de vaudeville formaron parte de su educación musical y ofrecieron referencias generales y ejemplos concretos para la conformación de su repertorio. Además, como bien sugería el conteo inicial (“one, two, three, four!”) de “I Saw Her Standing There” (la primera canción del primer LP de la banda, *Please Please Me*), incluso después de comenzar a grabar discos en octubre de 1962 sus presentaciones en vivo tenían un lugar decisivo dentro de la dinámica de funcionamiento del conjunto. Todavía en el disco *Beatles for Sale* (registrado entre agosto y octubre de 1964), plantea Walter Everett, los Beatles eran lo que habían sido desde un principio: “una banda de covers de rock and roll” que “cerraba los shows con sus números más fuertes: hasta 1963, con ‘Twist and Shout’ de los Isley Brothers; en 1964, con ‘Long Tall Sally’ de Little Richard y en 1965, con ‘I’m Down’ del propio McCartney”³¹⁷. Esto no significa que la propuesta musical de aquellos primeros años no haya tenido sus particularidades ni que el estudio de grabación no haya funcionado cada vez más como un espacio de moderada innovación, un ejercicio en el que el productor artístico del grupo George Martin cumplió un rol crucial. Mientras para su primer álbum el grupo realizó

³¹⁵ Dos ejemplos de esta “imagen compacta” son los shows más recientes de Paul McCartney y la película *Yesterday* (dir. Danny Boyle, 2019): en ambos casos el repertorio de los Beatles es presentado sin un criterio cronológico y las canciones de distintos momentos estéticos de su carrera aparecen entremezcladas. En el mismo sentido, se puede notar que, al momento de escribir esta nota al pie (noviembre de 2020), los diez temas más escuchados del grupo en la plataforma digital Spotify son: “Here Comes the Sun” (1969), “Come Together” (1969), “Let It Be” (1970), “Yesterday” (1965), “Hey Jude” (1968), “Blackbird” (1968), “Twist and Shout” (1963), “In My Life” (1965), “I Want to Hold Your Hand” (1963) y “Help!” (1965).

³¹⁶ Entre la extensa bibliografía de referencia sobre la historia de los Beatles se han consultado especialmente para la escritura de este apartado, además de los trabajos que son citados a lo largo de éste y los siguientes párrafos, los libros de Stark, Steven D. *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World* (Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005) y McKinney, Devin. *Magic Circles. The Beatles in Dream and History* (Harvard: Harvard University Press, 2003).

³¹⁷ Everett, Walter. *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013), p. 32.

una única sesión en los estudios de EMI en Abbey Road, para *Rubber Soul* (grabado entre junio y noviembre de 1965) se utilizaron ciento trece horas a lo largo de trece jornadas³¹⁸. Sin embargo, las canciones de este último disco todavía podían ser reproducidas en vivo sin grandes dificultades y, aunque utilizaban diversos recursos de estudios, lo hacían de un modo que cambiaba algunos detalles, pero no alteraba los procedimientos generales³¹⁹.

Fue recién con la decisión de abandonar sus largas y agotadoras giras que el grupo comenzó a concebir y utilizar completamente al estudio como su principal herramienta creativa, pensando cada nueva sesión de grabación como un espacio de experimentación y prueba y concibiendo la composición como una práctica de expresión personal (en el sentido biográfico e íntimo del término y no sólo en el interpretativo) que debía estar guiada por la originalidad y la independencia de cualquier motivación comercial³²⁰. Si bien desde septiembre de 1965 los Beatles realizaron cada vez menos shows, pasaron cada vez más tiempo en el estudio y, entre otras actividades, comenzaron a experimentar con ácido lisérgico y a frecuentar los circuitos de la vanguardia artística de Londres, probablemente el momento del quiebre definitivo fue agosto de 1966. Ese mes el grupo editó en Gran Bretaña y Estados Unidos (la edición argentina fue en octubre) su nuevo LP, *Revolver*, y realizó su último concierto, el 29 de agosto en el Candlestick Park de San Francisco. Así, al mismo tiempo que abandonaban definitivamente los escenarios, Lennon, McCartney, Harrison y Starr presentaban públicamente un trabajo que contenía “una mezcla apabullante de nuevos sonidos de guitarra e instrumentos poco corrientes, de efectos de sonido y de materiales no occidentales, todo ello manipulado con magia creativa” y acompañado por “nuevos textos poéticos, muy demandantes”³²¹. Especialmente icónico era “Tomorrow Never Knows”, el último tema del álbum (aunque el primero que el grupo grabó para aquel disco), en donde la manipulación de cintas grabadas (cinco *loops* diferentes aparecían en menos de un minuto) se combinaba con los más variados efectos de sonido (entre los que destacaban el sonido fuertemente procesado de la batería de Ringo Starr y la voz John Lennon) sobre una base armónica de fuertes influencias orientales y una letra inspirada en la experiencia del LSD y el *Libro tibetano de los muertos*. Como plantea Ian MacDonald:

³¹⁸ Everett, W. Los Beatles como músicos..., p. 52.

³¹⁹ Everett, W. Los Beatles como músicos..., p. 49.

³²⁰ Julien, O. “‘A lucky man who made the grade’...”

³²¹ Everett, W. Los Beatles como músicos..., p. 66.

La zumbante nota sostenida [*drone*] de oscuros pero relucientes armónicos de sitar y tambura significaba, en 1966, sintonizar con una desconocida frecuencia espiritual; un impacto aminorado en las siguientes generaciones, acostumbradas a las armonías de pedal de los temas ambiente de sintetizador y la monocorde música rave. Cuando apareció “Tomorrow Never Knows” las notas sostenidas habían estado ausentes de la música occidental desde la desaparición del estilo de “organum” religioso del siglo XII. (...) El zumbido indio, presentado a la cultura del primer mundo por este corte, no sólo desafía siete siglos de música occidental, sino también la premisa operativa de la propia civilización occidental. Cuando la voz de Lennon se alza por encima del hirviente resplandor del revuelto de *loops*, las primeras palabras que pronuncia, “Apagad vuestras mentes” [“Turn off your mind”], son una negación mística de toda empresa intelectualmente progresiva. “Tomorrow Never Knows” introdujo en el pop el concepto de expansión de la mente, hasta entonces reservado a las élites, y atrajo la atención simultáneamente a las drogas realzadoras de la consciencia y las antiguas filosofías religiosas de Oriente, totalmente extrañas al pensamiento occidental por su antimaterialismo, su absorta pasividad y su escéptico enfoque de las conciencias visionarias³²².

A partir de entonces, y más aún luego de la salida del siguiente LP del grupo, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (editado en Argentina en julio de 1967), “el álbum que inventó el rock de autor”³²³, los Beatles ya no serían vistos y oídos por muchos de sus jóvenes oyentes “como productores de un estilo que bregaba por ser imitado antes de pasarse de moda, sino como visionarios que pudieron convencer al *establishment* de que cada nuevo álbum de rock podía tener un conjunto de reglas fundamentalmente diferentes, que serían dictadas por los artistas”³²⁴.

Esta distinción entre “la era del Viejo y la era del Nuevo Testamento” en la carrera musical de los Beatles es un criterio importante (aunque por supuesto no el único) para comprender de qué maneras fue escuchado el grupo en Argentina y cómo esa escucha influyó en las transformaciones de la cultura juvenil local³²⁵. La novedad que en 1964 traían las canciones y la imagen del grupo en comparación con las de otras estrellas de la música juvenil permite, en retrospectiva, definir ese momento como inaugural o

³²² MacDonald, Ian. *Revolution in the Head. The Beatles’ Records and the Sixties* (London: Vintage, 2008), pp. 152-153.

³²³ Moore, Allan F. *The Beatles: Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 71.

³²⁴ Everett, W. *Los Beatles como músicos...*, p. 27.

³²⁵ La idea de las eras del Viejo y el Nuevo Testamento es atribuida a Tony Barrow, agente de prensa de los Beatles, por Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 181. Como se verá, los textos de Barrow publicados en las contratapas de los cuatro primeros álbumes del grupo editados en Argentina fueron importantes para que el público local obtuviera información “de primera mano” y un relato específico sobre la singularidad de los Beatles.

iniciático. En términos de la experiencia histórica, sin embargo, es muy probable que la idea de un parteaguas instantáneo haya sido más una estrategia publicitaria que cualquier otra cosa. Por lo menos hasta mediados de 1966, la propuesta musical y estilística de los Beatles podía ser descifrada sin demasiados inconvenientes como una afirmación de las lógicas musicales y comerciales de su época. El reconocimiento de la capacidad de la banda para poner en cuestión -o al menos en tensión- esos estándares sólo emergió con la edición de sus álbumes “de estudio”, que representaron un distanciamiento cada vez más abierto de la “tradicción social del baile” y una creciente aspiración a que sus canciones fueran escuchadas como obras de arte³²⁶. Ni siquiera entonces, sin embargo, ese reconocimiento fue generalizado: como se verá más adelante, mientras un sector juvenil de la audiencia argentina encontró en las nuevas canciones una señal de transformación, para muchos otros oyentes los Beatles siguieron siendo sobre todo un buen entretenimiento y/o símbolo del poder de las industrias culturales.

El ritmo de la cronología de la música beat en la Argentina estuvo marcado, así, por el de las ediciones discográficas de los Beatles realizadas por el sello Odeon “pops”. No obstante, también fueron muy significativos una serie de eventos puntuales y algunos desarrollos específicos de la escena local. En primer lugar, el estreno de las películas protagonizadas por el cuarteto tuvo una importancia crucial ya que permitió que el público local estableciera un contacto íntimo con sus integrantes y, como se verá a continuación, colaboró directamente en la consolidación de los principales tópicos visuales y discursivos sobre el grupo en sus primeros años³²⁷. A comienzos de octubre de 1964 se proyectó en los cines argentinos *A Hard Day's Night* (dir. Richard Lester), bajo el título *¡Yeah Yeah Yeah, Paul, John, George y Ringo!*. Unos meses antes, en junio, se había exhibido el corto *Llegan los Beatles (The Beatles Come to Town!)*³²⁸. El segundo

³²⁶ En un trabajo clásico sobre esta transformación del grupo, Terence O'Grady rastrea hasta *Rubber Soul* el “movimiento de los Beatles hacia la negación de los mismos orígenes sociales y funcionales del rock and roll” y su demanda “de que su música sea experimentada exclusivamente a través de la escucha”: O'Grady, Terence J. “*Rubber Soul* and the Social Dance Tradition”, *Ethnomusicology*, Vol. 1, N° 23 (1979), p. 92. Un análisis más exhaustivo, como el que realizan Everett y MacDonald, sugiere no obstante que el cambio de orientación recién se afirma a mediados de 1966.

³²⁷ Sobre la idea de “intimidad” véanse Donnelly, Kevin J. *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks* (New York y Londres: Bloomsbury, 2015), p. 22; James, D. E. *Rock 'N' Film...*, p. 149.

³²⁸ “Los ‘beatles’ y una farsa entretenida”, *La Nación*, 25 de junio de 1964; “Llegan los Beatles”, *Crónica*, 26 de junio de 1964. El artículo de *La Nación* informa, aparentemente de modo incorrecto, que el corto informativo filmado por *British Pathé* aborda la llegada de los Beatles a Nueva York cuando en realidad documenta un recital en Manchester. Véase: *The Beatles Come to Town*, Pathé News, N° 63/104, 26 de diciembre de 1963. Disponible en: <https://movingimage.nls.uk/film/0585>. Hubo un registro de la primera visita de los Beatles a Estados Unidos (*What's Happening! The Beatles In The USA.*, dir. Albert y David Maysles, 1964), pero no he encontrado información relativa a su proyección Argentina durante los años sesenta.

largometraje de la banda, *¡Socorro! (Help!, 1965, dir. Richard Lester)* se pudo ver el 1 de enero de 1966. En segundo lugar, la mencionada visita de los American Beetles en la primera quincena de julio de 1964 fue un evento importante para la difusión local de la propuesta beat. Como ha demostrado Rodrigo Buján en su estudio sobre la recepción de los Beatles por parte de la prensa argentina, “si se compara la cantidad de notas e imágenes sobre los Beatles y los Beetles publicadas en diarios entre enero y diciembre de 1964, la balanza se inclina a favor de los ingleses sólo levemente” y, si se comparan la relevancia que esos artículos de prensa le asignaron a cada grupo, “llamativamente, frente a lo que hoy podría suponerse, los asuntos ligados a Los Beatles son los que reciben una mayor jerarquización”³²⁹. En este sentido, tal como se planteó en la introducción, la presentación del conjunto estadounidense bien puede ser considerada un momento inaugural, acaso tan relevante como la edición local de los discos del grupo de Liverpool. En tercer lugar, la exitosa aparición a mediados de 1965 del conjunto uruguayo Los Shakers, con sus prototípicos flequillos y sus canciones cantadas en inglés, marcó un hito decisivo en la consolidación del beat como un fenómeno con raíces locales. Con sus apariciones en la prensa, en la televisión, en el cine (en la película *Escala Musical*) y en una innumerable cantidad de bailes, éste y algunos otros grupos que surgieron durante aquellos meses replicaron la música y el estilo que los Beatles proyectaban a través de sus discos y películas y dieron forma al primer período de la música beat en la Argentina.

³²⁹ Buján, Rodrigo. *¿Fabulosos cuatro? Estrategias de construcción de Los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964* (Universidad de Buenos Aires, tesis de licenciatura, inédita, 2006), p. 66 y p. 55 respectivamente. Según señala el autor en la página 79, “la cantidad de notas editadas por la prensa en general fue descomodida, en especial al comparársela con la que recibieron Los Beatles a lo largo de 1964. Los Beetles contaron con ‘privilegios’ o ‘protagonismos’ (imágenes fotográficas en *La Nación*, lugar en dos portadas de *Crónica*) que los propios músicos de Liverpool ni siquiera estuvieron cerca de recibir, ocupando un lugar bastante relegado en la prensa durante el período analizado”.

2.4 Flequillos, música y política: los Beatles como símbolo juvenil

En marzo de 1964, la revista *Primera Plana* dedicó su nota de tapa a analizar el extraordinario éxito de Palito Ortega y otros ídolos musicales juveniles del momento. Allí, en el marco de un análisis crítico del fenómeno comercial y cultural de la “nueva ola”, se transcribía un comentario sobre “el cuarteto de The Beatles, los flequilludos y estentóreos nuevos reyes de la juventud” que había sido recientemente publicado por el semanario estadounidense *Newsweek*. “Visualmente, son una pesadilla. Musicalmente, están próximos al desastre: guitarras y baterías son golpeadas sin misericordia; sus voces son una catástrofe, un prepotente fárrago de sentimentalismo romántico, semejante a las tarjetas de fin de año”, decía la descripción³³⁰. De este modo, al mismo tiempo que inscribían de manera directa al conjunto británico dentro de la serie de intérpretes comerciales orientados a la juventud que había surgido apenas unos años atrás, los medios de prensa establecían una temprana asociación entre el aspecto físico del grupo y la sonoridad de sus canciones que estaba destinada a perdurar en el tiempo. La rápida y profunda difusión de la icónica imagen de los cuatro jóvenes con sus *mop-top* (“corte taza” de pelo) negro y lacio, sus botas y sus trajes ajustados que “tendían a disimular antes que a enfatizar todo elemento tradicionalmente masculino”³³¹ que ocurrió en los meses siguientes fue un elemento completamente decisivo en la valoración cultural y política de la música beat por parte de distintos sectores sociales y en la construcción específica de los Beatles como un símbolo juvenil.

Luego de la edición de aquellos primeros simples con el nombre de “Los Grillos” en noviembre de 1963, la llegada definitiva de la música de los Beatles al país se concretó el 7 de febrero de 1964. Ese día el sello Odeon “pops” lanzó al mercado un combo que incluía los dos primeros LP del grupo (*Por favor, yo* y *Con los Beatles*), dos EP (*Twist y gritos* y *Los Beatles [N°1]*) y cinco simples³³². El dato de la fecha es tan importante como el de la gran cantidad de discos, si se considera que fue recién dos días más tarde (el 9 de febrero) que Los Beatles realizaron su primer show en el programa televisivo estadounidense de Ed Sullivan. Esta presentación fue mirada por más de 70 millones de

³³⁰ Raab, Enrique. “La década de los frenéticos”, *Primera Plana*, n° 71, 17 de marzo de 1964, p. 20.

³³¹ Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 133.

³³² Además de la reedición de los dos simples que habían salido al mercado con el nombre Los Grillos (ahora con el nombre correcto de la banda), Odeon editó en esta ocasión tres simples más: “Ella te ama” (“She Loves You”) / “Te conseguiré” (“I’ll Get You”), Odeon “pops”, DTOA 3185, 1964; “Quiere tener tu mano” (“I Want To Hold Your Hand”) / “Este muchacho” (“This Boy”), Odeon “pops”, DTOA 3186, 1964; “Twist y gritos” (“Twist and Shout”) / “La vi parada ahí” (“I Saw Her Standing There”), Odeon “pops”, 75202, 1964.

espectadores y suele ser considerada clave para el éxito masivo y la difusión a escala global del grupo, pero recién se transmitiría en la Argentina en septiembre³³³. La premura de la filial argentina de Odeon sugiere, en ese sentido, que ambas cosas (el éxito y la difusión) se dieron desde un principio a un nivel más claramente transnacional. De hecho, ya en enero de 1964 un ejecutivo de la compañía había enviado “un memo a las reparticiones (...) que se encarga[ba]n de la producción” señalando la necesidad de acelerar “con urgencia la producción referente al conjunto Los Beatles, ya que es muy probable que llegue a ocurrir aquí lo mismo que en Europa”³³⁴. Desde el punto de vista de la actualización y la integración del público local al mercado mundial de consumos culturales, el arribo de los discos de los Beatles efectivamente implicaba, como se afirmaba desde la tapa de uno de los simples que se editó como parte de esta segunda tanda de discos del grupo, un contacto directo con “el sonido más moderno del mundo”.



Imagen 21. Tapa del simple de Los Beatles – “Twist y gritos” (“Twist and Shout”) / “La vi parada ahí” (“I Saw Her Standing There”), Odeon “pops”, 75202, 1964.

³³³ Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 37. Buján afirma que el show fue transmitido en agosto: Buján, R. *¿Fabulosos cuatro?...*, p. 101. Sin embargo, *Billboard* menciona la presentación recién el 26 de septiembre de 1964 y *Cashbox*, 7 de noviembre de 1964 dice que la proyección fue realizada “recientemente”. Según un afiche publicitario, el show fue retransmitido por el programa *Casino Philips* (Canal 13): Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 59.

³³⁴ Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 34. *Cashbox*, por su parte, informaba el 18 de enero: “Por supuesto, ninguna conversación con la gente de EMI puede dejar de lado el tema de los Beatles. Odeon lanzará varios de sus discos y hay un proyecto para invitarlos a venir a Argentina”. Sobre la importancia de la gira de tres semanas que la banda hizo por Francia durante enero de 1964 para el “desencadenamiento” de la beatlemania, véase Inglis, Ian / Wilkins, Charlotte. “L’histoire, l’endroit et le moment: le déclenchement de la British Invasion”, *Volume!*, Vol. 2, N° 12 (2016).

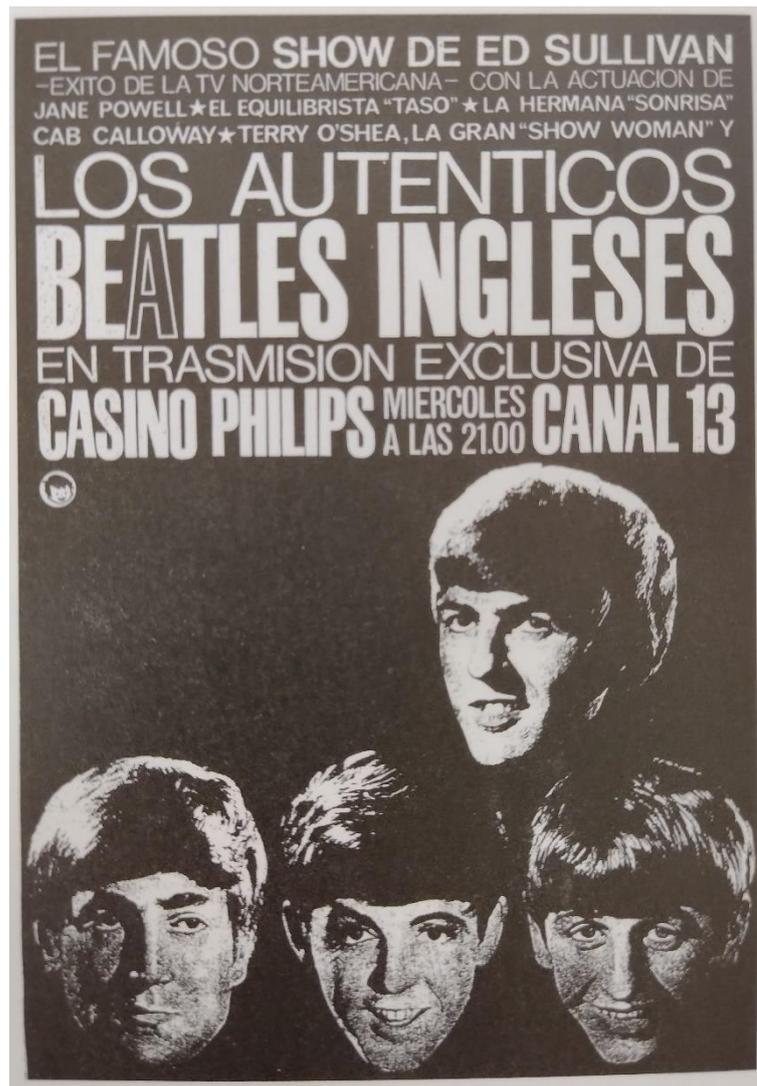


Imagen 22. Publicidad de la retransmisión del show de los Beatles en el Ed Sullivan Show en el programa de televisión *Casino Philips* (Canal 13).

Fuente: Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 59.

Ese simple, el número 75202 editado por el sello Odeon “pops” que contenía “Twist y gritos” y “La vi parada ahí” (dos canciones que también se podían encontrar en el LP *Por favor, yo*), es a la vez un caso singular y un ejemplo muy ilustrativo de cómo fueron generalmente presentados los Beatles ante el público local por parte de las industrias musicales. Su singularidad radica en que fue el único disco argentino del grupo editado en el formato de 78 rpm. Como se vio en el primer capítulo, esos viejos discos “de pasta” estaban para mediados de los sesenta en franca retirada del mercado, derrotados por los vinilos que giraban a 33 1/3 rpm. Tal vez por eso mismo la empresa discográfica decidió imprimir en la contratapa la siguiente fundamentación:

¿Por qué se publica este disco promocional de 78rpm? Porque en su deseo de que *todos* los jóvenes puedan ser sin excepción los felices poseedores de este disco, Industrias Eléctricas y Musicales Odeon S.A.I.C. debió optar por la única salida que podía no sólo garantizarle la entrega al público de un producto de primera calidad (mediante sus reservas de excepcional materia prima conservada en sus stocks), sino también llegar a ese mismo público -con el disco terminado- al precio excepcionalmente bajo de m\$.n. 80-, que significa sacrificar de paso utilidades, siempre con el expreso deseo de favorecer la difusión juvenil y popular de este extraordinario disco³³⁵.

Más allá de la autoproclamada generosidad, los argumentos esgrimidos en este texto demostraban que, para promocionar a los Beatles, Odeon había optado por copiar la estrategia de difusión que la RCA había utilizado apenas un par de años atrás con los LP de *El Club del Clan*: esos 80 pesos moneda nacional (impresos en la contratapa, de modo de resaltar la oferta) representaban una reducción sustancial frente al precio de lista de un simple, que por entonces costaba unos 130 m\$.n³³⁶. Pero esto no quiere decir que la industria discográfica hiciera sus negocios por fuera de todo juicio estético. Por el contrario, como le explicaba Philip Brodie (manager de Odeon) al corresponsal de *Cashbox* en enero de 1964, además de ayudarlos a resolver el problema del “stock inutilizado de pasta para discos”, la edición de este simple (y de otros que finalmente no salieron) encontraba su justificación para la empresa en el hecho de que las canciones de los Beatles estaban concebidas “para sonar a un alto volumen”³³⁷. No sería la única vez que alguien hiciera esa consideración musical.

Una de las herramientas claves para entender cómo se escuchó la música de los Beatles es la reconstrucción de la imagen de la banda que se difundió a la par que sus canciones comenzaban a sonar en el país. En una época en la que la música se compraba en las disquerías, el diseño de la caja o funda constituía, por un lado, un aspecto central de la estrategia publicitaria, sobre todo cuando se trataba de promover a un nuevo artista. Pero además era, por otro lado, un componente central de las múltiples experiencias de escucha: los discos eran primeramente un objeto, y solían conocerse por los ojos antes que por los oídos. El criterio básico de las empresas grabadoras consistía por eso en incluir una o más fotografías que compensaran la “audición sin anclaje visual” y favorecieran la

³³⁵ Los Beatles – “Twist y gritos” / “La vi parada ahí”, Odeon “pops”, 75202, 1964.

³³⁶ Para más precisiones sobre los precios de los discos, véase el primer capítulo de la tesis.

³³⁷ *Cashbox*, 18 de enero de 1964.

elaboración de sentidos sobre la música grabada³³⁸. Algo que se volvía incluso más importante con un grupo británico que difícilmente los oyentes de un país periférico como Argentina pudieran llegar a escuchar alguna vez en vivo. En ese sentido, las tapas de los discos de la banda editados por aquellos primeros años (de las cuáles la del simple de 78 rpm es una síntesis perfecta) tuvieron un rol decisivo en la construcción de una imagen centrada en las cabelleras flequilludas, el traje ajustado y el tono blanco y negro que fue muy posiblemente la principal huella de identidad del fenómeno beat entre 1964 y 1966 (y que perduró como una fuerte referencia durante varios años más)³³⁹. Tal como se verá más extensamente en el capítulo 3, la reproducción de este look asociado “al sonido más moderno del mundo” ofrece, de hecho, un criterio básico para distinguir cuáles fueron los primeros conjuntos beat locales. Como señalaba la contratapa del primer LP de uno de ellos, el grupo Los Búhos, el beat era por entonces “un ritmo musical cuya identificación con los flequillos” era “inevitable”³⁴⁰.

³³⁸ Como señala Marina Cañardo, esta estrategia ancla sus orígenes en los comienzos de la industria discográfica: “El dispositivo del fonógrafo favoreció el desarrollo de una nueva modalidad de escucha caracterizada por la ausencia de una fuente sonora ‘original’ visible. (...) La investigadora [Sophie Maisonneuve] reconoce que para compensar la ‘molestia’ que conllevaba esa ‘audición sin anclaje visual’ y emancipada del lugar de concierto surgieron ciertos ‘dispositivos paliativos’. Así, por ejemplo, las fotos de músicos y las reproducciones de cartas firmadas por ellos mismos aparecían en los catálogos de cilindros como testimonio de autenticidad. Concluye Maisonneuve que esos ‘procedimientos de garantía, sustitutos de la vista, revelan cuán problemático ha sido el pasaje a la audición ‘acusmática’ y hasta qué punto ha implicado la invención de un nuevo espacio de la performance’”. Cañardo, M. *Fábricas de música...*, p. 69.

³³⁹ Tal como el propio Paul McCartney reconoció alguna vez, el look de los Beatles resultó incluso más importante en el despegue de su éxito masivo que la música misma: “Fue muy importante. Salimos de la nada con ese pelo gracioso, parecíamos marionetas o algo así. Eso fue muy influyente. Creo que eso fue realmente una de las grandes cosas que nos permitió marcar un quiebre -el peinado más que la música, originalmente-” (“the hairdo more than the music, originally”). Paul McCartney en *Beatles Anthology* citado por Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 21.

³⁴⁰ Los Búhos – *Los Búhos*, CBS, 8493, 1964. El disco fue editado a fin de año y reseñado en *Clarín*, 13 de diciembre de 1964. El texto de la contratapa había aparecido previamente en el artículo periodístico “Nuevo flequillo musical, traen ahora Los Búhos”, *Crónica*, 29 de julio de 1964.



Imagen 23. Tapa del LP de Los Búhos - *Los Búhos*, CBS, 8493, 1964.

La imagen “prototípica” de los Beatles demostró rápidamente tener una enorme potencia cultural. Sobre todo luego del éxito de la película *A Hard Day's Night* (estrenada en el país, como ya se dijo, a comienzos de octubre de 1964 bajo el título *¡Yeah, Yeah, Yeah, Paul, John, George y Ringo!*), este *leitmotiv* visual se proyectó mucho más allá, impregnando intensamente la cultura de masas de la época. El icónico cuarteto de largas (para su tiempo) y lacias cabelleras en blanco y negro se podía ver por entonces en la gran mayoría de las fotos e imágenes del grupo que -en general gracias a la “cortesía” de Odeon- aparecían en los diarios y las revistas, ya fuera en las populares *Radiolandia* y *Patoruzú* o en la contracultural *Eco Contemporáneo*³⁴¹. Como señala Buján, “el típico flequillo ‘beatle’” emergió como el elemento a través del cual se ancl[ó] la construcción más repetida” del grupo en la prensa escrita durante estos años, como demuestra de manera rotunda “un dibujo -la única imagen no fotográfica (...) [sobre el tema que apareció durante 1964]- publicada por *Clarín* con motivo de la presentación de Los

³⁴¹ “Los Beatles’ desatan la locura”, *Radiolandia*, N° 1901, 30 de octubre de 1964; Quinterno, Dante. “El secuestro de los Beatles”, *Las grandes andanzas de Patoruzú e Isidoro*, Año IX, N° 118, septiembre de 1966; Nho, Ektor y Kreimer, Juan Carlos. “La mística de los Beatles”, *Eco Contemporáneo*, N° 8/9 (1965), pp. 91-95. Sobre la historietta de Patoruzú, véase la entrada de blog “Curiosidades Quinternianas (IX): Siempre en Setiembre”, *El blog del loco Dao*, 26 de octubre de 2010. Disponible en: <https://historietas---cine---teatro-por-dao.blogspot.com/2010/10/curiosidades-quinternianas-ix-el-indio.html> (última consulta: 3 de febrero de 2022).

[American] Beatles en Radio Splendid (14/07/64)” en la que, en vez de mostrarse un retrato del grupo, “lo que aparece es el simple dibujo del corte de pelo ‘beatle’ sin un rostro que lo porte”³⁴². Esa misma flequilluda imagen también se podía apreciar en las apariciones de aquel conjunto estadounidense y de otros grupos beat locales (Los Búhos, Los Guantes Negros, Los Tammys, Los Shakers, Los Mokers, The Seasons) que poco a poco comenzaron a ocurrir en los programas musicales de la televisión (en blanco y negro) como *Sábados Continuos* o *Escala Musical*³⁴³. O incluso durante los cortes publicitarios de esos mismos y de otros programas, cuando un simpático conjunto de ardillas *beatles* promocionaban la ginebra *Llave*. A un buen número de espectadores no se le debe haber escapado que esas ardillas estaban “inspiradas” en el conjunto animado estadounidense Alvin and the Chipmunks, cuyo álbum de agudas y penetrantes versiones de los éxitos de los Beatles había sido editado en el país justamente a comienzos de 1965³⁴⁴. Por entonces las bateas de discos también ofrecían, además de las primeras grabaciones de los grupos beat locales, el LP de Las Mosquitas –“primer conjunto twistero vocal e instrumental, femenino, de habla hispana” del país-, que tenía el dibujo de una banda de insectos feminizados en la portada y una foto del flequilludo cuarteto de mujeres en la contratapa³⁴⁵. Mientras tanto, en alguna casa de la alta sociedad, la escritora Victoria Ocampo, recién regresada de uno de sus viajes a Londres, animaba la velada

³⁴² Buján, R. *¿Fabulosos cuatro?...*, pp. 87-88. Buján rastrea una enorme cantidad de menciones al flequillo en diarios y revistas. Por ejemplo, “La farsa de los flequillos”, *Atlántida*, agosto de 1964; “Tras las melenas una turbia historia”, *Primera Plana*, 14 de julio de 1964, o la siguiente sucesión de expresiones publicadas en notas del diario *Crónica*: “‘flequilludo y estridente cuarteto’ (27/06/64), ‘los muy bien «despeinados» imitadores norteamericanos’, ‘melenudos cantantes’ (06/07/64), ‘mucho ritmo, mucha «melena», muchos dólares’, ‘este «flequilludo» asunto’, ‘pelucones con chillidos’ (07/07/64), ‘iracundos cantantes, escondidos bajos sus cabelleras lacias y cuidadas’ (08/07/64), ‘el peludo conjunto americano’ (26/07/64)”. Buján, R. *¿Fabulosos cuatro?...*, p. 89.

³⁴³ Cabe recordar que la televisión a color comenzó oficialmente en la Argentina en 1980. En cuanto al cine orientado al público juvenil, la carrera de Palito Ortega puede servir de parámetro: sus primeras películas - *El Club del Clan* (dir. Enrique Carreras, 1964) y *Fiebre de Primavera* (dir. Enrique Carreras, 1965)- estuvieron filmadas en blanco y negro e incluyeron una escena final a color; recién en 1966 -con *Mi primera novia* (dir. Enrique Carreras) y *El Rey en Londres* (dir. Aníbal Uset)- las películas del ídolo “nuevaolero” pasaron a filmarse completamente en color. Ese mismo año se estrenó la película *Escala Musical* (dir. Leo Fleider), también en color, en la que participaron Los Shakers y Los Gatos Salvajes.

³⁴⁴ Publicidad “Las Ardillas” - Ginebra Llave. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=Ui6jVf2yYQ4>. El comentario sobre la publicidad y su gran éxito comercial en *Cashbox*, 11 de septiembre de 1965. La edición local del disco *Las ardillas cantan los éxitos de los Beatles* es anunciada en *Cashbox*, 6 de febrero de 1965.

³⁴⁵ Las Mosquitas – *Las Mosquitas*, Music Hall, 649, 1965. Otro disco que, según *Cashbox* (20 de marzo de 1965), también podía encontrarse por entonces en las disquerías era el simple “Los Bites”, “una parodia del conocido grupo y de toda la ola británica” interpretada por un artista llamado El Chacarero (Fernando José Panet). No logré recuperar una copia de esta grabación. Según el Boletín Oficial de la República Argentina del 25 de enero de 1965, se editaron 275 ejemplares de ese simple que también contenía una canción llamada “China nuevaolera”. Véase: https://archive.org/stream/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_2da_seccion_1965-01-25/1965-01-25_djvu.txt

contándole a sus comensales las últimas novedades de las siempre tan admiradas tierras británicas. “En un momento, Victoria sacó una peluca, que imitaba la melena de John Lennon, y le pidió a Borges que se la pusiera”, relata María Esther Vázquez, “pero él, que tenía un estricto sentido del ridículo, dijo que no y comenzó una feroz discusión. Los dos gritaban y, de pronto, Victoria cortó el diálogo muy terminante: ‘Usted, che, con lo empacado que es nunca va a llegar a nada’”³⁴⁶. Quien sí se animaría a ponerse la peluca, en cambio, sería el actor Luis Sandrini, protagonista de *El profesor hippie*. Aunque esa película se estrenó en 1970, cuando -como se verá más adelante- los sentidos asociados a lo “beat” (y a lo “hippie”, una palabra que seis años antes no existía) estaban cambiando sustancialmente, el flequillo todavía seguía siendo un símbolo que para el público general remitía directamente al fenómeno musical que se había desencadenado con la llegada de la música de los Beatles.



Imagen 24. Publicidad de la presentación de The American Beatles en Radio Splendid (1964).

Fuente: Buján, R. *¿Fabulosos cuatro?...*, p. 88.

³⁴⁶ Citado en De Vedia, Mariano. “Victoria Ocampo, rica en anécdotas”, *La Nación*, 11 de agosto de 2002. Véase también Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo. El mundo como destino* (Buenos Aires: Seix Barral, 2002).

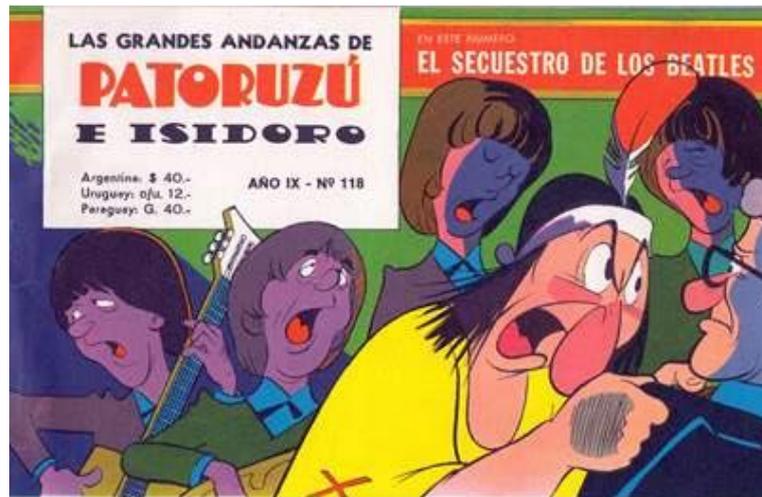


Imagen 25. “El secuestro de los Beatles”. Historieta de *Patoruzú* publicada en septiembre de 1966.



Imagen 26. Imagen del corto publicitario “Las Ardillas” de ginebra *Llave*.



Imagen 27. Tapa del LP de Las Mosquitas - *Las Mosquitas*, Music Hall, 649, 1965.



Imagen 28. Afiche promocional de la película *El Profesor Hippie* (1969).

Así, en poco tiempo, el inconfundible peinado “melenudo” se convirtió en mucho más que un mero motivo visual a partir del cual se planteaba la presentación mediática de los Beatles. La irrupción y difusión del look beatle en Argentina constituyó, tal como en muchos otros lugares del mundo, un capítulo importante dentro de una historia más larga: la de la ruptura por parte de un amplio sector de la juventud con algunos de los patrones culturales más autoritarios de su tiempo. Poco a poco, los jóvenes varones comenzaron a dejar crecer sus cabellos y a identificarse generacionalmente en esa imagen personal, sentando las bases de lo que Valeria Manzano propone definir como una “fraternidad iconoclasta y socialmente transversal de varones pelilargos que provocó no sólo la represión policial, sino también una reacción homofóbica de múltiples sectores que se alzaron en defensa de la autoridad patriarcal y sus nociones establecidas de ‘la moral y las costumbres’”³⁴⁷. Sin embargo, tal como detecta la autora, fueron las chicas quienes más tempranamente distinguieron en los ídolos flequilludos un nuevo ideal de belleza y una vía para discutir las conservadoras pautas de feminidad propias del arraigado modelo de familia doméstico³⁴⁸. En ese sentido, aquello que Ehrenreich, Hess y Jacobs plantean para el caso estadounidense puede pensarse también para la Argentina:

Cuando los Beatles llegaron a los Estados Unidos pre-contraculturales, su pelo largo atrajo más comentarios que su música. Los jóvenes fanáticos corrieron a comprar pelucas de los Beatles y las ilustraciones que mostraban a conocidas figuras masculinas engalanadas con el pelo de los Beatles fueron una fuente de gran diversión. Lo que (...) la mayoría de los comentaristas adultos no podía imaginar era que para [las jóvenes fanáticas] la androginia era en sí misma sexy. La “idea del sexo” como coito, con la posibilidad de un embarazo o una reputación arruinada, era ciertamente atemorizante. Pero los Beatles interpretaron el sexo de forma más generosa y alegre, sacándolo del rígido escenario de los roles de género estadounidenses de mediados de siglo, y fue esto lo que los hizo tremendamente sexy. Dicho de otro modo, el atractivo residía en la visión de la sexualidad que los Beatles ofrecían a una generación de chicas estadounidenses: parecían ofrecer una sexualidad sin

³⁴⁷ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 197-198.

³⁴⁸ “Las jóvenes experimentaron, concretaron y padecieron las consecuencias de los cambios implícitos en las dinámicas de modernización cultural más temprano y con mayor dramatismo que sus homólogos de sexo masculino”, Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 155-156. El “modelo de familia doméstico” era, según señala Isabella Cosse, aquel que estaba “basado en la pauta nuclear, la reducción del número de hijos, la intensidad afectiva y la división de la mujer ama de casa y el varón proveedor”. Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010), p. 13.

tapujos, en ebullición y divertida, como los propios Beatles y todo lo que hacían (o lo que se los mostraba haciendo en sus películas *Help* y *A Hard Day's Night*)³⁴⁹.

Si bien dimensionar en retrospectiva los efectos a mediano y largo plazo que tuvo el desafío sociocultural simbolizado en el pelo largo no es una tarea sencilla, resulta claro en el presente que al menos algunos aspectos del proceso de juvenalización de la cultura de los años sesenta terminaron por volverse hegemónicos. Más de medio siglo después de la irrupción de los Beatles, su imagen flequilluda difícilmente pueda ser vista como desprolija o como una señal de ambigüedad sexual. En cambio, las posibilidades de revisar las formas concretas en que las chicas y los muchachos se identificaron con y se apropiaron del estilo beatle al momento de su llegada a la Argentina son más limitadas. Una historia de las colecciones privadas de recortes fotográficos y artículos periodísticos, de las reuniones en torno a un tocadiscos que reprodujera algún simple o álbum del grupo o de las conversaciones entre amigas y amigos está fundamentalmente ligada a la disponibilidad de testimonios orales que la sustenten³⁵⁰. Tal vez esa sea una de las razones que explique por qué, si bien en los últimos años algunas importantes investigaciones se han concentrado en la figura de las fanáticas y los fanáticos, la gran mayoría de estos trabajos ha preferido focalizarse sobre casos del tiempo presente³⁵¹. Pero, cualquiera sea el caso, no quedan dudas de que tal como plantea Claudio Benzecry aún resta mucho por pensar e investigar sobre “la historia de los diversos regímenes de evaluación afectiva”³⁵².

¿Cómo se desarrolló la historia temprana de la beatlemania local? De acuerdo a un informe publicado por *Primera Plana* en octubre de 1965, existían para entonces en Argentina al menos una decena de clubs de fans dedicados a distintos ídolos “nuevaoleros”. El Club de Amigos de Néstor Fabián, por ejemplo, contaba con 130 socias que tenían por lo general entre 12 y 16 años. El sorteo de un mechón de pelo del cantante, que no era justamente un pelilargo, había desatado entre ellas “una epidemia de shocks

³⁴⁹ Ehrenreich, Barbara / Hess, Elizabeth / Jacobs, Gloria. “Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun”, Lewis Lisa A. (ed.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (Londres: Routledge, 1992), p. 101.

³⁵⁰ Sobre esta cuestión, y en particular sobre el rol de las chicas, véanse Berman, Garry. *We're going to see the Beatles!: an oral history of Beatlemania as told by the fans who were there* (Santa Mónica: Santa Monica Press Group, 2008); McRobbie, Angela / Garber, Jenny. “Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria”, Hall, Stuart / Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2014) [1975], pp. 315-331.

³⁵¹ Borda, Libertad / Álvarez Gandolfi, Federico (comps.). *Fanatismos: prácticas de consumo de la cultura de masas* (Buenos Aires: Prometeo, 2021).

³⁵² Benzecry, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), p. 26.

históricos”³⁵³. La presidenta y fundadora del Club de Fans de la estrella estadounidense George Maharis (actor televisivo de la exitosa serie *Ruta 66* y cantante romántico) decía responder “150 cartas diarias”. Su hermana estaba al frente de otra asociación, destinada a idolatrar al también estadounidense Dean Reed, con “seiscientas [socias], cien más que las admiradoras de George”. Eran muchas más, cerca de dos mil, las que se reunían en el Club de Admiradoras de Johny Tedesco. En cuanto al Club de Fans de Violeta Rivas, presidido por un muchacho de 19 años, estaba abriendo sucursales “en Uruguay, Colombia y Venezuela, dedicadas a activar la exportación de discos y cartas, y a preparar el terreno para las excursiones que programó la cantante”. Para él, las razones del éxito de Violeta eran evidentes: “¡Es que Violeta posee un hechizo especial!”. Aunque ningún club de fans de Los Beatles era mencionado en aquella nota periodística (sí se resaltaba, al pasar, el fervor de sus fanáticas londinenses), esas asociaciones ya estaban por entonces en plena formación. La historia de una de ellas ofrece algunas pistas claves para entender los modos en el que el fanatismo por el cuarteto de Liverpool estuvo estrechamente ligado a las transformaciones socioculturales de los años sesenta.

La agencia de prensa de Brian Epstein, manager de los Beatles, había organizado tempranamente una red de clubs de fans oficiales de la banda. Desde las oficinas de Liverpool, la secretaria Freda Kelly organizaba el trabajo, que incluía entre otras tareas la publicación del *Beatles Monthly* (una revista mensual sobre el grupo), la respuesta de las miles de cartas que recibían los músicos por día y la acreditación de los clubs de fans que se iban formando no sólo en Gran Bretaña sino también en distintos lugares del planeta: incluso en Argentina³⁵⁴. En 1965, una joven de 15 años de la localidad de Ramos Mejía, en el partido bonaerense de La Matanza, se animó a escribir una de esas cartas. Se llamaba Nora Brenzoni, pero elegía presentarse con un apodo que delataba el fanatismo que los Beatles le habían provocado: “Pauly”³⁵⁵. Perteneciente a una familia de clase

³⁵³ “Suspiros, gritos y todo lo demás”, *Primera Plana*, N° 154, 19 de octubre de 1965, pp. 30-31.

³⁵⁴ Sobre Freda Kelly y el club de fans oficial de los Beatles, puede verse el documental *Good Ol’ Freda* (dir. Ryan White, 2013). Véase también: Day, Elizabeth. “Good Ol’ Freda: the Beatles’ secretary tells her story”, *The Guardian*, 17 de noviembre de 2013; Kirkup, Michael. “‘Some kind of innocence’: The Beatles Monthly and the fan community”, *Popular Music History*, Vol. 1. N° 9 (2014), pp. 64-78.

³⁵⁵ Nora “Pauly Brenzoni” nació en 1950 y falleció en 2020. No tuve la oportunidad de entrevistarla, pero sí de conversar con Tatiana “Taty” Luciani, su sobrina, y, a través de esas entrevistas, conocer los recuerdos familiares sobre “Pauly”. La ayuda de “Taty” fue esencial para lograr reconstruir la historia del club de fans oficial de los Beatles en Argentina. Además de la información que ella misma pudo brindarme, su intervención fue clave para que pudiera contactar a otras personas que conocieron de cerca a “Pauly” como Clotilde Baravalle, Mónica Frusto, Leonor García y Patricia Reich Napolitano. Toda la información que aquí se presenta está basada en sus testimonios y, en particular, en las entrevistas con Tatiana “Taty” Brenzoni realizadas el 29 de enero y el 5 de febrero de 2021 y con Leonor García el 18 de febrero de 2021.

trabajadora (su padre era empleado administrativo, su madre ama de casa), “Pauly” asistía a la Escuela Nacional Superior de Comercio de su ciudad (conocida, a partir de 1969, bajo el nombre “Juan B. de La Salle”). Según recuerdan quienes la conocieron, allí tuvo la buena fortuna de encontrarse con una profesora de inglés que, aprovechando el nuevo fenómeno mundial que se había producido, convocaba a sus estudiantes a intentar entender y traducir las letras de las canciones de los Beatles³⁵⁶. “Pauly” pidió ayuda para redactar un mensaje para sus ídolos y lo envió a Gran Bretaña. Sorprendentemente, obtuvo una rápida respuesta: le propusieron conseguir una vicepresidenta y una tesorera para constituir el *Official Argentine Beatles Fan Club*. Un grupo de chicas del oeste del conurbano bonaerense se hizo cargo, así, de la tarea de difundir entre todos los fanáticos argentinos que así lo quisieran la información y los materiales exclusivos que recibían desde el otro lado del mundo: fotografías, distintivos, anuncios de prensa y los famosos discos que los cuatro músicos grababan cada año para enviar un saludo de navidad a sus más fieles fans.

Durante los años siguientes, la casa familiar de “Pauly” (ubicada en el número 868 de la calle Alsina) se convirtió en dirección de destino de cientos de cartas que llegaban desde distintos puntos del país³⁵⁷. Esa era, según recuerda Leonor García (quien fuera secretaria del club), la principal dinámica de encuentro y trabajo: “un club epistolar”. Pero las actividades podían ser mucho más variadas. El club de fans organizaba, por ejemplo, reuniones para escuchar los discos de los Beatles. A veces, como en el caso del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, eso incluía la posibilidad de hacerlo en forma de primicia y con la compañía de algunos distinguidos visitantes, como podían ser los integrantes de Los Shakers y los Walkers, dos de los conjuntos beat argentinos más importantes del momento³⁵⁸. Otra tarea importante era la de difundir la información exclusiva que tenía sobre los Beatles a través de una columna en la revista juvenil *Pinap*. A partir de fines de 1968, “Pauly” junto con “Patty” y “Yeya” comenzaron a redactar esos textos en los que les contaban a los lectores las principales noticias de “los chicos” con “lot of love”:

³⁵⁶ Según recuerda Leonor García, el apellido de esta profesora era Garro García de Romeo.

³⁵⁷ Según los testimonios, la mayoría de estas cartas eran quemadas luego de ser respondidas, ya que ocupaban demasiado espacio.

³⁵⁸ Este encuentro será más ampliamente comentado en el cuarto capítulo de la tesis. Véase González, José María. *El sueño... ¿terminó? Una banda de rock. Una década. Un momento. Una ilusión* (Buenos Aires: Dunkin, 2007), p. 58 (capítulo 23).

TV EN VIVO: los chicos piensan volver a realizar un show en TV, como [l]o hicieron para la aparición de “Hey, Jude” que fue tood [sic] un suceso. La idea es organizar un “spectacular” en *vivo*, con fans que los acompañen en el mismo. Pero ésta sería una presentación informal, como si fuera un happening (así dijeron J, P, G y R) que tendría una hora de duración, interpretando las canciones una detrás de otra sin interrupción. Acompañando al show, se proyectaría un corto titulado: “Beatles trabajando”. Como lo indica el nombre, mostraría a los chicos grabando en distintos lugares, que podrían ser los estudios Twickenham y Rounhouse, entre entre [sic] otros. Esto sería para escenas interiores, pero para exteriores el director Lindsay Hogg sugirió trasladarse al África. (...) ³⁵⁹.

El club de fans de los Beatles dirigido por “Pauly” Brenzoni no fue el único que se formó por aquellos años, y quizá tampoco el primero ³⁶⁰. Y el hecho de haber sido reconocido como asociación “oficial” no les garantizó de ningún modo a sus integrantes una visibilidad ante la prensa demasiado distinta a la del resto de los apasionados oyentes argentinos del grupo británico. Pero su pequeña historia, construida desde un rincón periférico de la ciudad de Buenos Aires y del mundo y motorizada por la audacia y la potencia de trabajo de una chica de apenas quince años, es un indicio potente de los modos concretos y profundos en que el amor por John, Paul, George y Ringo se extendió entre la juventud local. Y fue también, pensada en una perspectiva de más largo plazo, un punto de partida para una historia más larga de esa beatlemania argentina que, lejos de apagarse con la separación del grupo y el fin de su club de fans oficial, siguió prolongándose durante las décadas siguientes de muy diversas maneras ³⁶¹.

³⁵⁹ *Pinap*, N° 16, julio de 1969, p. 36. De acuerdo a las fuentes que he podido recabar, la columna del *Official Argentine Beatles Fan Club* apareció en *Pinap* de manera irregular, en algunas de las ediciones que van desde el número 8 (noviembre de 1968) hasta el número 22 (enero de 1970).

³⁶⁰ Por ejemplo, según informaba *Radiolandia*, a mediados de 1965 se había formado en la Capital Federal “otro club de los Beatles”, presidido por Sergio V. E. Favier: “Otro Club de los Beatles”, *Nuevaolandia*, 23 de junio de 1965. Ya en 1968, la revista *Pinap* ofrecía a sus lectores las direcciones de las dos filiales del “Beatles Mail Club” de la ciudad de Mar del Plata. “Club de admiradores”, *Pinap*, N° 5, agosto de 1968, p. 49. Cabe señalar, por otro lado, que en 1969 *Pinap* también destinó una columna a que el *Official Argentine Rolling Stones Fan Club* informara sobre las actividades de ese otro grupo británico.

³⁶¹ Un ejemplo de los muchos posibles es la formación, en la segunda mitad de los años setenta, del club de fans Apple Corp. Presidida por Horacio Dubini, esta asociación tuvo un importante nivel de actividad y llegó a publicar una serie de revistas artesanales con información y fotografías sobre los Beatles.



Imagen 29. Poster de Los Beatles en el primer número de la revista *Cantarella* (1964).

Fuente: Perfil de Facebook del coleccionista Alejandro Moliner.

Si la historia del club de fans oficial de los Beatles ofrece una vía directa para comprender el impacto general del grupo británico en la vida de miles de jóvenes, un rastreo de algunas de las numerosas expresiones conservadoras que surgieron en Argentina en torno a la supuesta confusión de los roles de género que generaba el nuevo look flequillado permite comprobar de una manera más directa y sencilla no sólo la identificación de una parte de la juventud argentina con el estilo visual de los *fab four* sino también otras aristas de su impacto cultural y político. En efecto, cabe recordar que, como plantea Stark, así como muchísimos jóvenes se apasionaron con los Beatles, para muchos otros de sus contemporáneos los cuatro integrantes del conjunto “inicialmente se veían y sonaban como mujeres (...)”: con sus cabellos largos, “los ‘chicos’ fueron inicialmente etiquetados como ‘chicas’; su gesto vocal distintivo en los días tempranos fue el falsetto agudo y femenino ‘ooh’” de “She Loves You” o “Twist and Shout”³⁶². Así,

³⁶² Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 4.

por ejemplo, a mediados de 1964 una de las presentaciones radiales de los American Beatles fue prohibida por la Comisión Administradora de Emisoras Comerciales de Radio y Televisión, el organismo encargado de dirigir las radios oficiales del Estado. La decisión era justificaba mediante una resolución que planteaba:

La presentación del aludido conjunto, que carece en absoluto de valor artístico y de cuya notoriedad se ampara exclusivamente en un lamentable remedo de equívoco sexual, parece una burla a todas las afirmaciones expuestas en el sentido de supeditar cualquier interés comercial por ingente que fuese a los fines éticos y artístico-culturales de nuestro pueblo³⁶³.

La profunda vinculación que el nuevo fenómeno beat mantenía con la industria cultural no lo convertía necesariamente en representación de posicionamientos políticos reaccionarios. Más que una disposición represiva específica del gobierno de Arturo Illia, la decisión gubernamental de frenar el show radial del conjunto estadounidense exponía la existencia y circulación de un discurso fuertemente conservador que asignaba a la cultura juvenil en expansión un potencial disruptivo, significativamente sintetizado en la fórmula patriarcal y moralista “equívoco sexual”. Ese discurso encontraría, por cierto, mejores canales de expresión institucional luego de la instalación en el poder de la dictadura presidida por el general Juan Carlos Onganía en 1966 (por ejemplo, a través de las “campañas de moralización” dirigidas por el emblemático comisario Luis Margaride). Pero su capacidad de acción y su poder excedían las circunstancias político-institucionales del país³⁶⁴.

Es en este sentido que puede afirmarse que el despliegue mediático y social del estilo visual y de las flequilludas canciones de los nuevos grupos británicos que comenzaron a ser editadas en 1964 funcionó, a su modo, como uno de los tantos catalizadores de la “revolución sexual discreta” que atravesó la sociedad argentina a lo largo de los años sesenta, colaborando en el cuestionamiento de las normas heteropatriarcales más estrictas y habilitando la construcción de nuevas sensibilidades tanto entre las jóvenes mujeres como entre los jóvenes varones³⁶⁵. Así lo reconocían, con

³⁶³ Citado en “El flequillo enredó a los Beatles”, *Así*, Año 2, N° 64, 24 de julio de 1964.

³⁶⁴ Véase Manzano, Valeria. “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”, *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N° 199, septiembre-diciembre de 2010, pp. 363-390. La investigación de la autora matiza la tradicional tesis de Oscar Terán según la cual el autoritarismo del régimen militar liderado por Juan Carlos Onganía significó una clausura “desde arriba” de un proceso de modernización cultural impulsado “desde abajo”.

³⁶⁵ Cosse, I. Pareja, *sexualidad y familia en los años sesenta...*; Manzano, V. *La era de la juventud...*

bastante mejor sentido del humor que los censores estatales, diversas tiras cómicas de la época³⁶⁶. En la tapa de la revista *Telecómicos*, publicada en noviembre de 1966, por ejemplo, una pareja de jóvenes prácticamente idénticos -con la misma melena, el mismo cigarrillo en la boca, los mismos anteojos negros, la misma remera colorida (roja una, amarilla la otra)- eran observados con una mezcla de indignación y desconcierto por una señora mayor, un oficial de policía y el resto de los transeúntes (casi todos ellos varones y vestidos de traje). Sólo un parche colocado en el hombro permitía que la censuradora audiencia distinguiera cuál era el muchacho y cuál la muchacha³⁶⁷. Esa misma diferencia era la que Manolito, en cambio, no podía establecer al toparse con una foto de John Lennon. “¿Y ésta? ¿Quién es?”, le preguntaba a Mafalda aquel personaje a través del cual el dibujante Quino (que comenzó a publicar su tira en *Primera Plana* el 29 de septiembre de 1964, una semana antes del estreno de la primera película de los Beatles) solía ironizar sobre las posturas más conservadoras de su tiempo³⁶⁸. El pelo largo era, desde la lógica obtusa y tradicional de ese “niño viejo” de pelo corto y actitud respetuosa hacia sus mayores, sinónimo de lo femenino. Y también, claro, de la música beat: entre todos los niños de la historieta³⁶⁹, sólo a Manolito podía parecerle una buena broma llenar de pelos

³⁶⁶ De hecho, la entrevista publicada por el semanario sensacionalista *Así* a la directora general de la Comisión Administradora de Emisoras Comerciales de Radio y Televisión, la profesora Nélide Baigorria, “una mujer de valores destacados en el campo parlamentario y de relevantes cualidades como educadora” también demostraba que los argumentos ultranacionalistas, moralistas y conservadores del organismo estatal que había prohibido la presentación de los American Beetles representaban una posición extrema. No sin cierto grado de ironía, la revista decía querer “conocer más detalles de esta medida que marca rumbos dentro de la radiofonía argentina” al mismo tiempo que señalaba sus evidentes limitaciones: “la actitud asumida por la Comisión tiene vigencia dentro de los medios de difusión radiales y televisivos oficiales, pero no alcanza a la misma actividad en el campo privado”. La seriedad con que la institución parecía haber tratado el asunto era retratada así por la prensa, cuando menos, como una reacción un tanto exagerada. Lo que no quiere decir, claro está, que el episodio de censura no ilustrara la amplia circulación de discursos conservadores en la sociedad argentina de los años sesenta. “El flequillo enredó a los Beatles”, *Así*, Año 2, N° 64, 24 de julio de 1964.

³⁶⁷ La percepción de la moda unisex como una amenaza trascendía las fronteras nacionales. En su investigación sobre el rock mexicano, Eric Zolov analiza una imagen prácticamente idéntica publicada en la tapa de la revista los *Jueves de Excelsior* el 22 de septiembre de 1966. Zolov, E. *Refried Elvis...*, p. 106.

³⁶⁸ Quino. *Toda Mafalda* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997) [1993], p. 349 (editado originalmente en *Mafalda 6*, 1970). En 1968, Quino le confesaba a la revista *Siete Días* su fascinación por los Beatles. “Desde que descubrí a Los Beatles y puse el Winco sobre la mesa, la radio está muda casi todo el día”, afirmaba el humorista. La nota señalaba que “su admiración por los pilosos trovadores de Liverpool va más allá de frecuentar toda su discografía: compra y recomienda a sus amigos las revistas donde encuentra reportajes y fotos del cuarteto, y vio repetidas veces sus dos películas”. “Quino, humorista y algo más”, *Siete Días*, N° 43, 5 de marzo de 1968, pp. 46-47. Para un análisis exhaustivo de *Mafalda*, véase Cosse, Isabella. *Mafalda: historia social y política* (Buenos Aires: FCE, 2014).

³⁶⁹ Quino. *Toda Mafalda...*, p. 149 (editado originalmente *Así es la cosa, Mafalda*, 1967).

la caja de un LP del conjunto británico que pertenecía a Mafalda³⁷⁰, porque sólo para él los Beatles eran unos “tarados peludos”³⁷¹.

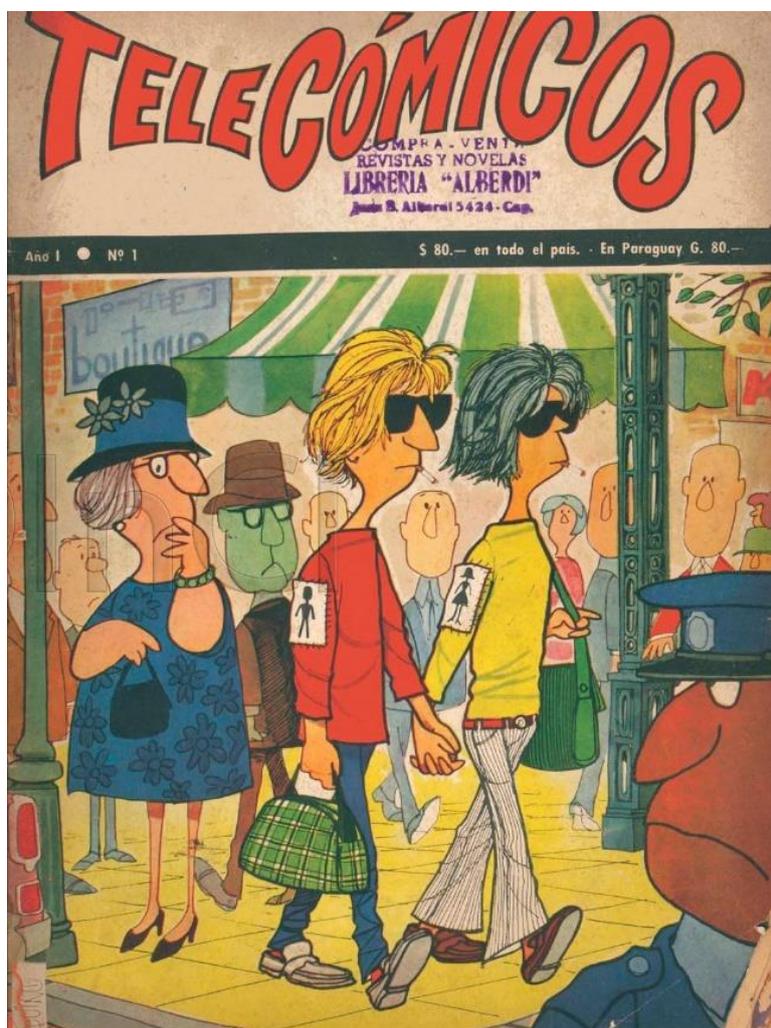


Imagen 30. Tapa del primer número de la revista *Telecómicos* (noviembre de 1966).

³⁷⁰ Quino. *Toda Mafalda...*, p. 190 (editado originalmente en *Mafalda 3*, 1968). Cabe señalar que el libro *Mafalda 3* se editó con la dedicatoria “a los Beatles”.

³⁷¹ Quino. *Toda Mafalda...*, p. 105 (editado originalmente en *Mafalda*, 1966). Otro buen ejemplo de una publicación humorística que tematizó las transformaciones culturales vinculadas a la música juvenil es el de la revista *La Hipotenusa*, que dedicó gran parte su número 8 (publicado el 29 de junio de 1967) a bromear sobre la “nueva ola” bajo la premisa de que “otra cosa es con guitarra”.



Imagen 31. Mafalda y Los Beatles I.

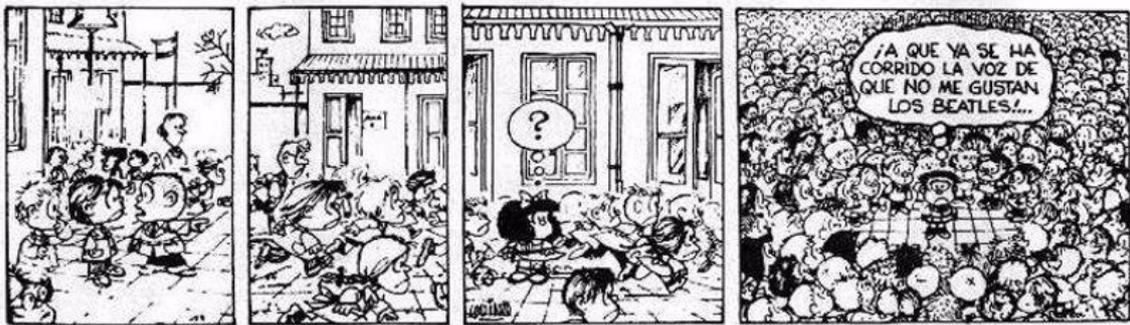


Imagen 32. Mafalda y Los Beatles II.



Imagen 33. Mafalda y Los Beatles III.



Imagen 34. Mafalda y Los Beatles IV.

En síntesis, entre 1964 y 1967 especialmente, pero también en buena medida durante los años posteriores, el particular corte de pelo asociado a los Beatles funcionó no sólo como una estrategia comercial sumamente exitosa de las industrias culturales sino también, más ampliamente, como un eje a partir del cual distintos actores sociales decodificaron las canciones de la banda y realizaron diferentes interpretaciones culturales y políticas sobre el emergente fenómeno beat. De maneras diferentes pero a la vez complementarias, la (micro)historia de las fanáticas y los fanáticos locales y las opiniones críticas sobre el flequillo beatle que proliferaron desde el mundo adulto (opiniones mucho más poderosas y por tanto mucho mejor documentadas que las de los jóvenes) iluminan los modos cada vez más intensos en que música, juventud y política se conectaron en Argentina a partir de la “tercera invasión inglesa”: es decir, de la llegada al país de la música y las imágenes de los Beatles.

2.5 Meet The Beatles. La presentación de John, Paul, George y Ringo a través de sus discos y películas

Tal como había sucedido hasta entonces con la música joven, la integración de los Beatles al *star system* local se fundó en la plena convergencia entre la industria discográfica y la prensa escrita, la radio, la televisión y el cine. Los primeros discos y las primeras películas del cuarteto británico -*A Hard Day's Night* y *Help!*- fueron en este sentido una herramienta central en las estrategias de promoción implementadas por las industrias musicales y una vía fundamental a través de la cual el público argentino (que, salvo en contadas excepciones, no tenía conocimientos del idioma inglés) pudo tomar contacto con imágenes y datos que complementaban y colaboraban en la construcción de sentidos sobre la música del grupo. La presentación visual y textual que se proyectaba desde las cajas de los simples y álbumes y desde las pantallas influyó de manera directa y decisiva en la construcción no sólo de los icónicos flequillos beatle sino también de una serie más amplia de tópicos discursivos que se expandieron y circularon con intensidad creciente a través de los medios de comunicación. La constante exaltación de las proporciones inéditas del fenómeno comercial desatado por el grupo, la mirada entre curiosa y sancionadora de la actitud (supuestamente) descontrolada e histérica de sus fanáticas, la idea de los integrantes de la banda como un conjunto inseparable, simpático, desfachatado y delirantemente humorístico: si bien cada oyente hizo su propia decodificación de los Beatles, la reconstrucción de estos tópicos es clave porque permite comprender mejor el marco interpretativo general dentro del cual John, Paul, George y Ringo fueron escuchados y percibidos inicialmente por la audiencia argentina.

Así como las cuatro fotografías que aparecen en la tapa del simple de 78 rpm con las canciones “Twist y gritos” y “La vi parada ahí” editado el 7 de febrero de 1964 permiten identificar tempranamente la imagen prototípica de “lo beat”, los textos que aparecían en su contratapa ofrecen una clave para entender cómo fue presentado más ampliamente el grupo en aquellos primeros años y para saber de qué información general disponían sus oyentes argentinos. “*Los Beatles? Algo sencillamente fabuloso! Palabra de honor: Ud. jamás oyó nada comparable!*”, prometía el texto incluido en el reverso del sobre de aquel disco. Si bien el diseño tipográfico, con las palabras resaltadas en negrita, era especialmente publicitario en este caso, este tipo de presentación en donde el texto y la argumentación ocupaban un lugar central se repetiría en la gran mayoría de los discos de la banda que fueron lanzados en el país entre 1964 y 1965. En este punto, la llegada de los Beatles replicó por completo las normas establecidas: el sello Odeon podía

esforzarse especialmente por hablar de ellos como artistas distintos a cualquier otro, pero lo cierto es que la inclusión de algunas palabras que informaran a los potenciales compradores sobre las virtudes personales y “artísticas” de los intérpretes era algo muy frecuente en las ediciones discográficas de la época. Las líneas escritas que se incluían en las contratapas eran muchos tipos de texto a la vez: la expresión de una estrategia clásica de ventas (aquella que buscaba destacar la “utilidad” del producto, aún con todas las dificultades que ese intento supusiera para la música), una gacetilla de prensa, un material “bibliográfico” de consulta para cualquier interesado (en una era sin internet) y, probablemente recién en último lugar, una “nota de álbum” (*album liner notes*) -es decir, un comentario crítico que buscaba orientar la escucha³⁷²-.

LOS BEATLES?

odeon "pops" 75202 78 RPM
MARCA REGISTRADA INDUSTRIA ARGENTINA

Algo sencillamente FABULOSO!
Palabra de honor: UD. JAMAS OYO NADA COMPARABLE!

Nuestra juventud nunca oyó, ni tuvo antes noticia, de un conjunto que como éste interprete tan magistralmente, con tan irresistible poder de comunicación, sus propios ansias de expansión y júbilo espiritual.
¡Increíble!
Por PRIMERA VEZ en la historia de la música popular, se produce...

LA DOBLE AVALANCHA!
Nos explicamos: LA AVALANCHA de las sensacionales canciones de LOS BEATLES, cayendo sobre la juventud de tres continentes con el vivificante impulso de su ritmo, su inspiración, y el impacto contagioso de su incomparable alegría, y la AVALANCHA —de retorno— de los entusiastas ovaciones con que todos los públicos de EUROPA y AMERICA consagran, uno tras otro, las inenarrables actuaciones de LOS BEATLES.
Aquí van unos cuantos "HECHOS" para respaldar estas afirmaciones.

EN INGLATERRA: primeros absolutos sin posible competencia en el HIT PARADE y distinguidos por el ROYAL VARIETY SHOW, convertidos en "Institución Nacional" dentro del mundo de entretenimiento y anotándose 100.000 ejemplares con su primer disco "She loves me" (Ella me quiere) a principios de 1962 con un Disco de Platino por la Máxima Popularidad; nada menos que 1.000.000 de discos vendió su dúo "I want to hold your hand" (Quiero tenerte de la mano) y "This Boy" (Este muchacho) y han superado los 250.000 ejemplares ganando también otros Discos de Platino con las obras "Please, please me" (Por favor, ya) y "From me to you" (De mí a ti). En un solo año de actividad fonográfica han vendido ya CUATRO MILLONES DE DISCOS! Su última creación "Twist and Shout" (Twist y gritos) superó los 350.000 discos. Su último Long Play obtuvo una venta anticipada de 250.000 discos.

EN LOS ESTADOS UNIDOS: el periodismo los ha declarado como "Epidemia Nacional" y las publicaciones americanas dedicadas al disco aclaman al conjunto como el de mayor impacto en el mercado en los últimos dos años. Respecto a los discos que allí se editan con el sello CAPITOL, MGM y otros, se está repitiendo la fenomenal, mundial discipada para Inglaterra, a tal punto que "I want to hold your hand" (Quiero tenerte de la mano) llega a ocupar el N° 1 en el HIT PARADE de EE. UU. con ventas que superan el millón, con lo cual esta grabación ya ha sobrepasado los dos millones en total.

UN EXITO UNIVERSAL DE SEMEJANTES PROPORCIONES, JAMAS REGISTRADAS ANTES EN CASO ALGUNO DE POPULARIDAD VERTIGINOSA, TIENE QUE TENER ALGUN GRAN MOTIVO, EN EL CASO DE LOS BEATLES TIENE... CUATRO GRANDES MOTIVOS QUE SE LLAMAN

JOHN LENNON:
Nacido el 9 de octubre de 1940, en Liverpool. Domina la armónica, las maracas, "toca un poco de piano y de banjo" (tal confiesa él, modestamente). (Con Paul, ha compuesto casi todos los "hits" de LOS BEATLES, proporcionando además numerosos éxitos a otros intérpretes de gran popularidad).

PAUL McCARTNEY:
Nacido en Liverpool el 18 de junio de 1942. También él dice tocar "un poco de piano, guitarra, banjo y botero".

GEORGE HARRISON:
El más joven, nacido en Liverpool el 25 de febrero de 1943. En sus contados momentos de ocio toca su guitarra y el piano, con un solo dedo.

RINGO STARR:
Nacido en Liverpool el 7 de julio de 1940. En su lista de "hobbies" figuran tocar la batería y conducir automóviles.

(Por qué se publica este disco porcional de 78 rpm.)
Porque en su disco de que TODOS los jóvenes pueden ser sus excepciones las felices poseedoras de este disco, INDUSTRIAS ELECTRICAS Y MUSICALES ODEON S.A.S.E. debió apurar por la única salida que podía se sólo garantizarle la entrega al público de sus productos de primera calidad (mejorando sus sistemas de excepcional máxima presión consumada en sus discos), sino también llegar a sus mismos públicos —con el disco total, nada— al precio excepcionalmente bajo de sólo \$8.—, que significa sacarlos de las actividades, siempre con el expreso deseo de tenerles la digna, sea juvenil y popular de este extraordinario disco. Si se hubiera pensado en material común a 33 revoluciones, el precio hubiera sido necesariamente mucho más elevado, debido a que dicho material de producción local cuesta algo menos del triple del material importado, con lo que aquí presentaría bastante dificultad de ser abastecido.

FABRICADO Y DISTRIBUIDO POR
INDUSTRIAS ELECTRICAS Y MUSICALES ODEON S.A.S.E.
BUENOS AIRES - REPUBLICA ARGENTINA

Imagen 35. Contratapa del simple de Los Beatles - “Twist y gritos” (“Twist and Shout”) / “La vi parada ahí” (“I Saw Her Standing There”), Odeon “pops”, 75.202, 1964.

³⁷² Biron, Dean. “Writing and Music: Album Liner Notes”, *Portal: International Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 8, N° 1 (2011), pp. 1-14.

Esta multifuncionalidad es muy evidente en los vinilos argentinos de los Beatles. Un relevamiento de las contratapas de estos discos muestra que casi todos los que se editaron entre febrero de 1964 y marzo de 1965 incluyeron textos que buscaban difundir datos sobre el grupo a la vez que justificaban su aparición como un acontecimiento excepcional dentro del mercado de la música popular. En los cinco primeros simples del grupo editados en el país (entre ellos el de 78 rpm), por ejemplo, se copió la misma breve biografía de los “cuatro grandes motivos” que explicaban un “éxito universal de semejantes proporciones”:

John Lennon: Nacido el 9 de octubre de 1940, en Liverpool. Domina la armónica, las maracas, “toca un poco de piano y de banjo” (tal confiesa él, modestamente). (Con Paul, ha compuesto casi todos los “hits” de *Los Beatles*, proporcionando además numerosos éxitos a otros intérpretes de gran popularidad).

Paul McCartney: Nacido en Liverpool el 18 de junio de 1942. También él dice tocar “un poco de piano, guitarra, banjo y batería”.

George Harrison: El más joven, nacido en Liverpool el 23 de febrero de 1943. En sus contados momentos de ocio toca su guitarra y el piano, con un solo dedo.

Ringo Starr. Nacido el 7 de julio de 1940. En su lista de “hobbies” figuran tocar la batería y conducir automóviles.

Que esta información buscaba ofrecer un insumo para los vendedores y periodistas -es decir, para quienes debían mediar entre el producto (la grabación) y el cliente- no es difícil de constatar. Otra parte del texto que aparecía en la contratapa del mencionado disco de 78 rpm también formaba parte, por ejemplo, de un folleto informativo que fue distribuido entre esos distintos agentes comerciales (quienes trabajaban en disquerías y quienes lo hacían en algún medio de prensa) muy probablemente durante el mismo mes de febrero, como parte de la campaña de promoción de la primera gran tanda de grabaciones del grupo. Allí se exponía, como un dato significativo para comunicar al público, la visión de la propia industria discográfica sobre el carácter inédito del éxito comercial del nuevo grupo:

En doce memorables meses, cuatro jóvenes de Liverpool superaron todos los records de ventas de discos en Inglaterra, conquistando los primeros puestos en el *Hit Parade*, ganando el premio Royal Variety Show convirtiéndose en una ‘institución nacional’. (...) Vendieron más de 5.000.000 de discos, ganaron el *disco de oro* por superar el millón de discos vendidos

con “*Ella te ama*”. (...) En Estados Unidos ya superaron con “*Quiero tener tu mano*” el millón y han recibido el *disco de oro*³⁷³.

Las revistas y los diarios no tardaron en apropiarse de esta información y de este punto de vista, publicando artículos en donde las mismas referencias biográficas básicas de los cuatro beatles que aparecían en los discos convivían con exaltadas referencias a las enormes cifras de venta que estaban obteniendo a nivel internacional (es decir, en donde la “desmesura en sus ganancias” era presentada como un índice de su “celebridad auténtica”³⁷⁴). “Los Beatles son ya dueños de 400 millones de pesos argentinos ganados en menos de dos años”, afirmaba celebratoriamente *Antena*³⁷⁵. “De cada cuatro discos que se venden en el mundo uno es de estos lunáticos chilladores”, agregaba al poco tiempo la revista juvenil *Cantarela*³⁷⁶. “Cuatro adolescentes que se llaman a sí mismos ‘los golpeados’, o ‘los aporreados’, o ‘los molidos’ -The Beatles- son actualmente los protagonistas de un nuevo brote de delirio juvenil” informaba *Clarín* en una de las primeras notas publicadas en el país sobre el grupo³⁷⁷. “Han conseguido hacer perder la flema británica a sus coetáneos”, aseguraba el diario, elaborando una idea que unos meses después aparecería copiada de manera casi literal en la contratapa de algunos simples (“quebrando la tradicional flema inglesa...”³⁷⁸). Un artículo de la revista *Para Ti* de marzo de 1964, por su parte, insinuaba un tono un tanto más crítico sobre los “sacerdotes máximos” de esa “industria de jugosos dividendos” en la que se estaba convirtiendo la “rebelión de la juventud”. En su presentación del grupo, sin embargo, incluía exactamente la misma explicación del nombre que había hecho *Clarín* (“pasaron a ser Los Beatles, algo así como ‘los molidos’, ‘los golpeados’, ‘los aporreados’, o, acercándonos al léxico porteño, ‘los escoñados’”) y repetía rigurosamente la información biográfica que había difundido Odeon. “La idea inicial del grupo germinó en John Lennon quien, como ya dijimos, nació en Liverpool el 9 de octubre de 1940 (...), es el único casado del grupo y ya tiene un hijo”, relataba el artículo y, luego de consignar las fechas de nacimiento y los roles instrumentales de Paul McCartney y George Harrison, contaba que habían formado

³⁷³ El folleto puede leerse en Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 50 (el resaltado está en el original).

³⁷⁴ Mazzaferro, A. *La cultura de la celebridad...*, p. 204.

³⁷⁵ ¿Qué haremos con tanta plata?”, *Antena*, mayo de 1964.

³⁷⁶ “Los Beatles”, *Cantarela*, n° 1, 1964. Véase también, por ejemplo, “Los Beatles vivieron el momento más emocionante de sus vidas”, *Nuevaolanda*, 1 de enero de 1965.

³⁷⁷ *Clarín*, 2 de febrero de 1964, citado en Buján, R. *¡Fabulosos cuatro?...*, p. 114.

³⁷⁸ “Todo mi cariño” / “Por Favor, Señor Cartero”, Odeon “pops”, 3217, 8 de mayo de 1964; “Roll Over Beethoven” / “El diablo en su corazón”, Odeon “pops”, 3218, 30 de abril de 1964.

“un trío que primero se llamó ‘Arco iris’ y que después fue rebautizado como... ‘Los Perros de la Luna’”³⁷⁹. Unos meses más tarde, la revista *Claudia* incluyó exactamente la misma información sobre los nombres previos de la banda en una nota en la que también aseveraba, como si se hubiese inspirado directamente en la contratapa del simple de 78 rpm, que los Beatles eran “fabulosos”³⁸⁰. Es decir, el mismo adjetivo que Mafalda y Susanita gritaban alegremente para describir a su grupo musical favorito en una de las tantas viñetas publicadas en la revista *Primera Plana*³⁸¹. La campaña de prensa estampada en los discos evidentemente funcionaba bien.



Imagen 36. Mafalda y Los Beatles V.

En el caso de los cuatro primeros LP (*Por Favor, Yo; Con los Beatles; Anochecer de un día agitado; For Sale*) y de dos de los EP del grupo, por su parte, Odeon optó por traducir las palabras introductorias que habían sido incluidas en las ediciones británicas. Estos textos, que fueron escritos por Tony Barrow y Derek Taylor, ambos agentes de prensa de la empresa del manager de los Beatles Brian Epstein³⁸², tenían la virtud de permitirle al público argentino acceder a un relato de primera mano (y claramente “oficial”) de cómo en Gran Bretaña los Beatles “habían llegado al punto cumbre poco común de la popularidad reservado para los escasos privilegiados del reino del disco” y conocer algunas características particulares del grupo, como por ejemplo que el “productor de grabación” George Martin nunca tenía “dolores de cabeza con la colección

³⁷⁹ Jorge Montes. “¿La imagen de la historia?”, *Para Ti*, N° 2177, 31 de marzo de 1964, pp. 56-58.

³⁸⁰ “Beatles, mucho más que una manía”, *Claudia*, noviembre de 1964. En este como en muchos otros artículos de la época no faltaron las imprecisiones propias de un trabajo periodístico hecho a base de gacetillas de prensa y dificultades para traducir. Así, sobre esos primeros Beatles también podía leerse que se habían llamado primero “Los hombres de las cavernas” (¿probablemente una confusión con sus shows en el pub *The Cavern*?). Lo mismo puede decirse en relación a la mala traducción del nombre de la banda que proponían *Clarín* y *Para Ti* (“los molidos”, ‘los golpeados’, ‘los aporreados’”).

³⁸¹ Quino. *Toda Mafalda...*, p. 202 (publicado originalmente en *Mafalda 3*, 1968).

³⁸² Los textos de las ediciones inglesas pueden consultarse en el sitio web: albumlinenotes.com. Barrow fue, entre otras cosas, el inventor del apodo “fab four”.

de canciones para los Beatles” ya que “ellos escriben sus propias letras, diseñan y eventualmente confeccionan sus propias cortinas musicales de fondo, y preparan sus propios arreglos vocales” bajo un sistema de “hágalo usted mismo” que “asegura total originalidad en la integridad del proceso”³⁸³. También buscaban ayudar a que los oyentes recordaran en qué preciso momento de la película *A Hard Day's Night* aparecían las siete canciones de la faz A del álbum homónimo y repasaran mentalmente algunas de las “diferentes escenas en que se sucede la increíble carrera de *Los Beatles*, sus admiradores y la policía: con los muchachos precipitándose por calles y callejones a toda velocidad!”³⁸⁴. Finalmente, oficiaban como guía de escucha, incluyendo una breve descripción de cada canción e invitando al “inteligente melómano que es usted” a descubrir los “*gimmicks* -o trucos de grabación-” que “en procura de determinados efectos, tanto ‘Los Beatles’ como su representante George Martin, quien corrió a cargo de la grabación, han introducido en las varias tomas”³⁸⁵. Lejos de ser un mero formato de reproducción, cada disco funcionaba así como una plataforma de difusión publicitaria y como una fuente de información para una juventud local que, gracias a la lectura de esos metatextos de la música, podía atravesar mejor las distancias geográficas, lingüísticas, comunicacionales y económicas y sentirse parte del fenómeno de la beatlemania.

Las condiciones de posibilidad para que la beatlemania se instalara en Argentina, no obstante, estuvieron también directamente ligadas a otro tipo de presencia mediática del grupo: la que cimentaron sus dos primeros largometrajes. La trascendencia de estas dos producciones cinematográficas para la carrera de los Beatles, para la historia de la música popular y para la historia del cine musical ha sido estudiada por diversos autores. *A Hard Day's Night* y *Help!* colaboraron directamente en la difusión global de la música de los Beatles y en su consolidación como las estrellas musicales más exitosas de su tiempo, abonaron el terreno para la legitimación cultural que el grupo conquistaría apenas unos años después a través de sus nuevas búsquedas estéticas y crearon un nuevo modelo de narración audiovisual (marcado por el cambio vertiginoso y la fragmentación de las imágenes, el cruce entre la ficción y el documento y el uso extradiegético de las canciones en secuencias visuales desligadas del hilo argumental) que definió las películas musicales

³⁸³ Los Beatles – *Por favor, yo*, Odeon “pops”, LDS 2095, editado el 7 de febrero de 1964.

³⁸⁴ Los Beatles - *Yeah, Yeah, Yeah, Paul, John, George y Ringo!*, Odeon “pops”, LDS 2106, editado el 28 de agosto de 1964.

³⁸⁵ The Beatles – *Beatles for Sale*, Odeon “pops”, LDS 2111, editado el 21 de enero de 1965. El texto incluye una afirmación incorrecta, ya que George Martin no era el representante de los Beatles. Este error permite descubrir que, en el caso del álbum *Beatles For Sale*, la traducción argentina del texto escrito originalmente por Derek Taylor no fue literal sino que incluyó diferentes agregados y aclaraciones.

de las décadas posteriores y fundó el formato básico del videoclip. Pero la importancia de estos dos films también se definió de una manera más puntual: fueron un canal primordial a través del cual los fanáticos (o potenciales fanáticos) del conjunto británico pudieron construir un contacto directo, una empatía personal, con los cuatro integrantes del grupo. En este sentido, la decisión clave del director Richard Lester fue la de hacer confluir elementos propios del lenguaje documental (la filmación de personas sin que éstas lo noten, el registro de diálogos no guionados o acciones aparentemente no dirigidas, el movimiento brusco de la cámara para captar un evento repentino) con otros más propios de la ficción. Esta estrategia narrativa destacaba en particular a *A Hard Day's Night*, cuyo sencillo argumento consistía en contar las peripecias de un viaje en tren que llevaba a los cuatro beatles desde su Liverpool natal hasta un estudio de televisión en Londres (es decir, hacia el estrellato mundial)³⁸⁶. De este modo, como plantea Donnelly, esta primera película:

(...) estableció un modelo y un estándar para las películas sobre música pop, definiendo no sólo estándares de calidad sino también los medios por los cuáles la música y los grupos pop podían ser representados en el cine. Esto es conseguido principalmente a través de la hibridación genérica, mezclando técnicas derivadas del documental con la forma del film de ficción dramático, lo primero garantizando al grupo pop y sus performances y lo segundo funcionando como un marco contenedor para esos elementos. El estilo visual que *A Hard Day's Night* establece para sí misma es un híbrido de la concepción documental del “registro de la realidad” y la forma del film de ficción dramático del cine mainstream. Este fue un movimiento pragmático ya que permitió alcanzar el objetivo principal de retratar a los Beatles como ellos mismos para una audiencia que deseaba una relación de proximidad con ellos, y porque logró sostener un largometraje tomando las conversaciones ingeniosas, las actividades y las actuaciones de los Beatles y enmarcarlas dentro de una narrativa derivada del cine dramático. *A Hard Day's Night* creó un legado sustancial: un estilo cinematográfico paralelo a la música pop, con velocidad y kinesis, y un procedimiento específico para la articulación de las canciones pop en las películas³⁸⁷.

³⁸⁶ Como señala James, el guion asignaba, de ese modo, roles apenas ficcionales a los músicos (los Beatles actuaban de los Beatles) y les permitía representar “sino sus verdaderas personalidades, al menos las que habían construido en las performances de sí mismos realizadas previamente: Paul, el lindo; George, el silencioso o el cínico; John, el agresivo y sarcástico; y Ringo, el otro -moroso, lacónico y aparentemente olvidado detrás de su batería, pero en realidad el favorito de la nación”. James, D. E. *Rock 'N' Film...*, p. 149.

³⁸⁷ Donnelly, K. J. *Magical Musical Tour...*, p. 22.

Este deseo (o esta necesidad) de proximidad con los ídolos era quizá mayor en el caso del público argentino, que no comprendía las letras de las canciones y podía sospechar que el grupo nunca llegaría a su ciudad. Por eso, mientras en Gran Bretaña y Estados Unidos el estreno de *A Hard Day's Night* llegó en el pico de la beatlemania (los productores estaban urgidos por proyectarla, suponiendo que el éxito no duraría demasiado³⁸⁸) y sirvió para redoblar el fanatismo por los Beatles, en Argentina fue el evento que marcó el despegue definitivo de la popularidad de la banda y le garantizó el respeto y la atención de los medios de comunicación locales³⁸⁹. “Aquellos que sin cultivar la iracundia musical se arriesguen a ver ‘Yeah, Yeah, Yeah’ quedarán gratamente sorprendidos”, avisó *Clarín* en su elogiosa crítica³⁹⁰. La revista *Primera Plana*, por su lado, no dudó en calificar a la película como una “obra maestra”, exaltando el “matemático sentido del ritmo” de Richard Lester y los “incansables movimientos de una cámara que persigue al conjunto por todos los recovecos, apunta a sus pies, a sus guiños, a sus caras melancólicas”³⁹¹. Incluso el conservador diario *La Nación* admitió que los “cuatro muchachos de abundante cabellera y largas patillas” protagonizaban una película “alegre, optimista, suavemente irónica y amenísima”³⁹². Preocupada por que la confusión que la reciente visita de los American Beatles pudiera haber generado en el público, la discográfica Odeon había decidido editar el LP con las canciones de la película señalando en la contratapa que se trataba de una grabación de “Los Auténticos Beatles”³⁹³. Pero, muy poco tiempo después, se volvió evidente que la aclaración era innecesaria: ya todo el mundo sabía bien quiénes eran esos cuatro muchachos ingleses.

³⁸⁸ Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 158.

³⁸⁹ Buján atribuye el cambio en el tipo y la cantidad de atención otorgada por la prensa escrita a los Beatles a la exitosa gira que el grupo realizó por Estados Unidos en 1964: Buján, R. *¿Fabulosos cuatro?...*, p. 7. Si bien es posible que este factor “externo” haya tenido alguna influencia, considero que las propias fuentes demuestran que fue el estreno local de *A Hard Day's Night* el que mejor explica el creciente interés y respeto por parte del periodismo así como del público argentino en general.

³⁹⁰ “Yeah Yeah Yeah. Fino humor y música con los Beatles”, *Clarín*, 3 de octubre de 1964.

³⁹¹ “Obra maestra”, *Primera Plana*, 6 de octubre de 1964, p. 57.

³⁹² “Alegre y optimista ‘Yeah, yeah, yeah’”, *La Nación*, 2 de octubre de 1964.

³⁹³ The Beatles - *¡Yeah, Yeah, Yeah, Paul, John, George y Ringo!*, Odeon “pops”, LDS 2106, 28 de agosto de 1964.



Imagen 37. Contratapa del LP de Los Beatles - *¡Yeah, Yeah, Yeah, Paul, John, George Y Ringo!*, Odeon “pops”, LDS-2106, 1964.

Como las cajas de los discos de vinilo pero con la fuerza de convicción del lenguaje audiovisual³⁹⁴, la oportunidad de ver *A Hard Day's Night* proveyó a los oyentes argentinos con referencias claves para significar la música de los Beatles. La escena inicial, en la que los cuatro integrantes del grupo eran perseguidos por sus fervientes seguidores y seguidoras al ritmo de la canción del título, sintetizaba con maestría los principales tópicos discursivos sobre el conjunto y sobre el fenómeno beat en general que hasta entonces habían circulado tan sólo ligeramente en el país y que la película ayudaría a consolidar. En primer lugar, por supuesto allí se podía ver la ineludible huella de identidad visual: las melenas de pelo lacio y oscuro, los trajes ajustados y las inconfundibles botitas que los cuatro Beatles lucían con total soltura y que eran, de hecho, los únicos elementos que parecían sostenerse inmovibles ante la inquietísima mirada en blanco y negro montada por Lester.

³⁹⁴ “A diferencia de la palabra, que en un pequeño espacio puede brindar gran cantidad de información y es capaz de crear grandes abstracciones, el cine, para poder expresar afirmaciones generales o establecer relaciones entre conceptos debe resumir, generalizar y simbolizar con imágenes. (...) Ante una ‘literalidad’ fílmica imposible, el cine inventa, condensa, simboliza”. Alvira, Pablo. “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectiva”, *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*, Año 3, Nº 4 (2011), p. 145.

En segundo lugar, la escena era una afirmación inmediata del éxito arrollador y del fanatismo exacerbado por los Beatles. Si la exaltación del triunfo comercial y del fervor de los seguidores eran parte de las estrategias de venta de las industrias musicales al menos desde los comienzos de la “nueva ola”, tanto el registro pseudo documental como el tono delirante de muchas de las escenas del film dirigido por Lester conseguían mostrar ambos fenómenos no sólo mucho mayores sino también como mucho más espontáneos y auténticos. Los primeros planos de las caras de algunas fanáticas, que aparecían desde el comienzo y tenían un gran protagonismo durante el show televisivo que el grupo realizaba al final de su viaje, cumplían en este sentido un rol fundamental. El efecto conmovedor de las canciones de los Beatles se imprimía, de modo inocultable, en las caras de esas jóvenes oyentes que no eran actrices sino oyentes filmadas en ocasión de un concierto real.

En tercer lugar, la apertura de *A Hard Day's Night* contribuía directamente a consolidar la imagen gestáltica de los Beatles como un conjunto inescindible. Si bien esta figura ya se podía vislumbrar en las fotografías y las pequeñas biografías que se incluyeron en los discos y en los artículos de diarios y revistas publicados en Argentina durante la primera mitad de 1964, la película de Lester conseguía construirla de un modo sumamente orgánico: las características y señas particulares de cada miembro de la banda se potenciaban y complementaban a cada momento del film para dar forma a una única “personalidad beatle”. Luego del estreno, mencionarlos por separado se volvió prácticamente imposible. “George: es el que canta mejor; Ringo: una nariz muy popular; Paul: el favorito de las fans; John: el ‘cerebro’ del grupo”, describía por ejemplo un artículo publicado por la revista *Siete Días* en 1965 que llevaba como título “Los honorables Beatles”³⁹⁵. El todo era siempre más que la suma de las partes: contra el reinado de las estrellas solistas, los Beatles se erigían como el símbolo del “conjunto musical”.

Finalmente, en cuarto y último lugar, la persecución inaugural de *A Hard Day's Night* era clave para establecer como rasgo principal de aquella “personalidad beatle” un sentido del humor que oscilaba entre el absurdo y *slapstick* y entre la simpatía y la irreverencia. Corriendo hacia la estación del tren que los llevaría al estrellato definitivo, los cuatro Beatles escapaban a pura risa -tropezándose, escondiéndose, disfrazándose- de sus fanáticos y fanáticos, en una performance digna de una troupe de comediantes. De

³⁹⁵ “Los honorables Beatles”, *Siete Días*, 27 de julio de 1965.

hecho, como señalaba por ejemplo una crítica de la película, la comparación con los Hermanos Marx era “irresistible”: “sólo por error no se llaman Chico, Harpo, Groucho y Zeppo, sino más vulgarmente George, Ringo, Paul y John. Pero las consecuencias son las mismas: de sus pelambres andróginas, de sus caras de chicos asustados, la tontería puede fluir con la misma soltura que la grandeza”³⁹⁶.

El estreno de *Help!* a comienzos de 1966, que fue recibido nuevamente con elogios para los cuatro músicos y el director Richard Lester por parte de la crítica argentina³⁹⁷, trajo el cambio del blanco y negro por el color pero sostuvo e incluso amplificó las apuestas centrales de *A Hard Day's Night*. Y algo muy similar puede afirmarse sobre la serie de dibujos animados sobre el grupo que el Canal 11 comenzó a transmitir ese mismo año. Si bien el cuarteto no tuvo participación directa en esta producción audiovisual, sus representaciones estaban directamente inspiradas en sus roles cinematográficos³⁹⁸. En el caso de *Help!*, el argumento era un poco más desarrollado, pero también notablemente más absurdo que el de la primera película: se trataba de una especie de policial cómico en donde una extraña secta de seguidores de “Kali” intentaba una y otra vez asesinar a Ringo para recuperar un anillo que el baterista había encontrado por pura casualidad y utilizaba con total ingenuidad³⁹⁹. La historia, de cualquier modo, no impedía que la música de los Beatles se luciera ni que los principales tópicos discursivos sobre el grupo aparecieran expuestos en plenitud: el éxito mundial (la película se filmó en distintas locaciones, entre ellas las Bahamas y los Alpes suizos), el fanatismo descontrolado (personificado en la secta, pero expresado también nuevamente en la aparición de fanáticos “reales”), el entrelazamiento grupal (simbolizado en la célebre escena de la entrada del grupo a la misma típica casa londinense por cuatro puertas distintas) y el sentido del humor permanente (construido a partir del disparatado argumento).

³⁹⁶ “Obra maestra”, *Primera Plana*, 6 de octubre de 1964, p. 57.

³⁹⁷ Véase, por ejemplo, “Help: una comedia vivaz y regocijante”, *La Nación*, 2 de enero de 1966, p. 20.

³⁹⁸ Las imágenes que aparecían en los créditos inaugurales, de hecho, hacían explícita referencia a la persecución con que comenzaba *A Hard Day's Night* (aunque el tema de fondo de la primera temporada fue “Can't Buy Me Love” y el de la segunda “Help!”). Sobre los dibujos animados de los Beatles, véase Axelrod, Michel. “Beatletoons: Moxie, Music, and the Media”, Womack, Kenneth (ed.). *The Beatles in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), pp. 134-141.

³⁹⁹ Distintos analistas han planteado que en esta segunda película, también dirigida por Richard Lester, se quiebra la armónica convivencia entre los registros ficcional y documental que definía a *A Hard Day's Night*. El mayor desarrollo argumental genera, según estos autores un “conflicto entre las demandas de su narrativa (...) y las demandas de que el film funcione esencialmente como proveedor de espectáculos de los Beatles y su música” (Donnelly, K. J. *Magical Musical Tour...*, pp. 28-29). Si bien es cierto que el lenguaje del cine documental está menos presente en *Help!*, considero -como se plantea a continuación- que las dos películas sostienen una continuidad y son complementarias en términos de la presentación mediática de los Beatles.



Imagen 38. Los Beatles como dibujos animados, en la serie creada por Al Brodax.

La influencia que los dos primeros largometrajes de los Beatles tuvieron para el desarrollo inicial del fenómeno beat en Argentina es sencilla de detectar: estuvo básicamente por todas partes. Un ejemplo significativo y contundente es la participación del conjunto uruguayo Los Shakers en la película *Escala Musical*. Como se explicó en el primer capítulo, este largometraje estrenado el 21 de julio de 1966 proponía una suerte de relato corporativo de la compañía del mismo nombre y era, al mismo tiempo, una excusa para mostrar en pantalla a algunas de sus figuras juveniles más importantes. Impulsados por un entusiasta empresario de apellido Orellón, un grupo de jóvenes tenía la oportunidad de reunir una serie de intérpretes musicales de su agrado para la realización de un show radial, de distintos bailes y, finalmente, de un show televisivo (a beneficio de un hospital). La decisión de incluir a Los Shakers (quienes ya para entonces eran una de las principales estrellas de la empresa) sucedía luego de una visita a una fábrica de la empresa *Coca-Cola* (uno de los principales sponsors de la *Escala Musical*) en donde los cuatro muchachos trabajaban, según el argumento ficcional, como operarios. Vestidos con idénticos delantales y un gorro que escondía sus melenas, Hugo, Osvaldo, Pelín y Caio detenían un momento su trabajo y se acercaban a escuchar la propuesta que les querían hacer. “¿Qué pasa?”, preguntaban uno después de otro, en un juego cómico de repeticiones que los presentaba inmediatamente como un sujeto único. “Conseguí el

permiso del capataz de la planta, para que les permita demostrar como ustedes cantan”, les explicaba un compañero, apelando a un risueño verso rimado. Para intentar oírlo mejor entre el ruido de las máquinas, el baterista del grupo (Caio) no tenía una idea más ridícula que ponerse el pico de una botella vacía en la oreja. “¡Bárbaro!”, “¡Gracias, fenómeno!”, “¡Por fin nos llegó el momento!”, “¡Bien!”, respondían otra vez los cuatro como impulsados por un efecto dominó, y de inmediato salían corriendo atolondradamente a prepararse. Unos segundos después, ya sin su disfraz de gorro y delantal, con sus “naturales” melenas y unas poleras negras, interpretaban su canción “Oh, mi amigo”, que había sido editada recientemente como lado A de un disco simple de Odeon “pops”, el mismo sello que editaba a los Beatles⁴⁰⁰. El tema bien podría haber formado parte de un disco como *Rubber Soul*, pero lo que la secuencia del film exponía era que la identificación con los Beatles había trascendido con rapidez el plano de lo estrictamente sonoro para pasar a incluir también un compromiso con determinados modos de vestirse y comportarse.

Desde esta perspectiva, Los Shakers y otros conjuntos beat que empezaron a formarse en el país a partir de 1964 no solo representaron el surgimiento de una expresión musical que estaba directamente inspirada en el repertorio de aquel cautivador grupo británico. Constituyeron, además, como se verá en el siguiente capítulo, tanto una comprobación del rol decisivo que las industrias culturales tuvieron en la recepción de los Beatles como una demostración de la intensidad con que esa nueva propuesta musical y cultural impactó en un sector significativo de la juventud argentina.

⁴⁰⁰ Más precisamente, el disco había sido lanzado en mayo: Los Shakers – “Oh, Mi Amigo” / “Siempre Tú”, Odeon “pops”, DTOA 8167, 1966. Véase Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 111.



Imagen 39. Los Shakers actuando como trabajadores de la fábrica de *Coca-Cola* en la película *Escalera Musical*.

Capítulo 3

Liverpool at B.A.: el desarrollo de un fenómeno beat local

A comienzos de los años 2000, el programa de televisión humorístico *Todo por dos pesos* incluyó un sketch titulado “Los Escarabajos”. Disfrazados con pelucas melenudas y trajes ajustados, los cuatro actores que se presentaban como Juan, Pablo, Jorge y Mingo interpretaban en cada nueva edición una canción de los Beatles con su letra traducida. El obvio desfasaje que se producía entre la melodía original y la cantidad de sílabas de cada verso reescrito en castellano generaba el efecto cómico: los temas eran los mismos, pero, al ser cantados en otro idioma, sonaban sencillamente absurdos para cualquier espectador que conociera mínimamente las versiones originales⁴⁰¹. La ridiculez lingüística de Los Escarabajos sólo tenía sentido, no obstante, bajo un presupuesto cultural que muy posiblemente fuera compartido por buena parte de la audiencia de aquel programa de claras afinidades rockeras⁴⁰²: la idea de que las grabaciones que los Beatles habían hecho de sus propias composiciones eran obras únicas y, al menos en cierta medida, incomparables con cualquier *cover* (especialmente con uno que no utilizara el inglés). Desde este punto de vista, la operación cómica del sketch se sostenía también, consciente o inconscientemente, en un ejercicio de descontextualización histórica. Lo que estos cuatro nuevos “beatles argentinos” hacían era replicar -de manera un poco grotesca- una propuesta musical que cuatro décadas antes, a mediados de los años sesenta, había sido escuchada con mucha mayor naturalidad. O, mejor dicho, conjugar las dos principales propuestas que caracterizaron la temprana recepción de las canciones los Beatles por parte de los músicos locales: por un lado, la grabación de versiones en castellano realizadas por una variopinta selección de intérpretes y, por el otro, la formación de conjuntos musicales directamente inspirados en la imagen y el sonido de los *fab four*.

Aunque la rápida edición argentina de sus cuatro primeros LP así como de diversos simples y EP daba cuenta del interés del público (y del buen olfato y del empeño de la discográfica Odeon)⁴⁰³, a lo largo de 1964 e incluso durante los dos años siguientes

⁴⁰¹ Un ejemplo evidente de este absurdo desfasaje era el que se producía cuando el grupo cantaba el estribillo de la canción “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” reemplazando el verso en inglés “We’re Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (10 sílabas) por el verso en castellano “Somos la Banda del club de los corazones solitarios del Sargento Pimienta” (22 sílabas). La versión puede escucharse en un video subido por el usuario franlopezu a la red YouTube bajo el título “Los Escarabajos - Todo por dos pesos parte 2”: <https://youtu.be/CIWdLyA4uqk> (última consulta: enero de 2021).

⁴⁰² Tanto las referencias a la música y la cultura rock como la participación de músicos de rock argentinos en *Todo por dos pesos* fueron habituales. Vale recordar, por ejemplo, que el último programa del ciclo contó con la participación en estudios de Gustavo Cerati. La cultura rockera como un código en común con la audiencia se haría aún más evidente en un programa posterior de uno de los conductores: *Peter Capusotto y sus videos*.

⁴⁰³ Como ya se señaló, toda la información sobre la edición discográfica mencionada en esta tesis está basada en los datos que ofrecen Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*

los Beatles estuvieron lejos de sobresalir frente a otras jóvenes estrellas locales de la canción. El impacto de *El Club del Clan* todavía se hacía sentir con fuerza, en especial a través de la espectacular proyección de su principal figura Palito Ortega, y también del excelente competidor que la CBS había encontrado para enfrentar al “rey” de la “nueva ola”, el santiagueño Leo Dan. En este contexto, los sonidos de la “invasión británica” no eran escuchados tanto como una competencia directa para esas otras propuestas musicales orientadas a la juventud sino más bien como un repertorio complementario. Es decir, por un lado, como un nuevo “ritmo” (para usar una palabra habitual de la época⁴⁰⁴) que se incorporaba a la carta de variedades de la nueva música pop que había surgido en Argentina apenas unos años atrás. Pero también, por otro lado, como una de las tantas expresiones internacionales (equivalente a la de los ya habituales cantantes estadounidenses, italianos y franceses) que por entonces parecían atraer un creciente interés del público argentino y ganar influencia sobre las canciones que los intérpretes locales elegían registrar.

La grabación de versiones de temas de los Beatles u otros conjuntos similares por artistas que no estaban directamente alineados con su estilo musical y visual no sólo no era rara en este marco, sino que constituía una práctica normal y esperable al interior de una cultura de masas cada vez más marcada por las dinámicas económicas y culturales transnacionales. El caso de Sandro, ese “Elvis criollo” que por entonces la CBS también sacó a competir con Palito Ortega y que, como se verá, grabó muchísimas versiones de temas de Lennon & McCartney, es un ejemplo transparente, pero sin dudas no el único ni el más llamativo. Del mismo modo, tampoco fue extraña la aparición de bandas locales que buscaban copiar la música de los Beatles y también en su estilo cultural, ya fuera imitando con la mayor precisión posible los temas del grupo inglés o creando nuevas canciones en el mismo estilo, y siempre intentando verse y comportarse del mismo modo en que John, Paul, George y Ringo lo hacían en sus películas (los cabellos “flequilludos”, los trajes ajustados, las actitudes “alocadas” y ligeramente irreverentes). Estas distintas formas de incorporar sonidos y estilos de circulación global no eran por entonces exclusivas de Argentina (ni de Buenos Aires, esa habitual sinécdoque de lo nacional),

⁴⁰⁴ Véase, por ejemplo, “Y ahora, ¿qué bailamos?”, *Gente*, 6 de enero de 1966, pp. 24-26. En términos técnicos, sería tal vez más apropiado hablar de “estilos musicales” que de “ritmos” (aun considerando todos los debates sobre el significado preciso del concepto de “estilo musical”). Sobre las características estéticas de la música beat, véase más adelante en este mismo capítulo.

pero daban cuenta a su modo de que una parte de la juventud local se sentía verdaderamente interpelada por el modelo beatle.

El incipiente fenómeno beat argentino merece pensarse, en ese sentido, como algo muy distinto a una mera copia de una manifestación musical y cultural producida en las grandes potencias industriales e importada al resto del mundo por las grandes empresas discográficas. Estudiar la transición entre las diferentes versiones locales de los éxitos inaugurales de los conjuntos beat británicos hasta la aparición de los primeros grupos locales es una vía para adentrarse en los modos en los que los jóvenes argentinos transformaron las formas mismas de concebir y expresar su identidad nacional, abandonando paulatinamente “el énfasis y la búsqueda de un purismo y un esencialismo” cultural y adoptando en cambio un cosmopolitismo estético-cultural: es decir, una sensibilidad y disposición de “consciente apertura” a la influencia de “elementos estilísticos” (entre ellos, repertorios musicales y visuales) de circulación global⁴⁰⁵.

Este tercer capítulo reconstruye las distintas formas en que la música y la imagen de los Beatles fue adoptada por los músicos juveniles argentinos, con un foco puesto en el período 1964-1966. El primer apartado traza un panorama general de la recepción de los Beatles hacia 1964 y estudia los primeros pasos de la transición entre la grabación de versiones de canciones de Lennon & McCartney por parte de intérpretes locales de distintos estilos y la aparición de los primeros conjuntos inspirados explícitamente en los Beatles y otros conjuntos de las “invasiones británicas”. El segundo apartado se concentra en la principal banda beat del período, Los Shakers, y estudia, a través del análisis de su éxito durante 1965 y 1966, la progresiva consolidación del inglés como el idioma en el que los grupos argentinos de música beat “debían” cantar. El tercer apartado se concentra más específicamente en esta moda de cantar en inglés y propone entenderla como el comienzo de un nuevo fenómeno cultural de largo aliento, protagonizado por los jóvenes músicos y oyentes: una anglofilia musical argentina. El cuarto apartado, finalmente, propone una descripción de las características musicales y estilísticas de los nuevos conjuntos beat. Si bien el objetivo puntual del apartado es definir los rasgos fundamentales de los grupos estudiados a lo largo de este tercer capítulo, muchos de los aspectos que se señalan sirven para comprender la propuesta de los grupos de años posteriores. En ese sentido, la descripción propuesta ofrece herramientas para comprender

⁴⁰⁵ Regev, Motti. “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, N° 1 (2007), pp. 318-319. Véase también Regev, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2013).

cuáles fueron las transformaciones provocadas por la irrupción del fenómeno beat a mediados de los años sesenta al interior de la cultura de masas argentina y, en particular, en el ámbito de la música popular.

3.1 De las versiones de canciones de los Beatles a los primeros conjuntos beat

“Ámame” por Los Jets, “Anochecer de un día agitado” por Johnny Tedesco y Los Iracundos, “Ocho días a la semana” por Los Pick Ups, “Boleto para pasear” por Sandro, “Submarino Amarillo” por los Shakers, “Michelle” por Los V.I.P.’s, “Ob-La-Di, Ob-La-Da” por las Trillizas de Oro: si se trata de entender hasta qué punto la llegada a la Argentina de los discos de los Beatles no supuso un quiebre inmediato sino que pareció favorecer, más bien, una reafirmación de las lógicas de la industria musical, acaso no haya un mejor índice que las numerosísimas grabaciones de sus temas hechas por artistas locales durante aquellos primeros años. Así como los propios Beatles, hasta la edición de *Rubber Soul* a fines de 1965 (en Argentina el disco salió a la venta en marzo de 1966), solían incorporar en su repertorio canciones exitosas de la época⁴⁰⁶, los músicos juveniles argentinos rápidamente comenzaron a grabar los principales éxitos firmados por la dupla Lennon & McCartney. Esta decisión estaba directamente promovida por la editorial Fermata⁴⁰⁷, interesada en la multiplicación de grabaciones que pagaran los derechos de autor (de los jóvenes compositores, pero también del dueño de la empresa, Ben Molar, quien era autor de la traducción al castellano de las letras⁴⁰⁸); y también era impulsada por las distintas empresas discográficas que apostaban a aumentar y acaparar las ventas, ofreciéndole al público argentino la oportunidad de escuchar las canciones internacionales del momento con una letra en castellano (el único idioma que entendía la mayoría de los oyentes locales) e interpretadas por los distintos artistas locales que ya conocían y admiraban. Lejos de ser escuchadas como copias o presentadas como imitaciones de un original único e inconfundible, estas variadas versiones eran concebidas en una relación a la vez de equivalencia musical y de competencia comercial con las grabaciones del conjunto británico que el sello Odeon “pops” editaba en la Argentina. Exactamente lo mismo que sucedía, por cierto, en la mayoría de los países integrados al mercado musical transnacional, como bien ilustra el caso de los *refritos* mexicanos de temas del primer rock and roll estadounidense⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ De hecho, algunos de sus primeros hits, como “Twist and Shout” (Phil Medley y Bert Russell) o “Roll Over Beethoven” (Chuck Berry), no eran de su autoría.

⁴⁰⁷ Y también por la editorial Korn, que consiguió los derechos de alguna de las primeras composiciones de Lennon & McCartney.

⁴⁰⁸ Otros de los principales traductores al castellano de las letras de los hits internacionales de la época fueron Rafael Smolarchik (el hermano de Ben Molar, que firmaba con el seudónimo Rafaelmo) y Félix Lipesker (cuyo seudónimo era Félix Villa).

⁴⁰⁹ Zolov, E. *Refried Elvis...*

A mediados de 1964, entonces, los jóvenes argentinos podían por ejemplo descubrir (ya fuera comprando un disco o encendiendo la radio) la canción “Twist and Shout” gracias a la versión de Los Beatles, pero también a las que cantaban en castellano los conjuntos locales Los Jets (Odeon “pops”) y Los Tammys (Philips) y la mexicana Mayte Gaos (RCA), o a la que entonaba en francés Sylvie Vartan (RCA), o a las versiones instrumentales de André y su conjunto⁴¹⁰ (Philips) y del productor estadounidense Jack Nitzsche (Reprise), o incluso a la grabación realizada por el célebre twistero Chubby Checker (Fermata)⁴¹¹. A partir de un ejemplo similar (el de las numerosas versiones del tema “Marcianita” que circularon por América Latina, entre las cuales se cuenta la que Billy Cafaro realizó en 1959), el musicólogo Juan Pablo González ha planteado la posibilidad de considerar la existencia de “originales múltiples” en aquellos casos en que “una canción exportada por una editorial” fue “conocida en versiones o grabaciones simultáneas por distintos conglomerados de personas”⁴¹². Si bien el autor se refiere fundamentalmente a la circulación transnacional de la música, este concepto podría servir también para pensar -en términos más netamente históricos- la forma en que el público argentino de los años sesenta conocía y escuchaba los hits de su época a partir de distintas versiones que se editaban al mismo tiempo. Sin embargo, sostener la palabra “original” puede prestarse a confusiones, en tanto continúa sugiriendo la existencia de una única pieza insustituible frente a la cual necesariamente sería comparada cualquier otra versión. Y lo mismo podría plantearse en torno a la palabra inglesa *cover*, que utilizada en español remite a la idea de distintas interpretaciones de una única versión estándar⁴¹³. En realidad, parece más apropiado decir que las primeras canciones de los Beatles fueron adoptadas bajo las mismas reglas que definían hasta entonces a la mayoría de la música popular argentina e internacional; es decir, como música de repertorio: una letra, una melodía y una estructura armónica básica que estaban a disposición para que cualquier artista

⁴¹⁰ *André y su Conjunto* era un nombre ficticio de una orquesta de estudio dirigida por Santos Lipseker.

⁴¹¹ *Cashbox*, 19 de septiembre de 1964.

⁴¹² González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013), p. 117.

⁴¹³ El Diccionario de la Real Academia define la palabra “versión” en su tercera acepción como “Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema”. El diccionario Merriam-Webster, en cambio, define la palabra “*cover*” en relación a la música (también “*cover version*”) como “a recording or performance of a song previously recorded by another performer”; esta es la misma definición que postula, por ejemplo, George Plasketes: “the cover song inherently invites comparison and contrast as a duet between the original and its version(s)”. Plasketes, George. “Introduction: Like a version”, Plasketes, George (ed.). *Play it Again: Cover Songs in Popular Music* (Londres: Routledge, 2010), p. 6. En otras palabras, mientras la palabra “versión” en español remite a realizaciones que sostienen entre sí cierto grado de equivalencia, la palabra “*cover*” en inglés conlleva la idea de replicación y por tanto el debate sobre la originalidad.

realizara su propia versión. La “obra” no era en estos casos, como en la tradición romántica que regulaba la música de tradición escrita, una formulación única y permanente atribuida a un único autor, sino que funcionaba, al igual que en el jazz, el tango o el folklore, como una realización flexible que se “completaba” de una forma cada vez diferente gracias a la intervención de un intérprete particular⁴¹⁴.

Sobre todo entre 1964 y 1967, la música de los Beatles fue conocida y escuchada tanto a través a sus propias grabaciones como a la proliferación de numerosas y muy variadas versiones (tal como muestra el cuadro N° 8). Y lo mismo sucedió con las canciones de otros grupos de la llamada “invasión británica” que poco a poco, y por lo general con tiradas más pequeñas, comenzaron a editarse en el país: en 1965 aparecieron álbumes de los Dave Clark Five, los Rolling Stones, Los Hollies y los Animals; en 1966 de los Yardbirds, Herman’s Hermits, The Searchers y los Kinks; y además, ya desde 1964, algunas canciones de estos conjuntos y las de muchos otros más (como Billy J. Kramer and The Dakotas, Gerry and the Pacemakers, Manfred Mann, Cliff Richard, The Swinging Blue Jeans y Spencer Davis Group) habían empezado a conocerse a través de discos simples o y álbumes compilatorios⁴¹⁵. Aún sin saber cómo fue la experiencia individual de cada oyente argentino, parece posible asumir que en términos generales las grabaciones “originales” de estos artistas mantuvieron, una relación de paridad, complementación y/o competencia musical y comercial con las múltiples versiones de otros intérpretes locales o extranjeros que las distintas discográficas lanzaban con celeridad al mercado.

En este sentido, uno de los casos más significativos fue el de Sandro, quien muy posiblemente fue el cantante argentino que más canciones de los Beatles registró durante

⁴¹⁴ Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Paidós: Buenos Aires, 2004), pp. 78-81; Azar, Martín. “Una que sepamos todos. El cover y la traducción”, *Revista Luthor*, Vol. 1, N° 3, febrero de 2011, pp. 8-32.

⁴¹⁵ The Dave Clark Five – *Session*, Odeon “pops”, LDS 2102, 1964; The Dave Clark Five – *The Dave Clark Five*, Odeon “pops”, LDS 2131, 1965; The Rolling Stones - *Los Rolling Stones*, Odeon “London”, LLM 17264, 1965; Rolling Stones - *Volumen 2*, Odeon “London”, LLM 17268, 1965; Rolling Stones – *De nuestra inspiración*, Odeon “London”, LLM 17272, 1966; Rolling Stones – *Consecuencias*, Odeon “London”, LLM 17274, 1966; The Animals - *The Animals*, Odeon “pops”, LDS 2132, 1965; The Hollies - *Quédate con los Hollies*, Famous “Ariel”, AP-165, 1965; The Hollies - *Al estilo de los Hollies*, Famous “Ariel”, AP-186, 1966; The Hollies - *Hollies*, Famous “Ariel”, AP-187, 1966; The Yardbirds - *Por tu amor*, Famous “Ariel”, AP-184, 1966; Herman's Hermits - *Escuchen*, Odeon “pops”, LDS 2140, 1966; The Kinks - *The Kinks*, Music Hall “Pye”, 12585, 1966; The Searchers - *Así somos The Searchers*, Music Hall “Pye”, 12568, 1966. En cuanto al resto de los grupos, algunas de sus grabaciones fueron editadas como discos simples o incluidas en compilados. Entre estos últimos cabe destacar al que muy probablemente sea el primer álbum compilatorio enfocado directamente en la música beat: *Hippy Hippy Shake*, Odeon “pops”, LDS 2099, 1964.

los años sesenta, y que también grabó otros éxitos beat del momento como “La casa del sol naciente” (“The House of the Rising Sun”, grabada por los Animals), “Alegría por todas partes” (“Glad All Over” de Dave Clark Five) o “Iría todo bien” (“It’s Gonna Be Alright” de Gerry and The Pacemakers)⁴¹⁶. En tan sólo tres años, entre 1964 y 1966, el más rocanrolero de los ídolos “nuevaoleros” les puso voz a quince canciones vinculadas con el grupo inglés: temas escritos por Lennon & McCartney que habían sido grabados por ellos mismos, temas escritos por el dúo pero grabados por otros artistas y temas de otros compositores que los Beatles supieron versionar (cuadro N° 9).

⁴¹⁶ Hector Centurión, bajista de Los de Fuego, recordó al respecto que “todo lo que sacaban Los Beatles al otro día ya venían con el disco recién puesto... nos buscaban a nosotros ‘El dinero no puede comprarte tu amor’ [sic], ‘Anochecer de un día agitado’... todo, todos los temas que sacaban Los Beatles fuimos los primeros tipos que hacíamos la versión en castellano...”. Ábalos, Ezequiel: *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas* (Buenos Aires: Ezequiel Ábalos, 2009), p. 30. Sobre las numerosas versiones de “The House of the Rising Sun” que se grabaron a nivel global luego de la edición de la versión de The Animals, véase Azar, Martín. “Una que sepamos todos...”

CANCIÓN (EDITORIAL)	VERSIONES editadas como discos SIMPLES en la Argentina (SELLO GRABADOR)
Love Me Do (Korn)	The Beatles (Odeon Pops); Fernando de Soria (RM), Los Capitanes (Disc Jockey), Los Jets (Odeon Pops).
Twist and Shout (Fermata)	The Beatles, Los Jets (Odeon Pops); Mayte Gaos, Sylvie Vartan (RCA); Los Tammys, Andre (Philips); Jack Nitzsche (Reprise); Chubby Checker (Fermata).
A Hard Day's Night (Fermata)	The Beatles (Odeon Pops); Johnny Tedesco (RCA); Juan Ramon (Disc Jockey); Los Claudios (Polydor); Sandro (CBS).
I Feel Fine (Fermata)	The Beatles (Odeon Pops); Juan Ramon (RCA); Los Tammys (Microfón).
Eight Days a Week (Fermata)	The Beatles, Claudio (Odeon Pops); Los Búhos (CBS); Los Pick Up (Music Hall).
A Taste of Honey (Korn)	Herb Alpert (Fermata); The Beatles (Odeon Pops); Richard Davis (Microfon); Los Iracundos (RCA); Trini Lopez, Sarah Vaughan (Music Hall).
Michelle (Northern-Fermata)	The VIP's (Ala-Nicky); Los Shakers, The Beatles (Odeon Pops); Spokesmen (Decca); Vincent Morocco (Polydor); Cinco Latinos (Quinto); Barbara y Dick (RCA); Gino Bonetti (Microfón); Mr. Trombone (CBS); Lucio Milena (Disc Jockey); Billy Vaughn, Monica Lander (Music Hall).
Girl (Northern-Fermata)	The "In" (CBS); The Shakers, The Beatles (Odeon Pops); The VIP's (Ala-Nicky); Pepino de Capri (Odeon Pops).
Yellow Submarine (Northern-Fermata)	The Beatles, The Shakers (Odeon Pops); The VIP's (Ala Nicky); Bingo Reyna (Disc Jockey); Los In, Ronnie Montalbán (CBS); The Knacks (Philips) Johnny Allon (Microfon)[9]; Los Bull Dogs (RCA)[10]; Los Claudios (Polydor); Maurice Chevalier (Odeon Pops).
Penny Lane (Fermata)	The Beatles (Odeon Pops); Who Knows (BGM); Los In (CBS); Bull Dogs (RCA).
Ob-La-Di, Ob-La-Da (Fermata)	The Beatles, Bedrocks (Odeon); Trillizas de Oro (Fermata); Marmalade (CBS); Conexión Numero Cinco (RCA).
All Together Now (Fermata)	Conexión Numero Cinco (RCA); The Beatles (Odeon).

Cuadro N° 8. Versiones editadas en Argentina como disco simple de canciones que fueron grabadas por los Beatles. (Se indican entre paréntesis la editorial que editó el tema de los Beatles en la Argentina y el sello grabador que publicó cada versión).

Fuente: Elaboración propia en base a los informes de la revista *Cashbox*.

CANCIÓN	TÍTULO en INGLÉS	DISCO	AÑO	AUTOR	VERSIÓN
1. Ámame	Love Me Do	EP <i>Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Fiesta de juventud (compilado)</i>	1964	Lennon & McCartney	Félix Villa
2. Muchachos	Boys	LP <i>Fiesta de juventud (compilado)</i>	1964	Luther Dixon y Wes Farrell, grabada por los Beatles para su primer LP <i>Please Please Me</i>	Félix Villa
3. My Bonnie	My Bonnie	Simple LP <i>Bailando en primavera (compilado)</i>	1964	Tradicional (arreglada por Tony Sheridan), grabada por los Beatles en 1961 como banda de acompañamiento de Tony Sheridan	Marco Rossi/Manuel Salina
4. El Dinero No Puede Comprarme Amor	Can't Buy Me Love	Simple LP <i>Viva las vacaciones (compilado)</i>	1964	Lennon & McCartney	Ben Molar
5. Anochecer De Un Día Agitado	A Hard Day's Night	Simple LP <i>Sandro y Los de Fuego</i>	1964 / 1965	Lennon & McCartney	Ben Molar
6. Niñito	Little Child	Simple EP <i>Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Sandro y Los de Fuego</i>	1964 / 1965	Lennon & McCartney	Ben Molar
7. Te conseguiré	I'll Get You	EP <i>Sandro y los de Fuego</i> LP <i>Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Lennon & McCartney	Ben Molar
8. *Un mundo sin amor	A World Without Love	Simple EP <i>Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Lennon & McCartney, grabada por el dúo Peter and Gordon	Ben Molar
9. Es una mujer	She's a Woman	LP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Lennon & McCartney	Ben Molar
10. *Desde mi ventana	From a Window	Simple LP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>A bailar con los éxitos (compilado)</i>	1965	Lennon & McCartney, grabada por Billy J. Kramer with The Dakotas	Rafaelmo
11. Perseguiré al sol	I'll Follow the Sun	EP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Lennon & McCartney	Rafaelmo
12. Música De Rock & Roll	Rock & Roll Music	Simple EP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Chuck Berry, grabada por los Beatles para el LP <i>Beatles for Sale</i>	Félix Villa
13. Boleto para pasear	Ticket to Ride	Simple EP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i> LP <i>Al calor de Sandro y Los de Fuego</i>	1965	Lennon & McCartney	Ben Molar
14. Podemos Solucionarlo	We Can Work it Out	Simple EP <i>Cuatro éxitos beat (compilado)</i>	1966	Lennon & McCartney	Ben Molar
15. Hombre De Ningún Lugar	Nowhere Man	EP <i>Un hombre bien respetado</i>	1966	Lennon & McCartney	Ben Molar

Cuadro N°9. Canciones interpretadas y/o escritas por los Beatles que fueron grabadas por Sandro para CBS. Se indican con un asterisco dos temas que fueron escritos por Lennon & McCartney pero no fueron grabados por ellos.

Fuente: Alonso, Rodrigo. *La música de Sandro. Cómo se hicieron sus canciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).

La actividad de Sandro durante este período, en el que aún se presentaba acompañado por el conjunto Los de Fuego, suele ser recordada por la “franca expresión de sexualidad” de sus performances en el programa televisivo *Sábados Circulares* y en el circuito de bailes, que “comenzaban con movimientos de cadera, al estilo de Elvis, y terminaban a menudo con contorsiones en el suelo”⁴¹⁷. En cambio, la influencia que los Beatles tuvieron durante los años iniciales de su carrera discográfica, antes de que se reorientara hacia las baladas románticas, suele pasarse por alto⁴¹⁸. Y lo mismo puede plantearse en sentido inverso: el rol de Sandro y otras figuras de la música comercial del momento en la difusión de las canciones de la “invasión británica” suele ser reducido a la mera anécdota cuando, en realidad, fue muy importante. A pesar de la variable (por lo general pobre) calidad de las traducciones de letras (que en el caso de Los Beatles estaban a cargo, como ya se señaló, de Ben Molar, responsable entre otras cosas de la decisión de editar el LP *Please Please Me* bajo el título *Por favor, yo*) y gracias a los diversos acercamientos musicales que proponían las versiones de otros intérpretes, el nuevo repertorio beat pasó rápidamente a formar parte de la paleta musical juvenil argentina de su tiempo⁴¹⁹.

Si bien las grabaciones de Sandro y los del Fuego tenían un estilo musical cercano a las de los Beatles, con una instrumentación y unos arreglos parecidos y un claro intento por replicar el juego de voces que destacaba al cuarteto británico, estaba claro que las diferencias entre él y ellos iban más allá de la calidad de la interpretación o de la producción. El contraste se podía rastrear a nivel del repertorio grabado (su primer simple, por ejemplo, contenía las canciones “A esto le llamas amor” [“You've Got The Nerve To

⁴¹⁷ Karush, M. B., *Músicos en tránsito...*, p 149.

⁴¹⁸ Del Mazo afirma, con un tono un tanto exagerado, que Sandro “fue el primer cantante en traer noticias de la obra de los Beatles y Bob Dylan y el primero en grabar sus canciones casi en simultáneo con las ediciones originales de los Estados Unidos y Gran Bretaña”. Sin embargo, dedica apenas un párrafo a enumerar algunas de esas versiones. Del Mazo, Mariano. *Sandro. El fuego eterno* (Buenos Aires: Aguilar, 2018) [2009], capítulo 2. Alabarces, por su parte, no menciona las versiones de temas de los Beatles realizadas por Sandro, a quien define como un Elvis Presley “mejorado”. Alabarces, Pablo. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993), p. 41. Karush, por último, sostiene que “en el momento en que Palito Ortega ofrecía canciones originales graciosas, como ‘Despeinada’, acerca de una mujer que llevaba el pelo desarreglado, Sandro era más auténticamente rockero por su repertorio de covers” que incluía entre otros a los grupos de la “invasión británica” (...) Los Beatles, The Animals, Gerry and the Peacemakers [sic]”. Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 152.

⁴¹⁹ Como demuestra el éxito que Las Trillizas de Oro lograron en el verano de 1969 con su versión de “Ob-La-Di, Ob-La-Da” (editada más de dos meses antes que la de los Beatles), esta práctica de versionar canciones no se agotó inmediatamente después de que los Beatles concretaran su transformación en una banda de estudio. Véase *Cashbox*, 8 de febrero de 1969. El *Álbum blanco* se editó el 7 de marzo de 1969 y el simple con la versión de los Beatles de “Ob-La-Di, Ob-La-Da” salió a la venta recién el 4 de abril de 1969.

Call This Love”] y “Eres El Demonio Disfrazado” [You're The Devil In Disguise] que habían sido popularizadas respectivamente por Elvis y Paul Anka), pero sobre todo era evidente a nivel de la imagen. Sandro no era parte de ningún conjunto sino una estrella claramente solista y su estilo visual y performático tenía mucho más que ver con el del ídolo francés Johnny Hallyday que con el de los flequilludos jóvenes beat ingleses. La breve participación que el cantante tuvo en la película de 1965 *Convención de vagabundos* (dirigida por Rubén W. Cavallotti), en donde se reproducía una de sus por entonces célebres presentaciones televisivas, ilustra bien estas características: vestido con chaqueta de cuero y pantalones ajustados, desplegándose atléticamente en el escenario ante sus fanáticas, el joven Sandro entregaba una exaltada versión del tema “Gastate el Sueldo en Rock” (“Rip It Up”, un tema previamente grabado por Little Richard y Bill Haley y sus Cometas). Era un despliegue escénico visiblemente distinto al que los cuatro Beatles mostraban frente a las cámaras a lo largo de *A Hard Day's Night*. De allí que, al mismo tiempo que fomentaban la edición de las más variadas versiones de los temas de los Beatles, las principales empresas discográficas se apuraron a conseguir números locales que fueran capaces de representar más específicamente la nueva moda musical.

Así como a finales de los años cincuenta la iniciativa de la industria había sido fundamental para encontrar a los jóvenes músicos que encarnarían la propuesta “nuevaolera”, la aparición de las primeras bandas beat estuvo fuertemente ligada a los intereses comerciales. En el mismo mes de julio de 1964 en el que los American Beetles llegaron al país para, de algún modo, predicar con el ejemplo, CBS anunció la pronta presentación pública de un nuevo grupo modelado al estilo beat. “Como siempre, detrás de un artista de fama o de un conjunto ruidoso aparecen los imitadores. (...) Ahora, en la Argentina -actuarán en ‘Sábados Continuos’- se ha formado el conjunto ‘Los Búhos’, con melena, con flequillo, con muecas, con lánguidas ojeras, etc., etc.”, informaba el diario *La Nación*⁴²⁰. El principal responsable de tal aparición era el productor Jacko Zeller quien, intuyendo la oportunidad económica que se abriría luego de la visita del grupo estadounidense y ante el creciente éxito comercial de las grabaciones de los Beatles, había reclutado a un ignoto grupo juvenil llamado Los Morgan y lo había diseñado especialmente. En pocas semanas, tanto los programadores musicales televisivos y radiales como los organizadores del circuito de bailes descubrieron la imperiosa necesidad de contar entre sus filas con un conjunto beat. Los Búhos estaban listos para

⁴²⁰ “The Beatles: sus imitadores”, *La Nación*, 11 de julio de 1964, p. 7.

ocupar ese lugar: vestidos de traje negro y corbata finita, con impecables melenas lacias y negras, armados de dos guitarras, un bajo, una batería (con el logo del grupo estampado en el bombo) y una armónica, interpretaban con prolijidad versiones en castellano de las canciones de Lennon & McCartney (“Por favor, yo”, “Nena eres tú”, “Dinero”, “Todo mi cariño”) pero también, como los propios Beatles, de otros artistas pop de su tiempo: los Rolling Stones (“No temas amar” [“Not Fade Away”]), The Shirelles (“No Quiero Llorar” [“I Don't Want To Cry”]), Paul Anka (“Ven Y Dime Pronto” [“Hurry Up And Tell Me”]) y The Applejacks (“Dime Cuando” [“Tell Me When”]), entre otros⁴²¹. Para fines de año, habían editado tres simples y un LP, participaban en programas de televisión (*Sábados Continuos* pero también *Sábados Circulares* y *Escala Musical*) y en diversas emisiones radiales y realizaban numerosos shows semanales en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, además de giras por provincias como Santa Fe, Rosario, Mendoza y Córdoba⁴²². Esa intensa actividad se prolongó durante 1965, con un viaje a Chile y la grabación de nuevos simples y de un segundo álbum (*Así son Los Búhos*) claramente influido -en la selección de temas y en los arreglos- por la escucha de *Help!* (que fue editado en Argentina el 8 de octubre de ese mismo año)⁴²³. Para comienzos de 1966, sin embargo, el éxito de las bandas beat que cantaban en inglés hizo que CBS dejara de apostar por el grupo.

⁴²¹ “Not Fade Away” fue escrita por Buddy Holly y Norman Petty, y versionada por los Rolling Stones en su primer disco simple. “Baby It’s You” no fue escrito por Lennon & McCartney sino versionado por los Beatles. Los autores de la canción fueron Burt Bacharach y Luther Dixon, compositores del Brill Building. En su primer LP Los Búhos grabaron otro tema de Bacharach (en coautoría con Bob Hilliard), “Sin Corazon” (“Tower Of Strength”), que fuera grabado por primera vez por Gene McDaniels en 1961.

⁴²² Curubeto, Diego. “Los pioneros que el rock local borró de su historia”, *Ámbito Financiero*, 28 de febrero de 2003. Disponible en: <http://asisonlosbuhos.blogspot.com/2009/06/los-buhos-una-historia-increible.html> (última consulta: enero de 2021). Una filmación del grupo tocando (probablemente con playback) el tema “Everybody” (primeramente popularizado por Tommy Roe) puede verse en la película *Los Guerrilleros*, dirigida por Lucas Demare y estrenada el 5 de agosto de 1965.

⁴²³ El viaje a Chile es mencionado en *Cashbox*, 26 de junio de 1965. Además, en la página de Facebook dedicada al grupo hay varias imágenes que, muy posiblemente, documentan esa gira internacional. En cuanto al LP, contenía versiones de “Help!” y “Eight Days a Week”, además de temas previamente grabados por Dave Clark Five (“Can't You See That She's Mine”, “Glad All Over”) y Herman's Hermits (“Mrs. Brown”), tres canciones escritas por Jacko Zeller y otras dos de origen británico (“Greensleaves”, grabada por Marianne Faithfull en 1964 y por The Scorpions en 1965, y “The Crying Game”, grabada por Dave Berry). Ese mismo año también grabaron un simple que contenía en su lado A una versión de “Yesterday”.



Imagen 40. Los Búhos en el programa de televisión *Escala Musical*.

Fuente: Cuenta de Facebook de Los Búhos.



Imagen 41. Tapa del simple de Los Búhos - “Sin corazón” (“Tower of Strength”) / “Tú, la única”, CBS, 321.276, 1964.

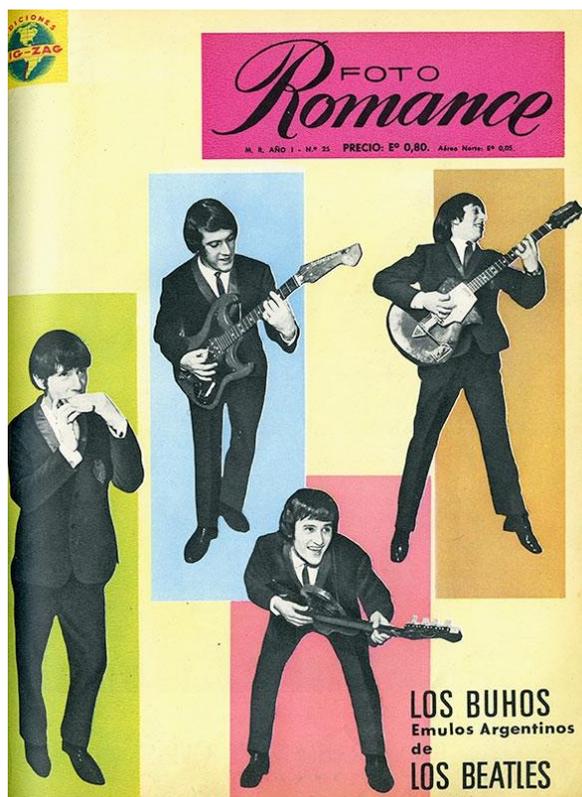


Imagen 42. Fotonovela de Los Búhos publicada en Chile. Tapa del n° 25 de la revista *Foto Romance* (1965).

Fuente: sitio web *Fotonovela Chilena*.

Resulta difícil, y no demasiado interesante, determinar si Los Búhos fue el primer conjunto beat de la Argentina⁴²⁴. En cambio, su historia es significativa porque permite reparar en las trayectorias y las condiciones de existencia de los principales grupos que a lo largo de 1964 y comienzos de 1965 representaron la primera expresión local de la música y el estilo que los Beatles estaban difundiendo a escala global. Como los integrantes del grupo producido por Jacko Zeller, toda esta primera tanda de intérpretes “melenudos” había comenzado sus carreras musicales apenas unos años atrás, con el pelo corto, los trajes grandes y brillantes y un repertorio conformado en diversa medida por

⁴²⁴ Me refiero a que ningún recuento de grupos beat puede presentarse como definitivo. Así lo demuestra el caso del misterioso grupo Los Capitanes, del cual sólo se sabe que grabó un simple para el sello Disc Jockey con los temas “Ámame” (“Love Me Do”) y “Enteramente feliz” (“Glad All Over”). Los Capitanes, “Ámame” / “Enteramente feliz”, Disc Jockey, TS 925, 1964. La grabación del tema de Lennon & McCartney aparece en el ranking de la revista *Cashbox* del 11 de julio de 1964. Otro ejemplo similar es el de Los Beatels Argentinos [sic], un grupo que editó por el pequeño sello Córdoba un simple con los temas “Las cabezas bambolear” y “La tengo que encontrar”. La grabación fue compartida por el coleccionista Héctor Bernardi en su canal de la red YouTube, quien indicó no tener casi ninguna otra referencia. Como se señala más abajo, estas dos canciones fueron grabadas por el conjunto Los Guantes Negros a fines de 1964, lo que permite suponer que el disco Los Beatels Argentinos fue registrado por aquel entonces o en algún momento de 1965.

rocanroles mexicanos, twists y canciones del pop melódico manufacturado en el Brill Building. Fueron los sellos grabadores los que, ante la inminencia de las “invasiones británicas”, promovieron de forma más o menos explícita su reconversión. Impulsados por Odeon, Los Jets, que en 1963 habían grabado algunos simples y un LP para el sello Opus logrando buenas repercusiones, registraron la versión ya mencionada de “Love Me Do” y también sus propias interpretaciones de “I Want to Hold Your Hand” y “Twist and Shout”. Las tres canciones formaron parte de su segundo LP, editado a mediados de 1964 bajo el título *Twist y gritos*. Esa primera incursión en el repertorio beat (pero con el pelo todavía corto) anticipó una transformación más profunda que, por distintos motivos, no termino de concretarse: a lo largo de 1965 el grupo logró editar algunos nuevos simples (entre ellos uno con “Niñito”/“Te conseguiré”), pero su carrera no duró mucho más⁴²⁵. Un tanto más exitosa fue la transición de otro conjunto similar, Los Tammys. Como Los Jets, esta banda integrada entre otros por el cantante Antonio Juan Sánchez (conocido por su seudónimo, Johnny Allon) y el tecladista Jorge Bilyk (quien se presentaba como Ronnie Montalbán) había conseguido instalarse en el circuito de la música juvenil a partir de sus versiones de twists y rocanroles al estilo mexicano como “La Pecosita”⁴²⁶. La grabación de “Twist y gritos” que realizaron en marzo de 1964 para Philips representó el punto de partida para una readaptación de su estilo musical y visual en una línea que, según anunciaba la revista *Nuevaolanda*, permitiría “catalogarlos como ‘Los Beatles’ argentinos”⁴²⁷. A partir de entonces, registraron numerosos temas de Lennon & McCartney (“Ella Te Ama”, “Anochece de un Día Agitado”, “Tendría que saberlo mejor”, “Dinero”, “Sally la lunga”, “Me siento bien”) y un álbum titulado *Yeah!* (editado por Microfón)⁴²⁸. Además, lucieron sus nuevas melenas en shows en vivo, apariciones

⁴²⁵ Sobre los Jets, véase la biografía en el sitio web de Munster Records. Disponible en: <https://munster-records.com/producto/leccion-de-twist/> (última consulta: enero de 2021). También puede consultarse “Giras y contratos millonarios en torno a ‘Los Jets’”, *Nuevaolanda*, 13 de agosto de 1964. Según *Cashbox*, 9 de enero y 27 de febrero de 1965 respectivamente, el grupo también registró “Dime cuando” (“Tell Me When”) de los Applejacks y “Estoy llorando” (“I’m Crying”) de The Animals. El 29 de mayo *Cashbox* anuncia la grabación de “Es una mujer” (“She’s a Woman”) de Lennon-McCartney y “Un mundo sin amor” (“A World Without Love”, el tema de Paul McCartney interpretado por el dúo Peter and Gordon).

⁴²⁶ En Argentina “La Pecosita” también fue grabada, entre otros, por Los Jets y los Pick Ups. La composición correspondía al mexicano Óscar Cossío Flores, integrante del conjunto The Silver Rockets, que grabó su propia versión en 1961.

⁴²⁷ “Los Tammys: una reunión los llevó a la cumbre”, *Nuevaolanda*, 12 de diciembre de 1964. Según la nota, el programa radial dedicado a la música juvenil *Una ventana al éxito* les había entregado el “Premio al mejor conjunto de 1963”. El simple que contenía “Twist and Shout” es mencionado en *Cashbox*, 4 de abril de 1964.

⁴²⁸ “Sally la lunga” (“Long Tall Sally”) no fue escrita por Lennon & McCartney sino interpretada por los Beatles. Su versión se editó en Argentina dentro del EP The Beatles - *Sally la lunga*, Odeon “pops”, DTOA/E 3491, 4 de septiembre de 1964. La primera grabación del tema fue realizada en 1956 por Little Richard, quien fue además uno de sus compositores.

televisivas y, antes de separarse en algún momento de 1965, como protagonistas de una fotonovela titulada “La Cueva de los Beatles”: una suerte de policial especialmente confeccionado para disipar toda duda sobre la valía moral de los nuevos ídolos flequilludos, en el que la dueña de un local nocturno era secuestrada por unos maleantes disgustados con su fiel apoyo a la nueva música juvenil y los “Argentine Beatles” se ponían el traje de héroes para rescatarla⁴²⁹. La RCA, por su parte, no tardó en editar un simple de Los Guantes Negros, que contenía en su lado A una versión de “You Can’t Do That” de los Beatles (“La tengo que encontrar”⁴³⁰) y en su lado B un tema original (“Las cabezas bambolear”). El grupo estaba integrado por Giuliani Canterini (voz y guitarra rítmica), Ricardo Lew (primera guitarra), Guillermo “Willy” Verdaguer (bajista) y Alberto Hualde (batería), quienes habían comenzado sus carreras tocando en dos pequeños conjuntos de rock and roll al estilo mexicano, los Bobby Cats y los Lions⁴³¹. Su decisión de pasarse al repertorio basado en el sonido beatle, dejarse crecer las inevitables melenas e identificarse con unos excéntricos (y probablemente incómodos) guantes negros en las manos se probó comercialmente oportuna: si bien no realizaron demasiadas grabaciones más, trabajaron con intensidad en la radio, la televisión y los bailes durante todo el verano de 1965⁴³². Gracias a esa fluida circulación, colaboraron directamente para que la imagen y el sonido beat se fueran instalando poco a poco entre los oyentes argentinos.

⁴²⁹ La fotonovela fue subida a internet por un coleccionista, sin indicaciones de la revista o la fecha en que fue publicada. Puede conjeturarse que corresponde al año 1965. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revtambien02202.htm> (última consulta: enero de 2021)

⁴³⁰ En la etiqueta del disco, la canción no estaba reconocida como una composición de Lennon & McCartney sino del integrante del grupo Willy Verdaguer y de Quito García.

⁴³¹ En años posteriores los integrantes de los Guantes Negros tuvieron una participación activa en el circuito de la música beat y rock. Bajo el nombre artístico Billy Bond, Giuliano Canterini se presentó como solista y luego formó Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, además de desarrollar un intenso trabajo como productor musical. Willy Verdaguer se mudó a Brasil, donde entre otras cosas integró el conjunto The Beat Boys, que acompañó a Caetano Veloso en su performance de “Alegria, Alegria” en el Festival da Record de 1967 y en la grabación del tema. Ricardo Lew se desempeñó como acompañante de distintos artistas de los años sesenta (Billy Bond entre ellos) y desarrolló una carrera como músico sesionista e intérprete de jazz y tango. Alberto “Nono” Hualde fue uno de los fundadores del conjunto rockero Alma y Vida.

⁴³² El grupo editó un simple para el sello Microfón en 1965 (cantado en inglés) y otro para Diskorn en 1966 (bajo el nombre The Black Gloves, también cantado en inglés): Los Guantes Negros - “A golpear” / “Pan Y Mantequilla”, Microfón, 3408, 1965; Black Gloves, “Es Woolly Willis” / “Siempre Me Pasa Igual”, Diskorn, 5002, 1966. Ambos discos contenían un tema original y la versión de una canción popularizada por el conjunto estadounidense los Newbeats (“Bread and Butter” y “Mean Woolly Willie”). En 1965 se sumó al grupo el tecladista Néstor Rama. En cuanto a las presentaciones en clubes de barrio, puede mencionarse como ejemplo el show realizado en la Asociación Vecinal Villa Monte Dorrego de Lomas del Mirador (partido de La Matanza). Véase Enrique, Alejandro. “‘Los Guantes Negros’ y Billy Bond por La Matanza”, *Instituto del Patrimonio Histórico Cultural de La Matanza*, 30 de septiembre de 2018. Disponible en: <https://www.lamatanzainforma.com.ar/los-guantes-negros-y-billy-bond-por-la-matanza/> (última consulta: febrero de 2022).



Imagen 43. Los Jets en vivo en 1964, antes de incursionar en el repertorio beat.
Fuente: Cuenta de Facebook Los Jets - Los comienzos del rock argentino

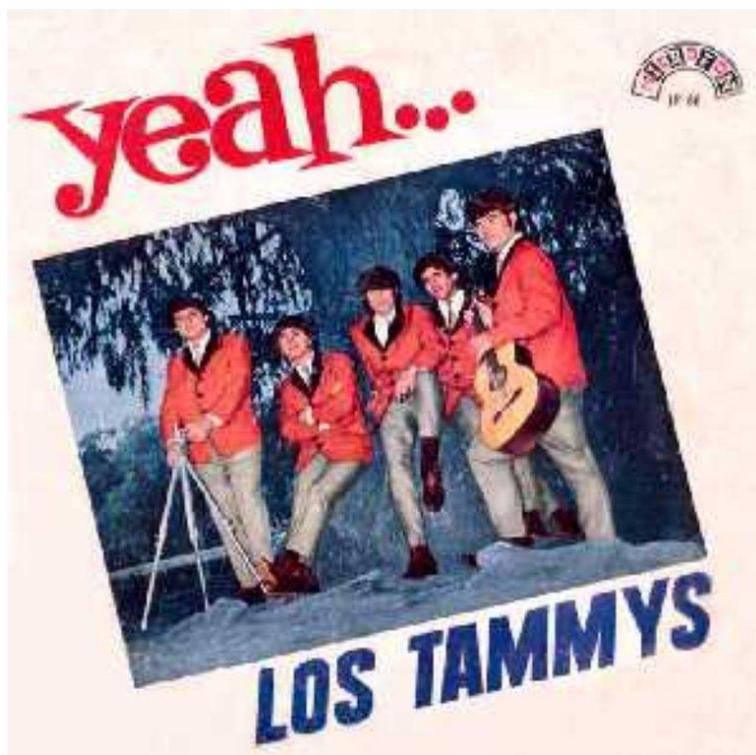


Imagen 44. Tapa del LP de Los Tammys - *Yeah!*, Microfón, IP-66, 1965.



Imagen 45. Fotonovela de Los Tammys publicada en 1965.

Fuente: sitio web Mágicas Ruinas.



Imagen 46. Los Guantes Negros en vivo en la Asociación Vecinal Villa Monte Dorrego de Lomas del Mirador (1965).

Fuente: Enrique, Alejandro. “Los Guantes Negros’ y Billy Bond por La Matanza”, *Instituto del Patrimonio Histórico Cultural de La Matanza*, 30 de septiembre de 2018.

Reconocer los importantes intereses comerciales y la abierta voluntad mimética que estuvo detrás de estos primeros conjuntos no implica necesariamente adscribir a una interpretación conservadora según la cual bandas como Los Búhos o Los Guantes Negros fueron una mera expresión del imperialismo cultural y la manipulación ideológica. Esa fue la postura de algunos sectores tanto de izquierda como de derecha que, como se verá más adelante, escucharon -o, mejor dicho, descalificaron- a la música beat (y a la música juvenil en general) desde el nacionalismo cultural durante los años sesenta e incluso después. Y fue también de un modo distinto, como deja de manifiesto el sketch de *Todo por dos pesos* analizado al principio del apartado, la postura que un grupo de jóvenes beat asumieron y ayudaron a difundir a finales de esa misma década, cuando esgrimieron la autenticidad subjetiva como un valor cultural prioritario que los diferenciaba del resto de los conjuntos beat de su tiempo y del pasado inmediato. Sin embargo, si se toma en consideración el rol clave que el surgimiento del pop-rock jugó en el desarrollo y la consolidación de nuevas formas de expresar la identidad nacional -formas alejadas de los reclamos de purismo y basadas, en cambio, en un cosmopolitismo estético-cultural⁴³³-, parece mucho más productivo tomar en serio a aquellos músicos juveniles que eligieron rápidamente a los Beatles como modelo a imitar y a aquellos jóvenes oyentes que compraron sus discos, asistieron a sus shows, pagaron entradas de cine o prendieron la televisión y la radio para verlos y escucharlos. ¿Qué fue lo que impulsó a una parte importante de la juventud argentina (como a la de muchos otros países sudamericanos⁴³⁴) a identificarse con los sonidos y la propuesta estética beat? Acaso una primera respuesta a este interrogante tan complejo esté en invertir la mirada, dejando en un segundo plano todas las distancias (geográfica, cultural, de producción) que quedaban expuestas con la repentina multiplicación y el éxito de los conjuntos beat locales para entenderlas, en cambio, como la expresión de una voluntad de cercanía, de participación e incluso de igualación. Desde esta perspectiva, la copia no era un defecto sino una virtud: mientras esperaban su oportunidad de ver en vivo a los *fab four* (todavía en octubre de 1966 se

⁴³³ Véase Regev, Motti. "Ethno-National Pop-Rock Music..." y Regev, Motti. *Pop-Rock Music...*

⁴³⁴ Por ejemplo, en Chile se formaron dos conjuntos que se presentaban disfrazados con pelucas: "Los Bitles Sudamericanos" (que visitaron Argentina en 1964) y "Giovanni y los dulce-vitos". Véase "Los Bitles Sudamericanos. Ritmo y acrobacia", *Nuevaolanda*, 13 de agosto de 1964; "Los Beatles chilenos. Como los ingleses, usan pelucas; odian a sastres y peluqueros", *Flash. Actualidad gráfica*, n° 46, Santiago de Chile, 15 de mayo de 1964.

podía leer en el diario *Clarín* el anuncio de la visita del grupo en abril del año siguiente⁴³⁵), los fanáticos argentinos podían sentirse parte del fenómeno global de la beatlemania escuchando también a las bandas locales que mejor interpretaban el nuevo estilo musical.

⁴³⁵ “Los ‘Beatles’, en el Luna Park”, *Clarín*, 3 de octubre de 1966. En julio de 1964, durante la visita de los American Beetles, Odeon se vio en la necesidad de emitir un comunicado aclarando que “el auténtico conjunto inglés no puede venir a la argentina (...) porque contratos en Inglaterra, Francia y Estados Unidos se lo impiden” y que “recién en julio de 1965” el grupo podría visitar Argentina. Citado en Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D!...*, p. 59.

3.2 En inglés y en castellano: Los Shakers, Los Gatos Salvajes y las alternativas del beat argentino en 1965

El domingo 18 de abril de 1965 el programa televisivo *Escala Musical* presentó al público dos nuevos conjuntos musicales. El primero de ellos, una de las figuras estelares de aquella emisión, era un grupo uruguayo llamado Los Shakers. El segundo, una banda rosarina que llevaba el nombre de Los Gatos Salvajes. Ambos tenían un evidente rasgo en común: tanto por su aspecto visual como por su música podían ser fácilmente incluidos dentro del todavía incipiente fenómeno beat. Pero también había entre ellos un claro contraste: mientras Los Shakers cantaban en inglés, Los Gatos Salvajes lo hacían en castellano.

Pasados los carnavales de aquel año, las industrias musicales daban así una clara señal de estar dispuestas a renovar su plantel de artistas juveniles, asignándole un lugar más protagónico al nuevo estilo musical asociado a los Beatles sin por eso abandonar su estrategia de diversificación de la oferta estética. En ese sentido, Los Shakers y Los Gatos Salvajes, que aquella tarde de abril compartieron escenario con el cantante “nuevaolero” Miguelito Miguel y el conjunto tropical del percusionista Tito Alberti, representaban a su manera dos propuestas cercanas pero diferentes⁴³⁶. Con composiciones originales que capturaban los giros más característicos del repertorio beatle, una calidad interpretativa que rápidamente despertó elogios y una cuidada imitación de la imagen y el estilo performático del cuarteto de Liverpool, el conjunto uruguayo ofrecía a los oyentes locales una demostración concreta de la capacidad de la música beat para trascender fronteras e identidades nacionales. La apuesta de la banda rosarina, en cambio, era por la traducción: sus canciones en castellano con letras de amor adolescente (no muy distintas de las de otros intérpretes de la “nueva ola”), su apertura a la influencia musical de otros conjuntos de la invasión británica (los Rolling Stones, los Animals, Dave Clark Five, Spencer Davis Group, los Hollies) y el sonido distintivo que les daba la inclusión de un órgano eléctrico sugerían la posibilidad de adaptar el lenguaje “universal” de los flequillos beat a las sensibilidades de los jóvenes argentinos. El paso de los meses reveló las inclinaciones del público, los productores discográficos y los medios de comunicación: mientras el éxito

⁴³⁶ La fecha de debut de Los Shakers en el programa *Escala Musical*, así como los otros conjuntos que se presentaron en aquella emisión, está indicada en Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 67. Es seguro que ese día también se presentaron Los Gatos Salvajes, aunque no queda del todo claro si fue su primera presentación, ya que habían comenzado a trabajar para la empresa a principios de abril. Véase también Antonelli, Mario. *A naufragar... La historia de Los Gatos* (Buenos Aires: Disconario-Meloepe-Pentimento, 2018), pp. 30-31.

de los Shakers parecía multiplicarse sin cesar, los Gatos Salvajes lograron tener cierta repercusión hasta el verano siguiente pero luego perdieron terreno. El estreno de la película *Escala Musical* a mediados de 1966, en la que los primeros interpretaban dos canciones enteras y eran presentados como la “máxima expresión de la juventud del Río de la Plata” y los segundos apenas aparecían un minuto en pantalla, y el surgimiento de nuevos conjuntos que cantaban en el mismo idioma de los Beatles (Los V.I.P.’s, Los In, The Seasons, Los Mockers, Los Bulldogs) demostraron que el modelo del beat en inglés se había terminado por imponer.

La historia de esa definición, de cómo Los Shakers preponderaron sobre Los Gatos Salvajes, es en cierto modo la historia del primer período de la música beat argentina. Es por ello que, más allá de las consideraciones, las especulaciones y los cálculos sobre las cualidades musicales de uno y otro grupo o sobre la cantidad de promoción que cada cual recibió, resulta fundamental preguntarse por las razones que explican esa definición y los modos concretos en que sucedió. En este sentido, el “triunfo” de los Shakers puede ser interpretado como una expresión de una serie de importantes transformaciones que ocurrieron entre 1965 y 1966 tanto a nivel musical como cultural.

La preferencia del público más joven por las canciones cantadas en castellano fue, en Argentina como en el resto de los países latinoamericanos, lo más habitual hasta mediados de los años sesenta. Como se vio en el capítulo 1, la llegada del rock and roll una década atrás había sido acompañada por la aparición relativamente rápida de composiciones autóctonas y en castellano. Pero fue la “nueva ola” promovida desde 1959 por la RCA la que contribuyó de un modo más puntual a la difusión de los primeros ídolos juveniles que cantaban en el idioma local. El éxito del programa de televisión *El Club del Clan*, trabajando en conjunto con el boom del folklore, reforzó este proceso y permitió que, durante los dos años siguientes, los intérpretes juveniles locales (con Palito Ortega, Violeta Rivas y muy pronto también Leo Dan a la cabeza) ocuparan un lugar muy importante dentro del mercado argentino, ya fuera interpretando canciones originales o temas de artistas extranjeros con sus letras traducidas⁴³⁷. Esto no suponía que los ídolos pop internacionales no tuvieran un peso importante dentro del mercado local, pero sí implicaba que la realización de grabaciones en castellano fuera parte necesaria de la rutina que esos artistas tenían que cumplir para lograr despertar el interés de la audiencia argentina. Así, por ejemplo, la mayoría de las figuras del *teenage pop* estadounidense que

⁴³⁷ El 26 de diciembre de 1964 *Billboard* afirmaba que “el mercado de talentos en Argentina es principalmente doméstico, solo unos pocos artistas internacionales aparecen en el país”.

visitaron el país durante la primera mitad de la década, como Paul Anka, Neil Sedaka, Connie Francis, Trini López y Dean Reed, acompañaron sus presentaciones en vivo con la edición de discos orientados al público hispanoamericano⁴³⁸. Algo parecido sucedió con los artistas italianos, como Edoardo Vianello, Rita Pavone y Bobby Solo, y los franceses, como Sacha Distel, Richard Anthony y Sylvie Vartan, que comenzaron a llegar con frecuencia a partir del verano de 1964: si bien las versiones que estos artistas habían grabado en su propio idioma tuvieron mayor circulación en el país, la mayoría de ellos también registró al menos algunos temas en castellano. Además, sus canciones fueron rápida y profusamente interpretadas por algunos jóvenes músicos locales. Entre ellos destacó, sin dudas, Juan “Corazón” Ramón⁴³⁹. A fines de aquel mismo año 1964, *Cashbox* informaba que el cantante ya había grabado cuarenta y dos canciones del repertorio italiano, todas ellas traducidas por el director de la editorial Fermata, Ben Molar⁴⁴⁰. Su LP *Aniversario*, editado por aquellos días, contenía versiones de “Adesso No” (“Ahora No”, una canción escrita por Gianni Meccia que también fue grabada por Neil Sedaka), “Che cosa c'è” (“Que ha pasado”, previamente grabada Gino Paoli) y “Non è facile avere 18 anni” (“No es fácil tener 18 años”, canción que daba nombre al segundo LP de Rita Pavone), además de una de “I Want to Hold Your Hand”⁴⁴¹. Todas ellas eran cantadas, como de costumbre, en castellano.

En este contexto, el conjunto Los Gatos Salvajes estaba lejos de desentonar. La trayectoria de sus cinco integrantes, de hecho, no era muy distinta a la de los miembros de otros grupos que se habían volcado a interpretar temas beat en castellano como Los Jets o Los Tammys⁴⁴². Todos ellos habían comenzado, en palabras de su cantante Litto Nebbia, en alguna de las “ciento veinte bandas que había en Rosario haciendo temas de grupos mejicanos como Los Teen Tops, Los Hooligans o Los Salvajes, instrumentales tipo Los Cuatro Planetas y canciones de Los Pickups o Jackie y Los Ciclones”⁴⁴³. Para el otoño de 1965, sin embargo, habían reformulado con éxito tanto su nombre (sus primeras

⁴³⁸ Según *Cashbox*, 11 de enero de 1964, “los cantantes estadounidenses deben cantar en español para vender sus discos en los países latinoamericanos, como han hecho Paul Anka, Neil Sedaka, Nat King Cole, The Ames Brothers, Connie Francis y muchos otros”.

⁴³⁹ Otras intérpretes locales que grabaron varias canciones del repertorio italiano fueron Violeta Rivas y Blanquita Silvan.

⁴⁴⁰ *Cashbox*, 28 de noviembre de 1964.

⁴⁴¹ Juan Ramón con la orquesta de Horacio Malvicino - *Aniversario*, Disc Jockey, LD 2008, 1964.

⁴⁴² La formación más estable de Los Gatos Salvajes fue: Juan Ciro Fogliatta (teclados), Félix Francisco “Litto” Nebbia Corbacho (voz), Juan Carlos “Chango” Pueblos (guitarra), Basilio “Turco” Adjaiye (batería) y Guillermo Romero (bajo).

⁴⁴³ Antonelli, Mario. *A naufragar...*, p. 21.

presentaciones habían sido como Los Wild Cats⁴⁴⁴) como su look (con unas incipientes melenas y los infaltables trajes negros⁴⁴⁵) y su repertorio, incorporando canciones con letras traducidas de algunos de los discos de las “invasiones británicas” que por entonces se podían encontrar en las bateas de las disquerías: el primer LP de los Hollies (“Pequeño amor” [“Little Lover”], “¿Qué le vas a hacer?” [“Whatcha Gonna Do ‘bout It?”], “Hablando de ti” [“Talking ‘bout You”]) y simples de los Animals (“Estoy llorando” [“I’m Crying”]) y Gerry and the Pacemakers (“¿Cómo te arreglas?” [“How Do You Do It?”])⁴⁴⁶. Pero, además, el grupo contaba con una característica que le permitía sortear, al menos en parte, las distancias técnicas y musicales que quedaban en evidencia ante cada nueva versión local de un éxito beat (por ejemplo, la que los mismos Gatos Salvajes realizarían en septiembre de 1965 de “Boleto para pasear” [“Ticket To Ride”] de los Beatles⁴⁴⁷) y distinguirse de la mayoría de los conjuntos argentinos que hasta entonces habían intentado acoplarse al nuevo estilo musical: Litto Nebbia no sólo cantaba, sino que también componía sus propias canciones. Una de ellas, titulada “La respuesta”, es un buen ejemplo de cómo era la propuesta musical del grupo en aquellos primeros meses, además de que fue probablemente la grabación más exitosa de su carrera: ocupó la cara A de su primer disco simple (editado por el sello Music Hall en junio de 1965) y fue incluida en el compilado *Bárbaro volumen VII*, interpretada por el grupo en la película *Escala Musical* e incluida como segunda pista de su único LP (que salió en julio de 1966)⁴⁴⁸. Si en términos poéticos el tema se mantenía en el universo romántico y adolescente de la “nueva ola”, con rimas y vocabulario simples y predominio del tuteo (“tienes que darme una pronta respuesta de amor/ pues sino mi corazón va a morir de

⁴⁴⁴ La traducción del nombre ocurrió luego de la firma de un contrato con para trabajar con la Escala Musical durante el mes de abril de 1965. Cabe asumir que la empresa aprobó, o incluso alentó o requirió, la castellanización. Véase Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 30.

⁴⁴⁵ Según Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 30, la primera imagen de Los Gatos Salvajes fue con “camisas celestes, pantalones con tiradores y una liga negra en el brazo”, es decir, un look que recuerda al de los Animals en la tapa de su primer LP. En la mayoría de las fotos que se conservan del grupo, sin embargo, se los ve con trajes negros. Litto Nebbia suele usar una polera y Ciro Fogliatta una remera blanca con rayas negras (véase por ejemplo el cameo del grupo en la película *Escala Musical*).

⁴⁴⁶ Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 27 y 30-31. Como ya se señaló. *Quédate con los Hollies* (*Stay With The Hollies*), el álbum debut del grupo británico, fue editado por el sello Ariel a comienzos de 1965 (véase *Cashbox*, 20 de febrero de 1965 y 24 de abril de 1965). “I’m Crying” fue el segundo gran hit internacional de los Animals (luego de “The House of the Rising Sun”). “How Do You Do It” fue el lado A del primer simple de Gerry and the Pacemakers: la canción había sido grabada (pero no editada) previamente por los Beatles bajo iniciativa de George Martin (quien trabajó como productor de ambos grupos). Otra versión de un tema de 1965 registrada por Los Gatos Salvajes fue “Por qué heriste mi corazón” (“Since You Broke My Heart”), originalmente grabado por el conjunto estadounidense Dino, Desi y Billy para un disco simple que fue editado por el sello Music Hall: Dino, Desi & Billy - “Desde Que Destrozaste Mi Corazon” (“Since You Broke My Heart”) / “Nosotros Sabemos” (“We Know”), Music Hall, 30384, 1965.

⁴⁴⁷ Los Gatos Salvajes - “Boleto para pasear” / “Harás lo que te pida”, Music Hall, 30461, 1965.

⁴⁴⁸ Los Gatos Salvajes - “La respuesta” / “Hablando de ti”, Music Hall, 30370, 1965.

dolor”), en el aspecto musical representaba una aproximación perspicaz al nuevo sonido beat. Esto se notaba en la instrumentación, que además de la formación básica de guitarra eléctrica, bajo, batería y coros incluía la voz particularmente aguda del (joven) Nebbia y un órgano eléctrico *Farfisa Compact* (ejecutado por Ciro Fogliatta) cumpliendo un rol protagónico (solo incluido)⁴⁴⁹, en el cuidado puente de la canción (un doble *middle eight*, que sonaba una única vez), en la construcción armónica (una repetición circular de I-VIIIb sobre la estrofa y una modulación beatle al IV grado en el puente), en el juego rítmico (basado en el contraste entre la acentuación a tiempo de la guitarra principal y del bajo y el contratiempo marcado permanentemente por la percusión) y en los cortes precisos de toda la banda antes del remate del refrán que también se podían escuchar en muchas de las canciones británicas del momento⁴⁵⁰. Incluso cuando no todos sus temas sonaran como el *merseybeat* (sin ir más lejos, el riff de “La respuesta” remitía directamente a la música surf y *a gogó* y el tono un tanto afectado de Litto Nebbia recordaba al de otros cantantes “nuevaoleros”), Los Gatos Salvajes representaban un intento concreto por identificarse con un estilo musical antes que con versiones puntuales: es decir, por ser un conjunto específicamente beat y no tan sólo, como había sucedido hasta entonces con otros artistas locales, un conjunto (o solista) que interpretaba temas de los Beatles y otros grupos similares⁴⁵¹.

De una manera distinta, también Los Shakers representaban la idea de una banda local que hacía sus propias canciones en el estilo beat. El grupo se había formado en la ciudad uruguaya de Montevideo hacia septiembre de 1964. Osvaldo y Hugo Fatorusso, Roberto “Pelín” Capobianco, Carlos “Caio” Vila, sus cuatro integrantes, eran jóvenes pero tenían una mayor experiencia musical que el promedio de sus pares, ya que habían participado desde muy pequeños en distintos conjuntos de jazz⁴⁵². Cautivados por las canciones de la película *A Hard Day’s Night*, y vislumbrando buenas posibilidades

⁴⁴⁹ El Farfisa Compact fue uno de los órganos eléctricos más utilizados por los grupos de rock de los años sesenta, notablemente en los primeros discos de Pink Floyd. Los grupos de la invasión británica, por su parte, recurrieron sobre todo al órgano Vox Continental (que puede escucharse, por ejemplo, en la grabación de “The House of the Rising Sun” de los Animals o en “I’m Down” de los Beatles).

⁴⁵⁰ Un ejemplo muy parecido es “Harás lo que te pida”, editado en la cara A del tercer simple del grupo (septiembre de 1965).

⁴⁵¹ Una grabación de audio de una emisión del programa *Escala Musical*, probablemente emitido a fines de 1965 o comienzos de 1966, ilustra esta idea. El conductor, Jorge Beillard, le pide al grupo una muestra de su capacidad para imitar a los conjuntos de las invasiones británicas: los Hollies (“Whatcha Gonna Do ‘bout It?”), Dave Clark Five (“Glad All Over”) y los Beatles (“She Loves You”). Pero luego les pregunta: “Nosotros queremos saber, en definitiva, cuál es el estilo de Los Gatos Salvajes”, dando pie a que el conjunto interprete su hit “La respuesta”.

⁴⁵² Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 13-40.

laborales, comenzaron a tocar canciones de Los Beatles y a adoptar el look “melenudo”⁴⁵³. Sus exitosos shows en la boíte I Marangatú del exclusivo balneario Punta del Este y en numerosas fiestas privadas durante el verano de 1965 despertaron el interés de las empresas discográficas: había aparecido un grupo que podía reproducir en vivo los mismos sonidos que se escuchaban en los discos de música beat, con un repertorio que incluía algunas precisas versiones pero en donde también se destacaban composiciones originales con letras en inglés. El director artístico de Odeon, José Ángel Rota, decidió apostar fuerte por ellos, desplegando una gran campaña de prensa que en menos de seis meses colocó a Los Shakers como una de las grandes estrellas de la música juvenil argentina (cuadro N° 10).

El viernes 2 de abril, los cuatro beatles montevideanos llegaron al país en avión, emulando a las grandes estrellas internacionales⁴⁵⁴. El grupo quedó hospedado, con todos los gastos pagos, en un hotel ubicado en el microcentro porteño, a pocas cuadras del estudio de grabación de Odeon (Avenida Córdoba 669). Seis días más tarde firmaron su contrato con la discográfica. El lunes 12 entraron al estudio de grabación y registraron su futuro hit “Rompan todo”. El viernes siguiente debutaron en los bailes de la Escala Musical, presentándose en el Club Atlético Huracán. Su estreno televisivo (que comenzó con una versión “It Won’t Be Long” e incluyó “Rompan todo”) ocurrió, como se dijo, apenas dos días después (el domingo 18). Antes de que terminara el mes, además, se realizó en el Hotel Savoy una presentación especial del grupo para la prensa. La ajetreada agenda se sostuvo durante los meses siguientes: presentaciones televisivas (cada domingo en *Escala Musical*, pero también habitualmente en *Sábados Continuos*), apariciones radiales (en diversas emisiones⁴⁵⁵), “tres o cuatro” shows en vivo “los viernes, cuatro o cinco el sábado y unos tres el domingo” en el circuito de clubes de la Escala Musical y numerosas sesiones de grabación⁴⁵⁶. El 27 de mayo Odeon editó el primer simple del grupo, que tenía en su lado A una versión de “Sigue Buscando” (“Keep searchin’ [We’ll

⁴⁵³ Según los testimonios, los cuatro músicos fueron juntos a ver la película. Hugo recuerda: “*A Hard Day’s Night* me liquidó. Ahí compré el disco y dije: ‘tenemos que hacer un grupo de estos ya’”. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 47. La presentación de los American Beetles en Uruguay, en julio de 1964, también se menciona como un antecedente importante.

⁴⁵⁴ Esta cronología está basada en Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 57-98

⁴⁵⁵ Antonelli y Grigera recuperan el testimonio de Rodolfo García, futuro baterista de Almendra, quien cuenta: “íbamos a ver a Los Shakers junto al Flaco (Luis Alberto SPinetta) y Guido Meda al auditorio de Radio el Mundo [al programa La revista de los miércoles] (hoy Radio Nacional). Compartiendo el escenario estaban Los Shakers a la derecha y la orquesta de Ricardo Tanturi a la izquierda. El show consistía en ir alternando un tema cada uno. (...) Tocaban con equipos Griel, de fabricación nacional”. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 89-90.

⁴⁵⁶ Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 160.

Follow the Sun]” de Del Shannon, un éxito de 1964) y en su lado B un tema original: “Solo en tus ojos”. Una semana después, el sábado 5 de junio, actuaron como teloneros en el recital que la cantante francesa Sylvie Vartan realizó en el teatro Ópera. El 27 de ese mismo mes salió al mercado un segundo simple, con dos composiciones del grupo: “Más” y “Rompan todo”. Mientras las ventas se disparaban (veinticinco mil copias en dos semanas) el grupo visitó Córdoba y Mendoza⁴⁵⁷. El 1 de agosto ocurrió la edición del primer LP, con la imagen sonriente de los cuatro Shakers en la tapa, doce temas originales y tan solo dos versiones (la mencionada “Sigue Buscando” y “Esta es mi fiesta” [“It’s my Party”], una canción popularizada previamente por Leslie Gore)⁴⁵⁸. Dos semanas más tarde, el 18 de agosto⁴⁵⁹, la fiesta de presentación del álbum realizada en el Cinzano Club atrajo a “casi todo el mundo de la música”⁴⁶⁰ y la televisión: “Beatriz Bonnet, Nelly Beltrán, el discjockey Aldo Cammarota, Maurice Jovet, Palito Ortega, Dean Reed, Ben Molar, Gino Renni, Anamaría Cachito, numerosas modelos de vestido largo y otros artistas”⁴⁶¹. El grupo uruguayo ya estaba en boca de todos: inclusive de esas Ardillas *beatles* que unos meses atrás habían cantado el jingle de la Ginebra Llave y que, ahora, versionaban la canción *shaker* “Más” en un simple editado por el mismo sello Odeon⁴⁶². A finales de septiembre, otro simple con dos hilarantes canciones (“Pío Pío Pa” y “Se Fue”), escritas por Palito Ortega y Dino Ramos, tocadas por Hugo, Osvaldo, Caio y Pelín y cantadas por el famoso boxeador Ringo Bonavena, fue lanzado al mercado (también por Odeon) con gran éxito⁴⁶³. Al mismo tiempo que consolidaban su posición dentro de la escena de la música juvenil, Los Shakers se volvían una pieza clave en la integración definitiva de Los Beatles a la cultura popular argentina.

⁴⁵⁷ Es posible que el grupo también haya visitado Tucumán como parte de esa gira. Antonelli y Grigera incluyen en su libro una foto publicada por la revista *Antena* en julio de 1965 que, según indican en el epígrafe, la ilustra la “llegada al aeródromo de Tucumán”.

⁴⁵⁸ Según *Cashbox*, 16 de octubre de 1965, para entonces se habían vendido veinticinco mil copias del primer LP.

⁴⁵⁹ Según *Cashbox*, 21 y 28 de agosto de 1965, la reunión se realizó el 10 de agosto.

⁴⁶⁰ *Cashbox*, 21 de agosto de 1965.

⁴⁶¹ *La Razón*, 19 de agosto de 1965, citado en Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 79. Según *Cashbox*, 28 de agosto de 1965, la presentación incluyó “tales detalles como flores para las damas y copias autografiadas del LP para los invitados”..

⁴⁶² En el lado B, el simple incluía una versión del tema “Do Re Mi”, originalmente grabado por el conjunto belga The Cousins, que por entonces visitó el país. Las Ardillas - “Más” / “Do, Re, Mi”, Odeon “pops”, DTOA 8083, 1965.

⁴⁶³ Según Antonelli y Grigera, se vendieron 40 mil copias. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 87.

FECHA	EVENTO
1965	
23 de marzo	Los Shakers llegan a Buenos Aires en barco.
23 de marzo	Realizan su primera grabación en los estudios de Odeon
2 de abril (viernes)	Los Shakers llegan a Buenos Aires en avión.
8 de abril (jueves)	Firma del contrato con Odeón
12 de abril (lunes)	Los Shakers graban "Rompan todo" ("Break It All")
16 de abril (viernes)	Debut en vivo de Los Shakers en un baile de la Escala Musical organizado en el Club Atlético Huracán.
18 de abril (domingo)	Debut en televisión de Los Shakers en el programa <i>Escala Musical</i> .
24 de abril (sábado)	Primera presentación en el programa de televisión <i>Sábados Continuos</i> .
30 de abril (viernes)	Presentación oficial para la prensa realizada en el Hotel Savoy
27 de mayo (jueves)	Edición del primer simple de Los Shakers - "Sigue Buscando" ("Keep Searching") / "Sólo en tus ojos" ("Only In Your Eyes"), Odeon "pops", DTOA 8041, 1965.
5 de junio (sábado)	Los Shakers actúan como teloneros de la cantante francesa Sylvie Vartan.
27 de junio (domingo)	Edición del segundo simple de Los Shakers - "Más" ("More") / "Rompan todo" ("Break It All"), Odeon "pops", DTOA 8042, 1965.
1-15 de julio	Los Shakers se presentan en Córdoba y Mendoza.
1 de agosto (domingo)	Edición del LP <i>Los Shakers</i> , Odeon "pops", LDX 301, 1965.
18 de agosto (miércoles)	Fiesta de presentación del primer LP de Los Shakers, organizada en el Cinzano Club.
20 de agosto (viernes)	Edición del simple de Las Ardillitas - "Más" ("More") / "Do Re Mi", Odeon "pops", DTOA 8083, 1965.
29 de agosto (miércoles)	Edición del LP de Ringo Bonavena con el acompañamiento de Los Shakers - "Pío Pío Pa" / "Se fue", Odeón "pops", DTOA 8104, 1965.
19 de noviembre (viernes)	Los Shakers concurren a la cena en honor del <i>coiffeur</i> Aníbal (supuesto peluquero del grupo, según si indicaba en la contratapa de su primer LP).
20 de noviembre (sábado)	Edición del tercer simple de Los Shakers - "No Molestar" ("Do Not Disturb") / "Déjame ir", Odeon "pops", DTOA 8106, 1965.
8 de diciembre (miércoles)	Los Shakers regresan a Montevideo y se presentan en el Palacio Peñaról.

Cuadro N° 10. Cronología de la campaña de promoción de Los Shakers realizada por Odeon durante 1965. Fuente: Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 57-98.

La asociación directa entre el cuarteto de Liverpool y el cuarteto de Montevideo estuvo en el centro de la campaña de prensa orquestada por Odeon y multiplicada por los medios de comunicación. En ese sentido, un elemento clave fue el reconocimiento de que la imagen beatle involucraba mucho más que una mera decisión de indumentaria o un corte de pelo. Por supuesto, el look de Los Shakers nunca fue descuidado: trajes a medida, botitas *beatles*, buzos negros (como los que se veían en la tapa de *With The Beatles*) y unas melenas que se mantuvieron incólumes al menos hasta mediados de 1967 (cuando fueron reemplazadas por unos bigotes *pepperianos*). Tan importante como esta vestimenta, sin embargo, fue el permanente intento de asociar al grupo con los mismos tópicos discursivos que caracterizaban por entonces a la presentación mediática de los Beatles: la exaltación de su éxito comercial, del fanatismo popular, del espíritu de grupo de la banda y de su desfachatez y sentido del humor. La contratapa del primer LP, por ejemplo, contenía el llamativo número de siete fotos que buscaban ilustrar el vertiginoso "camino al éxito" del grupo. Cada una iba acompañada de su epígrafe explicativo: "Los Shakers, contratados por Odeon en exclusividad, llegan al Aeropuerto de Buenos Aires";

“Los Shakers son recibidos en el aeropuerto por el Director Artístico internacional de nuestro sello [José Ángel Rota]”; “Los Shakers examinando el contrato firmado con nuestra compañía”; “Los Shakers en plena tarea alimenticia en la recepción ofrecida [en el hotel Savoy] con motivo de su debut en T.V.”; “Los Shakers en la peluquería, preparándose para que el famoso Aníbal dé los últimos toques para su presentación en T.V.”; “Los Shakers debutaron y triunfaron. Aquí rodeados de sus admiradores, firman autógrafos”⁴⁶⁴; “Los Shakers posan para la prensa [vistiendo sus buzos negros]”. El siguiente paso en esta secuencia de acontecimientos promocionales fue la fiesta de presentación del disco, organizada en el Cinzano Club (piso 29 de la Torre Galería Florida), en donde los asistentes pudieron obtener una copia del *Noti-Shakers*, una suerte de periódico publicitario cargado de fotos cómicas y títulos delirantes. “Llegaron en un plato volador los Shakers marcianos”, anunciaba por ejemplo la tapa, que incluía una imagen de los cuatro jóvenes músicos en “un momento de frívola intimidad” (uno de ellos estaba en calzoncillos), además de un recuadro con la foto de identidad y una breve biografía de cada uno de ellos. “Los Shakers mantienen la tesis de que Colón era húngaro y fue campeón de póker de los Países Bajos”, anunciaba otro jocoso titular. El mismo humor absurdo, con sus evidentes referencias a las películas de los Beatles, era utilizado para presentar a Los Shakers en sus apariciones televisivas (en una de ellas, por ejemplo, iban pinchando de a uno los globos que ocultaban sus caras antes de comenzar a tocar⁴⁶⁵) o en la escena en la fábrica de *Coca-Cola* de la película de la Escala Musical analizada previamente. Los cuatro músicos, por su parte, no sólo se dedicaron a componer y tocar sus canciones: fueron lectores perspicaces de la imagen beatle y actores comprometidos con su rol, que aprovecharon la campaña de prensa de la discográfica para construir y

⁴⁶⁴ Antonelli y Grigera sostienen que esta imagen muestra la “firma de autógrafos en una disquería de Morón”. Esto coincide con un relato que realiza José María González en su libro de memorias: “Pocos días después de su desembarco en Buenos Aires, la disquería “ABC Musical” (ojalá recuerde bien el nombre) de Morón empapeló dicha ciudad y sus alrededores con afiches que anunciaban que Los Shakers se harían presentes para firmar autógrafos. Y lo hicieron. El día en cuestión, luego de salir del trabajo, fui corriendo a la disquería, y ellos ya estaban adentro. Se había congregado una buena cantidad de gente, vivándolos y esperando los autógrafos, mientras ‘Rompan todo’ hacía temblar los vidrios de la cuadra. Finalmente, pudieron firmar no más de una decena de fotos de ellos y algún papel que aparecía en la mano de alguien, para evitar que más de uno corriese el riesgo de morir asfixiado, tal era el apretujamiento y la desesperación por obtener el ‘obsequio’”. González, J. M. *El sueño... ¿terminó? ...*, p. 13 (capítulo 4).

⁴⁶⁵ La filmación está disponible en el video “Los Shakers TV Clip 1966 Argentina - Rara edicion de epoca -”, subido a la red YouTube por el usuario Gato Salvaje 60s: <https://youtu.be/ozE4JLPU7q4> (última consulta: mayo de 2022). El video es una selección de al menos dos presentaciones distintas en el programa *Escala Musical*. La escena de los globos tiene que haberse emitido en algún momento de la segunda mitad de 1966 ya que el grupo toca, luego de “Rompan todo”, su versión de “Yellow Submarine” (que fue editada en octubre de 1966).

potenciar su identidad como conjunto beat⁴⁶⁶. Esta convicción se traslucía incluso a la hora de filmar un cortometraje como *Shakers* de Rodolfo Corral, que muy pocas personas llegaron a ver⁴⁶⁷. La equivalencia entre las escenas de esa película, que fue realizada a mediados de 1966, y algunas secuencias de *A Hard Day's Night* y *Help!* de Richard Lester era patente: allí estaban, por ejemplo, la “clásica” conferencia de prensa con respuestas delirantes por parte de los músicos (“¿Qué hecho los impresionó más profundamente? El subterráneo”; “¿Tienen confianza en el realizador de este film? Bueno, creo que va a un cine club. Tiene un perro que se llama Marta Minujín”) o una suerte *gag* campestre a la Buster Keaton -filmado en los bosques de Palermo- que remitía a las monerías que los Beatles habían hecho para acompañar canciones como “Can’t Buy me Love” y “I Need You”⁴⁶⁸. El triunfo comercial de Los Shakers se basaba en buena medida en su capacidad performática para que estas emulaciones, al mismo tiempo que eran permanentemente expuestas, no fueran percibidas como una mera copia sino como una interpretación auténtica de un nuevo estilo cultural.

⁴⁶⁶ Esto puede verse, también, en el tono jocoso de sus respuestas ante las preguntas de la prensa y de sus poses para las fotografías que les tomaban. Véase “A la sombra de Los Beatles se cosecha dinero y fama”, *La Nación*, 1 de febrero de 1966, p. 22.

⁴⁶⁷ Según Antonelli y Grigera, el corto fue exhibido en una cena organizada para celebrar la edición del segundo LP de la banda, realizada el 31 de octubre de 1966, y “proyecta[do] públicamente en el Teatro San Martín en octubre de 1967”. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 125 y 130.

⁴⁶⁸ De hecho, Los Shakers inauguraron una pequeña tradición. A partir de entonces, otros grupos filmaron algunas escenas en los bosques de Palermo: también lo hicieron Los Gatos (en un film para acompañar su canción “Cuando llegue el año 2000”) y Almendra (en un corto para su canción “Campos Verdes” que, como en la filmación de Los Shakers, también incluía caballos). También se podría incluir en esta serie el clip de Color Humano filmado para la película *Rock hasta que se ponga el sol* (dir. Aníbal Uset, 1973). Sobre el corto de los Shakers, véase Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 125-130. En p. 137 los autores señalan que “en 1994 Carlos Tato Ariosa, director y productor uruguayo de animación y cine, produce *Break It All*, un videoclip, a través de la empresa Imágenes, con tomas de escenas descartadas y otros materiales filmicos caseros, entonces en poder de Osvaldo Fattoruso: ‘Tengo un cajón lleno con fragmentos de la película de Corral’”.

LDX-301

LOS SHAKERS

LDX-301

FAZ A

1. ROMPAN TODO (Break it all) - Shake
2. QUE AMOR (What a love) - Shake
3. MENA SI SI - Shake
4. NO FIRMES - Slow Shake
5. CORAN TODOS - Shake
6. ESTOY FRESQUITO (I'm thinking) - Slow Shake
7. ESTA ES MI FIESTA (It's my party) - Shake

FAZ B

1. SIGUE BUSCANDO (Keep searching) - Shake
2. PARA TI Y PARA MI (For you and me) - Slow Shake
3. CORSO POR LAS CALLES - Shake
4. LA LARGA NOCHE - Slow Shake
5. MENA BAILA SHAKE - Shake
6. NO ME FIRMAS AMOR (Don't ask me love) - Shake
7. DAME - Slow Shake



Los Shakers, vestidos por Hugo en un momento, dejan al momento de salir de la casa.



Los Shakers, con sus guitarras y el acordeón, en el momento de tocar en un momento.



Los Shakers en un momento de su vida, en un momento de su vida.

Shake todo with... Hugo, Osvaldo, Pelin y Caio. Vaya amor, que amor el que de presentar a amigos a los cuatro jóvenes amigos argentinos de Montevideo que se designan como LOS SHAKERS e inspiraron en el barrio del shake su ritmo "de todos".

Hugo, 23 años, primera guitarra y solista vocal. Su hermano, Osvaldo, 18 años, segundo guitarra y también solista vocal. Pelin, 22 años, guitarrista. Caio, de la misma edad, baterista.

Cuatro músicos de alto, con estudios de contrabajo y copias de instrumentación y guitarra, para Hugo fue amor, amor y acordeón. Osvaldo, también, fue su instrumento de primera línea a los 12 años, después contrabajo, y últimamente perfeccionó a la Banda Simfónica Montevideo de Montevideo. Caio, con el acordeón, fue su instrumento principal en el Ave Cú, de la ciudad, que es siempre incluido a los jóvenes certámenes de jazz.

La banda se le conoce por sus "traves de los días grandes" en sus simples "Rompan todo" y "Signo buscado". Cuatro voces y cuatro ritmos identificables con la juventud que los hizo sus líderes desde el primer momento.

(HUGO SHAKERS?)



Los Shakers en un momento de su vida, en un momento de su vida.



Los Shakers en un momento de su vida, en un momento de su vida.



Los Shakers en un momento de su vida, en un momento de su vida.



Los Shakers en un momento de su vida, en un momento de su vida.

Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, S.A.I.C. LEOMO Marcas Registradas - Industria Argentina

Imagen 47. Tapa del LP de Los Shakers - Los Shakers, Odeon "pops", LDX-301, 1965.

EXTRA NOTI-SHAKERS EXTRA

AÑO 1 — NO SE DEJE TOMAR EL PELO POR "LOS SHAKERS". ESTE DIARIO ES GRATUITO. — N° 1

LLEGARON EN UN PLATO VOLADOR

LOS SHAKERS MARCIANOS

¿Son marcianos estos cuatro melendados? No. Son cuatro muchachos de Montevideo que tienen juveniles ambiciones de hacerse conocer en el mundo musical. Se trata de los hermanos Hugo y Osvaldo del barrio La Comercial, de la capital uruguaya; Pelin de Belvedere; y Caio de Pocitos. Todos menores...

LOS SHAKERS han sido captados en un momento de frívola intimidad. Mientras se cambian juegan, como muchachos que son. Los melendados orientales han triunfado... Tiran abajo todas las predicciones de los "entendidos en la materia..."

CONOZCA A LOS FLEQUILLUDOS

HUGO
PRIMERA GUITARRA Y SOHISTA VOCAL. MIDE 178 Y PESA 72 KILOS. CASTAÑO. NACIO BAJO EL SIGNO DE CANCER.

OSVALDO
SEGUNDA GUITARRA Y SOLISTA VOCAL. MIDE 170 Y PESA 80 KILOS. CASTAÑO. SU SIGNO ES TAURO. ES PELUDISIMO.

PELIN
GUITARRA BAJO CABELLOS NEGROS. 172 y 61 KILOS. ES DE ARIES Y SE DEDICA A NADAR. LE GUSTA EL POKER.

CAIO
ES EL BATERISTA. FELISIMO NEGRO. 176 y 71 KILOS. ES CAPRICORNIA. NO LE GUSTA EL VOLI, BASKET Y TAMBIEN FUTSOL.

Imagen 48. Tapa del suplemento de promoción Noti-Shakers.

Pero las posibilidades del sello Odeon y de los propios integrantes del grupo dependían, en última instancia, de la música. Y era allí, justamente, donde el desplazamiento de la imitación a la apropiación sucedía de una forma más contundente. En este sentido, la gran diferencia que marcaron los Shakers fue su capacidad para componer canciones que, a la vez que eran originales, resultaban claramente identificables con el estilo de los Beatles y otros grupos de la “invasión británica”. Su hit “Break It All”, por ejemplo, era un rock and roll empujado por el riff de la guitarra eléctrica, el pulso sostenido de la batería (con golpes a contratiempo en el redoblante) y el acompañamiento rítmico del bajo (acentuando en cambio los tiempos fuertes), que recordaba en algo a “I Saw Her Standing There” o “I’ll Cry Instead” aunque fuera mucho más vertiginoso que cualquier canción grabada hasta entonces por John, Paul, George y Ringo. La canción tenía un innegable carácterailable (declarado desde la letra: “We want you to dance, dance all night long”) pero también una instrumentación y algunos giros armónicos singulares, como el cromatismo descendente al final de cada estrofa (IIIb-II-IIIb-I) o la modulación en el puente (el IIIb se convertía en tónica), que la conectaban directamente con el sonido beat. De un modo muy distinto, lo mismo sucedía en “What a Love”, la primera composición de Hugo y Osvaldo Fatorusso grabada por la banda en los estudios de Odeon y la segunda pista del primer LP. Un punteo de guitarra de aires orientales (modales) y una entrada sincronizada de toda la banda sobre una figura melódica ascendente introducían con gran efecto el tema más largo de todo el álbum (tres minutos). En él tampoco faltaban los recursos *beatle*: la voz principal doblada, las infaltables armonías vocales, las palmas a contratiempo (como en “I Want to Hold Your Hand”), los gestos con la voz ronca al estilo de Lennon, la estructura basada en estrofas y puentes y un impredecible juego armónico (en la estrofa, por ejemplo, donde un solo acorde se sostenía por ocho compases; o al final del puente, en donde el acorde dominante era reemplazado por un instante de silencio y un “yeah!” cantado a coro). Eran los elementos que Lennon & McCartney usaban para sus composiciones, pero combinados de una manera diferente a la de cualquiera de las canciones que la dupla hubiese firmado hasta entonces.

Mientras los Shakers ascendían vertiginosamente a la fama, el camino de Los Gatos Salvajes era mucho más sinuoso. El arribo de los rosarinos en Buenos Aires había estado, sin dudas, menos preparado y peor financiado que la “invasión uruguaya”. El grupo se había instalado en la ciudad luego de firmar un contrato con la Escala Musical por el mes de abril, teniendo que encargarse de su propio hospedaje. Recién en mayo pudieron

ingresar a un estudio de grabación para grabar los cuatro temas (dos propios) que integraron sus dos primeros simples, editados por el sello Music Hall en los meses siguientes⁴⁶⁹. Para entonces, ya se habían quedado sin contrato para presentarse en vivo y debieron regresar a Rosario. Pero el creciente éxito de Los Shakers no fue en principio contraproducente para sus canciones beat en castellano. El 3 de septiembre el conjunto firmó un contrato discográfico por tres años con Music Hall. A los pocos días, un nuevo simple (que incluía la versión de “Ticket to Ride” y otro tema propio “Harás lo que te pida”) estaba en la calle⁴⁷⁰. No pasó mucho tiempo más hasta que el inminente comienzo de la temporada musical de verano convenciera a la empresa de Carlos Ballón de ofrecerle nuevamente trabajo al grupo. Firmaron entonces un contrato por seis meses, de noviembre a abril, que los comprometía a cumplir una extensa agenda de presentaciones en vivo y en televisión y radio, en particular durante los bailes de carnaval (el contrato establecía que la paga para el mes de febrero era de 60 mil pesos, el doble de lo que recibirían durante cada uno de los tres primeros meses)⁴⁷¹. La Escala Musical necesitaba contar con numerosos artistas para cumplir con sus compromisos, y la variedad de ritmos y estilos era parte integral de su programación. Y, si bien el grado de protagonismo que Los Gatos Salvajes tenían asignado era menor al de Los Shakers, quedaba claro que para fines de 1965 la apuesta de la empresa (y del mercado en general) todavía seguía siendo por la convivencia (o, probablemente sea más conveniente decir, por la “competencia” alimentada comercialmente⁴⁷²) entre el beat en inglés y el beat en castellano, y del beat en general con artistas extranjeros (el estadounidense Dean Reed, el portorriqueño José Feliciano), cantantes “nuevaoleros” de diverso tipo (Sandro, Claudia, Donald, el dúo Jim and Jerry) y conjuntos de música tropical (Las Medias Negras, La Charanga del Caribe). Apenas unos meses más tarde, sin embargo, las señales de que cantar en inglés canciones de (o en) el estilo de los Beatles estaba pasando de ser algo extraño a ser lo esperable

⁴⁶⁹ Los Gatos Salvajes - “La respuesta” / “Hablando de ti”, Music Hall, 20270, mayo de 1965; Los Gatos Salvajes - “Estoy llorando” / “Eres mala”, Music Hall, 30404, agosto de 1965. El tema “La respuesta” también fue incluido, como se señaló, en el compilado *Bárbaro Volumen VII*, Music Hall, 652, agosto de 1965. El tema “Hablando de ti”, por su parte, formó parte del lado A del EP *La juventud baila*, Music Hall, 60119, julio de 1965.

⁴⁷⁰ Los Gatos Salvajes - “Boleto para pasear” / “Harás lo que te pida”, Music Hall, 30461, noviembre de 1965.

⁴⁷¹ Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 38-39.

⁴⁷² Es lo que sugiere Ciro Fogliatta en una carta a su madre fechada el 8 de noviembre de 1965: “Te diré que en *Escala* hay otro conjunto que cantan en inglés y que son muy buenos, Los Vips, y Ballón quiere hacer guerra con nosotros y también contra Los Shakers, aunque te diré que en Buenos Aires no funcionan las piezas cantadas en castellano y ese es nuestro problema”, citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 40.

comenzaron a hacerse evidentes, impulsando una serie de transformaciones que resultaron decisivas para la historia de la música beat argentina.

3.3 Una anglofilia musical argentina: la moda de cantar en inglés y las transformaciones de la música beat durante 1966

Atentas al éxito de Odeon, que anotaba un éxito de venta detrás del otro gracias a los discos de los Beatles (en 1965 se editaron seis simples, dos dobles, los LP *Beatles for Sale* y *Socorro!* y el compilado *Los Beatles*) y de Los Shakers, el resto de las empresas discográficas descubrieron su urgencia por conseguir nuevos conjuntos que siguieran la misma línea musical. El pequeño sello Alanicky tomó la delantera con el lanzamiento del grupo Los V.I.P.'S. Integrado por Charlie Levi (voz y guitarra), Gustavo Sola (batería), Juan Manuel "Juancho" Amaral (bajo) y Guillermo "Negro" Demonte (guitarra principal), este conjunto consiguió instalarse rápidamente en la escena musical local y, como Los Gatos Salvajes, encontró numerosas fuentes de trabajo con la llegada del verano. Antes de que terminara el año 1965, había grabado tres discos para Alanicky, todos cantados en inglés: un EP con dos temas que habían sido registrados por Dave Clark Five ("Bits and Pieces" y "¿Me amas?" ["Do You Love Me"]), este último también incluido en el primer álbum de los Hollies)⁴⁷³, el LP *Needles and Pins* con ocho versiones (entre ellas la del tema que le daba título al disco, previamente interpretado por los Searchers) y cuatro temas propios ("Stop Your Crying", "Mary M.", "Help Me Find the Way" y "Sleeping Pills"), y un simple extraído de aquel álbum debut, que contenía versiones de dos éxitos del momento: "Shame and Scandal in the Family" de Shawn Elliot (quien visitó el país en enero⁴⁷⁴) y "Satisfaction" de los Rolling Stones⁴⁷⁵. Rápidamente los discos, especialmente este último, obtuvieron buenas ventas. Pero fue una decisión estratégica de Odeon la que, probablemente sin intención, terminó de dar impulso a la carrera de este nuevo grupo que también declaraba tener "a los melencólicos británicos" como "objeto incondicional de admiración"⁴⁷⁶. Según explican los especialistas en las ediciones discográficas argentinas de los Beatles:

Antes de la Navidad de 1965, Odeon recibe los últimos de los Beatles "We Can Work It Out" / "Day Tripper" (Parlophone R 389), y el LP *Rubber Soul* en su versión mono (Parlophone PMC 1267). El simple es editado rápidamente, saliendo a la venta a mediados de enero de

⁴⁷³ En su cara B, el disco incluía el éxito de Petula Clark "Downtown" y una versión de un tema previamente grabado por el conjunto vocal estadounidense The Olympics ("Detective Privado" ["Private Eye"]).

⁴⁷⁴ *Cashbox*, 1 de enero de 1966.

⁴⁷⁵ Los V.I.P.'S - *720 con los V.I.P.'S*, Alanicky, 3009, 1065; Los V.I.P.'S - *Needles and Pins (Agujas y alfileres)*, Alanicky, 60019651; Los V.I.P.'S - "Shame and Scandal in the Family" / "Satisfaction", Alanicky, Comar 2007, 1965. La edición de los discos es anunciada por *Cashbox*, 30 de octubre, 6 de noviembre y 13 de noviembre de 1965.

⁴⁷⁶ "La importancia de ser VIP," *La Nación*, 22 de septiembre de 1966, p. 24.

1966 para transformarse en el gran éxito del verano (“Vacación de un día”, principalmente). El LP mono nunca sería editado ya que se decide esperar que arribe la cinta estéreo (que llega a fin de mes) y hacer un falso master mono, igual que con el LP *Socorro!* para hacer la matriz. Además, el film *Socorro!*, que se había estrenado el 1º de enero, seguía en cartel con gran éxito, al igual que el álbum que incluía las canciones de la banda de sonido y el LP [compilatorio] *Los Beatles* (DMO 55506), en lo que a ventas se refería. Debido a esta situación *Rubber Soul* se edita a mediados de marzo, coincidiendo con el final del verano⁴⁷⁷.

Aprovechando el retraso, Alanicky lanzó al mercado una versión interpretada por los V.I.P.’S de uno de los temas de aquel disco que todavía no había salido: “Michelle”⁴⁷⁸. En menos de seis meses, el grupo vendió treinta mil copias⁴⁷⁹. Un éxito que, en dimensiones un poco más reducidas, se repetiría ese mismo año con las grabaciones que hicieron de “Girl” y “Yellow Submarine”, instalándolos como uno de los grupos beat más importantes del momento y forzando a Odeon a poner a Los Shakers a registrar sus propias versiones de aquellos mismos temas⁴⁸⁰.

De este modo, a medida que avanzaba el verano de 1966, la costumbre de traducir los éxitos extranjeros al castellano iba perdiendo peso y la decisión de respetar el idioma original de las canciones se ponía de moda entre el público y los artistas locales. El emergente fenómeno beat tenía un rol importante en este proceso, aunque sin dudas la situación era más extendida. “Poco a poco lo que se dio en llamar ‘Nueva Ola’ se fue muriendo, y hoy se cree que está en coma”, planteaba por entonces *Gente*. Para la revista había una “invasión de música foránea”: “se baila o se escucha a Luigi Tenco, Mina, Aznavour, John Foster, con mucha más asiduidad que los nuestros. (...) Los extranjeros musicalizan el país en masa”⁴⁸¹. Consultado por la revista *Para Ti*, el mismo Ben Molar que firmaba una buena porción de las letras traducidas que circulaban por el país admitía ahora que, con algunas pocas excepciones, la mayoría de los “nuevaoleros” había “dejado de interesar” y que las grabaciones de los intérpretes extranjeros eran las que

⁴⁷⁷ Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...!*, pp. 97-98.

⁴⁷⁸ En el lado B el simple contenía un tema original, “Arriésgate” (“Take a Chance”), firmado por “Negro” (Guillermo Demonte). Los V.I.P.’S – “Michelle” / “Arriésgate”, Alanicky, COMAR S 2021, 1966.

⁴⁷⁹ La cifra es mencionada en *Cashbox*, 7 de mayo de 1966. En ese mismo número, la canción aparece en el puesto 1. Según aquel ranking, circulaban por entonces versiones de los VIP’s (Ala-Nicky), Los Shakers y Los Beatles (Odeon “pops”); Los Spokesmen (Decca); Vincent Morocco (Polydor); Los Cinco Latinos (Quinto); Barbara y Dick (RCA); Gino Bonetti (Microfon); Mr. Trombone (CBS); Lucio Milena (Disc Jockey); y Billy Vaughn y Monica Lander (Music Hall).

⁴⁸⁰ También forzó a Odeon a adelantar la edición del simple que contenía “Michelle” y “Nowhere Man” al 13 de mayo de 1966. Según Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...!*, p. 98, el simple estaba “proyectado en Inglaterra para el mes de julio”.

⁴⁸¹ “Y ahora, ¿qué bailamos?”, *Gente*, 6 de enero de 1966, p. 24.

“últimamente” tenían “mayor aceptación”. “Los Beatles siguen siendo los más vendedores. Pasaron con facilidad y varias veces la barrera de los cien mil [discos vendidos]”, describía⁴⁸². *Cashbox*, por su parte, señalaba que muchos jóvenes artistas locales se sentían por entonces:

(...) inseguros sobre el idioma que deberían utilizar para sus grabaciones. El comprador de discos (o espectador televisivo) promedio está expuesta a grabaciones y emisiones de televisión que vienen de todos los países, cantadas o habladas en inglés, francés e italiano, además de español. “Studio Uno”, por ejemplo, fue televisado completamente en italiano, sin una sola palabra traducida al español. (...) Luego de los programas de Mina, muchas intérpretes locales empezaron a cantar “Solos” [“Soli”], el tema principal, en italiano, y “Shame and Scandal in The Family” tiene varias versiones en inglés [realizadas por artistas locales]⁴⁸³.

El cronista también podría haber señalado la influencia del programa televisivo estadounidense *Shindig!*, que por aquellos meses transmitía *Canal 11*, ofreciendo al público argentino la oportunidad de observar las performances de los artistas angloparlantes más exitosos del momento (entre ellos, la gran mayoría de los conjuntos de la invasión británica y otros de la “réplica” estadounidense como The Byrds). O también de la cada vez más influyente emisión radial *Modart en la noche*, que a partir de 1965 se transmitía por Radio Excelsior de domingos a viernes de 00:30hs a 2:00hs y los sábados de las 22hs a las 5hs (día de la esperada “media hora” dedicada exclusivamente a los Beatles), siempre con la locución de Pedro Aníbal Mansilla. Su productor, Ricardo Kleinman, hijo del dueño de la sastrería que ponía el nombre al programa, había apostado por ofrecer un “servicio de primicias” que le costaba “cerca de 3 mil dólares cada 30 días” pero garantizaba el funcionamiento de un “mecanismo implacable capaz de hacer oír en la Argentina los éxitos musicales consagrados una semana antes en Londres o en París”. Como reconocía la revista *Confirmado*, la aparición hacia octubre de 1966 de una emisión de similar impronta juvenil y musical (*Música con Ton... son y Williams*, conducido por Adolfo Salinas) daba cuenta de que eran cada vez más los jóvenes interesados en escuchar

⁴⁸² “¿El ocaso de los dioses?”, *Para Ti*, N° 2275, 16 de febrero de 1966, p. 50.

⁴⁸³ *Cashbox*, 12 de febrero de 1966. Como se verá posteriormente, a partir de 1967 esta tendencia se revirtió. Al respecto véase por ejemplo *Cashbox*, 30 de diciembre de 1967; 31 de agosto de 1968; 15 de febrero de 1969. El tema “Shame And Scandal In The Family”, popularizado en la versión del cantante estadounidense Shawn Elliott fue grabada en Argentina por Luis Dimas (Music Hall), los V.I.P.’s (Ala-Nicky), Jim and Jerry (Odeon Pops) y The Bells (Fermata), entre otros; además, se difundieron numerosas versiones de artistas extranjeros, entre ellas las grabadas en francés por Sacha Distel (Fermata), Dalida (Disc Jockey) y Frank Pourcel (Odeon). Véase *Cashbox*, 18 de diciembre de 1965.

las versiones “originales” de los hits internacionales, ya fueran cantadas en inglés, italiano, francés o incluso, según demostraría el enorme éxito de la versión de “Funeral del labrador” que el dúo Barbara y Dick grabó a fines de aquel año, en portugués⁴⁸⁴.

Para entonces, dentro del universo beat el recambio ya se había concretado. Mientras Sandro, ya sin los de Fuego, comenzaba su carrera solista y su reorientación hacia la balada romántica (“Hombre de ningún lugar” fue el último tema beatle que grabó)⁴⁸⁵, la mayoría de los conjuntos que habían cantado las canciones británicas en castellano habían desaparecido definitivamente de la escena y habían sido reemplazados por grupos que cantaban en inglés. Los Jets fueron rápidamente olvidados por Odeon, que además de los Beatles y los Shakers sumó a sus filas a otros dos conjuntos: los Con’s Combo, un cuarteto de jóvenes suecos que habían venido a probar suerte al país y que habían conseguido grabar algunos simples y un LP con singulares versiones beat de temas originalmente registrados en otro estilo (como “La chica suiza” [“She Taughts Me How to Yodel”] de Frank Ifield, “Tengo una mujer” [“I Got a Woman”] de Ray Charles o “Flores sobre la pared” [“Flowers on the Wall”] del grupo country The Statler Brothers)⁴⁸⁶; y un nuevo grupo uruguayo llamado Los Mockers e integrado por Jorge “Polo” Pereira (voz), Jorge Fernández (guitarra), Julio Montero (bajo), Alberto “Beto” Freigedo (batería) y Esteban Hirschfeld (teclados y armónica), que hacía composiciones propias (en un estilo muy cercano al de los Rolling Stones) y que si bien firmó contrato a principios de año no fue editado ni comenzó a tocar en vivo hasta agosto⁴⁸⁷. Los Búhos, por su parte, perdieron el apoyo de CBS, que en junio de 1966 lanzó al mercado el primer single de Los In con una versión de “Girl” de los Beatles; en menos de un año la banda editaría un LP (*El toque de hoy*) y al menos tres simples más, siempre realizando versiones de temas extranjeros⁴⁸⁸. En cuanto a los Tammys y los Guantes Negros, dejaron de funcionar ese mismo año abriendo el camino para las carreras solistas de sus dos

⁴⁸⁴ “Programas morrocotudos y juveniles”, *Confirmado*, N° 77, 8 de diciembre de 1966, p 77. Sobre el éxito de Barbara y Dick, véase *Cashbox*, 17 de diciembre de 1966 y 7 de enero de 1967.

⁴⁸⁵ Como bien señala Karush, esto se nota al analizar los dos LP editados este año, *Alma y fuego y El sorprendente mundo de Sandro*. Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 153

⁴⁸⁶ Con’s Combo – “Conseguiré una mujer” / “Nadie lo sabe”, Odeon “pops”, DTOA 8140, 1966; Con’s Combo – *The Con’s Combo*, EMI LDX-303, 1966. Véase *Cashbox*, 9 de abril de 1966.

⁴⁸⁷ Montero, Julio / Hirschfeld, Esteban. *¿Eres un mod o un rocker? La historia de los Mockers* (Montevideo: Ediciones B, 2021), pp. 125-128. En el mismo libro se señala (p. 137) que el primer simple y el primer LP del grupo se editaron recién a finales de septiembre o principios de octubre.

⁴⁸⁸ Los In – *El toque de hoy*, CBS, 8.661, 1966. Durante ese mismo año se editaron al menos cuatro simples del grupo: “Muchachita” / “El Séptimo Hijo”, CBS, 21537, 1966; “Estas Botas Son Hechas Para Andar” / “Recuerda Que Soy Yo”, CBS, 21553, 1966; “Georgia En Mi Mente” / “Submarino Amarillo” CBS, 21583, 1966; “Trata De Recordar” / “Black Is Black”, CBS, 21620, 1966.

cantantes: Johnny Allon, quien grabó algunos simples y pasó a conducir su propio show en televisión, y Billy Bond, quien además de convertirse en una figura frecuente del programa televisivo *Escala Musical* comenzó su carrera como productor conduciendo la grabación de *Liverpool at B.A.*, el LP de doce canciones originales del conjunto beat The Seasons que editó Microfón⁴⁸⁹. Si bien las estrategias de RCA y Philips, las empresas que habían manejado a los antiguos grupos de estos dos nuevos solistas, seguían estando enfocadas en artistas de otros géneros, ninguna dejó de intentar aprovechar el creciente entusiasmo por el beat en inglés: RCA colaboró con las “invasiones uruguayas” trayendo a Los Bulldogs y editando su primer LP (con diez versiones y dos temas propios) antes de fin de año; Philips, por su lado, tomó la delantera al lanzar la primer versión local de “Yellow Submarine”, realizada por el conjunto Los Knacks, unas semanas antes que la de los Beatles⁴⁹⁰. Las numerosas grabaciones que se hicieron esa canción, que fue editada como simple el mismo 14 de octubre en que salió el LP del que también formaba parte (*Revolver*), bien pueden servir para sintetizar el panorama de la música beat argentina para aquel momento. Para beneplácito de la editorial Fermata (que cobraba los derechos de autor por cada nuevo registro fonográfico), “Submarino amarillo” fue uno de los éxitos del cuarto trimestre de 1966 en las versiones de los propios Beatles, de los Shakers (Odeon “pops”), de los V.I.P.’s (Alanicky); de Los In (CBS), de los Bulldogs (RCA), de los Knacks (Phonogram) y de Johnny Allon (Microfón), y también en las diferentes versiones grabadas por el cantante francés Maurice Chevalier (Odeon “pops”), el grupo de cumbia Los Claudios (Polydor), el guitarrista “nuevaolero” Bingo Reyna (Disc Jockey) y el cantante y tecladista Ronnie Montalbán (CBS)⁴⁹¹. Aun cuando algunas de estas versiones fueran cantadas en castellano (la de Johnny Allon, por ejemplo, con una letra traducida en muy libre interpretación), la tendencia era clara: los grupos que cantaban en inglés habían pasado a dominar la escena de la música beat (cuadro N° 11).

⁴⁸⁹ Sobre la historia de The Seasons, véase Cócara, Gabriel. “The Seasons: así fue la historia de una banda pionera del beat en la Argentina”, *Página/12*, 31 de enero de 2022.

⁴⁹⁰ Véase *Cashbox*, 24 de septiembre de 1966.

⁴⁹¹ Véase *Cashbox*, 15 de octubre de 1966; 3 de diciembre de 1966; 11 de febrero de 1967. La versión de Ronnie Montalbán (quien, como ya se dijo, había formado parte de los Tammys), fue incluida en su LP Ronnie Montalbán – *Señor Caníbal*, CBS, 8680, 1966 y en el EP Ronnie Montalbán – *Operación Sol*, CBS, 33407, 1966.

BANDA	SELLO	INTEGRANTES	LP
Con's Combo	Odeón	Owe Monk (teclado); Conny Söderlund (guitarra); Bo Gathu (bajo) y Charlie Warnfeldt (batería)	<i>The Con's Combo</i> , Odeón "pops"; LDX-303, 1966.
Los Bulldogs	RCA	Roberto "Kano" Alonso (voz); Humberto "Nengo" Buono (guitarra); Carlos "Moro" Senaldi (guitarra); Eduardo "Galo" Jusid (teclado); Jorge Bragaña (bajo); Ricardo Bragaña (batería).	<i>Los Bulldogs Vol. I</i> , RCA Vik, LZ-1133, 1966.
Los In	CBS	Francis Smith (guitarra); Amadeo Álvarez (voz); Freddy Meijboom (bajo); Osvaldo López (batería)	<i>El toque de hoy</i> , CBS, 8661, 1966.
Los Knacks	Phonogram	Armando "Armi" Aschenazi (voz y guitarra); Charly Castellani (guitarra y voz); Oscar "Robbie" Paz (batería); Vicente "Chito" Bulotta (teclados); Eduardo "Mossy" Mykytow (bajo).	No grabaron LP.
Los Mockers	Odeón	Jorge "Polo" Pereira (voz); Jorge Fernández (guitarra); Julio Montero (bajo); Alberto "Beto" Freigedo (batería) y Esteban Hirschfield (teclados y armónica)	<i>Los Mockers</i> , Odeón "pops", LDF-4325, 1966.
Los Shakers	Odeón	Hugo Fattoruso (voz; guitarra y órgano electrónico); Osvaldo Fattoruso (voz y guitarra); Roberto "Pelín" Capobianco (bajo); Carlos "Caio" Vila (batería).	<i>Los Shakers</i> , Odeón "pops", LDX-301, 1965; <i>Shakers For You</i> , Odeón "pops", LDX-304, 1966.
Los V.I.P.'S	Alanicky	Charlie Levi (voz y guitarra); Gustavo Sola (batería); Juan Manuel "Juancho" Amaral (bajo) y Guillermo "Negro" Demonte (guitarra principal)	No grabaron LP.
The Seasons	Microfón	Carlos Mellino (voz y guitarra); Alejandro Medina (bajo); Alfredo Zorogastúa (batería) y Carlos Centonze (guitarra)	<i>Liverpool at B.A.</i> , Microfón, IP 100, 1966.

Cuadro n° 11. Principales bandas beat que cantaban en inglés activas en Argentina durante 1966.

¿Cuáles fueron los motivos por los que el público juvenil argentino cambió sus gustos musicales y comenzó a preferir a los conjuntos beat que cantaban en inglés? Yendo más allá de cualquier balance sobre las virtudes y los defectos puntuales de cada artista o grabación o de cualquier intento de comparar las intenciones, el tamaño y el efecto de las diferentes campañas de prensa desarrolladas por cada empresa discográfica, se podría pensar en al menos tres razones que explican esta situación novedosa y, desde un punto de vista histórico, inusual.

El "triumfo" del beat en inglés hacia 1966 puede pensarse, en primer lugar, como una de las expresiones de un proceso más amplio de disputa y distinción sociocultural que, desde finales de los años cincuenta, se expresaba de manera prioritaria a través de los consumos juveniles. Como señala Valeria Manzano, el término "mersa" ocupó un

lugar central dentro de estas dinámicas de diferenciación juvenil basadas en los gustos culturales. A medida que avanzaban los años sesenta, fue cada vez más profusamente utilizado como adjetivo y como sustantivo (“los mersas”, que se contraponían con los “caqueros”) y cargado “de sentidos derogatorios que ponían en evidencia las estrategias de las clases medias y altas para elaborar su distinción frente a lo que percibían como prácticas ‘degradadas’ de una cultura de masas que cambiaba con celeridad y se corporizaba en segmentos sociales menos acomodados”⁴⁹². Desde “La página de Barrio Norte”, publicada en la popular revista humorística *Tía Vicenta*, el humorista gráfico Landrú colaboró directamente en la elaboración y difusión de este contraste. María Belén y Alejandra, las dos hermanas protagonistas del segmento, eran verdaderas “caqueras”, que dictaban lo que estaba “in” y condenaban lo que estaba “out”⁴⁹³. En este sentido, la aparición de los grupos que cantaban en inglés (entre ellos, justamente, Los In) y el creciente interés por las canciones en su idioma original cumplió una función importante. Si lo “mersa” había sido asociado muy tempranamente con el universo de la “nueva ola” (Palito Ortega era el ídolo de Mirna Delma, la prima “pobre” de María Belén y Alejandra), la nueva moda musical permitió una definición más afirmativa. A lo largo de 1967, el sello Phonogram conseguiría muy buenas ventas con dos discos promocionales titulados *Música para la G.C.U. (Gente Como Uno)*, con María Belén y Alejandra en la tapa y una selección de hits internacionales (prácticamente ninguno de ellos, por supuesto, cantado en castellano)⁴⁹⁴. Aunque probablemente las hermanas imaginadas por Landrú siempre prefirieran cualquier artista extranjero (ya fuera el grupo beat británico The Spencer Davis Group, la cantante italiana Mina o el grupo vocal estadounidense The Four Seasons) a los músicos argentinos, no quedaban dudas de que Los Shakers les debían parecer mucho

⁴⁹² Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 140.

⁴⁹³ Sobre estos personajes de Landrú como caracterizaciones de la clase media, véase Bartolucci, Mónica / Favero, Bettina. “No solo rebeldes. Caqueros y mersas como representación juvenil en los años ‘60”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 9, N° 18, marzo de 2020, pp. 65-77.

⁴⁹⁴ Las únicas excepciones eran dos temas españoles: “Mejor” de Los Brincos y “La caza” de Juan y Junior, ambos ubicados en los lados B. *Música para la G.C.U. (Gente como uno)*, Philips, 85016 PL, 1067; *Música para la G.C.U. (Gente como uno) (Vol. II)*, Philips, 85019 PL, 1967. El primer LP fue editado a comienzos de año y el segundo hacia el final. Véase *Cashbox*, 4 de febrero de 1967 y 2 de septiembre de 1967. También el sello Microfón utilizó la “marca” Landrú y la imagen de María Belén para vender discos. Editó *María Belén y su discoteca* en agosto de 1967 y *La música de Tío Landru* hacia fines de 1968 o comienzos de 1969. Véase *Cashbox*, 19 de agosto de 1967; *Revista Tío Landrú*, n° 40, 12 de marzo de 1969. Para más información sobre estos álbumes compilatorios, véase el cuadro N° 14 en el capítulo 4 de esta tesis. Según se informa en un artículo de *Análisis*, durante 1967 se emitió un programa de radio con el nombre *La discoteca de María Belén*, con locución de “Fito” Salinas, la participación de la actriz Norma Aleandro y libretos de Landrú. “Música de la nueva generación”, *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, p. 53. La referencia a este programa también se puede encontrar en *Cashbox*, 2 de septiembre de 1967.

más aceptables -es decir, mucho menos “mersas”- que Los Gatos Salvajes y más aún que los cantantes “nuevaoleros” (que a pesar de todo seguían editando y vendiendo discos cantados en castellano). Los cambios que habían ocurrido al interior del fenómeno beat argentino entre 1965 y 1966 develaban así, de modo privilegiado, los “intentos de establecer jerarquías de clase en la heterogeneidad sesgada de los consumos culturales juveniles”⁴⁹⁵ que definían las dinámicas socioculturales del momento.



Imagen 49. Tapa del LP *Música para la G.C.U. (Gente Como Uno)*, Philips, 85016 PL, 1967.

La nueva moda de cantar y escuchar música en inglés que se impuso entre los oyentes y los grupos durante 1966 puede pensarse, en segundo lugar, como una de las señales más importantes de una creciente anglofilia argentina que, al mismo tiempo que demostró el rol crucial de las industrias culturales en la formación del gusto, expresó una voluntad por parte de esos oyentes y grupos de participar activamente de las modificaciones musicales y culturales que estaban ocurriendo a nivel global con la juventud como protagonista y la cada vez más provocadora música beat como banda sonora y emblema. Esta anglofilia se alimentó de diversas fuentes, entre las cuáles la edición discográfica de grupos británicos en Argentina, que se expandió con intensidad y

⁴⁹⁵ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 140.

buenos resultados durante aquel 1966, fue decisiva. Al igual que con la promoción de grupos locales, Odeon también cumplió un rol especialmente importante en este plano. La discográfica contaba con la oportunidad de producir y vender los discos de los Beatles y, desde muy temprano, buscó aprovechar el campo que abrían los *fab four* para vender otros artistas del mismo estilo⁴⁹⁶. En uno de los primeros compilados que otorgó un lugar protagónico al fenómeno beat, titulado *Flequilludos y algo más*, combinó por ejemplo temas de Los Wawancó, Frank Pourcel y Richard Anthony con canciones de Herman's Hermits, Gerry and the Pacemakers, Manfred Mann y Dave Clark Five, además de dos temas de los Shakers y uno de la cantante juvenil Cinty Li (la argentina Patricia Clark)⁴⁹⁷. Durante 1966, todos esos conjuntos beat ingleses tuvieron nuevos singles y, en algunos casos, álbumes de edición nacional⁴⁹⁸. Y lo mismo sucedió, como ya se señaló, con los Animals y los Rolling Stones (ambos también promovidos por Odeon), los Hollies y los Yardbirds (editados por Famous), los Kinks y los Searchers (Music Hall⁴⁹⁹), Spencer Davis Group (Phonogram) y los grupos estadounidenses de folk-rock The Byrds (CBS) y The Mamas & The Papas (RCA⁵⁰⁰) (los discos de algunos cantautores vinculados con esta renovación musical, como Donovan y el electrificado Bob Dylan, recién saldrían a la venta a comienzos de 1967 -ambos editados por CBS-⁵⁰¹). Si bien algunos de estos grupos ya eran mínimamente conocidos, ya fuera gracias a los estrenos radiales *Modart en la noche* o a la posibilidad fortuita de escuchar algún vinilo importado, la difusión local de sus grabaciones colaboró directamente para que un número mucho más amplio de jóvenes argentinos los escucharan de manera más exhaustiva.

⁴⁹⁶ Algo parecido puede decirse de la editorial Fermata que, por ejemplo, trabajó fuertemente en la difusión de "Glad All Over" de Dave Clark Five, que fue grabada entre otros por Sandro y Los Búhos.

⁴⁹⁷ *Flequilludos y algo más*, Odeon "pops", LDF 4314, 1966. Teniendo en cuenta la selección de canciones, es también posible que el disco haya sido editado hacia fines de 1965. Como ya se señaló previamente, el primer álbum compilatorio argentino vinculado con la música beat que he encontrado es *Hippy Hippy Shake*, Odeon "pops", LDS 2099, 1964. Otro álbum compilatorio similar, lanzado también en 1966, fue el LP *Flequilludos 66*, Philips, 82093 PL, 1966. Este LP contenía temas de los Merseybeats, Ian & The Zodiacs, los Walkers Brothers y también de otros artistas menos vinculados con las sonoridades beat.

⁴⁹⁸ Véase *Cashbox*, 8 de octubre de 1966, en donde se remarca la "fuerte confianza" de Odeon en el futuro de los grupos del "Liverpool-sound" en Argentina.

⁴⁹⁹ Los Kinks y los Searchers grababan para la discográfica británica Pye, cuyo catálogo comenzó a distribuir en Argentina Music Hall a mediados de 1966. Véase *Cashbox*, 4 de junio de 1966.

⁵⁰⁰ El primer álbum de los Byrds salió, muy probablemente, a fines de 1965: *The Byrds - Mr. Tamborin*, CBS, 8593, 1965. Véase *Cashbox*, 8 de enero de 1966. En cuanto al primer álbum de The Mamas & The Papas fue editado por RCA a mediados de 1966. Véase *Cashbox*, 18 de junio de 1966.

⁵⁰¹ Bob Dylan - *El trovador de nuestro tiempo: poeta o profeta?*, CBS, 8703, 1967; Donovan - *Mellow Yellow*, CBS, 8740, 1967. Véase *Cashbox*, 25 de marzo de 1967; *Cashbox*, 11 de febrero de 1967.



Imagen 50. Tapa del LP *Flequilludos y algo más*, Odeon “pops”, LDF 4314, 1966.

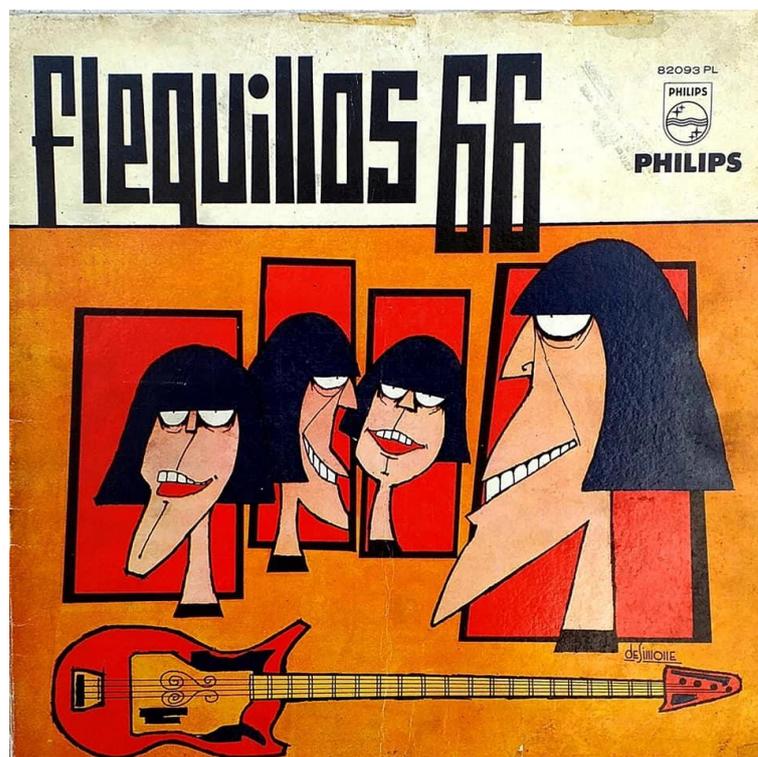


Imagen 51. Tapa del LP *Flequillos 66*, Philips, 82093 PL, 1966.

Mientras tanto, los medios de comunicación comenzaron a difundir las primeras imágenes y los primeros relatos sobre el Swinging London, en donde las referencias a la música se entremezclaban y complementaban con descripciones sobre las innovaciones en el mundo de la moda e impresiones sobre las nuevas actitudes sexuales de los jóvenes que, se asumía, no tardarían en aparecer en Argentina (al fin y al cabo *Modart en la noche*,

como *Música con Ton... son y Williams* eran, vale la pena recordarlo, programas radiales promovidos por sastrerías). “Un ritmo nuevo se ha apoderado de la ciudad, la ha sacudido hasta despojarla de prejuicios carcomidos, ideas apolilladas, costumbres desgastadas. La juventud ha tomado por asalto a Londres”, informaba *Panorama*. Con una descripción barroca, el cronista buscaba reponer el clima de ebullición cultural que se vivía en la nueva “Londres Pop”:

Sábado por la tarde en Chelsea. De la estación de subte de Sloan Square emergen los *guys* (tipos) con sus *dolls* (muñecas), todas vestidas con mínimas minifaldas (seis a catorce centímetros por encima de la rodilla) o pantalones majestuosamente acampanados. Transcurrieron la mañana revolviendo antigüedades, candelabros polvorientos y potiches en los puestos de Portobello Road. Siguiendo su instinto gregario, el piloso y colorido rebaño decide asentar sus reales en King's Road, donde están sus boutiques preferidas. El juego de moda no consiste en comprar sino en pasearse de vidriera en vidriera. (...)

Jane Ormsby Gore (23 años), hija de ex embajador británico en Washington y consejera de modas de Vogue, mantiene un diálogo sobre la superioridad de los Rolling Stones sobre los Beatles con su colega Pauline Pordham. Vestuario. Ormsby Gore: sacón eduardiano color borra de vino, blusa blanca saturada de volantes, pantalones negros ajustados al cuerpo y muy acampanados en los tobillos y zapatos con hebillas de plata. Pauline Fordham; sencillamente ataviada con un ceñido saco plateado y similares pantalones en azul eléctrico. Lugar de la acción: Dolly's Discothèque en Jermyn Street. Poca luz, mucho humo de cigarrillos y ruido (o música hecha ruido) en dosis ensordecedoras⁵⁰².

El viejo y decadente imperio inglés era nuevamente, de pronto, un faro cultural que proyectaba la música eléctrica de sus grupos para que los varones de pelo largo y las mujeres de polleras cortas de todo el mundo escucharan a todo volumen. En un artículo sobre moda publicado un mes más tarde, *Primera Plana* anticipaba que la pregunta clave de la próxima estación en Argentina sería la misma que había marcado la agenda británica unos meses atrás: “¿primavera con minifaldas?”:

Hace un año, nadie hubiera soñado con semejante revolución. Como permiten un más cómodo desplazamiento, las faldas supercortas (unos 20 centímetros por encima de las rodillas estaban, hasta entonces, específicamente indicadas para deportistas (tenistas y patinadoras) o bastoneras de algún desfile juvenil. Era una prenda funcional y nadie hubiera supuesto, seriamente, que se convertiría en una moda violenta, en una coquetería rebelde y sin causa. Lo es, ahora, por lo menos en Londres, su cuna, en donde fue aceptada

⁵⁰² De Ferrari, David. “Londres Pop”, *Panorama*, N° 39, agosto de 1966, pp. 26-34.

masivamente por las adolescentes larguiruchas y convertidas en el más obvio distintivo de la moda pop. Ese furor, que al principio desató una ola de taquicardias masculinas, dio pábulo a ácidas discusiones entre los creadores de moda y también entre funcionarios policiales y celosos custodios de las costumbres moderadas. En Londres, quienes se oponían a las “minifaldas” reconocieron haber perdido la batalla cuando, hace unos tres meses, la Reina Isabel llamó a Buckingham a su propulsora, la modista Mary Quant, y prendió en su pecho una medalla de honor al mérito. Para los detractores cayó como el tácito asentimiento de Isabel a una tendencia mucho más corrosiva que la que expanden los Beatles, también galardonados⁵⁰³.

Aun cuando, ante la consulta periodística, algunas diseñadoras porteñas dudaran sobre el éxito de la nueva prenda, la tendencia pareció ganar adeptas con bastante rapidez en Buenos Aires y otras ciudades. Para mediados del año siguiente, las entrevistadas confirmaban su error de cálculo ante la misma revista:

(...) en vísperas de la última primavera, (...) una élite de propietarias de boutiques del Barrio Norte coincidió en que la minifalda (no tanto: unos 10 centímetros por encima de las rodillas, en vez de los 25 prescritos por la precursora Mary Quant) no conseguiría adeptas en Buenos Aires, que apenas si despuntarían en los balnearios elegantes. La semana pasada, esas mismas personas reconocieron su error, admitieron que, apenas salidas del asombro, ya no dudaban en robustecer sus stocks con polleras que dejaban ver hasta la mitad del muslo. El sábado, a la mañana, 7 de cada 10 mujeres (entre 15 y 25 años) que cruzaron la esquina de Santa Fe y Cerrito, vestían ropa breve y mostraban —es un decir— piernas enguantadas en medias chillonas, o rematadamente negras, a veces caladas. Sobre todo las adolescentes, hay que reconocerlo, probaron su pasta de heroínas arrostrando los bajo cero de fines del otoño, sin arriar su nueva y exigua bandera. Traspuesto junio, la gesta parece más una actitud de rebeldía que un designio frívolo, que un mero sometimiento a la moda. (...) Las revistas especializadas, mientras tanto, alertan sobre las maquinaciones de los adalides de la moda y anticipan que la línea Londres promete faldas tan minúsculas que habrá que usar con una nueva prenda, la media-calzón (...) ⁵⁰⁴.

Las imágenes de Carnaby Street, la calle peatonal londinense en donde se ubicaban las principales tiendas de ropa de moda y en torno a la cual funcionaban distintos pubs

⁵⁰³ “¿Primavera con minifaldas?”, *Primera Plana*, N° 195, 20 de septiembre de 1966, pp. 2-3. Sobre la llegada de la minifalda véase también “Adopte sin complejos la falda corta”, *Para Ti*, N° 2286, 5 de mayo de 1966, 48-49 y Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 305-306.

⁵⁰⁴ “Anatomía de la minifalda”, *Primera Plana*, N° 236, 4 de julio de 1967, p. 40. Sobre la aceptación de la “ropa estafalaria” y la moda inglesa, véase también “Elegancia para disconformes”, *Primera Plana*, N° 244, 29 de agosto de 1967, pp. 52-53.

con música en vivo (como el Marquee Club), se replicaban en Buenos Aires y -muy probablemente- de a poco también en otras ciudades del país. Aunque recién en 1968 el sello Music Hall lanzó el primer volumen de una serie de compilados titulados justamente *Carnaby Street* (con música de los Kinks, Donovan y The Foundations, entre otros), estos cambios en la moda local ya anticipaban a su manera la “primavera hippie” argentina de 1967 que se estudiará en detalle en el capítulo 5 de esta tesis.

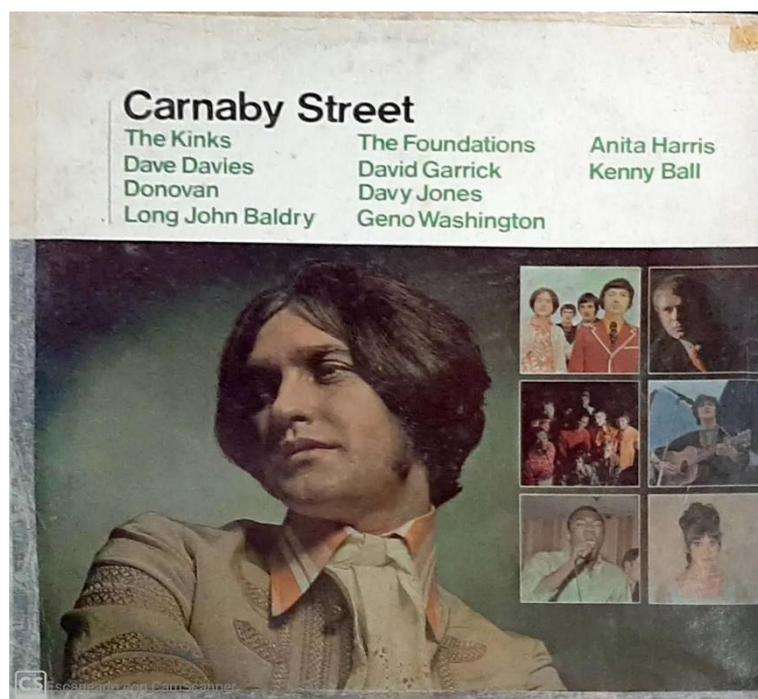


Imagen 52. Tapa del LP *Carnaby Street*, Music Hall, 1968.

De un modo similar, el cine fue otra de las expresiones a través de las cuáles el público argentino pudo alimentar su atracción por la vida cultural de Londres y reforzar su afinidad con los estilos juveniles rebeldes. Ese fue el caso, por ejemplo, con *El Knack... y cómo lograrlo* (*The Knack and How To Get It*), la película de Richard Lester que había ganado la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1965 y fue estrenada en Argentina en 1966. Aunque la música del film tenía muy poco que ver con la de *A Hard Day's Night* y *Help!* (la banda sonora, de todos modos, se editó localmente⁵⁰⁵), el director utilizaba en ella muchos de los mismos recursos visuales y narrativos para contar una historia sobre una suerte de triángulo amoroso juvenil en el que la chica, Nancy (interpretada por Rita Tushingham), terminaba siendo la figura más rebelde. Algo muy distinto sucedía con

⁵⁰⁵ John Barry – *El Knack... y cómo lograrlo* (Soundtrack), United Artists, Z 10.107, 1966.

Graciela Borges, quien en *El Rey en Londres* acompañaba aplicadamente a Palito Ortega durante su viaje a la nueva capital cultural del mundo. Si las películas de Lester se desarrollaban entre las calles londinenses, este film dirigido por Aníbal Uset se parecía mucho más a una estereotipada promoción turística con paso obligado por el Big Ben, Trafalgar Square o el Palacio de Buckingham y sin ningún asomo de las novedades culturales del momento⁵⁰⁶. El hecho de que Palito se proclamara rey en la nueva “capital mundial de la canción “nuevaolera”” y hasta se mostrara siendo saludado por un (lógicamente falso) John Lennon en una de las más bizarras escenas del cine nacional, en cualquier caso, era toda una señal⁵⁰⁷. A lo que se sumaba que la película estaba armada en base a un montaje que combinaba filmaciones originales con escenas tomadas directamente de un film previo llamado *Pop Gear* (1965, dir. Frederic Goode) en las que se podía ver y escuchar entre otros a los Animals, Herman’s Hermits, Billy J. Kramer and The Dakotas, The Honeycombs, el dúo Peter and Gordon y, por supuesto, a la banda soporte del “monarca proveniente de América Latina”, también conocida como los Beatles⁵⁰⁸. Es muy probable que muchos de los jóvenes que calificaban de “mersa” a Palito hayan ido a pesar de todo al cine, aprovechando la posibilidad de ver a esos nuevos grupos. La película fue estrenada el 11 de octubre de 1966, ya durante la “Revolución Argentina”: es decir, durante el mismo gobierno dictatorial que apenas unos meses más tarde ordenaría recortar algunas escenas de *Blow Up*, el retrato mucho más crudo del Swinging London realizado por el prestigioso director italiano Michelangelo Antonioni, provocando las reacciones airadas de la prensa más renovadora y del numeroso público interesado en conocer “la trama secreta de la cultura londinense del momento”⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ Sobre las relaciones entre las producciones cinematográficas transnacionales de Palito Ortega y la expansión de la industria turística, véase Podalsky, L. “*Cosmopolitanism, modernity and youth...*”

⁵⁰⁷ La escena ocurría luego de que los Beatles interpretaran “She Loves You” y antes de que Palito comenzara a cantar. En ese momento se podía ver, en un montaje de dudosa calidad, a John Lennon (de espaldas) presentando al ídolo “nuevaolero” argentino para el público inglés y saludándolo después con un apretón de mano. Véase al respecto la reflexión de Alabarces, P. / Gilbert, A. *Un muchacho como aquel...*, pp. 89-96. Resulta especialmente sintomático que, en el mismo momento en que en Argentina se publicó *Revolver*, Palito Ortega buscara asociarse a los primeros Beatles: en ese malentendido puede verse prefigurado el quiebre entre las primeras bandas del “rock progresivo” argentino y el resto de la escena de la música juvenil comercial que se estudiará en los próximos capítulos de esta tesis.

⁵⁰⁸ La presentación de los Beatles que se mostraba en la película había sido filmada el 20 de noviembre de 1963 en el ABC Cinema de Manchester y había formado parte originalmente del cortometraje *The Beatles Come to Town* (que como se señaló previamente fue estrenado en Argentina a mediados de 1964). Sobre la película de Palito Ortega, también puede consultarse la entrada del blog Abbey Road: “HISTORIA BEATLE [XXXVI]: De ‘Pop Gear’ a ‘El Rey en Londres’ [del documental a la parodia farsesca]”, 14 de septiembre de 2015 (última consulta: marzo 2022). Disponible en: <https://abbeyroadcostaazul.blogspot.com/2015/09/historia-beatle-xxxvi-de-pop-gear-el.html>.

⁵⁰⁹ Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2002), pp. 211-212. En la película de Antonioni se podía ver una presentación de los Yardbirds que terminaba con el guitarrista

En tercer lugar y por último la adopción del idioma inglés por parte de los grupos beat y su aceptación por una parte del público juvenil pueden ser interpretadas como una estrategia, informal pero concreta y efectiva, que permitió el procesamiento de una serie de transformaciones musicales en curso que excedían claramente el marco nacional argentino pero que a su vez lo permeaban de manera poderosa. Analizado puntualmente desde la trayectoria de los Beatles, con su poder de influencia a cuestas, no quedan dudas de que 1966 fue un año decisivo a nivel musical: aquel en que el grupo terminó de consolidar su hegemonía (comercial, musical y cultural) en el siempre vasto y heterogéneo mundo de la música pop, al mismo tiempo (y gracias a) que atravesaba y encabezaba la mutación hacia un paradigma estético diferente, marcado por las aspiraciones artísticas. En Argentina, el año beatle comenzó exactamente el 1 de enero, con el exitoso estreno cinematográfico de *Socorro!* y la ya mencionada edición del simple que contenía “We Can Work It Out” y “Day Tripper”⁵¹⁰. Filmada a color, la nueva película de John, Paul, George y Ringo amplificaba a muchos niveles la propuesta en blanco y negro de *A Hard Day’s Night*, metaforizaba con ingenio la globalización del grupo y era una síntesis contundente de los modos en que sus integrantes comenzaban a despegarse del formato musical y estético que los había identificado en los comienzos de la beatlemania. Respaldando esta percepción de los Beatles como una banda en vertiginosa evolución musical, a fines del verano (luego de los carnavales) salió a la venta *Rubber Soul*, el primer álbum que contenía exclusivamente composiciones del conjunto (entre ellas, una de las primeras canciones pop en incluir el sitar, un instrumento de origen indio)⁵¹¹. Apenas cuatro meses después, Odeon editó el simple que traía “Paperback Writer” y “Rain”. Esta última era una composición “llena de los últimos avances tecnológicos: limitadores, compresores, *jangle boxes* [pedales con efecto de compresión], amplificadores *Leslie*, uso de la técnica *Automatic Double Tracking* (ADT), cintas pasadas al revés, máquinas corriendo deliberadamente más rápido o más lento que lo usual y voces trabajadas con *vari-speed*”⁵¹². El 14 de octubre, finalmente, salió el álbum *Revolver*. Las incontables versiones locales que -como ya se comentó- se grabaron de “Yellow Submarine” oficiaron, en cierto sentido, como una suerte de canto de cisne para

Jeff Beck rompiendo su guitarra eléctrica. Sobre la censura en el Onganiato, véase también Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair: Ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).

⁵¹⁰ Como se señaló previamente, el LP con las canciones de *Help!* había sido editado en Argentina el 8 de octubre de 1965.

⁵¹¹ La canción era “Norwegian Wood”. Sobre *Rubber Soul* y sus innovaciones musicales, véase O’Grady, T. J. “Rubber Soul and the Social Dance Tradition”...

⁵¹² Lewisohn, Mark. *The Complete Beatles Chronicle* (Nueva York: Harmony Books, 1992), p. 218.

una lógica de funcionamiento musical a la que el resto de las canciones de ese nuevo disco, con sus arreglos singulares y su aprovechamiento exhaustivo de las herramientas del estudio de grabación, se resistían tajantemente. Y algo muy similar puede afirmarse con respecto al único simple con versiones (cantadas en inglés) de “Paperback Writer” y “Rain” que se grabó localmente, el del dúo Frankie y Johnny: en ese intento solitario de continuar con la lógica de reproducir cada una de las nuevas canciones del grupo británico, los desafíos técnicos se revelaban ya infranqueables⁵¹³. Aun cuando los conjuntos beat argentinos continuaron grabando temas de muchos otros artistas extranjeros durante los años siguientes, el ejemplo de los Beatles impulsaba a que las asociaciones entre compositores e intérpretes y entre grabación y obra fueran cada vez más valoradas dentro del universo de la música popular juvenil⁵¹⁴.

Este contexto de profundos cambios estéticos también fue decisivo para otorgarle sentido y legitimidad a la preferencia por las canciones cantadas en inglés, que era totalmente impensada dos años atrás. La “revolución” de los conjuntos británicos y estadounidenses incluía una mayor elaboración poética de las letras pero era, para un público hispanohablante que mayoritariamente no entendía lo que escuchaba (y sólo se acercaba al significado de las palabras gracias a la ayuda de un diccionario o de algún conocido que tuviera algunas nociones del idioma), eminentemente musical. Desde ese punto de vista, la voz en inglés era ante todo un instrumento que aparecía como constitutivo del estilo beat. Lo que sucedió en Argentina, en este sentido, fue similar a lo que ocurrió en muchos otros países de América Latina y otras regiones del mundo en donde los conjuntos beat que asumieron como “natural” aquel idioma extranjero también comenzaron de pronto a proliferar y a ser seguidos por un público cada vez mayor⁵¹⁵. Lejos de resultar una acción incómoda o absurda, cantar o escuchar música en inglés era una expresión clave de un creciente cosmopolitismo estético-cultural: constituía, para esos jóvenes, una nueva forma de hablar y desarrollar una lengua propia.

⁵¹³ Frankie and Johnny – “Novelista” / “Lluvia” – Alanicky, COMAR 2032, 1966.

⁵¹⁴ Esto es evidente en el caso de los mismos Beatles, cuyas canciones pasaron de ser profusamente versionadas a ser sólo excepcionalmente interpretadas por artistas argentinos. No es casual desde este punto de vista que dos de las excepciones más claras hayan sido “Ob-La-Di Ob-La-Da” y “All Together Now”, es decir, dos de las composiciones armónicamente más sencillas del segundo momento de la carrera del grupo.

⁵¹⁵ Zolov, E. *Refried Elvis...*; Kouvarou, Maria. *Rockin' all over the world: The Assimilation of Rock Music in Five European Countries (a comparative study)* (Universidad de Durham, tesis de doctorado, inédita, 2014); Kouvarou, Maria. “American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock’n’Roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century)”, *Historia Crítica*, N° 57, julio de 2015, pp. 75-94. Briggs, Jonathyne. *Sounds French. Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958–1980* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

La evolución del conjunto beat más popular del país, Los Shakers, tuvo en este punto una gran influencia. El mismo día en que lanzó a la venta *Revolver*, Odeon editó también *Shakers For You*. El segundo LP del conjunto uruguayo proponía a su modo un desplazamiento similar al de los Beatles, con una variedad de canciones que se despegaban de la “tradición social del baile” e invitaban a una escucha más puntillosa⁵¹⁶. Entre ellas, se contaban dos de las composiciones beat más complejas y arriesgadas en términos musicales que se hubiesen grabado hasta entonces en el país: “Nunca, Nunca” (“Never Never”) y “Espero que les guste 042” (“I Hope You'll Like It 042”). Ambas tuvieron una muy buena promoción: fueron editadas en discos simples apenas unas semanas antes del álbum e interpretadas en televisión por el grupo⁵¹⁷.

En “Never, Never” Los Shakers realizaron la que probablemente sea la primera fusión entre los elementos básicos del estilo beat y una música de tradición latinoamericana. No fue sin embargo el tango o el candombe el ritmo elegido (cosa que si sucedería en dos grabaciones que el grupo realizó a comienzos de 1968, “Más largo que el ciruela” y “Candombe”), sino la bossa nova. La canción combinaba el ritmo sincopado (en la batería, en el bajo, en el rasguído de la guitarra, en los coros) y los característicos acordes de séptima o extendidos (cambiando velozmente en el estribillo, a razón de dos acordes por compás) del género brasileño con las guitarras eléctricas, la letra en inglés y una línea melódica de voz en el estilo de Lennon & McCartney. Las historias sobre el tropicalismo, el movimiento musical liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil que buscó fusionar la música popular de su país con la música pop y rock internacional del momento, no suelen mencionar este antecedente⁵¹⁸. Sin embargo, Los Shakers visitaron Brasil en abril de 1967, seis meses antes de la tercera edición del Festival de Música Popular Brasileira organizado por TV Record en el que se presentaron “Alegria, Alegria” y “Domingo no parque”, las dos canciones que suelen ser consideradas el punto

⁵¹⁶ O'Grady, T. J. “Rubber Soul and the Social Dance Tradition”...

⁵¹⁷ Según Antonelli y Grigera, “Nunca, Nunca” fue grabada el 15 de junio, editada como simple a principios de octubre e interpretada varias veces en televisión, entre ellas el 25 de septiembre y el 1 de enero de 1967 en *Escala Musical*. “Espero que les guste 042”, por su parte, fue grabada en el estudio Phonal en algún momento entre el 22 de agosto y el 2 de septiembre, interpretada en *Escala musical* el 11 de septiembre y editada como simple el 25 de septiembre (las mismas fechas son referidas para la canción que ocupó la cara A de aquel simple: “El submarino amarillo” [“Yellow Submarine”]). Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 115-123.

⁵¹⁸ Véanse por ejemplo Dunn, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (North Carolina: The University of North Carolina Press, 2001); Favaretto, Celso F. *Tropicália: alegoría, alegría* (Cotia: Ateliê Editorial, 2000) [1979]; Veloso, Caetano. *Verdad Tropical* (Barcelona: Salamandra, 2004), pp. 151-153.

de partida del tropicalismo⁵¹⁹. Es bastante improbable que Veloso y Gil no hayan escuchado “Never Never”, que fue editada en disco (como parte de la edición local de *Shakers For You*), sonó con frecuencia por las radios y fue interpretada en distintos programas de televisión⁵²⁰. Por su parte, Los Shakers (que a fines de agosto, ya de vuelta de su viaje, grabaron otra canción en este estilo, “Adorable Lola”) debían conocer bien “A Banda”, el tema con el que Chico Buarque había ganado la edición previa del festival y con el que se había convertido en una de las máximas figuras de la música popular brasileña: la canción fue rápidamente editada en Argentina por Fermata (diciembre de 1966) y el propio Buarque visitó el país a mediados de 1967⁵²¹. Las conexiones musicales entre las dos repúblicas de América del Sur no eran completamente fluidas, pero sin dudas eran más habituales que la combinación de bossa nova y música beat que Los Shakers imaginaron a mediados de 1966.

⁵¹⁹ Favaretto, Celso F. *Tropicália: alegoría, alegría...*, pp.19-30. En estas fuentes sí suele aclararse el dato de que los integrantes de Os Beat Boys, el conjunto que acompañó a Caetano Veloso en su interpretación de “Alegría, alegría”, eran argentinos. Entre ellos estaba el bajista Willy Verdaguer, que había formado parte de Los Guantes Negros. En cuanto a la visita de Los Shakers a Brasil, cabe aclarar que se trató de una de las numerosas giras que el grupo realizó por América Latina a partir de diciembre de 1966, visitando también Bolivia, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Véase Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*

⁵²⁰ Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 148-150. Según los autores el grupo se presentó en cuatro programas de televisión: *O fino da bossa* (TV Record, San Pablo, conducido por Elis Regina y Jair Rodriguez), *Jovem Guarda* (Canal 4, conducido por Roberto Carlos, Randerlá y Erasmo Carlos), *Rio joven guarda* (TV Rio Canal 13, conducido por Roberto Carlos) y *Programa Hebe* (TV Record Canal 7, Río de Janeiro, conducido por Hebe Camargo). La canción aparece en los rankings brasileños de *Cashbox* entre mayo y julio. Véase por ejemplo *Cashbox*, 29 de abril y 8 de julio de 1967.

⁵²¹ *Cashbox*, 3 de diciembre y 1 de julio de 1967. Según los propios músicos, su interés por la bossa nova venía desde antes: solían escuchar, por el ejemplo, a los conjuntos instrumentales Zimbo Trio y Tamba Trio. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 148 y 155.



Imagen 53. Tapa del simple de Los Shakers - “Nunca Nunca” / “Déjame decirte”, Odeon “pops”, D70A 8220, 1967.

La fusión con otras músicas “no occidentales” también marcó la concepción y grabación de “Espero que les guste 042”, si bien de una forma más mediada. El tema estaba construido sobre una nota pedal (sostenida por un bajo que sonaba grave y bien al frente), lo que le daba una fuerte sonoridad modal y delataba que el grupo había estado escuchando con cuidado los primeros acercamientos de los grupos británicos a la música clásica india: “Norwegian Wood” de los Beatles, “Eight Miles High” de los Byrds, “Paint It Black” de los Rolling Stones, “Heart Full of Soul” de los Yardbirds y, muy evidentemente, las canciones de *Revolver* (que, como ya se dijo, se editó en el país el mismo día que el segundo LP de Los Shakers)⁵²². La influencia de “Love You To”, por ejemplo, se notaba en la melodía de voz en forma de arco, que ascendía primero y descendía luego con un melisma sincopado muy similar al que George Harrison cantaba en esa canción. La base rítmica, por su parte, recordaba inevitablemente a “Tomorrow Never Knows”, y también al simple “Rain”, con el bajo y la batería (en el redoblante y el

⁵²² Otra canción del LP que daba cuenta de estas nuevas influencias era “Buscando dificultades” (“Picking Up Troubles”). Según los propios músicos, por aquella época también escuchaban a John Coltrane, y puntualmente a al pianista que tocaba con él McCoy Tyner: Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 122. En 1963 Coltrane grabó el álbum *Impressions*, que contenía el tema “India”, en el que se puede rastrear la influencia de la música clásica india.

hi-hat primero e incorporando los tambores y los otros platillos después) jugando permanentemente a cambiar de lugar los acentos. Lo mismo sucedía con la forma de la canción, basada en una única estrofa de cuatro compases que se repetía seis veces, con distintos grados de intensidad, en cada una de las dos grandes partes. Y también con la voz doblada y con el solo y la coda que, como en “Taxman”, estaban contruidos en base a cintas grabadas de una guitarra eléctrica pasadas en reversa. Este recurso técnico del estudio de grabación, que posiblemente fue utilizado por primera vez en la Argentina en este tema, no era el único que contenía la canción. La misma cámara de eco que, para disgusto de los integrantes del conjunto, había sido inundado la totalidad de su primer LP⁵²³, era utilizada ahora de una forma mucho más sutil, en especial para ensanchar el sonido de los arpegios abiertos y “disonantes” que hacían las guitarras. El sonido de unos toques que se escuchaba apenas comenzado el tema, por su parte, era un marcador explícito del intento de Los Shakers por lograr una grabación que, como las más recientes de los Beatles, fuera imposible de reproducir con exactitud en vivo. Con recursos técnicos y posibilidades económicas muchísimo más limitadas de los que disponían los grupos anglosajones, la música beat argentina encontraba en *Shakers For You* un primer hito de su novedosa aspiración a la apreciación artística.

Es cierto que no todas las grabaciones de los conjuntos beat argentinos que cantaban en inglés fueron tan complejas y abiertas a las innovaciones musicales. Pero igual de cierto resulta que los propios Shakers fueron, por lejos, el grupo beat más popular en Argentina durante 1966 y hasta los carnavales del año siguiente. En cuanto a la decisión de seguir cantando en castellano, era una opción que no sólo no garantizaba una producción musical a la altura de los desafíos que llegaban desde Liverpool sino que se había convertido para entonces en prácticamente una condena al fracaso comercial. Así, por ejemplo, una vez terminado su contrato con la *Escala Musical*, y a la par que los Shakers, los V.I.P.'S y Los In multiplicaban sus ventas y sus apariciones en televisión, Los Gatos Salvajes se quedaron sin trabajo. Retrasado y sin promoción, su LP, editado recién el 27 de julio, apenas llegó a vender novecientas copias⁵²⁴. Una suerte parecida corrió un simple de Johnny Tedesco editado a fines de año, en el que el grupo rosarino había participado como banda de sesión. En busca de recuperar el éxito perdido, el ex ídolo “nuevaolero” estaba buscando ajustarse a los nuevos tiempos musicales, pero su

⁵²³ Según Antonelli y Grigera, la aplicación de una “cámara de eco americana” fue un pedido que el productor José Ángel Rota. Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 78.

⁵²⁴ Litto Nebbia citado en Grinberg, M. *Cómo vino la mano...*, p. 77.

versión en castellano de “Era un muchacho como yo que gustaba de los Beatles y los Rolling Stones” tampoco convenció demasiado al público⁵²⁵. No les fue mejor a Los Beatniks, el grupo conformado por Mauricio “Moris” Birabent (guitarra y voz), Pajarito Zaguri (guitarra y voz), Javier Martínez (batería), Jorge Navarro (teclados) y Antonio Pérez Estévez (bajo). A pesar de que contaron con una inusitada atención de la prensa en comparación con otros conjuntos del momento, casi nadie compró el único simple que grabaron para CBS bajo la producción de Jacko Zeller⁵²⁶. “Rebelde” y “No finjas más”, las dos canciones de ese disco, podían hablar de rebeldía, protestar contra la guerra nuclear y celebrar la libertad y la autenticidad personal, pero sus letras en castellano chocaron contra un público para el cual escuchar temas en inglés se había vuelto una forma fundamental de distinción tanto frente a los adultos como entre los mismos jóvenes⁵²⁷. Algo muy parecido fue lo que le sucedió al dúo Sam y Dan, que logró hacer algunas apariciones en televisión y presentarse en los bailes, pero prácticamente no obtuvo repercusión a nivel discográfico cuando abandonó el inglés⁵²⁸. La letra de su canción “La nueva generación” (editada como simple en marzo de 1967 por RCA) tenía claros puntos en común con la de “La balsa”, el tema con el que el conjunto beat Los Gatos lograría un gran éxito de ventas en el segundo semestre de 1967:

Están cansados y aburridos
de criticarnos y de negarnos
dicen y dicen que no estudiamos, no trabajamos
y naufragamos.

⁵²⁵ La canción “C’era un ragazzo che come me amava i beatles e i rolling stones” había sido escrita por Mauro Lusini y Franco Migliacci e interpretada primeramente por Gianni Morandi. En el lado B, el simple de Tedesco contenía un tema de los Turtles. Johnny - “Era un muchacho como yo que gustaba de los Beatles y los Rolling Stones” / “Tú, nena”, RCA, 31Z-976, 1966.

⁵²⁶ “Detúvose a integrantes de un trío musical”, *La Prensa*, 1 de agosto de 1966, p. 7; J.R.E. “Beatniks made in Argentina”, *Gente*, N° 54, 4 de agosto de 1966, p. 24; “Aullidos con mensaje”, *Primera Plana*, N° 189, 9 de agosto de 1966, p. 44. El noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* también prestó atención al grupo, filmando la presentación pública de su simple que hicieron subidos con sus instrumentos a un camión que andaba por calle Corrientes. Contrariamente a lo que se piensa, el informe de *Cashbox*, 17 de septiembre de 1966, señala que CBS tenían buenas expectativas sobre el grupo. Véase también el testimonio de los integrantes del grupo en Ábalos, E. *Rock de acá...*, pp. 77-79, donde Moris recuerda que “nos dieron un montonazo de horas de estudio” y Pajarito Zaguri señala que “para grabar recurrimos a músicos de ‘La Cueva’ del jazz”.

⁵²⁷ Una conclusión similar puede plantearse sobre la carrera de Billy Bond durante aquel año. El cantante tuvo una participación activa en la televisión y los bailes, pero no logró demasiada repercusión comercial con sus discos, entre los cuales se contaba el tema “Lo lograrás” que decía “Rebélate, no finjas más”.

⁵²⁸ El dúo grabó tres simples. El primero de ellos, que contenía versiones de “Paint It Black” de los Rolling Stones y “Wild Thing” de los Troggs (marzo de 1966) estaba cantado en inglés. Los otros dos fueron cantados en castellano. Sam y Dan - “Paint It Black” / “Wild Thing”, RCA, 31Z-0948, 1966; Sam y Dan - “El último tren a Clarksville” / “Que culpa tenemos nosotros”, RCA, 31Z-???, 1966; Sam y Dan - “Te quise, te quiero y te querré” / “La nueva generación”, RCA, 31Z-1090, 1967.

Hoy a todos les queremos explicar
que no somos parásitos de la sociedad
tan solo una nueva generación
que ambiciona más, cada vez más.

Pero la coyuntura todavía era distinta y la convocatoria a esa “nueva generación” prácticamente no tuvo repercusiones. Las razones, para entonces, eran evidentes: cantar en inglés se había vuelto, especialmente desde el punto de vista de la parte más anglófila de la juventud local, una señal ineludible de actualidad y el lenguaje obvio y necesario para una música beat argentina que, desde su posición periférica, aspiraba a participar en las transformaciones culturales y estéticas que estaban ocurriendo a nivel global.

3.4 Ruidosos y flequilludos: música y estilo cultural en los primeros años del fenómeno beat

Entre los escasos testimonios audiovisuales de la música popular argentina de los años sesenta que se encuentran disponibles en internet, un fragmento de la “serie cómico-policial” televisiva *Carola y Carolina*, protagonizada por las mellizas Mirtha y Silvia Legrand y transmitida durante 1966, presenta al conjunto beat Los Mockers interpretando su tema “Make Up Your Mind”⁵²⁹. La canción, una composición original con letra en inglés, fue publicada como primera pista del lado B del primer LP del grupo (*Los Mockers*, lanzado en octubre de 1966⁵³⁰) y es una buena demostración de por qué Los Mockers, que eran una banda uruguaya contratada por Odeon para aprovechar y potenciar aún más el éxito logrado con Los Shakers, suelen ser considerados hasta el día de hoy como los “Rolling Stones rioplatenses”⁵³¹. La filmación, por su parte, puede funcionar como un buen punto de partida para realizar una descripción de la música y la imagen de los primeros conjuntos beat de Argentina que se apropiaron de la propuesta estética de la banda de Liverpool y de otros representantes de la llamada “invasión británica”.



Imagen 54. Carola y Carolina escuchando música beat.

⁵²⁹ Fragmento de la serie subido a la red YouTube por el usuario Gato Salvaje 60s bajo el título “Los Mockers “Make Up Your Mind” 1966 rare clip TV”, disponible en: <https://youtu.be/bk-3zntPDFc> (última consulta: marzo de 2022). La descripción de *Carola y Carolina* está tomada de Varela, M. *La televisión criolla...*, p. 264. La fecha de emisión del programa está consignada en Nielsen, J. *Televisión argentina...*, p. 153.

⁵³⁰ Los Mockers – *Los Mockers*, Odeon “pops”, LDF 4325, 1966.

⁵³¹ Sobre la historia de Los Mockers, véase Montero, J. / Hirschfeld, E. *¿Eres un mod o un rocker?...* Resulta significativo que, a pesar de estar marcadamente inspirados en Los Rolling Stones, Los Mockers hayan elegido su nombre a partir de una escena de la película *A Hard Day's Night*. En esa escena, los periodistas le preguntaban a Ringo Starr si se identificaban con alguna de las subculturas británicas “mod” o “rocker”, frente a lo cual él respondía que era un “mocker” -es decir, un bromista-. Este ejemplo es otra demostración contundente de la influencia cultural de los Beatles sobre el fenómeno beat local.

Como ya se ha mencionado, uno de los primeros simples de los Beatles publicado en Argentina se vendió bajo el lema promocional “el sonido más moderno del mundo”. Más allá de las obvias intenciones comerciales de esa afirmación, cabe preguntarse: ¿Qué tenían de novedoso y moderno las canciones de los grupos beat? ¿Cuáles eran sus particularidades musicales? ¿En qué aspectos se vinculaban con o diferenciaban de otras músicas de su tiempo? Teniendo en cuenta lo estudiado a lo largo de este tercer capítulo, y a partir de algunos ejemplos musicales y una serie de referencias teóricas, es posible identificar y describir seis características que distinguieron a la música beat. Estas características fueron especialmente representativas durante período 1964-1967, pero perduraron en buena medida a lo largo de los años posteriores.

La decisión de introducir esta descripción musical a partir de un ejemplo audiovisual, en vez de optar por uno “estrictamente” sonoro, puede sostenerse con tres argumentos. En primer lugar, las imágenes de Los Mockers tocando (en *playback*) permiten apreciar rápidamente algunos de los rasgos musicales más “visibles” del sonido beat (entre ellos, su instrumentación, el lugar de la voz en su propuesta, el tipo de relación entre sus integrantes y la actitud física de cada uno de ellos al tocar). Si la “paradoja formal” de los videos de música es que “atraen nuestra atención hacia la música de la que nos aleja[n]”⁵³², la presentación televisiva de Los Mockers puede funcionar entonces como una puerta de entrada a un análisis musical que esté atento a “la pluralidad de textos que convergen en la canción popular (...): lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo”⁵³³. En segundo lugar, la filmación habilita a ver a la música en un sentido más estricto: convoca a considerar en sí misma la dimensión performática de la música beat. Gracias al documento audiovisual es posible detectar aspectos que son claves para una caracterización estilística del beat y que, si bien no son elementos intrínsecos del lenguaje musical, fueron igual de importantes para definir su propuesta estética: la forma de moverse de los intérpretes, sus vestimentas, sus cortes de pelo, el marco escénico de su performance, la experiencia de escucha de su música que se plantea. En otras palabras, el video permite dimensionar al beat no sólo como un estilo musical sino también como toda una composición simbólica producida dentro de los circuitos de la

⁵³² Jody Berland citado en Kaiser, Marc / Spanu, Michael (2018). “‘On n’écoute que des clips!’ Penser la mise en tension médiatique de la musique à l’image”, *Volume!*, Vol. 2, N° 14 (2018), p. 12. Sobre las filmaciones televisivas de performances musicales véase Cannova, María Paula. “En directo, en vivo. El rock televisado en Latinoamérica entre 1960 y 1990”, *Clang*, N° 5, e006, diciembre de 2018, pp. 1-14.

⁵³³ González, J. P. *Pensar la música desde América Latina...*, p. 99.

cultura de masas de su tiempo. Por último, el fragmento es significativo porque la aparición de Los Mockers ocurre en el marco de una serie televisiva. Esto es de por sí un dato significativo, ya que también demuestra el alto nivel de integración de la música beat dentro de la cultura popular masiva de los años sesenta. Pero además es importante porque, como se verá, aunque sabemos muy poco sobre la trama del episodio, hay un cierto número de recursos narrativos (la voz en *off* del comienzo, la actuación de las protagonistas, las tomas elegidas para mostrar a los músicos y a la audiencia) que dan algunas pistas claves para adentrarse en el complejo terreno de la construcción histórica de significados culturales y políticos en torno a la música beat.

a. El grupo estándar de rock y la “ruidosa” música beat

La filmación de los Mockers permite identificar a simple vista uno de los rasgos más distintivos de los nuevos conjuntos beat: su formación instrumental. Dos guitarras eléctricas (principal y rítmica), bajo eléctrico y batería; un cantante que muy comúnmente es también uno de los instrumentistas (el guitarrista rítmico en general); en algunos casos (como en el de Los Mockers o Los Gatos Salvajes) también un tecladista, o mucho más raramente otro instrumentista. Este orgánico instrumental se encuentra naturalizado en la actualidad: es la imagen prototípica de una banda de rock, su “alineación estándar”⁵³⁴. Sin embargo, para los años sesenta, representaba un tipo de organización de los instrumentos novedosa y una forma original de ocupar los cuatro planos texturales (el plano del ritmo explícito, el plano del bajo funcional, el plano melódico y el plano del relleno armónico) que de acuerdo a Moore tienen una “fuerte tendencia a desplegarse” en la música popular al punto de constituirse en su “norma principal”⁵³⁵.

Esta novedad operaba al menos en tres niveles. En primer lugar, dentro de la música pop y más específicamente de la música juvenil, los nuevos conjuntos beat se basaban en el modelo que había comenzado a difundirse a través de los grupos de rock and roll mexicano y se contraponían al modelo “nuevaolero” del cantante solista que, contra el fondo de una numerosa orquesta, destacaba en primer plano. Esto no significaba necesariamente una alteración del “rol esencial” del tercer plano textural (es decir, el

⁵³⁴ Shuker, Roy. *Popular Music. The Key Concepts (Second Edition)* (Londres y New York: Routledge, 2005), p. 33; Kirby, Phil. “Beat Music”, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume 11* (London: Bloomsbury Academic, 2017), pp. 57-58.

⁵³⁵ Moore, A. F. *Song Means...*, pp. 20-21. Los términos utilizados en inglés son: *explicit beat layer*, *functional bass layer*, *melodic layer* y *harmonic filler layer*.

melódico) en la “articulación con la letra” y en la “identidad de la canción”⁵³⁶, aunque sin dudas abría en mayor medida las puertas a la desjerarquización con la que experimentarían los grupos de rock progresivo: mientras que, en las canciones de un artista solista (como podían ser Palito Ortega o Violeta Rivas), el rol de la orquesta era intrínsecamente complementario y secundario, la formación instrumental más simple y directa del conjunto beat acentuaba el sentido del ensamble y habilitaba una redistribución del protagonismo en detrimento de la voz principal. Un elemento adicional en este sentido, y que diferenciaba a los nuevos conjuntos beat de los “viejos” grupos de rock and roll y surf rock, era la importancia que se le asignaba a las armonías de voz⁵³⁷. El modelo de los Beatles, quienes inspirándose en los conjuntos vocales estadounidenses de comienzos de los sesenta (como The Shirelles, The Marvelettes), cantaban muchas de sus líneas melódicas a dúo y/o incluían coros del cuarteto completo, fue especialmente significativo. Pero los músicos argentinos tenían también el ejemplo de los conjuntos vocales folklóricos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Huanca Hua o Los Cantores de Quilla Huasi, que inevitablemente habían escuchado (en sus casas o en las radios) durante los años anteriores.

Sin embargo, esas armonizaciones (epitomizadas, por ejemplo, en los célebres “Aaahhh” de “Twist and shout”) y en general la forma de cantar de los músicos beat eran oídas en su tiempo como “gritos” y “alaridos” por muchos oyentes contemporáneos. Y esa percepción no se limitaba sólo a la voz: el segundo nivel en que la nueva formación instrumental representaba una novedad era, precisamente, el de un volumen (demasiado) alto. Sin entrar aún en las implicancias culturales y políticas de esta catalogación de la música beat como “ruidosa” en su propia época, cabe detenerse sin embargo en los posibles fundamentos musicales de esa experiencia de escucha. En ese sentido, la formación instrumental que proponían los conjuntos beat se distinguía notoriamente por su sonido eléctrico: el de las guitarras, el del bajo, pero también el de las voces captadas a través de micrófonos y amplificadas⁵³⁸. En este punto, el beat se distanciaba con claridad de otros géneros musicales de su tiempo, por ejemplo, del tango y del folklore, en los que predominaba el sonido acústico, e incluso del rock and roll clásico de los años cincuenta, en donde la guitarra eléctrica se complementaba con el contrabajo, el piano y distintos instrumentos de viento (todos acústicos).

⁵³⁶ Moore, A. F. *Song Means...*, pp. 20-21

⁵³⁷ Kirby, P. “Beat Music”..., p. 58.

⁵³⁸ Sobre la “electrificación”, véase Regev, M. “‘The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music’...”

Este carácter ruidoso se vinculaba también con el rol fundamental que la batería pasaba a ocupar en la nueva música beat. Un rol que constituye, además, el tercer nivel en que la formación instrumental beat representaba una novedad para la época. La batería es el instrumento que ocupa el primer plano textural (el plano del ritmo explícito) en la música popular, es decir, aquel que según Moore “sirve para distanciar a los estilos populares de aquellos de la tradición occidental de [música de] concierto”⁵³⁹. Sin embargo, su presencia no era equivalente en todas las músicas populares de los años sesenta. Las orquestas de tango, por ejemplo, no solían tener un instrumento con una función prioritariamente percusiva. Y lo mismo puede decirse para las formas folklóricas del noroeste argentino, que sólo a veces recurrían al bombo. El beat, en cambio, continuaba y profundizaba la línea del rock and roll, asignando un papel muy importante al componente percusivo: la batería era un elemento clave en la construcción de esa música que sonaba, ante todo, fuerte y enérgica. De hecho, la centralidad del rol de la batería y del ritmo en la nueva expresión musical juvenil está sintetizada explícitamente en el uso de la palabra “beat”, cuyo significado en inglés es “pulso”. Es por ello que la *beat music* suele ser definida por los investigadores anglosajones como “un estilo musical, y un género impreciso, caracterizado por un pulso simple y fuerte”⁵⁴⁰ sobre los cuatro tiempos de un compás en 4/4: el “martilleo del hi-hat, el tambor y el bombo en el mismo solitario ritmo de cuatro tiempos”⁵⁴¹.

Esta importancia estilística de la batería tocada en un volumen alto y, sobre todo, con gran velocidad a la que remite la definición inglesa de “beat” puede encontrarse fácilmente en las canciones de Los Mockers, Los Shakers, The Seasons y muchos otros grupos locales. No obstante, resulta claro que el uso del adjetivo “beat” en Argentina no suponía una referencia a ningún rasgo técnico musical, sino que derivaba mucho más linealmente de Los Beatles. Y lo mismo puede decirse de la palabra “shake”, que hasta 1967 fue tan o más comúnmente utilizada que la palabra “beat” y que era un término que remitía directamente al pedido que hacía John Lennon en “Twist and Shout” (“Well shake it up, baby, now!”), uno de los grandes hits del grupo británico durante los primeros años. Por ello, es posible plantear que, a partir de 1964, la expresión “música beat” funcionó localmente como una suerte de sinécdoque, un término para designar un todo mayor:

⁵³⁹ Moore, A., *Song Means...*, p. 20.

⁵⁴⁰ Shuker, R. *Popular Music...*, p. 20.

⁵⁴¹ Clayson, Alan. *Beat Merchants. The Origins, History, Impact and Rock Legacy of the 1960s British Pop Groups* (London: Blandford, 1995), p. 78.

“beat” era toda aquella música que participaba de algún modo de un universo de sentidos asociado a los Beatles. Ese universo incluía sin dudas el formato del “cuarteto de rock”, con sus instrumentos electrificados y su estridente impulso rítmico, pero se expandía también en otras direcciones, como la de su relación con otras músicas orientadas al baile juvenil.

b. “Well, shake it up, baby, now”: el beat como música de baile

A comienzos de 1966, pocos días antes del comienzo de los bailes de carnaval, una nota publicada en la revista *Gente* ubicaba al “shake” dentro de la “no menos de una docena” de ritmos que “alguna vez fueron éxito” entre 1956 y 1965. En su recuento histórico, el artículo presentaba al nuevo estilo musical del cual Los Beatles eran, “indudablemente, los reyes” como una más de las músicas de danza de su tiempo:

Los temas que se tataban desde 1940 hasta 1951 hacían poner cara de romántico a su ejecutor. (...) Con el nacimiento del rock, y de allí en más, ya no se acompañaba sólo con la cara. El rostro del ejecutor callejero de un twist se contrae notablemente, pero, además, las contorsiones corporales sobrepasan lo imaginable. El shake deja quietas las piernas pero reblandece en movimientos el resto del cuerpo, sin exceptuar la cabeza, que amenaza peligrosamente con salirse de su lugar. Ya no es tarareo. Es ululeo. Grito. Rebelión declarada sin timidez. 1965⁵⁴².

Para la gran mayoría del público argentino, la llegada de la música beat pareció implicar sencillamente la incorporación de un nuevo “ritmo” a la carta de variedades de la música juvenil. El “shake”, como antes el twist y el rock, fue definido primeramente por su funcionalidad: es decir, por ser una “música para” la práctica social del baile. “Vamos todos a bailar (...) / y las cabezas bambolear”, cantaba Billy Bond en uno de los temas que Los Guantes Negros grabaron en 1964; “I want you to dance, dance all night long”, proponían Los Shakers en su hit de 1965, “Break It All”; cuando los Mockers comenzaban a tocar en el episodio de *Carola y Carolina*, todos (salvo las protagonistas) salían a la pista a bailar. “El rock, el twist, el shake y sus satélites musicales no difieren en mucho del antiguo bugui-bugui”, resumía *Gente*, “la forma de bailarlo es una manera evidente de quemar energías. Y los diferentes estilos que hoy distinguen a los ritmos de acuerdo al movimiento del baile no son más que refinamientos de la imaginación”⁵⁴³. El

⁵⁴² “Y ahora, ¿qué bailamos?”, *Gente*, 6 de enero de 1966, p. 26.

⁵⁴³ “Y ahora, ¿qué bailamos?”, *Gente*, 6 de enero de 1966, p. 26.

carácter bailable de la música beat, que se vincula de manera directa con lo señalado previamente sobre el rol de la batería y el estilo rítmico, era una de sus características más obvias y evidentes para los oídos contemporáneos⁵⁴⁴.

Ciertamente, como se estudiará a lo largo de los siguientes capítulos de esta tesis, el paso de los meses y los años y la publicación de nuevas canciones que ponían en entredicho la “tradicional función social de baile” serían claves para la paulatina construcción de nuevos criterios de valoración estética y cultural por parte de un sector de la juventud argentina⁵⁴⁵. Desde este punto de vista, se podría conjeturar que el frenético bamboleo de las cabezas flequilludas terminó representado algo así como una etapa de transición (o un baile de transición), un paso intermedio entre el despliegue atlético del primer rock and roll y el entumecimiento muscular que los fanáticos de la “música progresiva argentina” de los años setenta reivindicaron como una prueba del valor artístico de su música. Si en las fotos de las estrellas de rock and roll y twist (por ejemplo, el célebre Chubby Checker) el foco estaba siempre puesto en unas piernas cuyas “contorsiones (...) sobrepasa[ba]n lo imaginable”, en las fotos de Los Shakers y otros grupos similares ya tan solo la cabeza se sacudía.



Imagen 55. Chubby Checker.



Imagen 56. Los Shakers.

⁵⁴⁴ Stratton, J. “English Popular Music in the 1960s”..., p. 42.

⁵⁴⁵ Como plantea O’Grady, esto no quiere decir que la música de los Beatles a partir de *Rubber Soul* “no pueda ser o no haya sido bailada, sino que se trata de afirmar que la música ya no tiene como principal objetivo promover el baile”. O’Grady, T. J. “Rubber Soul and the Social Dance Tradition”..., p. 92.

Sin embargo, la asociación del beat con la danza estuvo muy lejos de desaparecer. Esto fue así especialmente para la mirada de un mundo adulto que, como demostraba Quino en una de las tiras de *Mafalda*, todavía a comienzos de la década del setenta seguía pensando que cualquier álbum de los Beatles (*Abbey Road*, según delataba el dibujo) era un sinónimo del baile juvenil⁵⁴⁶. Pero también fue de ese modo para muchos conjuntos beat y para muchos jóvenes oyentes, que continuaron eligiendo aquellas canciones que sostenían un ritmo lo suficientemente ágil y marcado como para entregarse al movimiento del cuerpo. Ese baile aparentemente despreocupado al ritmo de composiciones simples, podía representar una actitud un tanto ingenua o indiferente frente al poder cultural y económico de la industria de la música. Pero era también una forma de expresarse sin timidez frente a ciertas pautas de comportamiento corporal conservadoras que, ya fueran defendidas desde un punto de vista tradicional o reformuladas desde una posición que se pretendía más “progresiva” a nivel musical y cultural, seguirían circulando socialmente durante muchos años más.



Imagen 57. Mafalda y Los Beatles VI. Mafalda baila al “ritmo” de *Abbey Road* (la tapa del disco se puede ver en la primera viñeta).

c. El estilo musical beat

Como distintos investigadores han subrayado, el estilo temprano de Los Beatles y muchos otros conjuntos de la “invasión británica” como The Rolling Stones, Gerry and the Pacemakers o Dave Clark Five estuvo marcado por una amalgama de distintos estilos musicales⁵⁴⁷. Estas bandas tenían “un repertorio basado en el rock’n’roll y el rhythm & blues”⁵⁴⁸, del que tomaban “las texturas instrumentales y vocales, las estructuras

⁵⁴⁶ Quino. *Toda Mafalda...*, p. 395 (publicado originalmente en *Mafalda* 7, 1971).

⁵⁴⁷ Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137.

⁵⁴⁸ Shuker, R. *Popular Music...*, p. 20.

melódicas, los ritmos sincopados y los estilos vocales responsariales”⁵⁴⁹. Una revisión de las canciones de otros autores grabadas por Los Beatles en sus primeros álbumes muestra que la influencia de la música de los rockeros estadounidenses de los años cincuenta (Little Richard, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Buddy Holly, Chuck Berry) convivía con la de los artistas de R&B de la época, puntualmente los del sello Motown (The Shirelles, Barrett Strong, The Marvelettes, The Miracles)⁵⁵⁰. Las baladas, por su lado, cumplían una función importante para dar diversidad y complementar la propuesta musical de los grupos beat (en la película *A Hard Day's Night*, por ejemplo, la romántica “If I Fell” sonaba dos veces).

A lo largo de 1964, especialmente dos canciones interpretadas por los Beatles se sostuvieron en los rankings argentinos: “Twist and Shout” y “A Hard Day's Night”. Un análisis de estos dos temas (que, como ya se indicó, también fueron difundidos en el país a través de numerosas versiones realizadas por distintos artistas locales) permite describir con mayor precisión el espectro armónico, formal y vocal en el que se movía el estilo musical beat durante sus primeros años.

Como muchas de las primeras canciones de Los Beatles, “Twist and Shout” está construida sobre el sencillo juego armónico de los grados I, IV y V de la escala, típico del rock and roll clásico. Sin embargo, el persistente riff de la guitarra la conecta también con el sonido del R&B y puntalmente con la exitosa versión del mismo tema que The Isley Brothers grabaron en 1962. La comparación con esta versión ilustra bien hasta qué punto la música beat supuso una simplificación sonora de otros estilos musicales precedentes, ejercida puntalmente a través de la “transposición” a la guitarra del “rico rango de vientos, pianos, órganos, cuerdas orquestales y similares”⁵⁵¹. En cuanto a su estructura, la canción tiene una forma estrófica sólo interrumpida por el breve puente, armado sobre

⁵⁴⁹ Moore, Allan F. “Beat Music”, Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. III* (Londres: Macmillan, 2021), pp. 24-25.

⁵⁵⁰ Una revisión de las canciones de otros artistas que fueron grabadas por Los Beatles en sus dos primeros álbumes, *Please Please Me* y *With Los Beatles* (editado el 7 de febrero de 1964 en Argentina por el sello Odeon bajo el título *Con los Beatles*) muestra que, en total, el grupo grabó una sola canción de la generación de rockeros de finales de los años cincuenta (“Roll Over Beethoven” de Chuck Berry) y once temas de distintos autores, la gran mayoría de ellos vinculados al sello Motown. Sólo en el álbum *Beatles For Sale* (editado el 29 de enero de 1965 en Argentina bajo su título original) es posible detectar un predominio de compositores del rock & roll clásico: Chuck Berry (“Rock and roll music”), Buddy Holly (“Words of Love”), Carl Perkins (“Honey Don't” y “Everybody's trying to be my baby”), entre otros. El influyente sello discográfico Motown fue fundado en la ciudad de Detroit en 1959. Los grupos vocales de comienzos de los años sesenta que inspiraron largamente a los conjuntos interpretaban canciones escritas por los compositores del sello. “El ‘Sonido Motown’ tenía un pulso martilleante, intensas líneas de bajo, riffs de teclados y guitarras y voces desprovistas de inflexiones del guetto”. Joe McEwen y Jim Miller citados en Shuker, R. *Popular Music...*, p. 167.

⁵⁵¹ Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137; Kirby, P. “Beat Music”..., p. 58.

el icónico arpegio ascendente de las cuatro voces del grupo. La decisión de concluir con este mismo arpegio es una innovación clave para construir el “sentido de teleología, de haber ‘llegado’ a algún lado” que da a la versión de Los Beatles su impronta explosiva⁵⁵². Una impronta explosiva que se sostiene asimismo en la performance vocal de John Lennon, marcada por sus tintes bluseros (la melodía se apoya en el séptimo grado) pero sobre todo por su tono exaltado, que fue percibido por muchos oyentes de su tiempo como un grito impropio para un cantante profesional⁵⁵³.

Esta “personalización de la rendición vocal”⁵⁵⁴, que delata tanto la falta de instrucción formal de los cantantes de los conjuntos beat como la función clave que las tecnologías de amplificación de la voz cumplieron en la construcción de una imagen de autenticidad y “realismo”, es incluso más decisiva en “A Hard Day’s Night”. La comparación con “Twist and Shout” revela bien, en este punto, el grado de amplitud musical que mostraba el sonido beat de los primeros años. El estridente acorde inicial de este otro hit de 1964 (un acorde que sonaba, además, en el primer instante de la película homónima) es de por sí un símbolo temprano de los esfuerzos por construir canciones singulares que el grupo profundizaría con el paso del tiempo. A su vez, funciona como un pequeño anticipo de la mayor riqueza armónica que caracteriza a esta canción, que si bien sigue conectada con el sonido blusero incorpora nuevos acordes (como el VIIb en la estrofa) y juega con combinaciones más complejas (muy evidente en el puente, donde se insinúa una modulación a Si menor). También la estructura es más elaborada, con una estrofa repetida de cuatro versos que remata siempre en un refrán y un puente contrastante (vocal, melódica, armónica y texturalmente). De este modo, queda más claramente expuesta la forma más característica tanto de las primeras canciones de Los Beatles como del repertorio beat argentino en general (entre ellas, del mayor éxito de Los Shakers, “Break It All”): la forma AABA (estrofa/estrofa/puente/estrofa)⁵⁵⁵. Finalmente, un cuarto

⁵⁵² Pollack, Alan W. “Notes on ‘Twist And Shout’”, *Notes on ... Series*, #35f (COVERS1f), 1991. Disponible en: <https://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/covers1.shtml> (última consulta: marzo de 2022).

⁵⁵³ MacDonald, I. *Revolution in the Head...*, p. 76.

⁵⁵⁴ Kirby, P. “Beat Music”..., p. 58; Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”...

⁵⁵⁵ Moore plantea que la forma verso-refrán que caracteriza al estilo temprano de Los Beatles proviene de la “canción folklórica anglo-céltica”. De acuerdo al autor, de la misma tradición derivan “las melodías diatónicas (y frecuentemente modales, marcadas por la séptima bemol)”. Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137. Julien, por su parte, explica que “el tema más memorable, el tema que un oyente tarareará espontáneamente si se le pide que “cante la melodía” de la canción es esta vez el tema A; en el plano del texto, el mismo corresponde a una estrofa cuyo contenido cambia o evoluciona ante cada repetición (con excepción de los primeros o los últimos versos, que en general mencionan el título de la canción). El tema B por su parte retoma globalmente el mismo texto en cada una de sus intervenciones; sin embargo, de ninguna manera puede ser confundido con un estribillo en la medida en que su melodía y su carácter lo

elemento muy destacado de “A Hard Day’s Night” es el de la parte de batería. Ringo Starr construye aquí un sonido “monolítico”⁵⁵⁶ que se mantiene invariable a lo largo de las distintas secciones formales de la canción y que ilustra con contundencia lo ya señalado con respecto el significado de la palabra “beat” en inglés y su asociación con el estilo musical del cual los Beatles eran modelo.

La descripción de estas distintas características musicales es fundamental para comprender las formas en que el fenómeno beat se distinguía durante sus primeros años de otras músicas juveniles de su tiempo. A nivel de la elaboración y la temática de las letras, en cambio, la diferencia era mucho menor. Esto era particularmente claro en las canciones de los conjuntos locales, que trataban casi invariablemente sobre los mismos asuntos románticos y se basaban en las mismas formulaciones simplistas que definían a las composiciones de la “nueva ola”: las rimas eran sencillas, el vocabulario reducido, el lenguaje metafórico poco complejo y la tematización del amor estereotipada. Por ejemplo, en “La respuesta”, primera pista del LP de Los Gatos Salvajes, el (joven y) ansioso cantante interpela a una muchacha que no se decide frente a su propuesta amorosa:

Tienes que darme una pronta
Respuesta de amor
Pues sino mi corazón
Va a morir de dolor

Prácticamente la misma situación busca retratar “Make Up Your Mind”, el tema que los Mockers cantaban en la emisión de Carola y Carolina:

I want you to make up your mind
‘cause I just gotta know baby
what you think about my love
(...)
now baby tell me
why don't you make up your mind

vuelven un tema menos distintivo que el tema A –comúnmente se hace referencia a los temas A y B calificándolos de estrofa y puente respectivamente”. Julien, O. “L’analyse des musiques populaires enregistrées”, p. 146. Sobre la forma AABA véase también Covach, John. “Form in Rock Music: A Primer”, Stein, Deborah (ed.). *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 2005), pp. 65-76.

⁵⁵⁶ Pollack, Alan W. “Notes on ‘A Hard Day’s Night’”, *Notes on ... Series*, #49 (AHDN), 1991. Disponible en: <https://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/ahdn.shtml> (última consulta: marzo de 2022).

don't you see I am blue 'cause of you

También a este nivel, el del significado de las letras, resulta evidente algo ya señalado: que la relevancia del idioma dentro del estilo musical beat no debería sobredimensionarse. Como ya se vio, la exitosa irrupción comercial de Los Shakers a mediados de 1965 desacreditó la práctica de traducir las letras e impuso la singular moda de cantar en inglés. En este sentido, otorgar la prioridad analítica a la significación denotativa de las letras no sólo implicaría obliterar la dimensión estrictamente sonora de la voz sino que además, por sobre todas las cosas, impediría entender las razones por las cuáles miles de jóvenes pudieron conmovirse con una música cantada en un idioma que prácticamente no comprendían.

d. "In his own write": de las versiones a la asociación entre intérprete y compositor

Una diferencia crucial entre "Twist and shout" y "A Hard Day's Night" es que esta última había sido escrita por John Lennon y Paul McCartney, es decir, por sus propios intérpretes. Esta "fusión de los roles de cantante y compositor de canciones"⁵⁵⁷ era extraña para la época: fueron los Beatles en particular y los conjuntos beat en general quienes contribuyeron decisivamente a establecer la "significatividad cultural de los grupos que interpretan su propio material"⁵⁵⁸. Pero "Twist and shout" no es por eso un ejemplo menos significativo. En realidad, el contraste entre las dos canciones ilustra perfectamente el carácter transicional de estos primeros años de la música beat.

Así, por un lado, la música beat supo recorrer el mundo gracias a la práctica por entonces muy común de versionar canciones: tal como señala Phil Kirby, "este formato familiar, con una historia de décadas en la música popular, experimentó su 'edad dorada' en la era beat, cuando casi cualquier hit británico o estadounidense de la época era traducido a los idiomas locales y adaptado a los gustos y mercados locales, y viceversa (hits locales traducidos al inglés), si bien esto último ocurrió mucho menos"⁵⁵⁹. Sin embargo, por otro lado, el establecimiento de la banda beat "autosuficiente" como el formato estándar para los grupos de música popular favoreció el paulatino reemplazo del "sistema de producción común en los años cincuenta, basado en los artistas solistas, los arregladores y los músicos de sesión"⁵⁶⁰. Bajo el influjo de la "marca" Lennon &

⁵⁵⁷ Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137.

⁵⁵⁸ Shuker, R. *Popular Music...*, p. 33.

⁵⁵⁹ Kirby, P. "Beat Music"... , p. 59.

⁵⁶⁰ Kirby, P. "Beat Music"... , p. 60. Véase también Zak III, Albin J. *I Don't Sound Like Nobody...*

McCartney, los conjuntos beat fueron paulatinamente desafiando la “división del trabajo entre el compositor y el intérprete”⁵⁶¹, al mismo tiempo que proponiendo dinámicas musicales más grupales frente a la lógica de la estrella solista pop.

Tal como se estudió a lo largo de este tercer capítulo, esta transición fue evidente durante los primeros años de la música beat en Argentina. Siguiendo las prácticas habituales de la música popular, las versiones locales de temas que se podían escuchar en los discos de los Beatles, los Rolling Stones o Dave Clark Five se multiplicaron durante 1964 y 1965. Otros conjuntos de años posteriores, como los V.I.P.’s, Los In y los Bulldogs, siguieron apostando fundamentalmente por las versiones de canciones extranjeras. Sin embargo, la aparición de grupos como Los Shakers, Los Gatos Salvajes y, un poco más tarde, Los Mockers y Los Seasons poco a poco impulsó la construcción de un primer repertorio de composiciones originales argentinas en el estilo musical beat.

e. “Hay un pelo en mi sopa”: el estilo cultural beat

“¡Mozo!... ¡Hay un pelo en la sopa...!” se quejaban tres jóvenes sentados en una mesa de un bar⁵⁶². El mozo se mostraba confundido. Algo hacía sospechar que su reclamo era injusto. Los tres comensales perfectamente podían ser integrantes de un conjunto beat como Los Mockers: vestidos de traje y con botas negras, tenían unas largas y descontroladas cabelleras.



Imagen 58. Basurto. “¡Mozo!... ¡Hay un pelo en la sopa...!” *La Nación*, 26 de diciembre de 1965.

⁵⁶¹ Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137.

⁵⁶² Basurto (1965). “¡Mozo!... ¡Hay un pelo en la sopa...!” *La Nación*, 26 de diciembre de 1965.

Pelilargos, vestidos de traje, insolentes, varones, en grupo: esta viñeta cómica de Basurto, publicada a fines de 1965 en el diario *La Nación*, deja a la vista una dimensión estética más amplia del fenómeno beat que se vinculaba directamente con su estilo musical. Una articulación de bienes (vestimentas, instrumentos, discos) y prácticas culturales (la imagen personal, las formas de comportarse, las redes de socialización específicas) que, siguiendo a Dick Hebdige y John Clarke, pueden ser entendidas -en un sentido amplio- como un estilo cultural beat⁵⁶³. Es decir, como una composición simbólica que corporiza la identidad de un grupo social determinado (en este caso, ciertos sectores de la juventud) a la vez que lo representa y distingue socialmente.

Al igual que sucede a nivel musical, la diferenciación frente al modelo de intérpretes juveniles más acartonados y menos irreverentes que había ganado popularidad en los tempranos años sesenta (simbolizados en la figura de Palito Ortega) es clave para comprender la conformación de este estilo cultural beat. Así como la moda de cantar en inglés que se impuso hacia 1966 puede ser leída, según se planteó previamente, como un testimonio de cómo cada vez más “las batallas por el gusto se libraban en el terreno de los consumos juveniles”⁵⁶⁴, lo mismo puede afirmarse con respecto a la forma específica de bailar (como ya se ha visto, con la cabeza en vez de con las piernas) o el prototípico traje de aquellos primeros años del fenómeno beat. El predominio de los intérpretes varones y su presentación como conjunto también funcionaron en este mismo sentido, marcando un claro contraste con la presencia que las cantantes femeninas habían tenido en el universo de los solistas “nuevaoleros” de comienzos de la década.

Sin embargo, resulta claro que, en la lista de elementos visuales y materiales que componían el estilo cultural beat, el flequillo tenía el principal protagonismo. Tal como ya se ha estudiado, los jóvenes (músicos y oyentes) fueron beat, ante todo, por ser flequilludos, peludos o pelilargos: porque, con sus cortes (o no cortes) de pelo, se parecían explícitamente a los Beatles. Esta fue la característica medular a partir de la cual pudo cobrar forma la cadena de equivalencias simbólicas sobre el fenómeno beat que se volvió ubicua durante la segunda mitad de los sesenta. Una cadena, ilustrada claramente “desde afuera” por la viñeta de Basurto, que asociaba al pelo largo con la juventud (a diferencia de los peludos comensales, el mozo, ya adulto, tenía bigote pero se había quedado pelado), la desprolijidad (algunos mechones de pelo, desordenados, se despegaban de la

⁵⁶³ Hebdige, D. *Subculturas...*; Clarke, J. “Estilo”....

⁵⁶⁴ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 140.

cabeza de los jóvenes beat) y la insolencia (esos mismos jóvenes, sin un pelo de barba pero con los ojos cegados por su propia cabellera, se quejaban aunque muy probablemente no tenían razón). Y también, por supuesto, con la música: a mediados de los años sesenta, parecía bastar con ver a un joven que se hubiese atrevido a dejarse crecer el cabello para saber qué tipo de música escuchaba. Incluso si el peinado le tapaba los oídos, como a los propios Beatles en la tapa de su álbum *Beatles For Sale*, no quedaban dudas: a ningún pelilargo le asustaba la ruidosa música beat.

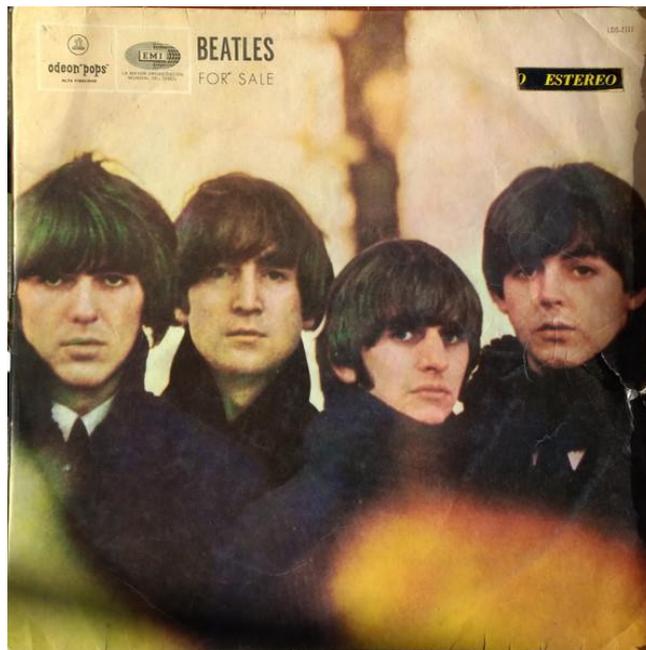


Imagen 59. Tapa del LP de Los Beatles - *Beatles For Sale*, Odeon “pops”, LDS-2111, 1965.

f. Ruidosos y frenéticos: la música beat y las tensiones culturales y políticas de los años sesenta

El registro audiovisual se corta antes de tiempo y no es posible saber si Carola y Carolina resuelven el crimen. La trama, sin embargo, ha quedado clara. El ídolo “nuevaolero” corre riesgo de ser asesinado. El arma del crimen será una guitarra eléctrica. El locutor explica:

Parece que hay un corto circuito. No, esto es peor: están preparando el cortocircuito. Sí, cuando toquen esa guitarra se producirá una descarga eléctrica y... evidentemente a esta persona no le gusta la música. La máquina del crimen está en marcha. ¿Conseguirán matar al príncipe de la juventud “nuevaolera”? ¿Se salvará? He ahí la cuestión.

Como en una película de Hitchcock, el suspenso ha sido sembrado. La acción prosigue y los personajes actúan sin conocer su destino. El joven protagonista, cautivado por su enamorada, pide música para bailar. La guitarra eléctrica está en manos de Los Mockers que, afortunadamente, no mueren electrocutados (al menos durante el fragmento disponible en internet). Pero su música puede lastimar. Como dos marineras del barco de Ulises que se saben próximas a la isla de las sirenas, las encargadas de evitar el crimen, Carola y Carolina, se colocan “los mejores tapones para oídos” que consiguieron.



Imagen 60. La guitarra asesina de Los Mockers.



Imagen 61. El “príncipe de la juventud ‘nuevaolera’” baila con Belinda al ritmo de Los Mockers.

“Frenéticos”, “iracundos” y otros adjetivos de la misma impronta semántica y del mismo tono ligeramente descalificador (“históricos”, “desenfrenados”, “nerviosos”, “aullantes”) con que la prensa de la época eligió denominar a los conjuntos beat y sus fanáticas y fanáticos no eran una total novedad para 1964, sino que venían siendo esgrimidos desde finales de los años cincuenta para referirse tanto a la música juvenil en sí como al comportamiento de los “ídolos” y sus seguidoras y seguidores (también, por supuesto, juveniles) y, más en general, a una juventud que emergía cada vez más fuertemente como el actor sociocultural protagónico de la época. No obstante, parecían calzar a la perfección con los tempos acelerados, los volúmenes fuertes y los múltiples “alaridos” (de los cantantes, del auditorio) de la música de Los Beatles o de los nuevos grupos argentinos que, mientras sacudían sus cabelleras, invitaban en un impecable inglés rioplatense a “romper todo”.

Para muchos de los oídos adultos de su tiempo, la nueva música beat no merecía ser calificada como música, sino que era puro ruido. Y lo mismo valía para los gritos proferidos por sus fanáticas y fanáticos, que eran por lo general interpretados como una mera expresión (femenina o afeminada) de lealtad ciega, descontrol emocional y celebración alienada del “carácter fetichista” de la música popular⁵⁶⁵. Como demostraba la resolución gubernamental que prohibió el show de los American Beetles, la apariencia visual feminizada de los músicos y oyentes beat alimentaba las posturas culturales conservadoras que encontraban en el fenómeno de la música popular juvenil una expresión de banalidad y de serialización mercantil ajena a cualquier tipo de valor artístico. “¡Tienen pelos en las cuerdas vocales!”, afirmaba por ejemplo *Crónica* en uno de los numerosos artículos que publicó durante la visita de los American Beetles⁵⁶⁶. “Millares de frenéticos adolescentes los adoran como ángeles despeinados que hubieran trocado el arpa por la guitarra eléctrica”, describía *Claudia* a los originales británicos. “(...) Son unos gansos y no saben cantar (...), me da bronca que estos porrudos se hagan los payasos y hagan públicas sus idioteces para servir mejor a quienes los manejan: productores, representantes, directores de radio, TV y agencias de publicidad que no son sino otra de las cuevas donde habitan los de la rancia oligarquía”, denunciaba un militante

⁵⁶⁵ Duffett, Mark. “I Scream Therefore I Fan? Music Audiences and Affective Citizenship”, Gray, Jonathan / Sandvoss, Cornel / Harrington, C. Lee (eds.). *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World* (New York: New York University Press, 2017), pp. 143-156.

⁵⁶⁶ “¡Tienen pelos en las cuerdas vocales!”, *Crónica*, 9 de agosto de 1964; “Beatles, mucho más que una manía”, *Claudia*, noviembre de 1964.

político en una carta sobre los imitadores estadounidenses que envió al correo de lectores de la revista de la Juventud Comunista⁵⁶⁷. Eran distintas expresiones de una misma visión, según la cual “detrás de los flequillos” no había ningún tipo de mérito artístico, tan sólo “una turbia historia” (de acuerdo a *Primera Plana*) y una “farsa” (de acuerdo a *Atlántida*)⁵⁶⁸. Aunque, como ya se ha señalado, esta visión se fue modulando poco a poco hacia un tono más jocoso e indulgente, sus aristas más conservadoras no se agotaron inmediatamente. Todavía en 1967, frente a la consigna “De qué se quejan los porteños”, una viñeta publicada por Quino respondía con el dibujo de una persona mayor vestida de traje y sombrero que acogotaba a un joven melencólico, evidentemente hartado de los irritantes sonidos que salían a todo volumen desde su radio portátil⁵⁶⁹.



Imagen 62. Quino. “De qué se quejan los porteños”, *Panorama*, N° 51, agosto de 1967, p. 63.

Mientras los adultos protestaban, una buena parte de la juventud (Mafalda incluida) se dedicó en cambio a recibir con entusiasmo los sonidos producidos por las guitarras eléctricas (que, vale la pena recordar, habían comenzado a producirse en serie

⁵⁶⁷ “Cartas de lectores: Beatles, Mokinis, y biombos”, *Juventud*, Año XVII, N° 12, 27 de julio de 1964, p.7.

⁵⁶⁸ “La farsa de los flequillos”, *Atlántida*, agosto de 1964.

⁵⁶⁹ Quino. “De qué se quejan los porteños”, *Panorama*, N° 51, agosto de 1967, p. 63. Véase también el dibujo de Suar publicado en 1968, en el que “la muerte del ídolo” (flequilludo y guitarrista) era provocada por un asesino armado con un LP de Beethoven. Suar. “La muerte del ídolo”, *La Hipotenusa*, N° 8, 29 de junio de 1967, p. 29.

recién en 1950⁵⁷⁰), los bajos eléctricos y las baterías de los grupos de la “invasión británica”. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las fanáticas y los fanáticos argentinos compraron sus discos o los escucharon en las casas de sus amigos, fueron al cine a ver las películas de los Beatles y se identificaron con esas chicas y chicos de Inglaterra o los Estados Unidos que aparecían gritando en la pantalla o en las fotos de las revistas y los diarios. El sonido bullicioso y vertiginoso de la música beat evidenciaba, de una forma mucho más pronunciada que los temas de *El Club del Clan*, la diferencia entre sus gustos y los de los adultos. Y sumarse a ese griterío (literal y metafórico) global podía no ser, para ellas y ellos, un acto de necedad e histeria sino todo lo contrario, uno de comunicación: una forma de expresar “una emoción más allá de las palabras, una emoción de una altura y una intensidad para la cual las palabras” no eran “adecuadas”⁵⁷¹.

La reconstrucción incompleta de la trama del episodio televisivo de *Carola y Carolina* permite, en este sentido, señalar el que tal vez haya sido el rasgo fundamental de la música beat en su propia época. *Twist* pero sobre todo *shout*: la actitud de las inmortales mellizas Legrand frente a la música de Los Mockers es el indicador de una percepción sonora del ruido difícil de comprender en el siglo XXI pero que era especialmente molesta para muchos oyentes aún acostumbrados a los sonidos en gran medida acústicos de las orquestas de tango, folklore y jazz⁵⁷². Del mismo modo en que las disputas por el uso del pelo largo entre los varones pueden parecer exageradas y fuera de lugar en la actualidad, esta percepción del sonido beat como ruidoso y juvenil resulta difícil de comprender a través del oído sobresaturado de los ciudadanos del siglo XXI. Sin embargo, si se acuerda con Jacques Attali en que “la monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder”⁵⁷³, puede plantearse que en las diferentes valoraciones sociales que se hicieron sobre la “ruidosa” música beat durante

⁵⁷⁰ Tolinski, B. / di Perna, Alan. *Play it loud...*, p. 91.

⁵⁷¹ Duffet, M. “I Scream Therefore I Fan?....”, p. 167.

⁵⁷² De un modo distinto, las obras de vanguardia en el campo de la música de tradición escrita también desafiaron fuertemente este marco perceptivo, apostando a la experimentación con tecnología electrónica. El trabajo creativo realizado a lo largo de la década del sesenta por los compositores del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM, fundado en 1961) podría pensarse, desde este punto de vista, en sincronía con el desarrollo de la música beat juvenil. Sobre el CLAEM véase Fessel, Pablo. “Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina”, Castiñeira de Dios, José Luis (dir.). *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad: homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° aniversario* (Buenos Aires: Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011), pp. 36-41.

⁵⁷³ Attali, J. *Ruidos...*, p. 18.

sus primeros años en Argentina se procesaron una serie de tensiones culturales y políticas que, como se verá en los siguientes capítulos, se agudizarían entre 1967 y 1970.

Capítulo 4

La autenticidad de la música beat argentina: el éxito de “La balsa” y las transformaciones de la música popular

En 1973 el cantante Johnny Allon, quien había comenzado su carrera tocando rock and roll y beat al frente del conjunto Los Tammys y a partir de 1965 había desarrollado una carrera como intérprete solista y conductor de su propio show televisivo, armó junto con otros tres músicos un conjunto rockero llamado Caballo Vapor⁵⁷⁴. Ese mismo año, el grupo editó su primer y único LP a través del sello Disc Jockey. El disco se titulaba *Completo* e incluía, en su faz A, una versión con aire funk de “La Balsa” de Los Gatos⁵⁷⁵. Allon y sus compañeros decidieron insertar además, en la propia grabación, una explicación de por qué habían elegido registrar aquel tema. Luego de que sonara la canción, la música bajaba su volumen y el cantante decía con voz llana:

Quizá debemos pedir disculpas por atrevernos a grabar este tema porque pensamos que los intérpretes originales no podrán ser superados en el tiempo por el sentimiento de haber originado este movimiento de rock nacional, pero nuestra intención ha sido homenajear a quienes han luchado para que parte de esto sea posible. Gracias a Los Gatos, Litto Nebbia y a vos, Tanguito, que siempre te estaremos escuchando.

Este reconocimiento de “La Balsa” como la canción fundacional del rock argentino es hoy en día, más de medio siglo después de aquel 3 de julio de 1967 en que se publicó el simple original del conjunto Los Gatos, uno de los lugares comunes más fuertes sobre la historia de la música popular argentina. Ya sea replicada como un indiscutible mito de origen o enunciada con cierta voluntad analítica, la idea de que aquella composición firmada por Litto Nebbia y Ramsés (otro de los seudónimos de José Alberto “Tanguito” Iglesias) fue decisiva para el surgimiento de un nuevo fenómeno musical y cultural rockero puede leerse en infinidad de producciones testimoniales⁵⁷⁶, periodísticas⁵⁷⁷ y

⁵⁷⁴ En su número 3, de abril de 1970, la revista *Pelo* describía a Johnny Allon de la siguiente manera: “Un perito mercantil, ex integrante de los Tammys, conjunto rockero de antigua data, decidió lanzarse como solista. Su nombre artístico fue Johnny Allon y su primer tema ‘Wolly-Bully’. Esto ocurría en 1965. Trabaja como cantante solitario en Escala Musical y en la mayoría de los programas televisivos (sic) de los sábados. Finalmente, en 1967, decide formar su Banda Púrpura, un grupo tradicional con el agregado de instrumentos de viento. Con ella hace música puramente complaciente y su éxito mayor lo encuentra en el interior del país y en las localidades linderas de Buenos Aires. Su línea musical está entre Trini López y Herb Alpert, aunque ocasionalmente puede intentar cualquiera, exitosa. Desde algún tiempo atrás Allon produce y dirige por el canal de La Plata el programa ‘Lluvia de Estrellas’ y, últimamente ‘El Show de Johnny Allon’. Antes de finalizar 1969 se hizo cargo del boliche ‘La Cueva’, luego de que lo abandonara Billy Bond. A principios del ’70 editó su primer long play”. “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, pp. 27-34.

⁵⁷⁵ Caballo Vapor – *Caballo Vapor*, Disc Jockey, 14011, 1973.

⁵⁷⁶ Grinberg, M. *Cómo vino la mano...*, pp. 65 y 80; Casali, Eduardo / Castro, Lautaro / Ceci, Maximiliano. *Silencio marginal. Memorias del rock argentino* (Buenos Aires: Punto de encuentro, 2014), p. 76. Nebbia, L. *Mi banda sonora...*, p. 76.

⁵⁷⁷ Ábalos, E. *Rock de Acá...*, p. 100; Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 7, Fernández Bitar, Marcelo. *50 Años de rock en Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2016) [1987], p. 30. En el episodio 5 de la temporada

académicas⁵⁷⁸. Aun cuando se admita que existieron distintas grabaciones previas de temas de estilo beat cantados en castellano, a “La Balsa” se le atribuye el gran mérito de ser la canción que, gracias a su enorme éxito de ventas, impulsó (e impuso comercialmente) la aparición de grupos beat que escribían sus propios temas con letras en español, abriendo así nuevos caminos para la música juvenil argentina. El historiador Sergio Pujol, por ejemplo, afirma que “La Balsa” fue:

(...) el tema inaugural de un nuevo tipo de canción y el objeto predilecto de un relato mítico. Si bien ‘Rebelde’ de Moris y los Beatniks fue en rigor la primera canción del beat rioplatense, las 200 mil copias vendidas en pocos meses del simple *La balsa/Ayer nomás* significaron la proyección masiva de un grupo, Los Gatos, cuyas formas compositivas e interpretativas diferían de las que hasta ese momento habían dominado la canción argentina. (...) Aunque sus aires adolescentes y su ingenua letra no resulten los propios de una revolución estética, el hit de Los Gatos fue la primera manifestación argentina de una sensibilidad que llegó para remover antiguos códigos artísticos y sociales. (...) [Litto Nebbia] adaptó la *lingua franca* de los jóvenes del mundo al castellano de la Argentina⁵⁷⁹.

Desde este punto de vista, las palabras pronunciadas al final de la versión de Caballo Vapor en 1973 son significativas porque pueden escucharse como una manifestación temprana de un relato histórico elaborado “desde adentro” de la cultura rock argentina. Si se considera que por aquel entonces hubo otras expresiones similares, el discurso de Johnny Allon puede ser interpretado además como una evidencia de uno de los tantos momentos de gran intensidad memorialística que ocurrirían a lo largo de la historia del rock local. Ese mismo año, por ejemplo, el sello Talent realizó la primera edición póstuma de un artista del rock local, al publicar la grabación de “La Balsa” realizada por “Tanguito” (quien había fallecido en 1972) en la que se podía escuchar a Javier Martínez

del ciclo documental *Como hice*, dedicado a “La Balsa”, se afirma que la misma fue “la canción fundante del rock en español”. Schanton la define como “un himno fundacional”. Pablo Schanton: “Las paradojas de un himno fundacional”. Disponible en: https://web.archive.org/web/20071203050947/http://www.jardindegente.com.ar/index.php?nota=prensa_405_1.

⁵⁷⁸ Beltrán Fuentes, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional* (Buenos Aires: CEAL, 1989), p. 47; Alabarces, P. *Entre Gatos y Violadores...*, p. 43; Díaz, Claudio. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965–1985)* (Unquillo, Córdoba: Editorial Narvaja, 2005), p. 87; Pujol, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010* (Buenos Aires: Emecé, 2010), pp. 198-199; Pujol, Sergio. “Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de ‘la música joven’ argentina entre 1966 y 1973”, *Apuntes de investigación del CECYP*, Año XVII, N° 25 (2015), p. 25; Flachsland, Cecilia. *Desarma y sangra. Rock, política y nación* (Buenos Aires: Casa Nova editores, 2015), pp. 29-31; Sánchez Trolliet, A. “Te devora la ciudad”..., p. 117.

⁵⁷⁹ Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, pp. 198-199.

insistiéndole en que había sido él quien “en el baño de *La Perla* de Once” compusiera “La Balsa”⁵⁸⁰. Ese metatexto podía ser menos reverente, más polemista que el recitado de Allon, pero alimentaba un relato sobre los orígenes del “rock nacional” que continúa replicándose sin grandes modificaciones hasta la actualidad⁵⁸¹.

Este cuarto capítulo de la tesis busca comprender la irrupción de “La balsa” como un hito fundamental en la historia de la música beat y, en tanto tal, como un acontecimiento decisivo en las transformaciones de la música popular argentina que el fenómeno beat colaboró a impulsar. No se trata aquí de discutir la veracidad de ese éxito comercial y esa repercusión cultural tantas veces relatado, sino en todo caso de aportar las fuentes que permiten comprobarlo fehacientemente y -sobre todo- comprender cómo y por qué sucedió. Tampoco se trata, en este sentido, de cuestionar la justicia de elegir a “La balsa” como canción inaugural del “rock nacional” por sobre otras grabaciones previas (como podría ser el frecuentemente mencionado tema “Rebelde” del conjunto Los Beatniks), sino más bien de interpretar el rol que cumplió en la historia de la música beat local -es decir, en su propio tiempo- y las distintas razones que llevaron a distintos actores a atribuirle un lugar de privilegio. La cuestión del éxito comercial del tema de los Gatos es clave en este punto. Esta repercusión masiva puso de relieve un “dilema” que, como tempranamente notó Pablo Alabarces, sería determinante no sólo para los jóvenes beat sino más en general en los discursos de y sobre la música popular de las siguientes décadas: la paradoja “constitutiva” de un fenómeno musical que se plantearía como “radicalmente” opuesto a “los mecanismos comerciales de producción comercial” pero que, al mismo tiempo, se construiría directamente en base a bienes culturales producidos y comercializados a escala industrial y consumidos por millones de personas tanto en Argentina como en muchísimos otros lugares del planeta⁵⁸². Fue en este marco que la idea de la autenticidad artística de los jóvenes músicos inspirados en los Beatles, entendida como expresión genuina de su subjetividad, emergió y se fue consolidando como un nuevo valor cultural hegemónico.

⁵⁸⁰ Las grabaciones de Tanguito fueron realizadas en 1970 en los estudios TNT. Para una revisión de la polémica sobre la autoría de “La Balsa” véase Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 79-80. Otros ejemplos de este momento memorialístico fuerte pueden ser la regrabación en formato orquestal del álbum *La Biblia* de Vox Dei (publicado en 1974) o el artículo escrito por Moris y Pipo Lernoud y publicado en abril de 1975 por la revista *Pelo* bajo el título “Desde el comienzo”, *Pelo*, N° 60, abril de 1975, pp. 10-11.

⁵⁸¹ Véase por ejemplo Provéndola, Juan Ignacio. “¿Cuál fue la canción fundacional del rock argentino?”, sitio web *RealPolitik*, 25 de julio de 2020; Lingenti, Alejandro. “Litto Nebbia, Tanguito, Los Gatos y la verdadera historia de la canción que fundó el rock nacional”, *La Nación*, 30 de diciembre de 2019; Firpo, Hernán. “Debate rockero. La historia de ‘La Balsa’: ¿la escribió Litto Nebbia o Tanguito?”, *Clarín*, 11 de junio de 2020.

⁵⁸² Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 44-45. Keightley, K. *Reconsidering rock...*

Los cinco apartados de este cuarto capítulo buscan explicar el vínculo entre el éxito de “La balsa” de Los Gatos y las transformaciones musicales y culturales que ocurrieron en Argentina en los últimos años de la década del sesenta. A partir de una reconstrucción de los primeros pasos en el proceso de mitificación de la canción y la banda, el primer apartado busca restituir el lugar de ambas dentro del fenómeno de la música beat que venía desarrollándose desde 1964. El segundo apartado adopta una mirada amplia sobre ese fenómeno, intentando entender el surgimiento de miles de conjuntos musicales beat amateur como el marco sociocultural que determinó las posibilidades de éxito de “La balsa”. Los siguientes tres apartados se concentran fundamentalmente en el año 1967. El tercer apartado estudia el rol de las industrias culturales en la promoción de la canción grabada por Los Gatos y la música beat cantada en castellano en general. El cuarto apartado se concentra más específicamente en la canción y estudia las operaciones de autenticación que alimentaron su repercusión masiva. El quinto apartado, por última, conecta estas distintas operaciones de autenticación con las transformaciones que estaban ocurriendo en la música popular a nivel global, en particular a partir de la irrupción del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de los Beatles y el modelo de una música popular y juvenil que reclamaba una legitimidad artística.

4.1 “La balsa”: mito e historia

La asignación de una importancia cultural e histórica al éxito de “La balsa” de Los Gatos es casi tan antigua como su edición discográfica. La canción había sido escrita a comienzos de 1967 -probablemente luego de las vacaciones de verano- y fue grabada poco tiempo después en una sesión que se realizó en el estudio TNT el jueves 27 de abril de 1967⁵⁸³. Fue editada por el sello RCA Vik dos meses después, el 3 de julio de 1967, con el tema “Ayer nomás” en su cara B. Según relata Horacio Martínez, por entonces representante del conjunto, apenas salido el simple:

Nos dividimos armando dos equipos y durante veinte días fuimos a todos los programas [de radio] que pudimos. (...) Yo ya tenía experiencia, había trabajado para la agencia de Antonio Barros, el “Papá Ventanero”, el creador del programa de radio *Una ventana al éxito*. Conocía un poquito a la gente del medio. Nos ayudó Edgardo Suárez, quien en la trasnoche de radio Libertad fue el primero en difundir *La balsa*. Luego Kleinman en *Modart en la noche*⁵⁸⁴.

Al mismo tiempo, el grupo comenzó a presentarse en distintos programas televisivos como *Modart N°1* (jueves a las 20.30hs por Canal 7), *Perfecta Lew Show* (domingos a las 18.30hs por Canal 7) e incluso en el noticiero de Canal 13 *Telenoche*⁵⁸⁵. A comienzos de septiembre, mientras la discográfica intensificaba la promoción y se apuraba a agendar nuevas sesiones de grabación orientadas a lanzar el primer LP de Los Gatos, los rankings de las revistas *Cashbox* y *Billboard* indicaron que el simple estaba por primera vez entre los diez discos de la semana⁵⁸⁶. “La Balsa” se mantuvo en ese podio

⁵⁸³ Según reconstruye Antonelli, Los Gatos no empezaron a ensayar en La Cueva hasta después de los carnavales de 1967 y grabaron “La balsa” en la sesión realizada el 27 de abril. Esto quiere decir que la fecha de composición de la canción debe ubicarse probablemente en el curso de esas semanas. Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 74-84.

⁵⁸⁴ Citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 90.

⁵⁸⁵ Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 87 y 89.

⁵⁸⁶ Según me confirmó en una entrevista realizada el 3 de marzo de 2021, el ranking de *Cashbox* era elaborado por su corresponsal, Miguel Smirnoff. El ranking de *Billboard* era el del programa de radio *Escalera a la fama* que conducía en Argentina su corresponsal, Rubén Machado. *Cashbox*, 9 de septiembre de 1967. *Billboard*, 14 de octubre de 1967 (en donde se señala que la canción ya formaba parte del top 10 en la semana anterior). Según Antonelli, “La Balsa” llegó al puesto N° 1 en el ranking del Centro Cultural del Disco del 30 de diciembre de 1967, pero ese dato no aparece indicado en *Cashbox*. La última aparición de “La Balsa” en los rankings es: *Cashbox*, 9 de marzo de 1968 (puesto 18, antes 24 de febrero puesto 10), *Billboard*, 17 de febrero de 1968 (el siguiente ranking publicado es del 30 de marzo de 1968, a donde aparece “El Rey Lloró”). Según el diario *La Nación*, el 11 de febrero de 1968 “La Balsa” llevaba “dieciséis semanas consecutivas en el interior de los jóvenes porteños”. N. C. “Vayan prestando atención al ritmo ‘beat’”, *La Nación*, 11 de febrero de 1968.

hasta febrero del año siguiente, convirtiéndose en uno de los hits del verano y vendiendo más de 200 mil copias⁵⁸⁷.

Cuando, apenas dos años más tarde, el interés del público por los cada vez más numerosos conjuntos beat se volvió un fenómeno social evidente, los diarios y revistas comenzaron a mirar atrás y no dudaron en atribuir a la exitosa grabación de Los Gatos un rol protagónico en el despegue del nuevo fenómeno. “Lo que al principio varios observadores consideraron moda efímera, creció velozmente por encima de las fronteras y se convirtió en culto permanente de chicas y muchachos”, destacaba uno de los primeros artículos periodísticos que se interesó por encontrar una explicación en los orígenes, publicado por la revista *Panorama* en agosto de 1969⁵⁸⁸. Desde una perspectiva que no evitaba ciertas críticas, pero tampoco escondía su clara afinidad, el autor de la nota sostenía allí que “las grandes campanas” habían sonado para la música beat “en la voz de Litto Nebbia -solista de Los Gatos, primer conjunto que logró imponer una imagen convincente en el preámbulo del movimiento actual- y con los versos de ‘La Balsa’, himno de los naufragos porteños (...)”⁵⁸⁹. Era la misma explicación que, tan sólo un mes después, proponía el seminario *Así* en un artículo sobre el Primer Festival de la Música Beat, que se realizó en el Teatro El Nacional durante septiembre de 1969 y durante el cual “veinte conjuntos” presentaron “cuarenta temas inéditos”. “¿Usted sabe lo que es la música beat?”, era la pregunta. Para responderla, se apelaba directamente a la memoria de los autores de “La Balsa”:

Litto y Tanguito hablaban siempre sobre la necesidad de crear una música que fuera distinta de las otras y pudiera considerarse propia de ese movimiento aún sin nombre, en el que todos ellos estaban incluidos. Hacía falta un tema. Un tema con letra en castellano que expusiera

⁵⁸⁷ La cifra es mencionada por Litto Nebbia en Grinberg, M. *Cómo vino la mano...*, p. 80 y en Nebbia, L. *Mi banda sonora...*, pp. 74-75. También es mencionada por el gerente comercial de RCA, Carlos Garbarino, en una nota de 1970: O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 40. En otros lugares, Nebbia dice que se vendieron 250 mil copias (cifra que aparece mencionada, sin referencia a fuentes, en diferentes artículos periodísticos y académicos: por ejemplo, en los trabajos de Alabarces, Díaz y Sánchez Trolliet ya citados). Véase por ejemplo Kreimer, Juan Carlos. *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970), p. 12; Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 92; o “Las varias vidas de los gatos”, *Cronopios*, N° 4, enero de 1970, p. 14. CAPIF no permite acceder a los datos oficiales que confirmen estos testimonios.

⁵⁸⁸ “Beat Buenos Aires: canta la ciudad”, *Panorama*, N° 121, 19 de agosto de 1969, p. 52. Ya a fines de 1967 la revista *Primera Plana* había publicado un artículo sobre los músicos de La Cueva en el que mencionaba a “La Balsa” como el más emblemático “canto al naufragio”. Sin embargo, la idea de la canción de Los Gatos como un hito inaugural no estaba claramente planteada allí. “Iracundias. El cantar de juglaría”, *Primera Plana*, N° 255, 14 de noviembre de 1967, pp. 68-69.

⁵⁸⁹ “Beat Buenos Aires: canta la ciudad”, *Panorama*, N° 121, 19 de agosto de 1969, p. 54. El artículo no está firmado, pero teniendo en cuenta su temática y su mirada favorable, podría asumirse que fue escrito por Miguel Grinberg, quien por entonces solía colaborar con la revista.

sus problemas directamente, sin tapujos. Y así nació “La Balsa”. (...) Si entre todos hay que reconocer una vanguardia, esta vanguardia son Los Gatos y Litto Nebbia. Ellos introducen ese ritmo diferente (una mezcla de rock and roll, bossa nova y ritmo and blue), que nace aquí y -sin dejar de reconocer inevitables influencias externas- es propio, auténtico del país⁵⁹⁰.

Con el paso de los meses, y en especial a partir de 1970, la designación de “La Balsa” como hito fundacional y de Los Gatos como pioneros entre los cientos de grupos juveniles que grababan canciones beat se volvió cada vez más frecuente. “La revolución empieza con Los Gatos, un buen conjunto encabezado por Litto Nebbia, un músico de 17 años, que tuvo la feliz ocurrencia de cantar en castellano”, argumentaba *Atlántida*⁵⁹¹. “La historia podría seguirse a través de Los Gatos (...) [que en 1967] graban ‘La balsa’, venden 250.000 placas (el simple más vendido del país). Al costado de ese pequeño salto crecen otros conjuntos”, explicaba *Confirmado*⁵⁹². “El material extranjero comenzó a decaer con la aparición de la corriente beat nacional, que se insinuó con ‘La Balsa’, del conjunto los Gatos. (...) Rota la barrera, prácticamente todas las empresas se lanzaron a una desesperada búsqueda de intérpretes [locales de música beat]”, sostenía con ojo comercial *Mercado*⁵⁹³. “Pelos largos y ritmos frenéticos se impusieron (...) con Los Gatos hasta rematar en un éxito: ‘La Balsa’”, relataba *Clarín* para explicar cómo se había gestado “la hora de los jóvenes”⁵⁹⁴. Al calor del auge comercial de la música beat, un relato histórico menos preocupado por los factores sociales que por sus efectos más rutilantes y sus protagonistas más notorios cobraba forma y estabilidad. Imaginando la tarea de los investigadores del futuro, la revista dedicada al público juvenil *Cronopios* enunciaba como un augurio lo que terminaría volviéndose casi una prescripción:

⁵⁹⁰ “La música beat estalló en la calle del tango”, *Así*, 11 de septiembre de 1969. Sobre este festival véase también “Hecho a pulmón”, *Confirmado*, 11 de septiembre de 1969 y el fragmento del noticiero cinematográfico subido a la red YouTube por el usuario DiFilm bajo el título “Primer festival nacional de la música beat en Buenos Aires 1969”, disponible en: https://youtu.be/AvGeX37n_Ic (última consulta: marzo de 2022).

⁵⁹¹ Hanglin, Rolando. “Sociología del beat porteño”, *Atlántida*, año 52, N° 1234, enero de 1970, p. 45.

⁵⁹² “El zucundum: una industria nacional”, *Confirmado*, N° 243, 11 de febrero de 1970, pp. 26-29.

⁵⁹³ “En materia de discos, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, p. 42.

⁵⁹⁴ “La hora de los jóvenes”, *Clarín Revista*, 27 de diciembre de 1970, pp. 3-7. Resulta significativo que *Clarín* haya elegido la expresión “la hora de los jóvenes”, replicando un tópico muy en boga por entonces: menos de dos meses antes, el 11 de noviembre de 1970, había sido firmado el documento multipartidario conocido como “La hora de los pueblos”, en donde se reclamaba al gobierno dictatorial una salida electoral. Ese mismo gobierno todavía prohibía el estreno (pero no había logrado impedir la reproducción clandestina), de la película documental *La hora de los hornos* de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino (ganadora del Gran Premio de la Crítica en la Mostra Internazionale del Cinema Nuovo de la ciudad de Pesaro, Italia, en 1968).

Cuando los musicólogos dediquen su seria mirada al movimiento beat argentino, deberán detenerla en algunos hitos básicos. Hablarán de [conjunto] Los Beatniks, allá cuando Moris Birabent gritaba “Rebelde” en [el bar] La Cueva. Luego quizá pasen a Los Gatos, con su famosa balsa flotando en los espíritus permeables al naufragio hippy. Y luego aterrizarán en este 69 prolífico en recitales y conjuntos⁵⁹⁵.

Sin embargo, entre estas primeras formulaciones de un discurso sobre los orígenes realizadas a fines de la década del sesenta y las innumerables y muy diversas réplicas y reelaboraciones que han ocurrido a lo largo de las décadas existe una diferencia sustancial. Esta diferencia se vuelve evidente al comparar fuentes posteriores con dos publicaciones de 1970 que, en retrospectiva, fueron consideradas “pioneras” de la historia del rock argentino: la revista *Pelo*, que comenzó a editarse en el mes de febrero, y el libro de Juan Carlos Kreimer *Agarrate!!! Testimonios de la música joven argentina* publicado a fines de aquel mismo año⁵⁹⁶.

Un análisis del informe sobre “los conjuntos de la música pop argentina” publicado en el número 3 de *Pelo*, en abril de 1970, muestra por ejemplo que Los Gatos eran por entonces considerados parte de un “movimiento de música nacional” que incluía a otros 56 grupos en actividad⁵⁹⁷. Ciertamente, esto no significaba que desde el punto de vista editorial todas esas bandas merecieran ser valoradas de la misma manera. Por el contrario, el tinte objetivo que pretendía la escritura de cada presentación individual (se incluía una breve reseña biográfica de la banda, una mención a sus “discos más destacados” y el contacto de sus representantes comerciales) se disipaba en algunas palabras concretas, que trazaban de manera transparente una gran división. Por un lado, conjuntos como Almendra, Arco Iris, Los Gatos, Manal, Los Mentales o Piel Tierna eran exaltados en mayor o menor medida y considerados “dentro del marco de la música progresiva” o representantes de “una verdadera música pop argentina”⁵⁹⁸. Por otro lado, conjuntos como Alta Tensión, Carlos Bisso y su grupo Conexión n° 5, La Joven Guardia, Industria Nacional, Los Náufragos, Pintura Fresca o Safari eran cuestionados por seguir “una línea

⁵⁹⁵ “A bajo nivel”, *Cronopios*, N° 2, noviembre de 1969, p. 85. Unos meses antes, otra revista juvenil había dedicado numerosas páginas a contar la “historia” de Los Gatos, “cinco muchachos que inauguraron una época en la música joven argentina”: “Los Gatos. Nace un conjunto”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969 y *Pinap*, N° 18, septiembre de 1969.

⁵⁹⁶ El libro indica 1970 como fecha de edición. La inclusión de una foto del festival B.A. Rock de noviembre de ese año indica que tiene haber sido editado en el mes diciembre. Sin embargo, la mayoría del público debe haberlo conocido tiempo después: en enero de 1971, de hecho, *Pelo* publicó un fragmento del libro como anticipo. “Agarrate que vamos a galopar”, *Pelo*, N° 11, enero de 1971.

⁵⁹⁷ “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, pp. 27-34

⁵⁹⁸ “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, pp. 28 (Arco Iris) y 30 (Manal).

perfectamente identificable con lo complaciente” y grabar “discos super comerciales de ritmo fácil y letra tonta” muchas veces cantados “en inglés”⁵⁹⁹. Esta misma distinción, pero también esa misma amplitud de relevamiento, aparecía en las páginas del libro con el que Juan Carlos Kreimer buscaba registrar en tiempo presente “las marchas y contramarchas” de un “movimiento” de música joven “cuya moraleja aún nadie se atreve a predecir”⁶⁰⁰. “Desde que ‘La balsa’ -una canción melódica cruzada por arreglos un tanto primitivos que se convirtió en el primer hit-beat en castellano- vendió más de 250 mil discos, muchos adolescentes quisieron emular a Los Gatos y se echaron al ruedo”, explicaba el cronista⁶⁰¹. En su libro, que incluía una selección de textos, testimonios, fotografías y dibujos, no faltaba ninguno de los grupos de la “música progresiva” más exitosos (con Los Gatos, Almendra y Manal en una posición protagónica) pero también había espacio para criticar a otros conjuntos beat como Carlos Bisso y su grupo Conexión n° 5, Sound & Co., Los Náufragos o La Joven Guardia, para descalificar a solistas pop exitosos como Leonardo Favio, Donald o Tormenta e incluso para opinar sobre distintos artistas de la “nueva canción” como Jorge de la Vega, Nacha Guevara y Poni Micharvegas.

⁵⁹⁹ “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, pp. 30 (Industria Nacional) y 31 (Pintura Fresca).

⁶⁰⁰ Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, p. 13.

⁶⁰¹ Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, p. 12.

“PROGRESIVOS”	“COMPLACIENTES” (Sello, Agencia de representación)
Almendra (RCA, Intershow)	Abracadabra (Disc Jockey, Intershow)
Análisis (Mandioca, Mandioca)	Alta Tensión (cantan en inglés) (RCA, Intershow)
Arco Iris (RCA, Intershow)	Banana (Music Hall, Intershow)
Aspirina (EMI, EMI)	Bosques (cantan en inglés) (EMI, Bosques)
La barra de chocolate (Music Hall, Music Hall)	Cables Pelados (RCA, Central Producciones)
Los Bichos (Music Hall, Music Hall)	Carlos Bisso y su grupo Conexión n° 5 (cantan en inglés) (RCA, Intershow)
Brujos (Mandioca, Mandioca)	Damián y Nosotros (producido por Francis Smith) (CBS, CBS)
Clase 49 (Philips, Phonogram)	Formación 2000 (cantan en inglés) (Odeon, Odeon)
Diplodocum Red & Brown (Trova, Trova)	Grupo de Gastón (EMI, EMI)
Extraña Dimensión (Polydor, Central Producciones)	Grupo Uno (CBS, CBS)
Los Gatos (RCA, Central producciones)	Industria Nacional (CBS, CBS)
Hielo (CBS, Representaciones Daniel Gutiérrez)	Johnny Allon y su banda púrpura (Microfón, Microfón)
Jarabe de Menta (EMI, Promotora argentina de espectáculos)	Joven Guardia (RCA, Intershow)
Manal (Mandioca, Mandioca)	Lechuga (cantan en inglés) (Philips, Phonogram)
Melaza (Redondel, Melaza)	Luz de mercurio (Music Hall, Intershow)
Los Mentales (RCA, Central Producciones)	Marca Registrada (RCA, RCA)
Nueva Conexión n° 5	Los Naufragos (CBS, Los Naufragos)
Piel Tierna (Mandioca, Intershow)	Nuevos extraños (EMI, EMI)
Los Poetas (Music Hall, Music Hall)	Parada 45 (Trova, Trova)
Ropa Tendida (Trova, Jorge Leage)	Pintura Fresca (cantan en inglés) (Disc Jockey, Intershow)
El Sonido de Hillber (EMI, Organización Impulso)	Safari (CBS, CBS)
Tienen Razón (Philips, Central Producciones)	Sal y Pimienta (Disc Jockey, Intershow)
Trio Galleta (Odeon, Odeon)	Séptima Brigada (Disc Jockey, Intershow)
Trova 4 (Trova, Trova 4)	La Sociedad de Ricardo (EMI, Promotora argentina de espectáculos)
Vox Dei (Mandioca, mandioca)	Sound and Company (cantan en inglés) (Music Hall, Music Hall)
Los Walkers (Music Hall, Emilio Huanda)	Trocha Angosta (Music Hall, Intershow)
Xawks (Mandioca, Mandioca)	Los Bárbaros (Italia) (Odeon, Odeon)
Kano y los Bulldogs (Uruguay) (RCA, Agencia Artística Ideal)	Los Blue Caps (Paraguay) (Odeon, Odeon)
	Los Iracundos (Uruguay) (RCA, Franval Intemational)

Cuadro N° 12. Conjuntos “progresivos” y “complacientes” según las valoraciones de los editores de la revista *Pelo* realizadas en su relevamiento de los “conjuntos de música pop argentina”. Se incluye la información sobre la discográfica que editaba sus discos y su agencia de representación. Se indican los grupos que cantaban en inglés (siempre según los editores de la publicación).

Yendo más allá de los posicionamientos específicos de los periodistas de la revista *Pelo* o del autor de *Agarrate!!!*, lo significativo de estas dos recopilaciones de conjuntos es que, aun cuando su intención fuera proponer un recorte, sostenían una amplitud de miras mucho mayor a la de otros recuentos posteriores y, en definitiva, delataban la necesidad de dialogar con una definición contemporánea del fenómeno musical estimulado por el éxito de “La balsa” que era muy diferente a la que se cristalizaría con el paso del tiempo. Un ejemplo evidente de esta transformación narrativa es la

Enciclopedia Rock Nacional 30 años de la A a la Z, que fue publicada en 1996⁶⁰². El contraste entre este relevamiento de “todos los grupos” y los de 1970 queda ya claramente expresado en el cambio de nombre (ya no se habla de “música joven”, “pop” o “progresiva” sino de “rock”) pero se plasma de manera concreta en la selección realizada por los autores. A lo largo de todo el libro, realizados por periodistas que sin dudas tenían acceso a las viejas revistas *Pelo*, apenas se mencionan cuatro bandas que realizaron una grabación antes de 1968 (Los Gatos Salvajes, Los Shakers, Los Gatos y The Seasons⁶⁰³) y sólo nueve que registraron un LP entre 1968 y 1970: Los Gatos, Almendra, Manal, Vox Dei, Arco Iris, La Barra de Chocolate, La Joven Guardia, Los Bichos y Pedro y Pablo (no incluidos en el recuento de *Pelo*, muy probablemente por no ser una banda sino un dúo)⁶⁰⁴. El conjunto Los Walkers, que grabó la canción que dio título al libro de Kreimer (“Agarrate”, una versión del tema “Hold Tight” de Ken Howard y Alan Blaikley, grabado primeramente por el grupo inglés Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich), no aparece ni siquiera mencionado. Y lo mismo sucede con todos aquellos conjuntos juveniles que *Pelo* y Kreimer, a pesar de (des)calificarlos como “complacientes”, habían considerado necesario mencionar en su relevamiento: incluso con un grupo como Los Náufragos, que

⁶⁰² Lernoud, Pipo (dir.). *Enciclopedia Rock Nacional 30 años de la A a la Z* (Buenos Aires: Mordisco, 1996). La referencia a los “30 años”, enunciada en 1996, podría hacer suponer que los autores de la enciclopedia estaban intentando relativizar el carácter fundacional de “La Balsa”. De hecho, uno de ellos (Marcelo Fernández Bitar) había afirmado algunos años atrás que “la primera grabación del rock argentino” había sido el simple de Los Beatniks que contenía las canciones “Rebelde” y “No finjas más” (grabado el 2 de junio de 1966) (Fernández Bitar, M. *50 Años de rock en Argentina...*, p. 20). Sin embargo, Los Beatniks no forman parte del recuento realizado en la enciclopedia y apenas son nombrados en las biografías de Moris y Pajarito Zaguri. La decisión de establecer el año 1966 como punto de partida de la historia del “rock nacional” es justificada lábilmente en una breve síntesis sobre los “sonidos en la Argentina antes del 66” que se realiza al comienzo de la obra: allí se plantea que “a mediados de los ’60 y [sic] comienzan a florecer iniciativas creadoras tanto en Buenos Aires como en algunos puntos del interior del país, con un vigor inusitado” (p. 10) y se hace mención a los grupos Los Gatos Salvajes y los Shakers y al ambiente del bar La Cueva.

⁶⁰³ La inclusión de The Seasons puede explicarse por el itinerario posterior de dos de sus integrantes: Alejandro Medina (quien luego integró Manal) y Carlos Mellino (quien fundaría el grupo Alma y Vida). Cabe destacar que, si bien la publicación menciona a Billy Bond, no incluye la referencia a los dos álbumes que grabó como solista en 1967 y 1969 sino solo sus trabajos con La Pesada del Rock and Roll.

⁶⁰⁴ También se menciona a tres artistas que grabaron discos simples durante ese período: Alma y Vida, Los Abuelos de la Nada y Tanguito. Resulta significativa la referencia a “Los Bichos” ya que, para presentarlos, se cita explícitamente una afirmación incluida en el N° 3 de la revista *Pelo*. Esto demuestra que los autores del libro conocían esa otra “enciclopedia” pero decidieron excluir (a pesar de conocer) a muchos de los grupos allí enumerados. Un ejemplo similar es el del libro de Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz. *El rock en la Argentina. La historia y sus protagonistas* (Buenos Aires: Galerna, 1986). En ese otro relevamiento se incluye la referencia a otros diez grupos que habían sido presentados como “progresivos” por *Pelo* (de hecho, la información provista por los autores sobre esas bandas es prácticamente la misma que estaba disponible en aquella publicación de 1970). Además, a diferencia de los investigadores periodísticos de la *Enciclopedia Rock nacional 30 años*, Marzullo y Muñoz decidieron no mencionar ni a Los Bichos ni a Los Shakers.

desde su mismo nombre buscaba establecer una filiación explícita con la canción escrita por Litto Nebbia y Tanguito⁶⁰⁵.

En síntesis, al menos hasta 1970, el éxito de “La balsa” no estuvo indefectiblemente unido al comienzo de un “movimiento” de “rock nacional” del cual Los Gatos eran considerados uno de sus “conjuntos pioneros”⁶⁰⁶. Fue, en cambio, una canción que simbolizaba la eclosión de un fenómeno musical y cultural juvenil que, por su evidente filiación con el modelo beatle, pasó rápidamente a ser identificado por la industria discográfica, la prensa y por buena parte del público bajo la etiqueta “beat”. Enfocar el análisis de la historia del fenómeno beat argentino entre 1967 y 1970 desde esta perspectiva desanclada del relato histórico que fue elaborado y reproducido por la propia cultura rockera es clave por dos razones. Por un lado, porque convoca a desprenderse de una mirada marcadamente teleológica y justifica la necesidad de una reconstrucción cronológica fina de aquellos años, en donde se restituya la agencia de los distintos actores involucrados (los músicos, pero también los públicos y los distintos mediadores -humanos y tecnológicos-) y la complejidad del proceso histórico del que participaron. Por otro lado, porque permite estudiar en sí mismas las dinámicas de distinción cultural ocurridas al interior de la música beat y la temprana emergencia de una memoria rockera (estructurada sobre la inclusión de algunos grupos y la exclusión de muchos otros) como un capítulo decisivo dentro de la historia de la música beat y, en términos generales, de la música popular argentina.

⁶⁰⁵ Los Náufragos fueron, además, los intérpretes de “Cómo viene la mano”, la canción de 1969 escrita por Pajarito Zaguri que le puso título al segundo libro importante de la bibliografía rockera: *La música progresiva argentina (cómo vino la mano)* (1977) de Miguel Grinberg.

⁶⁰⁶ La formulación conjuntos o grupos “pioneros” puede leerse, por ejemplo, en Fernández Bitar, M. *50 Años de rock en Argentina...*, p. 74 y en Díaz, C. *Libro de viajes y extravíos...*, p. 16.

4.2 El “asombroso brote” de conjuntos beat: el amateurismo juvenil y las transformaciones de la industria musical

En febrero de 1970, el crítico musical Jorge H. Andrés escribió en la revista *Análisis* una reseña sobre cuatro nuevos LP de la música beat local: los primeros de Almendra y Trocha Angosta, *Beat N° 1* de Los Gatos y el segundo de Los Náufragos. Allí, antes de dedicarse a evaluar puntualmente esas producciones recientes, sostenía que era posible y necesario conectarlas con un fenómeno sociocultural mucho más extendido en el tiempo y el espacio:

Ni el llorado auge de las orquestas típicas en la década del 40, ni el empeño en remedar el jazz tradicional a mediados de los 50, ni siquiera el boom de la música criolla que le siguió, pueden acreditarse un número de reclutas parecido al que la modalidad *beat* ha captado, en los últimos tres años, en Buenos Aires y en las principales ciudades del país. Seguramente que es exagerada la afirmación de que, en la Capital Federal, “cada 4 manzanas hay un grupo *beat*”, pero sirve para informar sobre el asombroso brote de conjuntos que, armados de guitarras y contrabajos amplificadas con relativa precariedad, baterías que toleran muy mal los furiosos golpes de sus ejecutantes y, solo los más prósperos, algún pequeño órgano, borronean sonidos que, (sic) casi nunca tienen otra pretensión que no sea una ingenua –por falta de información- originalidad⁶⁰⁷.

El “asombroso brote” de conjuntos musicales beat había comenzado, en efecto, bastante antes de 1970. El mismo éxito de “La Balsa” y Los Gatos a partir de la segunda mitad de 1967, que colaboraría directamente en la masificación del nuevo estilo, no había sido un caso completamente aislado sino más bien un emergente de una situación que parecía cada vez más cotidiana a medida que avanzaba la década: aquella que tenía como protagonistas a miles de jóvenes que, identificados con la música y el estilo beat, se decidían a intentar formar su propio conjunto musical.

La proliferación de muchachos y -en menor medida- muchachas que pretendían transformarse en cantantes o intérpretes sin tener una educación musical formal o informal (es decir, en un ámbito o una “escuela” de intérpretes experimentados, como sucedía por ejemplo en el caso del tango o el jazz) era casi tan antigua como la misma

⁶⁰⁷ Andrés, Jorge H. “Los jóvenes fuertes”, *Análisis*, N° 464, 2 de febrero de 1970, p. 48.(el subrayado está en el original). Una afirmación muy similar puede leerse en “Beat. ‘Boom’: ¿cuánto tiempo”, *Confirmado*, 3 de julio de 1969, p. 36: “Si se piensa en un panorama nacional, tal vez se pueda contar por cientos los conjuntos que hacen música beat, desde los que se han consagrado hasta los que apenas son conocidos en su pueblo, o sólo entre sus familiares y amigos. El movimiento empezó años atrás y el punto de partida inmediato hay que situarlo en Los Beatles, en los Rolling Stones”.

música producida para la juventud. A su modo, la expectativa de convertirse en artistas populares constituía una reformulación de la cultura de la celebridad cinematográfica o radiofónica que se había desarrollado en Argentina, como en muchos lugares del mundo, desde principios del siglo XX⁶⁰⁸. Pero era también una expresión particular e importante de un período de expansión económica capitalista y de crecimiento acelerado de las industrias culturales a nivel global que había comenzado en los años cincuenta, en donde las condiciones para proyectar y realizar trayectorias personales y profesionales menos atadas a los imaginarios y las pautas sociales tradicionales parecían haberse vuelto mucho más concretas y accesibles. La historia de vida de Palito Ortega, que fue reelaborada, difundida y explotada exhaustivamente por los medios de comunicación masiva, funcionó en este sentido de una manera prototípica. Palito era, desde esta mirada idealizada, un ejemplo perfecto de la “nueva ola” meritocrática: un tucumano proveniente de los sectores humildes (un “changuito cañero”) que soñaba con ser una estrella de la canción y que, a fuerza de mucho empeño y algo de buena fortuna, había conseguido conquistar Buenos Aires y volverse el máximo ídolo juvenil de su tiempo. Su itinerario, como el del resto de los integrantes de *El Club del Clan*, era sin dudas una excepción que se presentaba (en las canciones mismas, en el programa de televisión, en la película homónima, en la prensa escrita) como una nueva norma posible⁶⁰⁹. Al mismo tiempo, sin embargo, había algo de aquel relato biográfico publicitario que ni siquiera los distintos análisis “desmitificadores” que prontamente comenzaron a circular parecían capaces de negar: el hecho social de que, como describía una crónica de 1965, los “aspirantes a nuevaoleros” se estaban multiplicando por docena⁶¹⁰. En este sentido, más que un simple fenómeno de mercado o una mera modulación histórica de la promesa moderna de un pasaje repentino del anonimato a la fama, esta voluntad cada vez más extendida de cambiar el rol del oyente por el de ejecutante indicaba la función central que la música estaba asumiendo dentro de las prácticas de sociabilidad e identificación de la juventud argentina de los años sesenta.

Hubo tres condiciones específicas que, dentro de este marco histórico de expansión del mercado cultural de masas, hicieron posible que un número cada vez mayor

⁶⁰⁸ Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2018).

⁶⁰⁹ Véase, por citar tan sólo un ejemplo entre miles, Carrizo, Noemí: “Este fue Palito Ortega. Fotos y testigos del pasado de un rey”, *Cuéntame TV*, Año XVII, N° 789, marzo de 1967.

⁶¹⁰ “Disc-Jockeys: los padres de la histeria”, *Primera Plana*, N° 130, 4 de mayo de 1965, p. 30. En cuanto a los relatos “desmitificadores”, véase por ejemplo la película *Pajarito Gómez* (1965, dir. Rodolfo Kuhn) o Raab, Enrique: “Palito Ortega: la década de los frenéticos”, *Primera Plana*, N° 71, 17 de marzo de 1964.

de jóvenes se aventurara a hacer música por fuera de los canales tradicionales: el aumento de la cantidad de discos, la mayor presencia de la guitarra en las casas y algunas características particulares de la música beat. Como se planteó en el primer capítulo, el fuerte crecimiento de la producción y venta de discos en Argentina durante los años sesenta estuvo estrechamente asociado al público juvenil e impulsó una serie de transformaciones socioculturales en torno a las prácticas de escucha. La ampliación del acceso a los discos (simples primero y LP después, a medida que avanzaba la década) y la de los tocadiscos portátiles, combinada con la promoción de los primeros ídolos “nuevaoleros”, impulsó una redistribución de los tiempos de esparcimiento y de las dinámicas de socialización de los jóvenes que ubicó a la música en una posición medular. En el mismo sentido funcionaron las nuevas emisiones de radio que, desistiendo de los “números vivos” y del clásico repertorio tanguero, apostaron cada vez más fuertemente por una programación basada en la reproducción de discos de la más reciente música nacional y extranjera orientada a la juventud⁶¹¹. Según un relevamiento estadístico realizado a mediados de 1969, *Modart en la noche*, que fue uno de los ejemplos más exitosos y uno de los mayores promotores de esta transformación mediática, absorbía “el 90 por ciento de la audiencia nocturna y el 65 por ciento de las preferencias sobre el total de las audiciones diarias”⁶¹². Pensadas en términos cotidianos y domésticos, tanto las cifras “frías” de la producción fonográfica como los datos “neutros” de la audiencia radiofónica tenían una traducción obvia: la juventud argentina dedicaba una mayor cantidad de tiempo a escuchar música y, presumiblemente, a conversar sobre ella. La aparición de una creciente cantidad de jóvenes que, sin tener una formación profesional, aspiraban a tocar y grabar “su” música puede entenderse como un corolario de esa frecuentación con los discos en bailes populares o privados, en reuniones con amigos o en la intimidad del cuarto propio y gracias a un permanente intercambio de objetos, ideas y sentimientos⁶¹³.

⁶¹¹ En una entrevista con locutores y hombres de radio, la revista *Gente* afirmaba por ejemplo que: “Un alto porcentaje de las horas de difusión de las radios está ocupado por programas destinados a pasar discos”. “La mesa redonda de los hombres púas”, *Gente*, 1 de junio de 1967, pp. 14-16. Esta misma transformación es señalada por Ulanovsky, C. / Merkin, M. / Panno, J. J. / Tijman, G. *Días de radio...*, p. 25.

⁶¹² “Disc-jockeys. Los dueños de la noche”, *Periscopio*, N° 14, 23 de diciembre de 1969, pp. 50-51.

⁶¹³ Este era, precisamente, el camino para “convertirse un músico de rock” que H. Stith Bennett identificaba en una etnografía realizada en los Estados Unidos durante 1971 y 1972: el proceso de formación de una banda de rock, detectaba el autor, estaba vinculado de manera intrínseca con una experiencia cotidiana basada en la escucha compartida y el diálogo sobre música en la que confluían “potenciales músicos de rock” con muchos otros jóvenes. Stith Bennet, H. *On Becoming a Rock Musician* (Nueva York: Columbia University Press, 2017) [1980].

Así como los usos culturales que los jóvenes hicieron de los discos (de los objetos en sí, de la música contenida en ellos y de las prácticas asociadas a ellos) fueron mucho más allá de los que las empresas discográficas promovían en función de sus intereses comerciales, lo mismo sucedió con el segundo de los factores determinantes en la proyección de la actividad musical juvenil durante los años sesenta: la multiplicación de los instrumentos musicales en manos de jóvenes autodidactas. Ningún instrumento fue tan importante y emblemático, en este sentido, como la guitarra. Desde el punto de vista de un practicante amateur, la guitarra combinaba muchísimas virtudes: tenía un tamaño acotado y fácil portabilidad (a diferencia del piano), era de carácter armónico (lo que ofrecía la posibilidad de tocar varias notas a la vez), podía combinarse fácilmente con la voz u otro instrumento melódico, tenía una resonancia moderada (tan fuerte para hacerse escuchar a una distancia media pero no tan “ruidosa” como la de una batería o incluso un acordeón) y aprender sus rudimentos básicos resultaba una tarea relativamente sencilla (a diferencia de lo que sucedía con el bandoneón u otros instrumentos de cuerda frotada, que requerían mayor tiempo de práctica y un mínimo conocimiento teórico para alcanzar un nivel básico de dominio). En otras palabras, como señalan Brad Tolinski y Alan Di Perna, era “un instrumento musical versátil” y, en tanto existían “modelos económicamente accesibles y relativamente fáciles de tocar”, también un instrumento “democrático”⁶¹⁴. Sin embargo, aun cuando tenía una extensa presencia dentro de la historia de la música popular, durante la primera mitad del siglo XX la guitarra había competido con otros instrumentos de fuerte protagonismo: algunos de ellos identificados con el tango, como el piano, el violín y el bandoneón; y otros asociados a las orquestas de jazz como los instrumentos de viento. El boom del folklore desatado a comienzos de los años sesenta, que como diversos autores han señalado se nutrió en gran medida del público juvenil, fue determinante en la transformación de esta situación⁶¹⁵. En un artículo publicado por la revista *Mercado* en 1971, los propios vendedores de instrumentos ubicaban los comienzos de la “etapa de gran crecimiento” en la que se encontraba el rubro en aquel momento musical ocurrido una década atrás⁶¹⁶. “Este movimiento folklórico que lleva a la

⁶¹⁴ “As Rolling Stones legend Keith Richards once said, half in jest, ‘Guitar is easy. All it takes is five fingers, six strings, and one asshole.’” Tolinski, Brad / di Perna, Alan. *Play It Loud: An Epic History of the Style, Sound, and Revolution of the Electric Guitar* (New York: Doubleday, 2016), p. 8.

⁶¹⁵ Vila, Pablo. “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, N° 48 (1987), p. 85; Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política, nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2011), pp. 148-149; Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 126-127.

⁶¹⁶ “La multiplicación de los instrumentos”, *Mercado*, N° 95, 5 de mayo de 1971, p. 40. En un artículo publicado algunos años después, el dueño de Daiam confirmaba que a comienzos de los años setenta fue la

formación de gran cantidad de conjuntos y que se refuerza aún más con el éxito de grupos profesionales como Los Fronterizos se refleja en la venta de guitarras, que alcanzó sus valores más altos hacia 1963, extendiéndose con significativa fuerza hasta 1965 y 1966”, sintetizaba el responsable de Antigua Casa Nuñez, una de las principales casas especializadas de la época junto con Ricordi, Casa América y Daiam⁶¹⁷. Como se resaltaba en este testimonio, la masificación de aquel instrumento no era tan solo un reflejo del interés por los nuevos artistas (los “grupos profesionales”): era, en sí misma, un elemento importante del boom del folklore. Reunidos en torno a una guitarra, o solos en sus cuartos, siguiendo las indicaciones de algún cancionero o intentando copiar de oído los acordes y las voces de algún disco de Los Chalchaleros (uno de los artistas comercialmente más exitosos de toda la década) o los Cantores de Quilla Huasi, practicando tocar y cantar alguna canción escuchada en la radio, o aprendida en una peña o en la escuela⁶¹⁸, soñando con formar un conjunto y presentarse en algún baile o concurso televisivo (como el célebre *Guitarreada “Crush”*, emitido todos los sábados a las 18.30hs por Canal 13 y orientado explícitamente al público juvenil⁶¹⁹), los jóvenes argentinos encontraron en aquel “fenómeno cultural y social que celebraba la vida y el arte de los trabajadores rurales del interior profundo”⁶²⁰ una vía de expresión e identificación que más que contraponerse se complementaba con su gusto por la música pop, pero que además motivaba más intensa y directamente la práctica instrumental⁶²¹. “Del mismo modo que en años anteriores grupos de jovencitos de ‘la nueva ola’ bailoteaban y balbuceaban entrecortadamente ritmos extranjeros (rock and roll, cha-cha-cha, mambos y guarachas), ahora rivalizan en ruedas dedicadas completamente al folklore nativo”, describía el diario *La Razón*. En esa misma nota, se informaba sobre la importación de

“época en que más instrumentos se vendieron”. Onorato, Miguel Ángel. “La educación es parte de la música”, *Pelo*, N° 193, julio de 1983, p. 18.

⁶¹⁷ Según *Mercado*, para 1971 existían en Argentina ciento setenta comercios especializados en la venta de instrumentos musicales. “La multiplicación de los instrumentos”, *Mercado*, N° 95, 5 de mayo de 1971, p. 42.

⁶¹⁸ Como señala Chamosa, la importancia de la educación escolar y las peñas en la difusión de la música folklórica se remontaba a los gobiernos peronistas: “En las clases de música, los actos patrios y los festivales escolares el folclore era prácticamente la única música que se tocaba, cantaba y bailaba, sin contar las distintas marchas reglamentarias. (...) Durante el decenio peronista, las peñas folclóricas se extendieron prácticamente a cada barrio de cada ciudad del país. (...) Esta forma de sociabilidad surgió con fuerza durante el peronismo, pero estando centrada en una consigna cultural aparentemente apolítica pudo resistir la caída del régimen que le dio protección y sustento”. Chamosa, O. *Breve historia del folclore argentino...*, p. 146.

⁶¹⁹ Véase, por ejemplo, Benarós, León. “‘Guitarreada’ cumple dos años”, *Folklore*, N° 51, 20 de agosto de 1963, pp. 22-25.

⁶²⁰ Chamosa, O. *Breve historia del folclore argentino...*, p. 143.

⁶²¹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp., 127-128.

guitarras desde Brasil, debido a que las unidades de producción nacional disponibles habían sido agotadas⁶²². Las guitarras estaban entrando masivamente a las casas familiares, y era la juventud quien mejor se apropiaba de ellas.

Asentándose sobre esta experiencia y esta base material previa⁶²³, el surgimiento del fenómeno beat a mediados de la década generó un segundo momento fuerte en la venta de instrumentos y dio todavía mayor impulso al amateurismo musical juvenil. Las características musicales del nuevo estilo favorecieron este doble proceso: el beat se diferenciaba claramente del folclore por su marcada electrificación, pero compartía con ese género tanto su relativa simplicidad instrumental y armónica como el predominio del acompañamiento de guitarra. Frente a las músicas orquestales de la época -ya fuera el tango, el jazz, el bolero, la música tropical o incluso la “nueva ola”-, el beat hacía propio el orgánico elemental del rock and roll que ya se podía ver entre los conjuntos locales que intentaban tocar al estilo de grupos mexicanos como los Teen Tops y los Locos del Ritmo: una o dos guitarras, un bajo, una batería, las voces y eventualmente un órgano eléctrico. Ciertamente, como señala Chamosa, resultaba “más simple y económico (...) formar un conjunto folclórico con dos o tres guitarras acústicas y un bombo” que “conseguir guitarras eléctricas y amplificadores”⁶²⁴. Sin embargo, también era cierto que bastaba con un rasgueo básico de esas mismas guitarras acústicas para comenzar a copiar las canciones de los Beatles e imaginar un futuro grupo que se formaría con apenas otros tres integrantes, el pequeño número de músicos que era suficiente para intentar la “reorquestación” o “transposición” de la “sencilla amalgama” de distintos “estilos [musicales] afroamericanos” que caracterizaba a la música beat⁶²⁵. Además, aunque los precios eran elevados, las casas de música y los productores de instrumentos empezaron a atender especialmente la creciente demanda de estos nuevos instrumentos “introducidos o revitalizados por la música beat”. Las baterías, que según un comerciante se habían vendido hasta entonces “muy espaciadamente”, comenzaron por ejemplo a producirse en el país en mucha mayor cantidad⁶²⁶. Fundada por Carlos Alberto Ferrando a comienzos de los años sesenta en Ciudadela y dedicada sobre todo a fabricar bombos legüeros, la empresa CAF fue una de las que mejor aprovechó el vivo interés del público juvenil. Ante

⁶²² “Guitarras vs. Twist”, *La Razón*, 7 de febrero de 1962, p. 7.

⁶²³ Sobre la biografía social y cultural de las mercancías, véase Appadurai, Arjun. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, Appadurai, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1991), pp. 17-88.

⁶²⁴ Chamosa, O. *Breve historia del folclore argentino...*, p. 144.

⁶²⁵ Moore, A. F. *Song Means...*, p. 137.

⁶²⁶ “La multiplicación de los instrumentos”, *Mercado*, N° 95, 5 de mayo de 1971, p. 42.

un pedido de Miguel Ángel Onorato (responsable del negocio de venta de instrumentos Daiam), Ferrando impulsó una reorientación de su producción a partir de la segunda mitad de la década: copiando el modelo de la famosa batería Gretsch, produjo una primera serie de baterías que muy pronto estuvieron en manos de la gran mayoría de los bateristas beat de su tiempo⁶²⁷. También los órganos electrónicos, que solían ser de fabricación extranjera, se multiplicaron. “Si bien es cierto que (...) tienen precios similares a los pianos, e incluso mayores (...), tienen características que los hacen más deseables: mayor facilidad de aprendizaje y, para la improvisación, una gran variedad de sonidos, y finalmente son chiches lindos para la casa”, argumentaba un encargado de ventas de Ricordi. En 1968 se habían importado 765 unidades; dos años después, fueron traídas al país más del doble, unas 1600⁶²⁸. Para aquel entonces, según se proponía en un completo informe sobre marcas y precios de instrumentos publicado por la revista *Pinap* a mediados de 1969, “formar un conjunto beat” se había vuelto “la cúspide de las aspiraciones que auténticamente sienten muchos jóvenes”⁶²⁹. De acuerdo a ese relevamiento, concretar aquel proyecto implicaba una inversión de entre “700.000 pesos [dos mil dólares aproximadamente] -para un conjunto con no muchas aspiraciones de lograr el gran sonido- y los tres millones y medio [unos diez mil dólares], para quienes quieran estar instrumental y técnicamente a la altura de los más encumbrados grupos profesionales”. El dinero, se asumía, estaría destinado a conseguir guitarras, un bajo y un órgano eléctrico, una batería y amplificadores, que, como puede verse en el Cuadro N° 13, el mercado local de finales de los sesenta ofrecía en una cantidad de marcas limitada pero relativamente variada. “En varias casas de Baires se otorgan condiciones de pago bastante elásticas, un verdadero paliativo destinado a aliviar esos bolsillos que no siempre se reúnen con pesotes & rupias”, tranquilizaba *Pinap*. Frente a otros géneros musicales que requerían una capacidad técnica mayor (por ejemplo, la lectura de partituras) y una reunión más numerosa de músicos, la creación de un conjunto beat se presentaba a pesar de sus costos como un proyecto relativamente más sencillo que, como sugería una

⁶²⁷ La información está disponible en Py, Félix Eduardo. *Por quién retumban los parches: algunas historias de baterías y bateristas argentinos* (Buenos Aires: Dunkin, 2003), p. 23. Algunos de los bateristas más conocidos que utilizaron una CAF fueron Rodolfo García (Almendra, el instrumento se puede ver en la contratapa del primer LP), Oscar Moro (Los Gatos, el instrumento aparece en la foto de tapa del LP *Seremos amigos*), Cuervo Tórtora (Conexión N° 5) Enrique Fernández de Gamboa (Trocha Angosta, la batería se puede ver en la tapa del primer LP del grupo), Héctor Iannuzzi (El Grupo de Gastón), Hicho Lezica (La Joven Guardia) y Javier Martínez (Manal).

⁶²⁸ “La multiplicación de los instrumentos”, *Mercado*, N° 95, 5 de mayo de 1971, p. 42.

⁶²⁹ “Cuánto cuesta formar un conjunto”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 20-22. Véase también: “¿Cuánto cuesta grabar”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, p. 50.

publicidad de la casa musical Tocco Hnos. que aparecía en una revista *Pelo* de la época, era el “sueño” que “4 amigos” cualesquiera podían hacer “realidad”.

Erarse 4 amigos.

Que iban siempre a los recitales a admirar a sus ídolos.

Ellos también querían actuar. Recorrieron varios comercios y no encontraban lo que buscaban.

Hasta que un día uno de ellos vio cierta oferta promocional en una vidriera.

Corrió a reunirse con sus amigos y a comentarles.

Llegaron a Tocco Musical y...

Allí encontraron lo que buscaban: todo el conjunto armado desde \$ 100 mensuales y había más variedad.

Los sueños se hicieron realidad. Pasaron los meses y ahora, forman parte de un afamado conjunto.

UN SUEÑO HECHO REALIDAD PARA VOS. FORMA TU CONJUNTO BEAT DESDE \$ 100 POR MES (\$ 25 C/U).

Tocco Hnos.
Cangallo 1877, Tel. 45-5227
Buenos Aires

Imagen 63. Publicidad de la casa de música Tocco Hnos. publicada en el N° 27 de la revista *Pelo* (julio 1972).

GUITARRAS ELÉCTRICAS			
MARCA	ESPECIFICACIONES	ORIGEN	PRECIO (pesos argentinos)
Jackie	2 micrófonos	Argentina	17.000
SuperTon	12 cuerdas, 2 micrófonos, 4 controles, 2 interruptores	Argentina	33.700
Yakim	2 micrófonos, 4 controles, 4 interruptores, sordina, palanca de vibrato	Argentina	33.500
Hollywood	“más módica”		38.500
Hollywood (tipo Eko)	2 controles, 4 micrófonos, botonera de 5 puntos selectivos, 2 interruptores, vibrato electrónico y de palanca	Italia	“desembolso inicial de 4.950”
Wandre (modelo Doris)		Italia	55.000

BATERÍA			
MARCA	ESPECIFICACIONES	ORIGEN	PRECIO (pesos argentinos)
Osmar (modelo Nelly)		Argentina	75.000
Osmar (modelo Roxana)	Bombo con patas telescópicas, redoblante con bordonero especial, dos ton-ton de bombo y uno de pie, soporte metálico de platillo para bombo, pedal para bombo articulado con mazo de corcho, soporte extensible del redoblante, charleston de platillos plegable, soporte de platillo de pie, asiento giratorio para baterista, platillo de 40 cm para bombo y platillo, platillo de 55 cm para soporte de pie.	Argentina	110.000
Osmar (modelo Corina)		Argentina	225.000
Caf		Argentina	268.000
Gretch (sic)		EEUU	220.000
Ludwig		EEUU	450.000

ÓRGANOS ELÉCTRICOS			
MARCA	ESPECIFICACIONES	ORIGEN	PRECIO (pesos argentinos)
Hohner (Cembalet)	61 teclas, pedal de expresión, vibrato	Alemania	220.000
Farfisa (Fast 1 Concert)	Microorgano: sistema que funciona viento, transportable, posee 61 teclas y 3 registros	Italia	100.000
Farfisa (Fast 2)		Italia	240.000
Farfisa (Fast 3)		Italia	290.000
Farfisa (Fast 4)		Italia	420.000
Farfisa (Fast 5)		Italia	520.000
Farfisa (Fast 6)		Italia	700.000
Dereux (Conciliar)		España	(no especifica)

BAJOS ELÉCTRICOS			
MARCA	ESPECIFICACIONES	ORIGEN	PRECIO (pesos argentinos)
KUC	“la marca ofrece al mercado cinco modelos más”	Argentina	entre 13.500 y 45.000
Supertono		Argentina	12.000
Supertono		Argentina	47.600
Jakim	Modelo pintado, 1 micrófono	Argentina	11.000
Jakim	1 micrófono, lustrado	Argentina	17.000
Jakim	1 micrófono, lustrado, con vibrato eléctrico	Argentina	28.000
Jakim	2 micrófonos	Argentina	33.000
Harmony		Holanda	90.000

AMPLIFICADORES			
MARCA	ESPECIFICACIONES	ORIGEN	PRECIO (pesos argentinos)
Robertone	para instrumentos 240W	Argentina	315000
Robertone	equipo de voces, 4 canales, cámara Hammond	Argentina	350000
Vox (Beatle)	100W	Reino Unido	840000
Griel		Argentina	(no especifica)
Decoud	“tiene modelos muy accesibles”	Argentina	(no especifica)
Altavox	“tiene 4 modelos de baja potencia”	Argentina	75000
Farfisa 20W		Italia	150000
Farfisa 40W		Italia	230000
Farfisa 60W		Italia	295000

Referencias: 1 U\$S = 352 pesos argentinos // Precio de la revista *Pinap* en julio de 1969: 180 pesos argentinos (0.5 U\$S aprox)

Cuadro N° 13. Precios y marcas de los principales instrumentos de un conjunto beat disponibles en Buenos Aires (Argentina) hacia 1969.

Para 1966, mientras los Beatles transformaban su música y los Shakers recorrían incansablemente los clubes de barrio, ese nuevo “sueño” empezó a ser imaginado y perseguido por miles de jóvenes. Los célebres concursos que Escala Musical había organizado desde siempre, en los que los aspirantes cantaban una canción acompañados por una orquesta de la compañía, se transformaron pronto en una instancia periódica de selección que se nutría de un flujo continuo de grupos juveniles (conformados casi siempre por varones) dispuestos a mostrar sus habilidades con la expectativa de conseguir un lugar en los bailes organizados por la empresa o incluso una oportunidad de presentarse en su programa de televisión. El baterista Rodolfo García, quien luego sería integrante del conjunto beat Almendra, recuerda por ejemplo haber participado de estas convocatorias con un grupo anterior llamado Los Mods:

La [empresa] *Escala Musical*⁶³⁰ cada tanto hacía convocatorias de grupos. Era increíble: había un lugar, ahí en la calle Constitución y Entre Ríos, y cada tanto convocaban bandas para ver si aparecía alguna importante. Eran pruebas sin público, sin amplificar, así nomás. Y había colas. Doce de la noche de un día de semana, cola de camionetas, de rastrojeros, con grupos. Iban pasando de a uno y los hacían tocar uno o dos temas a lo sumo. Y una vez hicieron una cosa así y era para una especie de concurso (...) y fuimos [con el grupo Los Mods] a hacer la cola como todo el mundo. Entonces elegían, de todos esos grupos, tres por semana y te mandaban: a nosotros por ejemplo nos mandaron al Centro Montañés en Colegiales. Tocamos “For your love” de los Yardbirds. (...) No había jurado ni nada, se elegía por el aplauso del público. Y, bueno, (...) ganamos nosotros. Después nos hicieron tocar uno más y ahí hicimos un tema de los Beatles, “Podemos solucionarlo” (“We Can Work It Out”). Entonces el premio era tocar un tema en [el programa televisivo] la *Escala Musical*. Tocamos un tema de los Kinks “Set me free”⁶³¹.

⁶³⁰ Fundada en 1954, *Escala Musical* fue una empresa de la industria de la música. Su actividad era diversa: sostenía distintos programas televisivos y radicales y organizaba los actos musicales de los distintos bailes que cada fin de semana y especialmente durante carnaval se realizaban en clubes de barrio de las grandes ciudades del país y sus alrededores. Véase Jiménez, Andrés E. “La Nueva Ola y la explosión del mercado discográfico”...

⁶³¹ Entrevista del autor a Rodolfo García realizada el 10 de mayo de 2018. García recuerda el tema de los Kinks, pero cabe especular si la canción que interpretaron en realidad no fue en realidad la también llamada “Set Me Free” de los Hollies, que era un grupo mucho más conocido y editado en el país (“Set Me Free” estaba incluida en el LP *In The Hollies Style*, que tuvo pronta edición nacional).



Imagen 64. Los Mods fotografiados por el estudio de Anne-Marie Heinrich.

En los años posteriores, García pudo construir una carrera como músico popular en bandas exitosas como Almendra (producida por RCA, sello que según declaraba uno de sus directivos en 1970 tenía cada semana “tres o cuatro cuerdas con chicos que se quieren probar”⁶³²), Aquelarre y Tantor. Pero la historia “profesional” de los Mods concluyó con este pequeño triunfo, que de cualquier modo representó un privilegio al que ni los conjuntos que compitieron con ellos en aquella ocasión ni la gran mayoría de los jóvenes que por entonces formaron su banda beat lograron acceder. Fue el caso, por ejemplo, de José María González, el guitarrista y cantante de un grupo del conurbano oeste llamado Los Wizards. Según él mismo relata, su conjunto también probó suerte en aquellos concursos:

⁶³² Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, p. 8.

Por aquella época, el programa “Escala musical” de Canal 13 –a cuyo elenco pertenecían Los Shakers- tuvo una iniciativa que aparecía como atrayente: darle la oportunidad de presentarse en cámara a grupos o solistas de poco o ningún renombre. El método de selección era el siguiente: se convocaba a los ignotos talentos para que asistieran a una prueba en el Canal, generalmente a mitad de semana; se los hacía interpretar dos o tres temas, y luego el equipo de producción del programa (conducido por el Sr. Bayón, pido disculpas por haber olvidado su nombre) elegía a tres de los intérpretes, según las virtudes que –a juicio del equipo- hubieran exhibido. Los seleccionados debían concurrir a tocar el sábado siguiente en alguno de los clubes en los que operaba “Escala...”, y quien recogiera mayor adhesión del público se presentaría en vivo en la emisión inmediatamente posterior del programa, que iba los domingos. Pudimos hacer nuestro contacto con los productores, y fuimos citados para dar la prueba. Mientras hacíamos lo nuestro, hubo gestos bastante complacientes de Bayón y sus colaboradores –hecho inédito para Los Wizards: aquí no había más público que ellos, no estaba el calor de la gente, y sin embargo sonamos bien- y tuvimos la suerte de ser seleccionados. (...)

El lugar en el que debimos presentarnos el sábado siguiente fue el Centro Montañés. Al llegar vimos una gran cantidad de público, y nos fuimos detrás del escenario a esperar nuestro turno. Primero subió una banda llamada Los Beatniks (nada que ver con la homónima que poco tiempo después obtuvo cierto renombre), que cosechó sonoros aplausos y ovaciones de la gente. En segundo lugar tocamos nosotros, y cerró el espectáculo en vivo un grupo cuyo nombre debe estar en algún sitio de mi hemisferio cerebral derecho, pero andá a encontrarlo... Hemos recogido una buena cantidad de aplausos, casi inusitada dado que no éramos de la zona y no teníamos figuración pública, pero no alcanzó: Los Beatniks fueron los más vitoreados y, en consecuencia, fueron ellos los que al día siguiente tuvieron su espacio en la emisión de “Escala Musical”. Nosotros, en un honroso segundo lugar y la tercera banda... todavía hoy me pregunto cómo habrán hecho para superar la prueba en Canal 13⁶³³.

En su libro *El queso y los gusanos*, Carlo Ginzburg utiliza como epígrafe una frase del poeta francés Louis-Ferdinand Céline que dice: “Todo lo que es interesante ocurre en las sombras./ No sabemos nada de la verdadera historia de los hombres”⁶³⁴. La historia (“el sueño”, en palabras de José María) de los Wizards, como la de Almendra pero sobre todo como la de tantas otras bandas de su tiempo que no trascendieron públicamente, es un ejemplo perfecto de la función decisiva que la música tuvo en la vida de muchísimos jóvenes de los años sesenta y de cómo el amateurismo se expandió e instituyó como un nuevo punto de partida para las carreras profesionales de los músicos populares.

⁶³³ González, J. M. *El sueño... ¿terminó?...*, p. 39 (capítulo 15).

⁶³⁴ Louis-Ferdinand Céline citado en Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos de según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Península, 2008) [1976], p. 31 (la traducción es mía).

El grupo se formó en Ramos Mejía a fines de 1964 y funcionó hasta mediados de 1968⁶³⁵. Su organización ocurrió, más precisamente, a raíz del acto de fin de curso preparado por los alumnos del quinto año del turno vespertino del colegio Esteban Echeverría. Habían pasado pocas semanas desde el estreno de la película *A Hard Day's Night* y los Beatles eran un tema de conversación en las aulas y los recreos. Surgió entonces la idea de “hacer una parodia”. José María González y su amigo Rubén Mighetti, que no tenían ninguna formación profesional pero habían aprendido a tocar la guitarra criolla y cantar durante el boom del folklore, se hicieron cargo del proyecto. Junto con otros dos estudiantes (un tercer guitarrista y un baterista, ya que no tuvieron bajo hasta el año siguiente) se pusieron a ensayar para el día del espectáculo:

Comenzó allí una carrera contra reloj para aprender, al menos, dos temas para interpretar el día del espectáculo. Los elegidos fueron “All my loving” y “A hard day's night”, que estaban entre los más populares de ellos en aquel momento. Hubo un detalle: ‘All my loving’ sería cantado en inglés, dado que habíamos podido conseguir la letra. En cambio ‘A hard...’ debió soportar ser cantada en castellano, con la letra que habían popularizado Sandro y Los de Fuego (escrita por Ben Molar, que era una letra-en-castellano, no la traducción del inglés), ya que la escasez de tiempo y el apuro nos impidieron obtener el original. Los ensayos se hicieron en la casa de Rubén (con alguna ‘escala’ en la de Beto, si no recuerdo mal). Ah... ¿Y los flequillos? ¡Eeheeee! ¿De dónde sacar los flequillos, con nuestros pelos bien cortitos, a la usanza de la época y tal como lo indicaban ‘la moral y las buenas costumbres’? Gran invento la arpillera... De algún lugar salió un retazo, el cual fue dividido en cuatro y nos proveyó a cada uno de una simpática, peculiar y tercermundista ‘peluca beatle’.

La buena experiencia de aquella primera presentación (en la que contaron con un solo micrófono) dio pie a la idea de formar una banda más estable. Ya a principios de 1965 “se produjo la primera visita a Daiam, el ‘templo’ musical de Talcahuano al 100 que todavía existe, para comprar dos guitarras eléctricas”, que rápidamente estuvieron enchufadas al único amplificador con el que contaban. Mientras terminaba de definirse quiénes serían sus integrantes estables, la banda comenzó a ensayar en un salón que había funcionado antiguamente como comercio a la calle, ubicado en la parte delantera de la casa de los hermanos Alberto Orlando “Beto” y Juan Carlos Lamas (que participaban

⁶³⁵ La reconstrucción de los siguientes párrafos está basada en el libro testimonial escrito por José María González: *El sueño... ¿terminó?...*. Todas las citas están tomadas de esta obra. Tuve la oportunidad de conversar sobre la realización de este libro (escrito hacia el año 2001) y sobre la historia de los Wizards con el autor; este diálogo también fue fundamental para la investigación y escritura de estas páginas. Entrevista del autor a José María González realizada el 15 de marzo de 2021.

respectivamente como guitarrista y como asistente técnico y amigo -"el quinto wizard", según José María-). Unos meses más tarde, esa sala de ensayo informal se había vuelto un punto de encuentro para muchos jóvenes de la zona: "(...) de a poco y sin que nadie lo buscara, comenzaron a venir chicas y chicos a vernos tocar, a acompañarnos, a cebar mate, a estar con nosotros, simplemente. Los había ocasionales, otros permanentes, algunos se acercaban para ir viendo cómo era eso de armar una banda", recuerda José María, quien antes de que concluyera el año tomó la determinación de parar de militar en la Federación Juvenil Comunista para dedicarse más plenamente al proyecto de los Wizards. Era una decisión significativa que, más que el contraste, revelaba las continuidades y los puntos de contacto que podían existir -para un joven como él y seguramente para muchos más- entre esas dos actividades: la política y la música. "El hambre por escuchar, por aprender, por reproducir el material que nos llegaba era voraz. Constituía una parte importante de los ensayos: pasar una y otra vez [en un equipo Winco] los discos de Los Beatles, de los Stones, de The Dave Clark Five, de The Yarbuds, de The Byrds, de Los Shakers", cuenta. Al grupo uruguayo, además, pudieron conocerlo personalmente. José María estuvo en la firma de discos que Odeon organizó en una disquería de Morón a los pocos días de que Hugo, Osvaldo, Caio y Pelín llegaran en avión a Buenos Aires (la misma que aparecía fotografiada en la contratapa de su primer LP) y los fue a escuchar junto a sus compañeros al Club Morón. Gracias a una serie de eventos afortunados, los Wizards terminaron entablando una relación con los integrantes de la principal banda beat del momento, con quienes tuvieron la oportunidad de escuchar por primera vez *Rubber Soul* o asistir al estreno de la película *Help!*. En el recuerdo de José María, los Shakers fueron, además de personas amables y generosas (les regalaron la batería azul que se veía en la foto de la tapa de su primer LP), una referencia musical ineludible, ubicada apenas un escalón por debajo -por supuesto- de Los Beatles.

Para entonces, es decir para el verano de 1966, el conjunto estrella del sello Odeon actuaba a un ritmo vertiginoso, llegando a hacer siete shows por día. "Éramos como una máquina, trabajábamos con dos juegos de equipos, doble equipo, para poder armar el segundo mientras tocábamos en el show anterior. (...) Los equipos iban en la camioneta y nosotros en remís. Varias veces terminábamos de tocar de día, al amanecer, y todavía había gente esperándonos. Me decían cuál era el primer tema y empezábamos", recuerda Caio, el baterista del cuarteto montevideano⁶³⁶. Los Wizards, por su parte, se convirtieron

⁶³⁶ Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 97.

en una de las decenas de bandas beat que, además de participar de los concursos de la Escala Musical, cada vez más llenaban los espacios para tocar que se ofrecían dentro de un circuito de lugares conformado no sólo por los pequeños y medianos clubes de barrio de Buenos Aires sino también por los de otros pueblos y otras provincias. A lo largo de su carrera, José María y sus compañeros realizaron presentaciones en el club El Trébol (Haedo), el club Unidos de San Carlos (La Matanza), el club Argentino de General Pico (La Pampa) un club de la localidad de Empalme Lobos, el club Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque, el Club Tessei (Hurlingham), el Club Estudiantil Porteño (Ramos Mejía), el Lawn Tennis de Ramos Mejía, el club Racing de Villa del Parque y el club Once Corazones (Ciudadela Norte). Según su recuerdo, el grupo casi siempre recibió un pequeño pago por tocar durante los treinta o treinta y cinco minutos que duraban los shows de aquella época: un dinero que apenas alcanzaba para solventar gastos mínimos pero que, desde la perspectiva de los organizadores, debía implicar una clara reducción de gastos con respecto al cachet que demandaban las orquestas profesionales. En un principio, el repertorio de los Wizards, que subían a los escenarios “al mejor estilo beatle, con poleras negras de cuello alto, botitas, pantalones también negros, ajustados”, estuvo “constituido casi en su totalidad por temas beatles: ‘Thank you girl’, ‘I saw her standing there’, ‘You can’t do that’” que permitían el baile. Pero con el paso del tiempo se fueron incorporando algunas canciones de los Rolling Stones (“Stupid Girl”), los Byrds (“Mr. Spaceman”) y Simon and Garfunkel (“The Sounds of Silence” y “I Am a Rock”, también grabada por los Hollies), y finalmente, composiciones propias cantadas en inglés.

A pesar de que el final de la breve carrera de Los Wizards merece explicarse ante todo como parte de la dinámica interna del grupo y de las trayectorias personales de sus integrantes, parece posible entenderlo también en un contexto de expansión y redefinición de la música beat argentina. Con una mirada retrospectiva, José María considera que el éxito de “La Balsa” fue un paso en falso en la historia del fenómeno beat local. “Mientras en Argentina la línea simple, lisa, elemental (pobre, quizás) en lo armónico e instrumental de ‘La Balsa’ batía récords de ventas, en Inglaterra Los Beatles le estaban dando los toques finales a una de sus obras más elaboradas y premonitorias, punto máximo de la ‘psicodelia’, además: el álbum ‘Sargeant [sic] Pepper’s Lonely Hearts Club Band’, argumenta. Cabe señalar que en realidad ambos discos fueron editados en la Argentina prácticamente al mismo tiempo (durante la primera quincena de julio de 1967) y que, de hecho, según relata el mismo José María, el Fans club oficial de los Beatles (que también tenía su sede en Ramos Mejía) le pidió prestada la sala de ensayo a Los Wizards para

organizar una “escucha colectiva” anticipada del nuevo disco de los *fab four*. Sin embargo, estas precisiones no importan demasiado. Lo significativo, en todo caso, son las formas en que la creciente masividad de la música beat afectó la trayectoria de la banda, abriendo nuevas posibilidades pero imponiendo también ciertas limitaciones. Luego de los bailes de carnaval, en abril de 1968, se publicó el primer número de la revista *Pinap*, dando continuidad al intento de crear una publicación especializada en música y cultura juvenil que había comenzado con la revista *JV*⁶³⁷. Entre sus páginas se incluía una sección llamada “Pinap descubre”, en donde se presentaba a dos “futuros beatles”: es decir, a dos conjuntos desconocidos con posible proyección pública. La foto de José María y sus compañeros fue una de las que apareció en aquella primera edición. A las pocas semanas, la banda tuvo además la oportunidad de realizar una prueba frente al locutor y productor Ricardo Kleinman, que resultó completamente fallida. Y también por entonces lograron alquilar una hora en el estudio de grabación ION, en donde registraron uno de sus temas, que seguían siendo cantados en inglés. Pero todas estas acciones representaron la clausura y no el comienzo de un camino. Los Wizards, plantea José María, estaban embarcados en la creación de nuevas composiciones que siguieran la línea de “evolución” artística de los Beatles, lo que según él los enfrentó a serias dificultades para conseguir fechas para tocar: “se pertenecía a la onda ‘Cuevera’ o ‘embalsamada’, o al estilo Roberto Sánchez devenido ‘Rosa, Rosa’ (...), de lo contrario, el destino inevitable eran los escenarios marginales (...)”. Para mediados de aquel año, realizaron sus últimas presentaciones en vivo y prácticamente dejaron de ensayar.

⁶³⁷ Según algunos coleccionistas, la revista *JV* -cuyo director editorial fuer Luis César “Lucho” Avilés- se editó entre noviembre de 1967 y marzo de 1969. Véase: <https://lossubterraneosblog.wordpress.com/2018/09/18/los-subterraneos-programa-no-74-revista-jv-17-09-18/>

THE NEWSOUND

Aunque hace sólo ocho meses que están reunidos y su única actividad es presentarse en reuniones privadas, Juan Carlos Zuppi, Enrique Berro, Luis Goya y Martín Quintana (edad promedio 17 años) fueron capaces de crear un tema propio: "No me dejes llorar", en el más depurado estilo beat. Tal vez porque todos sus temas son interpretados en inglés es que los "Newsound" sienten una acendrada admiración por otro conjunto casi nacional: "Los Shakers". (El teléfono de este conjunto es 83-5687).

LOS WIZARDS

Cuando decidieron unirse —hace casi un año— "Los Wizards" (Buhos) no imaginaron que pocos meses después recibirían una invitación del "Argentine Beatles Fans Club" para tocar en una de sus fiestas anuales donde celebraban el cumpleaños de un integrante del conjunto Liverpool. Pepo, 17 años, es el baterista; Pepe, de 21, la guitarra rítmica; Beto, con escasos 18 años es la primera guitarra y segunda voz y José Luis, de 20, la primera voz del conjunto. (El teléfono del grupo es 658-0595).

pinap descubre

Futuros Beatles: escriban si quieren aparecer en esta sección. Lectores: llámenlos y tendrán animación tupida en sus fiestas.

59

Imagen 65. Los Wizards en la sección "Pinap descubre".

En síntesis, como muchísimos otros conjuntos beat de su tiempo, los Wizards construyeron una historia que nunca alcanzó las primeras planas, pero que fue central no sólo para la vida de sus integrantes sino también de todos aquellos que compartieron un ensayo con el grupo o los escucharon con atención en algún show de fin de semana:

Si en aquel momento a alguien se le hubiera ocurrido realizar un estudio sociológico de lo que eran o significaban los ensayos de Los Wizards, creo que hubiese extraído conclusiones notables. (...) El núcleo de toda la movida wizard era la banda, sin dudas. No sólo ensayando o tocando en recitales. El simple hecho de abrir la puerta del salón de Oncativo 82 y dejar que chicas y chicos nos acompañasen, aprendiendo de lo que nosotros pudiésemos brindar o nada más que escuchándonos; las propias charlas que se armaban en los intervalos, con un tema común o con varios conversados todos al mismo tiempo, lograban que el ámbito se convirtiese en algo cálido, a veces hasta fogoso y con posiciones encontradas, pero con un saldo siempre favorable: la sociabilización permanente, el colectivo funcionando tanto en el

grupo convocante como en quiénes se acercaban a ver o evaluar nuestro trabajo de laboratorio.

El recuerdo de José María, lejos de acotarse al relato de los “grandes acontecimientos” (por más pequeños que hayan sido), ilumina una dimensión comunitaria que es tan difícil de reconstruir como fundamental para explicar los vínculos entre música y juventud durante los años sesenta. Estas formas de interacción social sostenidas ya no sólo en torno a la escucha y el diálogo sobre música sino también a la participación (más o menos directa) en instancias de creación musical se multiplicaron a partir de la llegada de la música y las imágenes de los Beatles y fueron, en sí mismas, uno de los elementos constitutivos del fenómeno beat local y un factor determinante en la consolidación de la cultura juvenil argentina.

Por otra parte, el caso de los Wizards funciona como una evidencia puntual de los modos profundos en que la irrupción del fenómeno beat trastocó, en Argentina como en muchos otros lugares del mundo, tanto la dinámica de funcionamiento interno de la música popular como las lógicas con las que el *star system* había funcionado hasta entonces. Como observaba H. Stith Bennett a partir del caso estadounidense, a diferencia de lo que sucedía con los músicos clásicos o de jazz, “convertirse en un músico de rock” no implicaba “un proceso de aprendizaje” sino que se basaba “simplemente en *estar* en un grupo de rock local”:

Sin alguien que les enseñe cómo hacerlo, los músicos de rock aprenden a hacer música juntos hablando de “formar un grupo”, buscando lugares para ensayar, hablando de instrumentos y equipos y adquiriendo los materiales que consideran necesarios, consiguiendo actuaciones, accediendo a composiciones y aprendiendo a tocarlas y, lo más importante, evaluando incesantemente quién y qué “suena bien”. La interacción que acompaña a la agrupación y reagrupación de las bandas de rock es en sí misma el factor crítico para producir la experiencia inicial de los intérpretes de rock⁶³⁸.

Para mediados de los años sesenta, este tipo de formación musical basada en la práctica autodidacta y en la escucha colectiva de discos, para la cual la circulación por los canales de las industrias musicales se presentaba como una posible instancia posterior (en vez de como un inevitable punto de partida), era novedosa y disruptiva. En contraste con las performances ensayadas y despersonalizadas de los cantantes de la “nueva ola” y *El*

⁶³⁸ Stith Bennet, H.: *On Becoming a Rock Musician...*, p. 5.

Club del Clan, los conjuntos beat reivindicaban el amateurismo y proponían un espectáculo en donde la autenticidad personal y la autonomía relativa de los intereses comerciales aparecían como valores primordiales. Se operaba así un desplazamiento profundo de la iniciativa creativa que, por un lado, desafiaba la injerencia empresarial sobre los compositores e intérpretes pero, por el otro, posibilitaría la transformación del negocio discográfico durante las décadas siguientes desde un sistema basado en la producción directa de contenidos (en estudios propios, con técnicos de grabación propios, de artistas especialmente contratados) a un sistema centrado en los derechos de propiedad y en la selección y distribución de producciones independientes, en donde los mayores riesgos y la “mayor responsabilidad financiera en el desarrollo de nuevos talentos” recaería “en los mismos músicos”⁶³⁹.

La irrupción del fenómeno beat colaboró así directamente para marcar un quiebre cualitativo dentro de la historia de la cultura popular masiva, tanto en términos de la concepción de la figura del músico como en términos de su relación con las industrias culturales. Esas diferencias pueden entrecruzarse a través de la comparación de dos películas destinadas a la juventud: *Escala Musical* (1966, dir. Leo Fleider) y *El extraño del pelo largo* (1970, dir. Julio Porter). Ambas producciones formaban parte de la serie de *teenpics* que se venían produciendo en Argentina desde la aparición del rock and roll y eran, cada una a su modo, claras representantes del que Jane Feuer ha denominado el “subgénero más persistente” del film musical: aquel estructurado en torno a la trama básica de un grupo de chicos “que se junta para organizar un show”⁶⁴⁰. Ambos films se distinguen, además, porque presentan una visión sobre el mundo de la música juvenil que no sólo está construida desde el universo (adulto) de las industrias culturales, sino que también exalta el rol jugado por sus agentes comerciales. Sin embargo, a pesar de que fueron estrenados con tan sólo cuatro años de distancia, las formas en que representan a los músicos y sus vínculos con los circuitos musicales son muy diferentes entre sí. El protagonista de *Escala Musical* es, como se señaló en capítulos previos, el señor Orellón: una suerte de álgter ego de Carlos Ballón, propietario de la empresa del mismo nombre. Él es el encargado de reunir y dar impulso a un grupo de jóvenes que quieren formar “una especie de club musical” y que aparecen por primera vez en escena bailando en el living

⁶³⁹ Frith, S. “The popular music industry”... , p. 24.

⁶⁴⁰ “(...) kids (or adults) ‘getting together and putting on a show’”. Feuer, Jane. “The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment”, Grant, Barry Keith (ed.). *Film genre reader II* (Texas: University of Texas Press, 1995), p. 441.

de una casa, al ritmo de un disco simple reproducido en un tocadiscos. Los músicos juveniles (varones y mujeres) ocupan, en este marco, un rol claramente secundario, ya que no participan como personajes (no tienen líneas que decir) sino como números artísticos puntuales que se insertan entre la narración de la historia: ya sea a la hora de hacer un casting frente a los jóvenes protagonistas o a la hora de participar de alguno de los programas de radio y televisión o bailes que estos últimos organizan (con el inestimable apoyo de Orellón). En esas presentaciones, los distintos intérpretes (solistas o conjuntos de música de la “nueva ola”, tropical, balada o tango) son siempre mostrados como aspirantes a tener una carrera profesional, es decir, a insertarse dentro de las estructuras comerciales para realizar un show ya preparado y ensayado a cambio de un salario; la idea de que su música es una expresión de sus inquietudes personales no está puesta en juego en ningún momento⁶⁴¹. La única excepción en este sentido son Los Shakers, la principal banda beat que aparece en la película⁶⁴². Como se analizó previamente, sus integrantes realizan un pequeño papel en el largometraje como operarios de una fábrica de *Coca-Cola*. Si bien no pasa mucho tiempo para que el grupo aparezca en pantalla ataviado con su look beatle, esta pequeña escena permite mostrarlos primero como personas “comunes” que tocan música independientemente de sus posibilidades de éxito. Es justamente esta última descripción de la figura del músico la que prevalece en *El extraño de pelo largo*. En esta otra película el protagonista también es un empresario, bautizado con el simbólico nombre de Benigno, que comparte con Orellón el ímpetu de apoyar a la música juvenil (a la música beat en este caso) pero se diferencia porque que es un joven de la misma edad que los músicos a los que busca organizar y promocionar. Esos músicos (que son todos varones), y en particular Litto Nebbia (quien es presentado como coprotagonista) tienen ahora un lugar mucho más importante en la propia narración: son actores, que tienen líneas de diálogo, características de personalidad propia y hasta relaciones románticas con las actrices. Ese rol actoral colabora con el tipo de retrato realista que se pretende mostrar de ellos, no como artistas profesionales sino como personas ordinarias que encuentran en la música un canal de expresión subjetiva. La formación de un conjunto, de hecho, depende del orden y la disciplina que Benigno, con

⁶⁴¹ En este sentido, *Escala Musical* es una película muy similar a la primera teenpic argentina: *Venga a bailar el rock* (1965, dir. Carlos Marcos Stevani)

⁶⁴² Cabe recordar que en el film también tienen una breve intervención Los Gatos Salvajes. Resulta significativo que esa aparición se realice bajo las mismas lógicas que la del resto de los artistas: es decir, el conjunto rosarino (que toca su canción “La respuesta” en una especie de casting) es presentado como número más que los jóvenes de “Escala musical” pueden contratar.

las buenas intenciones de quien desea ver triunfar a la música beat (que es, también, la música que él disfruta), les impone a cinco chicos que aman la música aun cuando no parecen demasiado empeñados en ganar fama y dinero con ella. Aunque a lo largo de la película aparecen otros grupos ya formados y probablemente conocidos para el público (La Joven Guardia, Trocha Angosta, Pintura Fresca y Conexión n° 5), este nuevo conjunto que se forma, ensaya y finalmente consigue ser difundido por todos los medios de comunicación (el disco, la radio, la televisión, la prensa escrita) gracias a los esfuerzos de Benigno es sin dudas el que define la imagen de los músicos juveniles que la película buscar reflejar. Así, al hablar con Litto, el mismo Benigno lo convence de no retornar a su Rosario natal y seguir su “vocación”; y al hablar de Litto, lo define diciendo que “es todo música, (...) es increíble: se olvida de comer, de dormir, hasta se olvida de sí mismo por dedicarse a la música”. Entre tanto, el cantante es mostrado solo con su guitarra en su cuarto de pensión, en el momento de inventar una canción cuya letra resulta inevitable asociar con su situación personal: “Mucho tiempo falté de mi hogar/ mucho tiempo de andar y vagar/ hoy me toca volver/ no tengo qué comer/ seguro es que allí un pan/ me darán”, canta el joven músico⁶⁴³. Si bien el éxito comercial será aceptado sin problemas por los jóvenes artistas beat de la película (el extraño del pelo largo dejará, a fin de cuentas, de ser tan extraño), su relación con la música aparece definida desde un principio como previa, auténtica y no supeditada a (o determinada por) esa inserción en las redes de las industrias culturales. A diferencia de *Escala Musical*, cuyo título contenía una referencia explícita a una reconocida empresa del mundo del espectáculo, *El extraño del pelo largo* tomaba su nombre de una canción que cuatro jóvenes (los integrantes de La Joven Guardia) habían escrito en el living de su casa⁶⁴⁴. Eran “algunos de esos muchachos que circulan sin importarle su pelo largo y trajes diferentes” y ya no los músicos profesionales, auguraba el periodista Jorge H. Andrés en otra de sus notas para la revista *Análisis*, quienes “seguramente” producirían “la música desconocida” del futuro⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Se podría agregar que esta canción nunca fue grabada en el “mundo real”: es una composición creada exclusivamente para esa escena. Una situación distinta, pero comparable en términos de la imagen del músico que se pretende construir, ocurre unos minutos después, cuando Litto le muestra a Benigno sus avances en una nueva composición: “Rosemary”. Esta canción, que el cantante toca acompañándose con su guitarra, será interpretada luego en la misma película, además de haber sido grabada e incluida en el primer LP del artista.

⁶⁴⁴ La canción fue firmada por Enrique Masllorens y Hiacho Lezica, pero la autoría real corresponde a Masllorens y Roque Narvaja. En el programa televisivo *Como hice*, Narvaja testimonia sobre el origen de la canción: “Según lo recuerdo yo, estábamos en la casa de Enrique, donde escuchábamos música y hacíamos planes para nuestra banda y Enrique me dijo ‘tengo una canción’”.

⁶⁴⁵ Andrés, Jorge H. “El último boom”, *Análisis*, N° 423, 22 de abril de 1969, p. 59.

4.3 Beat en castellano: el rol de las industrias culturales en el éxito de Los Gatos

“Hace pocos meses un suceso despertó el interés de la juventud atenta a los nuevos ritmos musicales. Se trata del conjunto Los Gatos, que ha grabado un pequeño disco titulado ‘La balsa’. Se trata, así se lo denomina, del primer conjunto auténticamente ‘beat’ en nuestro país”. Con estas palabras publicadas a comienzos de 1968, el diario *La Nación* se hacía eco por primera vez del éxito de ventas y de público que el conjunto liderado por Litto Nebbia venía logrando desde hacía ya algunos meses. El tradicional periódico no se destacaba especialmente por prestar atención a las expresiones de música popular (menos aún las asociadas a la juventud), pero la popularidad de aquella canción beat cantada en castellano forzaba una pregunta y una posible explicación: “¿Qué valor esconden estos muchachos para lograr que ‘La balsa’ esté durante dieciséis semanas consecutivas en el interés de los jóvenes porteños? Se explica -así lo hacen los entendidos-, pues el panorama musical argentino está desarrollando una nueva línea en relación con los movimientos iniciados en otros países, como Inglaterra, con composiciones de repercusión mundial. Así, se cita el caso de Los Beatles, los Rolling Stones y The Gee Bees [sic]”⁶⁴⁶.

Aunque esta breve nota obviaba algunos cambios importantes que venían procesándose en el medio local desde 1964 (Los Shakers, por ejemplo, habían sido entrevistados por el mismo diario *La Nación* en 1966⁶⁴⁷), acertaba en su percepción de que una transformación no sólo cuantitativa sino también cualitativa estaba ocurriendo en la historia de la música juvenil argentina. Además, si bien Los Gatos no eran las únicas figuras de esta renovación, la decisión de tomarlos como emblema estaba más que justificada. El gran estallido cultural y mediático de la música beat ocurriría recién en los primeros meses de 1969. Pero esa masificación estuvo ligada de manera directa a una renovación del panorama comercial de la música juvenil local y a una creciente aceptación social de repertorios estético-culturales transnacionales, dos procesos conectados entre sí que tuvieron a aquel conjunto rosarino como fuerza particularmente activa.

Vertiginosa y bullente, la historia de Los Gatos tuvo dos grandes partes. La primera de ellas se extendió desde la grabación de “La balsa” hasta marzo de 1969, cuando el grupo decidió disolverse para cumplir distintos objetivos: mientras Litto Nebbia comenzó su carrera como solista, el resto de la banda realizó un viaje a Nueva York con la intención de instalarse y trabajar allí. La segunda parte comenzó en

⁶⁴⁶ N. C. “Vayan prestando atención al ritmo beat”, *La Nación*, 11 de febrero de 1968.

⁶⁴⁷ “A la sombra de Los Beatles se cosecha dinero y fama”, *La Nación*, 1 de febrero de 1966, p. 22.

noviembre de ese mismo año, ya en un contexto de gran repercusión mediática para la música beat nacional. La actividad del conjunto (ahora con Norberto “Pappo” Napolitano como primera guitarra, en reemplazo de Kay Galifi) fue muy intensa hasta mediados de 1970, y menos álgida hasta marzo de 1971, cuando ocurriría la separación definitiva de sus integrantes⁶⁴⁸.

La primera etapa de la carrera de Los Gatos transcurrió, entonces, en menos de dos años y fue decisiva para la consolidación del fenómeno beat en Argentina. Luego de la aprobación de Mario Pizzurno, el productor artístico encargado de la música juvenil, RCA había editado el primer simple del grupo -como ya se indicó- el 3 de julio de 1967. Tal como la canción que ocupaba el lado A, “La balsa”, que comenzaba con el empuje de los instrumentos sumándose de a uno (la guitarra primero, el bajo después, la batería luego, el teclado ya en la segunda vuelta y la voz por último), el disco tardó unas semanas en “picar” (la palabra con que en el medio discográfico se hacía referencia a un interés del público). Sin embargo, para fines de agosto, la voz aguda de Litto Nebbia ya comenzaba a sonar intensamente por las radios, a verse y escucharse en televisión (en *Modart N° 1*, por canal 7 primero y por canal 9 después, y también en algunas emisiones del canal 2) y a recorrer el circuito de bailes. Por aquellos mismos días, un artículo de prensa señalaba con preocupación: “El año pasado se vendieron 200.000 placas de ‘El funeral del labrador’, interpretado por Bárbara y Dick; (...) en 1967 éxitos de primera fila como ‘La banda’, ‘Títere’, ‘Sunny’, ‘Tendrás un altar’, ‘Sácale las balas a tu fusil’, no alcanzan ni siquiera a la mitad de esa cifra. (...) Sucede (...) que faltan nuevos ídolos, que los viejos se estancan o desaparecen, y que al estridente empuje de la ‘nueva ola’ de hace pocos años, ha sucedido una peligrosa calma chicha”⁶⁴⁹. Llegado el fin de año, la aparición de Los Gatos (que aún no eran mencionados en aquella nota) parecía haber subsanado una parte importante de aquel problema. Según distintas fuentes, al mes de noviembre “La balsa” ya había vendido cincuenta mil copias y el grupo realizaba “unas 12 presentaciones” por fin de semana en “confiterías, bailes juveniles y shows de televisión”⁶⁵⁰. Anticipando una álgida y exitosa temporada de verano, la RCA se apuró a

⁶⁴⁸ Sobre la historia de Los Gatos, véase Antonelli, M. *A naufragar...*; Ábalos, Ezequiel. *Los Gatos - Beat N° 1* (Buenos Aires: El Encuentro Editorial, 2017)

⁶⁴⁹ “Música de la nueva generación”, *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, p. 51.

⁶⁵⁰ “Iracundias. El cantar de juglaría”, *Primera Plana*, N° 255, 14 de noviembre de 1967, p. 68. El dato de las cincuenta mil copias también aparece mencionado en el N° 1 de la revista *JV* (citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 96). El dato de las doce presentaciones también es mencionado en “‘Los Gatos’: un triunfo que no se hizo esperar”, *Radiolandia*, noviembre de 1967, citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 110.

editar su primer LP y un segundo simple con otras dos canciones incluidas en aquel álbum: “Ya no quiero soñar” y “El Rey lloró”⁶⁵¹. Además, incluyó a la banda en su selección de “los 10 del 68”: una campaña de promoción en la que compartían cartel con Palito Ortega, Evangelina Salazar, Bárbara y Dick, Los Iracundos, Johny Tedesco, Los Chalchaleros, Juan D’Arienzo, Bovea y sus Vallenatos, Armando Manzanero y Paul Jordan⁶⁵². Llegados los carnavales, Los Gatos se consolidaron como figuras importantes dentro de la escena musical. Realizaron una enorme cantidad de presentaciones en vivo, actuaron en el popular programa de Pipo Mancera, *Sábados Circulares*, y, tal como anticipaba la nota del diario *La Nación*, estuvieron “presentes en el teatro Ópera” junto con los visitantes franceses Sylvie Vartan y Johnny Hallyday (el 28 y 29 de febrero). En abril, la edición de su tercer simple, con “Viento, dile a la lluvia” en el lado A, les abrió el camino para la proyección latinoamericana: ese mismo año se editarían discos de Los Gatos en Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay, y el grupo visitaría casi todos estos países (participando entre otros en el III Festival Internacional da Canção y del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar)⁶⁵³. Cuando sus cinco integrantes anunciaron la decisión de separarse luego de los carnavales de 1969⁶⁵⁴, apenas había pasado un año y medio desde la edición de “La balsa”. Para entonces, Los Gatos habían editado otros dos LP (*Los Gatos* y *Seremos amigos*) y numerosos simples⁶⁵⁵, habían realizado una innumerable cantidad de shows y se habían convertido prácticamente en un sinónimo de lo que la mayoría del público y la industria entendía por “música beat”. No fue casual que la producción de la película *El extraño del pelo largo* contratara a Litto Nebbia como figura principal⁶⁵⁶. Ni tampoco que, a fines de aquel mismo año (justo a tiempo para aprovechar la nueva temporada de verano), Los Gatos tomaran la decisión de retomar la actividad, comenzando la segunda parte de su historia. El álbum

⁶⁵¹ Los Gatos – Los Gatos, RCA VIK, LZ 1136, 11 de noviembre de 1967. Las fechas y los datos precisos de edición de la discografía de Los Gatos están tomados de Antonelli, M. *A naufragar...*

⁶⁵² Véase *Cashbox*, 23 de noviembre de 1967.

⁶⁵³ Los Gatos “Viento, dile a la lluvia” / “Déjame buscar felicidad”, RCA VIK, 3IZ 1259, 4 de abril de 1968. El relevamiento de las giras internacionales de la banda está disponible en Antonelli, M. *A Naufragar...*, pp. 121-174. De los países mencionados, el único que no visitaron fue Perú.

⁶⁵⁴ “Los Gatos se separan”, *Pinap*, N° 11, febrero de 1969. La publicación se refería al grupo como “el conjunto más representativo del beat nacional”.

⁶⁵⁵ Los Gatos – Los Gatos, RCA VIK, LZ 1141, 10 de junio de 1968; Los Gatos – Seremos amigos, RCA VIK, LZ 1144, 30 de noviembre de 1968. Según el relevamiento de Antonelli, durante 1968 se publicaron además tres simples y un EP.

⁶⁵⁶ Teniendo en cuenta los datos consignados en las certificaciones que Argentina Sono Film expidió para que los músicos que participaban de la película no vieran cortados sus cabellos por la policía, se puede asumir que *El extraño del pelo largo* fue filmada entre septiembre y octubre de 1969. Uno de esos certificados está disponible en: <http://anecdotasderock.blogspot.com/2011/09/el-extrano-del-pelo-largo.html>

compilatorio con *Lo mejor de Los Gatos*, que RCA había editado en mayo de 1969, había vendido veinte mil unidades en tan sólo un mes⁶⁵⁷.

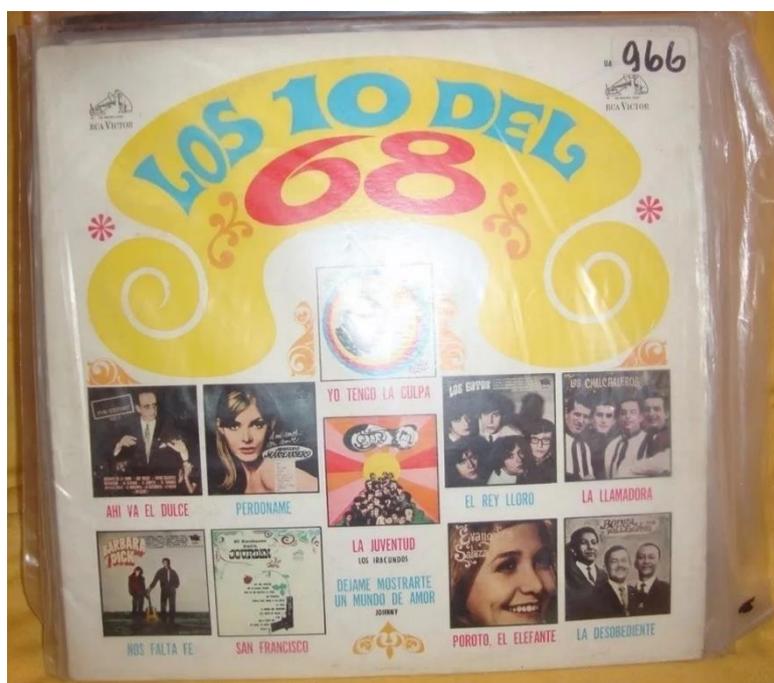


Imagen 66. Tapa del LP *Los 10 del 68*, RCA, UAHR-1869/1870, 1968.



Imagen 67. Poster de Los Gatos "Argentina For Export" publicado en el N° 6 de *Pinap* (septiembre de 1968).

⁶⁵⁷ Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 189.

El éxito que Los Gatos lograron a partir de 1967 dependió de la acción de las industrias culturales y, a la vez, influyó directamente en las posibilidades comerciales de la música beat argentina. Más allá de los méritos artísticos de aquel quinteto de jóvenes que, sin seguridad económica alguna, apostaron por mudarse de Rosario a Buenos Aires para intentar vivir de la música, la gran popularidad que la banda alcanzó a partir de la difusión de su tema “La balsa” se explica ante todo por la intensa promoción mediática que tuvo. Las canciones de estilo beat en castellano que Litto Nebbia y Ciro Fogliatta habían escrito y arreglado con su conjunto anterior, Los Gatos Salvajes, no habían logrado llegar a las primeras planas del negocio musical de su momento, generando la desintegración del conjunto para fines de 1966. En cambio, los temas que empezaron a preparar apenas unos meses después, luego de los carnavales de 1967, junto con Oscar Moro en batería, Kay Galiffi en guitarra y Alfredo Toth en bajo, surgieron en el momento y el lugar precisos.

La inclinación del público juvenil hacia la música beat venía haciéndose cada vez más evidente a los ojos de los empresarios mediáticos y discográficos, que no tardaron en ocuparse de alimentar aún más ese interés. La propuesta radial de *Modart en la noche*, basada en la presentación de los principales hits de los rankings de música pop estadounidense, inglés y francés, constituyó un modelo especialmente influyente para esta reorientación general. No existen grabaciones de aquellas emisiones que cada noche seguían miles de jóvenes desde sus radios portátiles, atentos a oportunidades únicas como la de escuchar de manera anticipada el nuevo simple de Los Beatles que contenía “Penny Lane” y “Strawberry Fields Forever”⁶⁵⁸. Sin embargo, el tipo de selección musical que destacaba al programa producido por Ricardo Kleinman puede rastrearse a través de una larga serie de compilaciones de hits extranjeros editadas por los distintos sellos discográficos argentinos entre 1967 y 1968, y en particular en aquellos discos que Philips lanzó durante 1967 con excelentes resultados de ventas: los dos volúmenes ya mencionados de *Música para la G.C.U. (Gente Como Uno)* y, su inmediata continuación, otros dos álbumes que salieron directamente bajo el nombre *Modart en la noche*⁶⁵⁹. Allí, los oyentes argentinos podían escuchar, por ejemplo, “Pictures of Lily” de The Who,

⁶⁵⁸ *Cashbox*, 15 de abril de 1967. El simple de Los Beatles fue editado en Argentina el 24 de marzo de 1967.

⁶⁵⁹ Véase *Cashbox*, 4 de febrero de 1967, 8 de julio de 1967, 2 de septiembre de 1967 y 2 de noviembre de 1967. En 1969 Philips editó un tercer disco de *Modart en la noche* bajo el título *Love*. También se editaron, bajo el mismo rótulo, al menos dos simples y un EP, todos con canciones de los Bee Gees. Además, como se señaló previamente, el sello Microfón editó dos álbumes con dibujos de Landrú en la tapa por aquellos años.

“New York Mining Disaster 1941” de los Bee Gees o “Purple Haze” de Jimi Hendrix, junto con “Can’t Take My Eyes Off You” de Frankie Valli y los Four Seasons o “Monsieur Yamamoto” de Hervé Villard. Como ya se ha señalado, los compilados habían sido un objeto central para el desarrollo de la música y la cultura juvenil en Argentina desde un principio, además de una de las estrategias promocionales fundamentales que las compañías discográficas adoptaron con respecto al sector más joven de su público. Y su importancia, lejos de reducirse, aumentaría con los años, al punto de hacer de las series como *Sótano Beat*, *Alta Tensión* y *Voltops* uno de los puntales del pico de ventas que la industria fonográfica alcanzó durante de la primera mitad de los años setenta. En ese sentido, los álbumes vinculados a *Modart en la noche* marcaban al mismo tiempo una continuidad y una posible línea de ruptura: proponían un eclecticismo que, como el de tantos otros LP similares y como el del propio programa de radio, era parte de su atractivo; pero se distinguían también por su efectividad para establecer un recorte a la vez comercial y cultural.



Imagen 68. Tapa del LP *Modart En La Noche*, Philips, 85017 PL, 1967.

DISCO	DISCOGRÁFICA	SELLO	SERIE
1967			
<i>Música para la GCU</i>	Philips		85016 P
<i>Música para la GCU vol. II</i>	Philips		85019 PL
<i>Modart en la noche</i>	Philips		85017 PL
<i>Más de Modart en la noche</i>	Philips		85021 PL
<i>María Belén y su discoteca</i>	Microfón		PROM-141
<i>Con Nuestros Mejores Deseos / Los Grandes Éxitos De Hoy / Los Grandes Artistas De Hoy</i>	CBS		JBS-1
<i>Música "Mod" Exclusivos Vía Aérea</i>	CBS		8748
<i>Flower Power. Música para hippies</i>	CBS		8796
1968			
<i>La música del tío Landrú</i>	Microfón		TL-1
<i>Flower Power vol. II Más música para hippies</i>	CBS		8825
<i>Música hippidelica</i>	CBS		8858
<i>Atlantic Hits</i>	Surco		A - 9502
<i>Atlantic Hits vol. II</i>	Surco		A - 9503
<i>London beat</i>	Odeon	"pops"	LDS-2156/L
<i>Los hits del momento en USA</i>	RCA	Groove	GLP-80002
<i>Los balazos del momento en USA</i>	RCA	Groove	GLP-80003
<i>Carnaby St. Vol. I</i>	Music Hall	Pye	2014
1969			
<i>Modart Love</i>	Polydor		21021
<i>Super explosión beat</i>	Phonogram	Buddah	62003
<i>Música hippidelica volumen 2</i>	CBS		8883
<i>Hippidéllico' 69</i>	CBS		8943
<i>Beat Discothek N° 1</i>	RCA	London	SLLM17301
<i>Carnaby St. Vol. II</i>	Music Hall	Pye	2043
<i>Carnaby St. Vol. III</i>	Music Hall	Pye	2067

Cuadro N° 14. Algunos de los numerosos compilados de canciones extranjeras "beat" o "hippies" editados en Argentina entre 1967 y 1969.

La actualización con respecto a las modas internacionales como criterio básico del buen gusto musical que impuso *Modart en la noche* fue rápidamente adoptada tanto por otros programas de radio y de televisión como por los programadores de los bailes de cada fin de semana, interesados en competir en lo que un cronista de la época describía como una "batalla sonora que recluta cientos de millares de partidarios entre jóvenes y adolescentes"⁶⁶⁰. En programas como *Escala Musical* y *Sábados Continuos* y en las presentaciones en vivo de cada fin de semana, la "música de la nueva generación"⁶⁶¹ fue ocupando un espacio cada vez más importante. Los artistas internacionales también tuvieron su participación aquí, a través de los dos únicos grupos beat ingleses que visitarían la Argentina durante los años sesenta: los Herman's Hermits, que en noviembre de 1967 cantaron sus hits "No Milk Today" y "There Is A Kind Of Hush" en la televisión y en el estadio de Vélez Sarsfield, y los Tremeloes, quienes en menos de un año realizaron tres visitas al país (marzo y noviembre de 1968 y febrero de 1969), llegando a tocar frente

⁶⁶⁰ "Música de la nueva generación", *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, p. 48.

⁶⁶¹ "Música de la nueva generación", *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, pp. 48-53

a treinta y cinco mil personas en Rosario⁶⁶². Sin embargo, fue sobre todo la presencia de los grupos locales la que animó la expansión de la música beat en las pantallas y los clubes de barrio. En esos dos espacios, y en menor medida en la radio, Los Shakers, Los Mockers, Los V.I.P.'s, y Billy Bond “el rebelde” comenzaron a compartir lugar con nuevos grupos importantes como Los In (CBS), Los Bulldogs (RCA), los Con's Combo (RCA), The Sound & Company (Music Hall) y Los Walkers (Music Hall), y también con una gran cantidad de bandas más pequeñas como Los Bestias, un conjunto de sonido fuertemente blusero y un estilo visual “salvaje” comparable al de los primeros Rolling Stones o al de Los Troggs (el grupo de garage rock británico cuyos dos primeros álbumes fueron editados en Argentina en 1967)⁶⁶³, o Los Bishops, una banda en la que participaban dos de los futuros integrantes de La Joven Guardia (Hiacho Lezica y Félix Pando)⁶⁶⁴. El “modelo *Modart*” fue igualmente determinante sobre la propuesta musical de estos nuevos conjuntos: con la excepción de Los Shakers, Los Mockers, Los Gatos y Billy Bond, la interpretación de versiones de éxitos internacionales cantados en inglés se consolidó como la práctica más frecuente dentro del beat local al menos hasta fines de 1968 (aunque sin dudas continuó por algunos años más). Los discos que estas bandas grababan también funcionaban, en cierto modo, como compilados. El segundo LP de Los In, por poner tan sólo un ejemplo, se titulaba *...Action!!* y contenía temas previamente grabados por grupos británicos (“A Whiter Shade of Pale” de Procol Harum”, “Happy Jack” de The Who, “You've Got Your Troubles” de The Fortunes y “Night of Fear” de The Move) y por conjuntos estadounidenses (“My Little Red Book” de Love, “Girl in Love” de The Outsiders, “Here's a Heart” de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich, “Cherish” de The Association), una canción del grupo beat español Los Bravos (“I Don't Care”), una canción de música soul (“Working in The Coal Mine” de Lee Dorsey), el hit del dúo estadounidense Sonny and Cher “Little Man” y “Dona Dona”, una canción

⁶⁶² *Cashbox*, 6 de abril de 1968, en donde se señala que “The following night, beginning at midnight, the group played four separate concerts to more than 80,000 Carnival celebrants. In the course of their eight-day Argentine visit, the group also did a full hour television show and two half-hour video outings”.

⁶⁶³ Los Bestias obtuvieron el segundo previo en el “Festival de los Desconocidos” organizado por Escala Musical en 1966 (el conjunto ganador fue Los Interrogantes). A partir de ese momento, se presentaron numerosas veces en el programa (en YouTube hay disponibles al menos cinco videos del grupo tocando frente a las cámaras). Sin embargo, nunca llegaron a editar un disco. En 1968, algunos de sus ex integrantes (el cantante Miguel Torres Witis y el guitarrista Eduardo Levy) formaron un nuevo conjunto llamado Los Blue's Men y grabaron para EMI el álbum *Prohibido Prohibir*. Sobre la edición local de los dos primeros álbumes de The Troggs, véase *Cashbox*, 7 de enero de 1967 y 8 de julio de 1967.

⁶⁶⁴ Los Bishops tocaron al menos dos temas en *Escala Musical*: “Paint It Black” y “Cool Jerk” (grabadas originalmente por Los Rolling Stones y el trío The Capitols, respectivamente). Sin embargo, no llegaron a grabar. Otros conjuntos que grabaron al menos un simple durante este período fueron The Bestias Peludas (Trova), El Grupo de Gastón (CBS), Los V.I.P.'s (CBS) y Los Nibelungos (CBS).

popular judía que había sido grabada previamente por Joan Baez, Donovan y el dúo británico Chad & Jeremy. “Nacieron en Argentina y ‘suenan’ extranjeros”, prometía el texto de presentación incluido en la tapa de aquel disco de “Francis, Freddie, Jesse y Dave, el conjunto ‘beat’ del momento”. Su “cuidada selección” demostraba una aplicación a rajatabla de aquel mandamiento que el cada vez más poderoso Ricardo Kleinman proclamaba por entonces a viva voz: “el que antes presente las novedades, ese será el más escuchado”⁶⁶⁵.

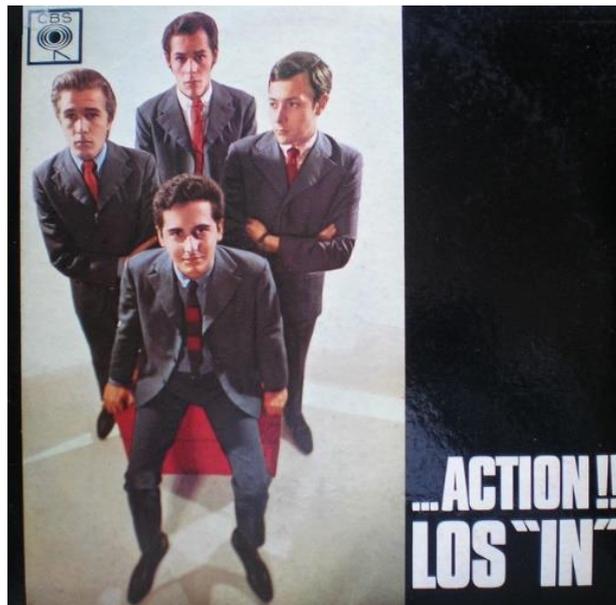


Imagen 69. Tapa del LP de Los In - *Action!*, CBS, 8737, 1967.

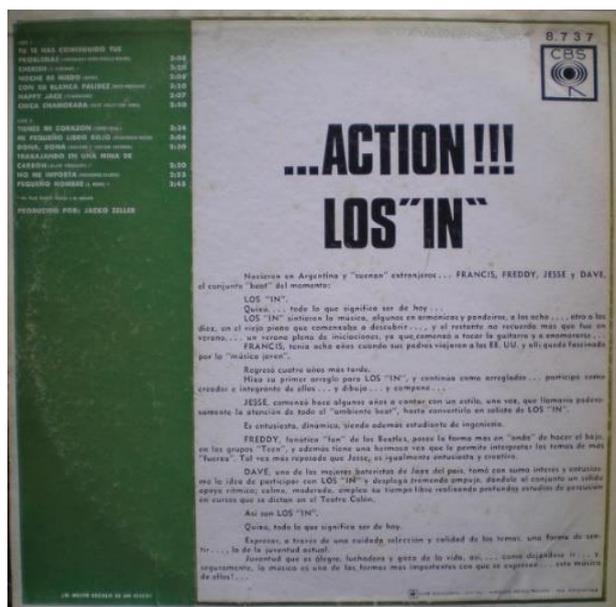


Imagen 70. Contratapa del LP de Los In - *Action!*, CBS, 8737, 1967.

⁶⁶⁵ “Música de la nueva generación”, *Análisis*, N° 336, 21 de agosto de 1967, 52.

BANDA	SELLO	INTEGRANTES	LP
Con's Combo	RCA	Owe Monk (teclado); Conny Söderlund (guitarra); Bo Gathu (bajo) y Charlie Warnfeldt (batería)	<i>Los Fabulosos Suecos</i> , RCA Vik, LZ-1140, 1967.
Los Bulldogs	RCA	Roberto "Kano" Alonso (voz); Humberto "Nengo" Buono (guitarra); Carlos "Moro" Senaldi (guitarra); Eduardo "Galo" Jusid (teclado); Jorge Bragaña (bajo); Ricardo Bragaña (batería).	<i>Los Bulldogs Vol. II</i> , RCA Vik, LZ-1135, 1967.
Los Gatos	RCA	Litto Nebbia (voz); Ciro Fogliatta (órgano eléctrico); Kay Galifi (guitarra); Oscar Moro (batería); Alfredo Toth (bajo).	<i>Los Gatos - Los Gatos</i> , RCA Vik, LZ-1136, 1967; <i>Los Gatos - Los Gatos</i> , RCA Vik, LZ-1141, 1968; <i>Los Gatos - Seremos amigos</i> , RCA Vik, LZ-1144, 1968.
Los In	CBS	Francis Smith (guitarra); Amadeo Álvarez (voz); Freddy Meijboom (bajo); Osvaldo López (batería)	<i>Action!</i> , CBS, 8737, 1967.
Los Shakers	Odeón	Hugo Fattoruso (voz; guitarra y órgano electrónico); Osvaldo Fattoruso (voz y guitarra); Roberto "Pelín" Capobianco (bajo); Carlos "Caio" Vila (batería).	<i>La conferencia secreta del Toto's bar</i> , Odeón "pops", LDX-309, 1968.
Los V.I.P.'S	CBS	Charlie Levi (voz y guitarra); Gustavo Sola (batería); Juan Manuel "Juancho" Amaral (bajo) y Guillermo "Negro" Demonte (guitarra principal)	No grabaron LP.
Los Walkers	Music Hall	Carlos Alberto Altamirano (voz); Roberto Jorge "Rover" (guitarra); Ignacio "Tata" (bajo); Roberto Antonio "Corre" López (batería).	<i>Los Walkers</i> , Music Hall, 720, 1967; <i>Nosotros Los Walkers</i> , Music Hall, 2001, 1968.
The Sound & Company	Music Hall	Jorge Navarro (teclados Alfredo Wulff (trombón y bajo, voz); Alberto Fernández Martín (batería); Juani Amaral: guitarras, voz	<i>The Sound & Company - The Sound & Company</i> , Music Hall, 715, 1967; <i>The Sound & Company - Fine & Dandy</i> , Music Hall, 2003, 1968; <i>The Sound & Company - El Show de...</i> , Music Hall, 2038, 1969.

Cuadro N° 15. Principales bandas beat activas en Argentina entre 1967 y mediados de 1968.

La presencia sostenida de la música beat cantada en inglés no debería hacer perder de vista, en cualquier caso, que a partir de la edición de “La balsa” el conjunto beat argentino más popular y a buena distancia del resto fue Los Gatos. Los empresarios musicales y el propio Ricardo Kleinman en particular cumplieron, también en este punto, un rol muy importante. En aquella misma nota en que entronizaba a las novedades musicales extranjeras, que fue publicada en agosto de 1967, el “sonriente y competitivo” heredero de la sastrería *Modart* planteaba asimismo que “los conjuntos y solistas argentinos y latinoamericanos deberían grabar solamente en su propio idioma” porque “cantar en inglés” implicaba “faltar a la verdad”. Era una declaración tan perspicaz e intuitiva como estratégica y calculada. La perspicacia y la intuición estaban en su reconocimiento de que la moda de cantar canciones en inglés no lograría sostenerse por demasiado tiempo más, no sólo porque era una opción limitante en términos creativos para los propios músicos argentinos sino también, y sobre todo, porque restringía las posibilidades que la música beat local tenía de alcanzar un público más masivo. La opción de cantar beat en castellano, de hecho, nunca había desaparecido por completo, como bien demostraba la constante presencia de Billy Bond en el circuito mediático de *Escala Musical*. Y ya a fines de 1966, en pleno “reinado” de Los Shakers, el sello CBS había comenzado a intentar reavivar esa línea musical con un álbum compilatorio titulado justamente *Beat en castellano*, en el que estaba incluido -entre otros temas- “Rebelde” de Los Beatniks. La estrategia y el cálculo en las palabras de Kleinman, por su parte, estaban en que aquel llamado a que los grupos nacionales cantaran en el idioma local realizado mediados de 1967 coincidía exactamente con la decisión de incluir a Los Gatos como una de las figuras estelares de *Modart N°1*; es decir, del programa de televisión que el productor había armado en asociación directa con la discográfica RCA, y a través del cual los intérpretes de “La balsa” cimentaron en buena medida su éxito inicial.



Imagen 71. Tapa del LP *Beat en castellano*, CBS,7073, 1966.

El acompañamiento de los medios y la industria discográfica fue, en efecto, un factor determinante para el desarrollo de una música beat en castellano. *Modart N° 1* había comenzado a emitirse en el otoño de 1967, los jueves a las 20.30hs por el canal 7. En agosto, al mismo momento que Litto Nebbia y sus compañeros hacían sus primeras apariciones en el programa, Kleinman definió un cambio de canal y de formato⁶⁶⁶. Un mes más tarde, más precisamente el domingo 1 de octubre a las 13hs, el canal 9 transmitió en directo desde el Teatro Astral de la ciudad de Buenos Aires la primera emisión del nuevo show, con la conducción de Johny Tedesco (quien también cantaba) y la actriz Dorys del Valle, el acompañamiento musical de Horacio Malvicino y su orquesta, el diseño de vestuario del artista pop Pablo Mesejean y la participación de los principales artistas juveniles de RCA: los Con's Combo, Los Mockers, Los Iracundos, La Joven Guardia, Los Bulldogs, José Feliciano, Bárbara y Dick, Melina di Capri, Donald y, como figuras estelares, los autores e intérpretes de lo que una revista de aquel momento definía como “la canción ‘mod’ que se repite hasta el cansancio, y que siempre enardece tanto a bailarines como a simples espectadores”: Los Gatos. Con el objetivo de favorecer la promoción del nuevo programa, pero también atraídos por “el último ‘boom’ juvenil,

⁶⁶⁶ *Cashbox*, 12 de agosto de 1967.

capaz de concitar audiencias de 2500 que pacientemente, con los nervios aplicados, hacen largas colas con en la esperanza de conseguir entradas”⁶⁶⁷, fueron varios los medios de prensa que se acercaron al teatro Astral durante aquel octubre⁶⁶⁸. Triunfante, “R. A. [Ricardo Alejandro Kleinman], el animador de *Modart en la noche*, quien introdujo en el país una nueva modalidad radial”⁶⁶⁹ los recibía y ofrecía sus explicaciones. “Sostengo que no es mersa cantar en castellano. Lo que resulta una mersada es el contenido de las letras. Creo que hay que empezar a componer, creando una corriente musical desde la Argentina que se imponga primero en Latinoamérica y luego en todo el mundo”, le planteaba a la “Revista de Jóvenes” *JV*, una nueva publicación que bajo el lema “somos el 56% del país” y con Los Gatos en la tapa comenzó a editarse en noviembre⁶⁷⁰. “Existe una nueva modalidad musical en el mundo. Fundamentalmente yo soy vanguardista y no dependo de ningún tipo de intereses para difundir la música que considero del momento. Este programa es el momento juvenil. La revolución y la creación de nuevos ídolos está en marcha. El público los elegirá. ‘La nueva ola’ ya es historia. El futuro es esto”, le decía a *Gente*⁶⁷¹. Palabras muy similares se leerían, apenas un par de semanas después, en la contratapa de un nuevo compilado titulado *Modart N° 1*. “A principios de este año RCA Victor Argentina nos propuso hacer un LP con artistas locales. Le contesté que no lo haría hasta que no hubiera en la Argentina cantantes y conjuntos de calidad internacional con su propio estilo y personalidad, que tuvieran temas impactantes y que no copiaran. Creo que llegó el momento”, argumentaba el productor⁶⁷². El cambio, evidentemente, no había ocurrido solo: los encargados del negocio musical, y Ricardo Kleinman en especial, tenían responsabilidad directa en que “La balsa” de Los Gatos formara parte de la selección de los principales “ruidos de 1967” que la revista *Gente* le propuso a sus lectores en formato LP⁶⁷³.

⁶⁶⁷ “Lo difícil es ser normal”, *Ocurrió! Aquí y en el mundo*, 27 de octubre de 1967.

⁶⁶⁸ La presencia de múltiples reportes gráficos es mencionada en el apartado “Las fotos movidas” al interior del artículo “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 38. Además de las notas ya citadas, véase “Un buen programa musical”, *Radiolandia*, 6 de octubre de 1967.

⁶⁶⁹ “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 35.

⁶⁷⁰ Citado por Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 103.

⁶⁷¹ “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 36.

⁶⁷² Compilado *Modart N° 1*, RCA Vik LZE 1138, 21 de noviembre de 1967.

⁶⁷³ Esta selección fue editada, no muy casualmente, por la empresa discográfica RCA. El coleccionista Héctor Bernardi digitalizó el material y lo compartió a través de la red YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JFqyucXTa2E> (última consulta: abril de 2022).

4.4 “La balsa”, la “estética rock” y la autenticidad de la música beat argentina

La existencia de todo un gran respaldo comercial puede ayudar a explicar la velocidad con la que Los Gatos se proyectaron a los primeros planos de la música juvenil y las oportunidades que, en los meses posteriores, se fueron abriendo para otros conjuntos que elegían cantar beat en castellano. Sin embargo, los motivos por los cuáles la nueva propuesta musical logró entusiasmar a una buena parte del público juvenil y consolidarse en el largo plazo como una expresión relevante de la cultura nacional merecen ser buscados en un plano sociocultural y no meramente económico. ¿Qué fue lo que hizo de “La balsa” y Los Gatos no sólo un éxito de ventas sino también un nuevo símbolo de la juventud argentina de su tiempo? Una respuesta a esta pregunta puede empezar a buscarse en las explicaciones que algunas jóvenes que asistieron al Teatro Astral a escuchar al conjunto rosarino realizaron ante las inquisiciones de los periodistas. El artículo de *Gente*, por ejemplo, recogía la siguiente declaración:

“No somos ‘hippies’ ni queremos imitar a nadie. Sólo aquí nos sentimos contentas y en ambiente”, se jactó Susana, una de las ‘fans’ embutida en una minirobe [sic] con corazones, convencida de que integra una cruzada de bien público difundiendo las cualidades de la “nueva generación argentina”. [“]Además -continuó- nos molesta que nos hagan preguntas. Somos auténticas”⁶⁷⁴.

Otro periodista, por su parte, intentaba una crítica y se encontraba con una argumentación contundente por parte de otra de las fanáticas de “La Balsa”:

- Este es nuestro mundo, donde hallamos verdadera alegría, nos sentimos satisfechas. ¿Por qué quieren ustedes meterse en él? Estos “Los Gatos” son nuestros “Beat” porteños, sólo ellos nos entienden... Ahora ya van a tocar la balsa, así que no me perturbe que necesito concentrarme...

(...)

- ¿Por qué tratan de imitar a los “Beat”, “Hippies”, todo importado? ¿No son capaces de crear ustedes un personaje?...

- ¿Quién le ha dicho que somos “hippies” o “Beat”? Nosotros no imitamos a nadie. Venimos aquí así, para divertirnos y nada más. Eso es suficiente. ¿Por qué siempre pensar en que somos plagiarias? Además, si hay algo bueno en otra parte, ¿por qué no nos puede servir también a nosotros como todo descubrimiento, como un remedio o vacuna?⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 39.

⁶⁷⁵ “Lo difícil es ser normal”, *Ocurrió! Aquí y en el mundo*, 27 de octubre de 1967.

Ambos testimonios compartían dos grandes puntos en común. En primer lugar, eran pronunciados por mujeres. Este hecho, podría pensarse, daba cuenta de las ideas de los propios entrevistadores por sobre todas las cosas. A juzgar por las fotografías que acompañaban a las distintas notas de prensa, el público que asistió a las emisiones de *Modart N° 1* era mixto. Que las entrevistadas fueran chicas, y no chicos, era al menos en parte resultado de una mirada heteronormativa. Las crónicas no eludían los lugares comunes sobre el fanatismo femenino, su irracionalidad y su sexualidad histórica: “enfervorizadas hasta el delirio, gozosas, afónicas de tanto chillar, cada una ya se veía dueña de un ‘beatnik’ propio, escondido entre varias melenas (...)”⁶⁷⁶. Sin embargo, se podría decir que el hecho de que fueran las mujeres las que hablaran desde las plateas reflejaba también un ordenamiento del espectáculo que caracterizaría especialmente al fenómeno beat. La presencia de Melina de Capri, “una jovencita de 18 años, de pelo largo y negro, con una voz que llegó al éxito con solo [dos] grabaciones”, no alcanzaba para ocultar el hecho obvio de que los escenarios de la música beat serían cada vez más un territorio ocupado casi exclusivamente por conjuntos beat conformados por varones⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 39. La nota de *Gente* también citaba la declaración de un joven, pero lo presentaba describiendo como “disimulaba su histeria pidiendo a gritos la canción ‘mod’ del momento: ‘La balsa’”. “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 36. Resulta significativo que este artículo de prensa está transcrito en el libro Antonelli, suerte de “historia oficial” de Los Gatos, pero se excluyeron justamente estos fragmentos en donde se caracteriza al público desde una mirada heteronormativa. Se podría interpretar esta operación de recorte, como un intento de borrar cualquier asociación entre Los Gatos y un público “femenino” (en términos de género, no necesariamente de composición).

⁶⁷⁷ “Lo difícil es ser normal”, *Ocurrió! Aquí y en el mundo*, 27 de octubre de 1967. De hecho, uno de los atributos de Melina de Capri que destacaban las crónicas era “el tono casi varonil de su voz”. “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 39.



Imagen 72. El público en el primer programa del programa de televisión *Modart N° 1* en el Teatro Astral.
Fuente: “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p.

34.

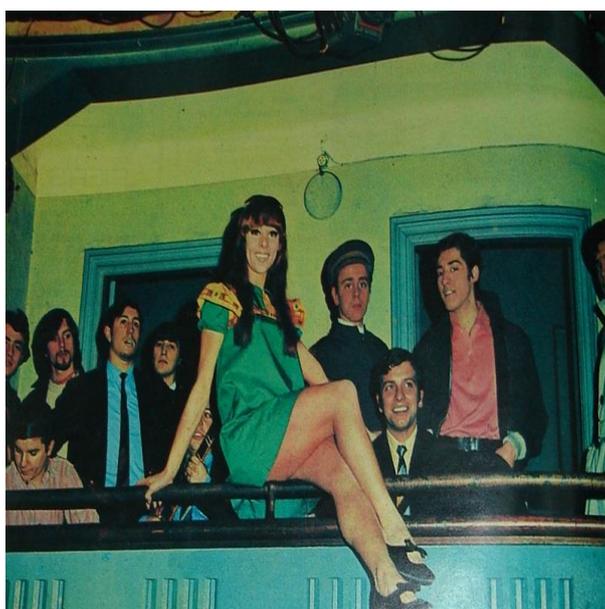


Imagen 73. Una de las bailarinas del programa, con el público joven.

Fuente: “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p.

34.

El otro punto en común de los testimonios es importante porque sugiere una clave para entender porque ese público juvenil encontraba en “La balsa” una canción particularmente atractiva y significativa. En los dos casos, la filiación de la música beat con expresiones musicales y culturales supuestamente extranjeras o “importadas” (entre ellas la referencia a lo “hippie”, que se analizará con más detalle luego) era reformulada en los términos de la autenticidad. Es decir, esas jóvenes sostenían que su pasión por Los Gatos no era artificial sino una manifestación constitutiva de su identidad como jóvenes y argentinas.

La autenticidad es un valor fundamental dentro de las sociedades occidentales modernas porque se vincula directamente con la construcción de identidades individuales y colectivas. Como distintos autores han señalado, entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XX el romanticismo primero y el modernismo después colaboraron en la legitimación de una contraposición ideológica entre la originalidad, la sinceridad y la creatividad de un individuo o un grupo social y los efectos alienantes de la emergente sociedad industrial y de masas⁶⁷⁸. Esta contraposición fue decisiva, en aquel contexto histórico que era a la vez el de la formación de los estados nacionales y el de la consolidación del paradigma moderno del arte, tanto para la construcción de identidades etno-nacionales basadas en nociones esencialistas del “pueblo” como para la afirmación de un discurso sobre la “gran división” entre una “alta cultura” auténtica y una cultura de masas alienante. Los discursos sobre la música popular, que emergía también por entonces gracias a las nuevas tecnologías de reproducción sonora y a la expansión del mercado de bienes culturales, estuvieron fuertemente teñidos por esta doble valorización de la autenticidad⁶⁷⁹. En la Argentina de la primera mitad del siglo XX, el tango y el folklore se establecieron, de modos diferentes pero paralelos, como músicas que expresaban la identidad nacional y, por ello mismo, también como expresiones culturales que a pesar de su entroncamiento dentro del mercado de masas podían presentarse como

⁶⁷⁸ Keightley, K. “Reconsidering rock”...; Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006) [1986]; Frith, Simon. “Art vs Technology: The Strange Case of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1986], pp. 77-92; Frith, Simon. “Music and Identity”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1996], pp. 293-312; Varga, Somogy / Guignon, Charles. “Authenticity”, Zalta, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2020 Edition). Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/authenticity/>.

⁶⁷⁹ Machin, David. “Discourses of popular music”, *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* (London: Sage, 2010), pp. 13-31.

genuinas y tradicionales⁶⁸⁰. La intensificación del carácter transnacional de las industrias discográficas que ocurrió a partir de los años cincuenta, como parte del proceso de expansión económica y cultural capitalista del período de posguerra, representó un factor de tensión para la “cultura nacional argentina” y para sus músicas populares hasta entonces más representativas. Como ha estudiado Matthew Karush, para muchos intelectuales antiperonistas el golpe de estado de 1955 no sólo abría oportunidades para una mayor integración económica de Argentina al mundo sino también para “reimaginar la identidad de la nación” a partir de un “cosmopolitismo modernizador” que abrazara “las corrientes intelectuales y artísticas más actualizadas” y generara “versiones cultas y modernas del tango y el folklore” como la que por entonces propondría el bandoneonista Astor Piazzolla⁶⁸¹. El impulso que las grandes empresas multinacionales que controlaban la producción fonográfica nacional dieron a la música pop internacional y a las estrellas de la “nueva ola” -es decir, a la música orientada específicamente al público más joven- representó para aquellos intelectuales y para muchos de los oyentes adultos una “inundación de música comercial y vulgar”⁶⁸². Si bien esta postura tendió a perder fuerza con el paso del tiempo, a partir de entonces y por lo menos hasta la mitad de los años setenta, la descalificación de la música juvenil por “extranjera” y, sobre todo, por “artificial” y “trivial” se volvió un tópico discursivo al que distintos actores culturales y políticos (tanto de izquierda como de derecha) de la sociedad argentina volvieron más de una vez.

La aparición de la palabra “autenticidad” en la boca del público de Los Gatos representaba por esto mismo una novedad; sobre todo si se considera que esas manifestaciones no fueron aisladas o meramente individuales, sino un eje nodal de los argumentos en favor de la música beat que muchos de sus intérpretes y oyentes repetirían abiertamente desde aquel año 1967 en adelante, además de un motivo importante en la promoción comercial que las industrias discográficas harían de los artistas de “la nueva generación argentina”. Al describir su pasión por Los Gatos, las dos chicas que habían asistido al Teatro Astral proponían una conciliación original: defendían abiertamente

⁶⁸⁰ Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: FCE, 2007); Chamosa, O. *Breve historia del folclore argentino...*. Es cierto, no obstante, que ni el folclore ni el tango estuvieron exentos de cuestionamientos, ya fueran realizados “desde adentro” o por los defensores de la “alta cultura”.

⁶⁸¹ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, pp. 198-199. Como señala el autor, algo similar se esperaba con respecto a las expresiones locales del jazz, ya que “los orígenes afroamericanos del jazz funcionaron como una garantía de la autenticidad de la música, mientras que las ambiciones de los músicos de jazz, su vanguardismo, convirtieron el género en una versión aceptable de la modernidad musical” (p. 209).

⁶⁸² Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 200.

como propio un repertorio de canciones y estilos culturales transnacionales. Un posicionamiento que, a mediados de los años sesenta, era disruptivo en tanto suponía una reformulación de los sentidos sobre aquello que definía a lo auténticamente nacional, dejando de lado el “compromiso con nociones esencialistas del folklorismo y el tradicionalismo” que había hegemonizado hasta entonces las ideas sobre la música y la cultura argentinas y proponiendo, en cambio, lo que Motti Regev define como una nueva forma de concebir la “singularidad cultural etno-nacional” en base a un “cosmopolitismo estético-cultural”⁶⁸³.

¿Cuáles eran las características que hacían de “La balsa” una canción de la juventud argentina? ¿Cómo consiguieron Los Gatos ser admitidos -incluso por el conservador diario *La Nación*- como el “primer conjunto auténticamente beat” del país? Si, como señala Allan Moore, la autenticidad no es una propiedad inherente a un objeto musical sino el resultado de un proceso de atribución de valor (una autenticación)⁶⁸⁴, estudiar cuáles fueron las cualidades de aquel tema de menos de tres minutos que fueron percibidas o experimentadas como novedosas (ya sea por los jóvenes que celebraron su aparición como una expresión genuina de su identidad o por los adultos que la cuestionaron por su ajenidad con respecto a las “tradiciones culturales” nacionales) abre una vía para entender por qué el año 1967 representó un hito tanto para la historia de la música beat local en particular como para la historia de la música y la cultura popular argentina en general. En este sentido, es posible afirmar que el éxito cultural de “La balsa” estuvo asociado a tres dimensiones en las que esta canción resultó “auténtica” en su momento: la lírica, la autoral y la musical.

La primera de estas dimensiones es probablemente la que más ha sido resaltada desde la aparición de “La balsa” hasta el presente, al punto de convertirse -como ya se remarcó- en un eje central de las memorias sobre la historia del rock argentino. Con distintos tonos y distintos tipos de argumentación, pero siempre bajo la convicción de que la canción tuvo un carácter inaugural, los propios protagonistas (músicos, oyentes, agentes de las industrias culturales), los periodistas musicales y los investigadores

⁶⁸³ Regev, Motti. “‘The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”, Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (eds.). *Studies in Popular Music* (London: Arnold, 2002), p. 318. Algunos cuestionamientos al argumento de Regev pueden encontrarse en Hesmondhalgh, David. Por qué es importante la música (Buenos Aires: Paidós, 2015), pp. 223-227.

⁶⁸⁴ Moore, Allan F. “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, Vol. 21, N°. 2, mayo de 2002, pp. 209-223.. Sobre la “fabricación de la autenticidad” véase también. Peterson, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997); Frith, Simon. “Towards an Aesthetic of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1987], pp. 257-274.

académicos han recordado -una y otra vez a lo largo de los años- que el tema de Los Gatos se destacó por su letra en castellano⁶⁸⁵. Se profundizó, así, en una percepción que ya estaba presente desde el comienzo. A pesar de que algunos de los primeros grupos beat como Los Búhos o Los Jets ya habían cantado en el idioma local, y obviando el hecho de que la campaña comercial por la música beat en castellano venía forjándose desde antes de que Los Gatos grabaran su hit, el grupo rosarino fue constantemente presentado -por los diarios y las revistas, por la RCA, por sus propios fanáticos- como “el primer conjunto beat argentino, que actúa en base a letras en castellano”⁶⁸⁶. Los redactores de los dos principales artículos de prensa que se publicaron sobre los shows de *Modart N°1* en el Teatro Astral, por ejemplo, consideraron importante incluir una transcripción de los principales versos de aquel “apasionado himno ‘hippy’” que entonaban los “nuevos ídolos juveniles”⁶⁸⁷. Mientras tanto, en el primer número de la revista orientada al público juvenil *Pinap*, de abril de 1968, Los Gatos eran retratados como aquellos que “ayudaron a destruir un mito que parecía infranqueable: hacer en castellano lo mismo que pueden hacer ‘Los Tremeloes’ o los ‘Bee Gees’ en Gran Bretaña o ‘Los Monkees’ en Estados Unidos”⁶⁸⁸. Más allá de su tono propagandístico o idealista, las afirmaciones de este estilo tienen -salvo que se haga una lectura demasiado simplista de ellas⁶⁸⁹- cierto asidero histórico. La música argentina cantada en castellano no era -claro está- una excepción en 1967, ni siquiera dentro de un universo de la música juvenil en el que Los Shakers y Los In (bandas, cabe recordar, que no sólo cantaban en inglés sino que tenían nombres en ese mismo idioma) convivían con Palito Ortega y Sandro. Pero basta comparar las letras de los principales hits de estos dos últimos cantantes⁶⁹⁰, o incluso la versión de “Ayer nomás” que estaba en el lado B del primer simple de Los Gatos, con la de “La balsa” para notar que el éxito de esta última no sólo ayudó a la popularización de la música beat en el

⁶⁸⁵ Véase, por volver a citar tan sólo dos ejemplos, Nebbia, L. *Mi banda sonora...*, p. 76. Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, pp. 198-201.

⁶⁸⁶ *Radiolandia*, 17 de mayo de 1968, citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 142.

⁶⁸⁷ “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, N° 116, 12 de octubre de 1967, p. 38; “Lo difícil es ser normal”, *Ocurrió! Aquí y en el mundo*, 27 de octubre de 1967.

⁶⁸⁸ “Los Gatos en el tejado”, *Pinap*, N° 1, abril de 1968, p.17.

⁶⁸⁹ Es decir, una lectura que entienda que los propios rockeros niegan por completo la existencia previa de músicas juveniles cantadas en castellano y defienden que la novedad de “La balsa” estuvo en el puro hecho de ser cantada en castellano (y no en una innovación temática, como se planteará aquí). Un ejemplo de esta lectura puede leerse por ejemplo en Tapia, Víctor. “Los primeros naufragios: cinco rocanrols anteriores a La Balsa”, blog *Universo Epígrafe*, 28 de julio de 2016.

⁶⁹⁰ Según el ranking de la revista *Billboard*, en 1967 Palito Ortega llegó al puesto número 1 con cuatro canciones – “La felicidad”, “Poco puedo darte” (una versión del tema de los Monkees “A Little Bit Me, A Little Bit You”), “Qué pasará” y “Todo es mentira”- mientras que Sandro lo logró con “Extiéndete que me encontrarás” (versión de “Reach Out[I’ll Be There]” de los Four Tops) .

idioma local, sino que también supuso la puesta en circulación a nivel masivo de un nuevo discurso de y sobre la juventud. En efecto, las dos estrofas de la canción escritas por Litto Nebbia y Tanguito tomaban distancia de las temáticas románticas y estereotipadamente adolescentes que habían predominado hasta entonces y proponían, en cambio, una visión del mundo centrada en la idea de libertad y estructurada sobre la contraposición entre un “mundo abandonado” y un individuo dispuesto a “naufragar”, a irse “al lugar que yo más quiera”, a partir “hacia la locura”:

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
Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura
con mi balsa yo me iré a naufragar

Tal como distintos autores han señalado, las conexiones entre la letra de “La balsa” y las ideas contraculturales que circularon a nivel global durante los años sesenta son insoslayables. La canción de Los Gatos expresaba una crítica moral a las sociedades tecnocráticas contemporáneas: cuestionaba la alienación de los individuos y convocaba a evadirse del “sistema” y desprenderse de los condicionamientos culturales. Es esta apelación redentora -su prédica en favor de “una mutación radical de las costumbres sociales”, su incitación “a adoptar un modo de vida diferente, una identidad diferente, en ruptura con los hábitos instituidos y familiares, con los condicionamientos motores y perceptivos”- la que según Dardo Scavino conecta al tema con el pensamiento contracultural y permite pensarlo como una de las primeras expresiones de una “manera de decir” que definiría a la cultura rock argentina durante sus primeros años⁶⁹¹. Sin embargo, esta interpretación puede llevar a pasar por alto (o a pretender resolver) la paradoja constitutiva de aquella emergente cultura rockera; esto es, el hecho de que esa promesa de liberación se enunciaba desde el seno mismo de la cultura popular masiva y

⁶⁹¹ Scavino, Dardo. “Musa beat: en viaje hacia la redención”, *Cuadernos LIRICO*, N° 15, 2016, pp. 3 y 7 respectivamente. Esta conexión con las ideas contraculturales también fue señalada por Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, p. 200.

en la forma de un disco que estaba generando excelentes ventas para la empresa RCA⁶⁹². A lo que se suma el problema epistemológico de que la asociación entre “La balsa” y el pensamiento contracultural puede potenciar las miradas retrospectivas centradas en la historia del rock, y hacer perder de vista que -como ya se ha señalado- el éxito de Los Gatos a mediados de 1967 fue percibido en su momento como un punto de inflexión dentro de una historia distinta y más amplia, que era la del fenómeno de la música juvenil en general.

Es por todo esto que resulta fundamental considerar otros dos aspectos de “La balsa” que fueron tanto o más centrales que la letra en su validación cultural como una expresión auténtica de la juventud argentina. Una segunda dimensión de la canción que fue percibida en el momento de su aparición como un rasgo de autenticidad fue el hecho de que los músicos que la tocaban eran también sus compositores. La asociación entre autor e intérprete había sido uno de los rasgos más novedosos de las “invasiones británicas”. Como se estudió en el segundo capítulo, que Lennon & McCartney fueran autores de la mayoría de los éxitos de los Beatles (así como Jagger & Richards componían los temas de los Rolling Stones) fue una característica rápidamente valorada por el público e intensamente promovida por la propia industria, en particular a través del juego con el lenguaje del cine documental que se realizaba en la película *A Hard Day's Night*⁶⁹³. Las transformaciones del grupo entre 1964 y 1967, que incluyeron la escritura de letras más elaboradas y de un tono más personal, colaboraron aún más en la legitimación de la figura del joven músico que se expresaba a través de canciones que componía y tocaba por sí mismo. Mientras tanto, en Argentina, la principal banda beat del período también se había destacado por componer y tocar sus propias canciones: Los Shakers se peinaban con rigor los flequillos e incluso hacer alguna versión de los hits de sus ídolos británicos, pero su título de “beatles rioplatenses” se sostenía también en su capacidad para inventar un racimo de temas que bien podrían haber sido firmados por Lennon & McCartney. Que las letras de esas composiciones estuvieran en inglés había sido una característica valorada por el público juvenil en ese primer momento, en tanto permitía tomar distancia de otras expresiones musicales locales y expresar un sentimiento de pertenencia cultural cosmopolita. No obstante, aunque esta opción seguiría siendo considerada al menos hasta 1970, cantar en inglés en un país hispanohablante suponía darle más protagonismo a la

⁶⁹² Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 44-46; Keightley, K. “Reconsidering rock”...

⁶⁹³ Según Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, p. 160, en un primer momento Lennon quería que el título de la película *A Hard Day's Night* fuera *Authenticity*.

sonoridad de las palabras que a su sentido denotativo y poético, lo cual en cierto modo conspiraba contra la identificación entre obra y autor. “La balsa”, en cambio, promovía directamente ese vínculo: con su letra en castellano y su incitación al naufragio enunciada desde la primera persona del singular, la canción de Los Gatos fue presentada -y sin dudas también escuchada- desde un primer momento como una expresión fiel de las ideas de sus propios compositores e intérpretes.

Con el paso de los años esta dimensión autoral de “La balsa” ha tendido a ser menos considerada, o en todo caso ha sido reducida a una de las discusiones más repetidas dentro de la “mitología” rockera: la de definir si Litto Nebbia “robó” o no la autoría de aquella “canción inaugural” a Tanguito. Incluso si las “pruebas” demuestran que este debate no tiene demasiados fundamentos, la función sociológica que ha cumplido dentro de la cultura rock argentina ciertamente merece un análisis en sí mismo⁶⁹⁴. Sin embargo, en particular durante los primeros meses de la carrera de Los Gatos, la cuestión de la autoría de “La balsa” y del resto de las canciones del grupo tuvo un sentido diferente, siendo entendida como otra de las características que legitimaban a la música beat como una expresión tan auténticamente argentina como el tango o el folklore. La forma en que los músicos fueron presentados públicamente por aquel entonces fue muy significativa en este sentido. Una y otra vez, los integrantes de Los Gatos fueron mostrados por la prensa como jóvenes reales, que no “actuaban” (es decir, no fingían) sino que se mostraban en los escenarios y los discos tal cual eran en la vida cotidiana. “¿Por qué cantan únicamente en castellano?”, le preguntaba al grupo la revista *Radiolandia* en noviembre de 1967⁶⁹⁵. Litto respondía: “Porque entendemos que es el único medio para lograr comunicación directa y espontánea con nuestro público”. Y Ciro agregaba: “Somos un grupo de amigos antes que nada. Nuestra labor artística es consecuencia de nuestra amistad y compañerismo”. La revista *Tevé Cantando*, por su parte, los retrataba como “cinco muchachos como cualquiera, con el clásico cabello largo”⁶⁹⁶. “Nosotros no pretendemos parecernos a nadie (...). Somos como somos”, le explicaba Ciro al entrevistador de turno ante un intento de comparación con los Beatles. Algo muy parecido le decía Alfredo: “No sabemos si nuestra música es buena o mala, si gusta o no, pero interpretamos lo que sentimos y hasta ahora creemos no estar equivocados”. Al final de la nota, el periodista resaltaba que, al salir a la calle, se

⁶⁹⁴ Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 79-81. Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, p. 201.

⁶⁹⁵ “Los Gatos: un triunfo que no se hizo esperar”, *Radiolandia*, noviembre de 1967, citado por Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 110.

⁶⁹⁶ “Los Gatos’: para ellos no hay futuro: solamente el presente”, *Teve Cantando*, Año XXIII, N° 379, pp. 4-5.

había cruzado con muchos “otros muchachos como los que acabamos de dejar”. Seguramente algunos de esos mismos muchachos fueron a comprar la revista *Pinap* de abril de 1968, en la que le preguntaban a Litto: “¿sabés que en el ambiente discográfico se dice que sos una especie de geniecito? Algo así como un pequeño Lennon nacional”. El joven de “19 años, autor y arreglador de todos los temas” rechazaba la comparación con una “modestia” que la publicación no dudaba en calificar como “real”. “Los Shakers’ son muy buenos músicos: ‘tal vez mejores que nosotros’”, reconocía el compositor de “La balsa”. “Pero”, argumentaba también, “la ventaja que tienen ‘Los Gatos’, es la de cantar en castellano y que sus letras no pretenden ser deliberadamente intelectuales. Son, en cambio, frescas y simples, hablan de las cosas de todos los días sin caer en la chabacanería de cierta ‘ola’ que alguna vez inundó la música de los argentinos”⁶⁹⁷. Aunque tal vez esta diferencia no fuera demasiado evidente en las letras de muchas de sus canciones, *Pinap* no dudaba en calificar al grupo como “uno de los conjuntos más importantes del movimiento beat en Argentina (...) con un mérito que los destaca de todos los demás: hacen temas propios”. Un mérito que los propios músicos consideraron importante subrayar no sólo frente a los medios sino también directamente en su tercer LP, titulado *Seremos amigos* y editado el 30 de noviembre de 1968. Allí, luego de la última canción (“Eres un hada al fin”), sobre un coro de voces realizado por los integrantes del grupo, anexaron un parlamento pronunciado por Litto:

Y esto fue lo realizado en tres meses:
tres meses de ensayos,
sonidos y experiencias.
Yo pienso que es algo moderno,
moderno y autentico.
Lo más importante
es que fue hecho con la misma sinceridad
con que usted lo estaba esperando.

Exaltando su honestidad, Los Gatos justificaban una vez más, como lo habían hecho desde que “La balsa” comenzó a llamar la atención del público y la prensa, el valor a la vez testimonial y creativo de sus nuevas canciones (que serían las últimas que grabarían antes de su primera separación). Para entonces, apenas un año y medio después, esas

⁶⁹⁷ “Los Gatos en el tejado”, *Pinap*, N° 1, abril de 1968, p. 16.

argumentaciones en favor de la “moderna” música beat nacional como una expresión auténtica parecían estar volviéndose cada vez menos necesarias, en cualquier caso. En su reseña de aquel tercer álbum, el diario *Clarín* no dudaba en destacar el “enfoque autoral distinto y original” de Nebbia y terminaba por reconocer que “si Los Gatos se vistieran normalmente y el disfraz con que ilustran sus actuaciones no comprometiera el acercamiento de ‘todos’ los oyentes, es posible que su ingreso a todos los sectores sociales sea una realidad”⁶⁹⁸.

Esta última referencia a una potencial aceptación social extendida de la música de Los Gatos es significativa porque ilumina una tercera dimensión de “La balsa” que fue quizás el factor más determinante de su éxito y de la autenticación del fenómeno beat en Argentina en general. Esta dimensión es la estrictamente musical -es decir, la que se relaciona con la propuesta sonora de la canción-; y señalarla supone reconocer una cierta paradoja: el primer gran hit de la música beat nacional no suena hoy, más de medio siglo después de su aparición, como una canción excepcional sino más bien una bastante “normal”. En efecto, aunque a lo largo de los años no han faltado algunos intentos de explicar cuáles son las singularidades que hacen de “La balsa” una canción tan emblemática de la historia de la música popular, todos estos análisis suelen chocar con las limitaciones que les impone su propio ímpetu objetivista⁶⁹⁹. La insistencia en comparar la estructura armónica del tema escrito por Litto Nebbia con “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes y Tom Jobim es un típico caso de este estilo: se trata de un dato (señalado entre otros por el propio autor) que no parecería aportar otra cosa que una suerte de explicación del valor musical por propiedad transitiva o analogía. Una perspectiva histórica, en cambio, sugiere que la recepción masiva del tema de Los Gatos estuvo en la forma en que consiguió combinar las dos dimensiones ya mencionadas (la lírica y la autoral) con dos características musicales que se estaban volviendo cada vez más comunes: una instrumentación plenamente eléctrica y una performance vocal que exaltaba el efecto de informalidad y espontaneidad.

⁶⁹⁸ “Los Gatos”, *Clarín*, 12 de diciembre de 1968. La afirmación está mal construida gramaticalmente, ya que hay una descoordinación verbal: debería decir “sería una realidad” o, en todo caso, “se volvería una realidad”.

⁶⁹⁹ Se señala que hubo “algunos” intentos ya que no existen demasiados trabajos (testimoniales, periodísticos o académicos) que hayan incorporado un análisis musical de “La balsa”. Véase por ejemplo Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 79-81; el episodio del programa documental *Cómo hice* dedicado a “La balsa”; Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, pp. 198-201. En consideración de lo que aquí se plantea, esta relativa escasez de reflexiones sobre las características musicales de la canción no resulta llamativa sino más bien sintomática de la “normalidad” de esas características para los oídos de los propios analistas.

Si se revisan, por ejemplo, las canciones que durante 1967 alcanzaron el puesto número 1 del ranking discográfico argentino que publicaba la revista *Billboard* (cuadro N° 16) y se las compara con “La balsa”, queda claro que la atribución de autenticidad a esta última no se relacionó sólo con su convocatoria al naufragio o con el dato formal de que sus intérpretes eran sus autores, sino también con la forma en que estos dos aspectos fueron conjugados musicalmente⁷⁰⁰. De toda esa selección, tan sólo tres grabaciones además de la de Los Gatos basaban su sonido exclusivamente en la combinación de la batería, las guitarras y el bajo eléctrico y el órgano electrónico, evitando utilizar todo tipo de instrumentos orquestales (de viento o de cuerda): la versión que el dúo Bárbara y Dick cantó (en portugués) del tema de Chico Buarque “Funeral del labrador”, “Namoradinha de um amigo meu” del ídolo de la *Jovem Guarda* brasileña Roberto Carlos (rápidamente versionada en Argentina por Billy Bond y Leo Dan, entre otros⁷⁰¹) y la versión del hit de los Monkees “A Little Bit Me, A Little Bit You” que Palito Ortega grabó (en castellano) bajo el título “Poco puedo darte”. Si las dos primeras canciones demuestran que no sólo los integrantes de Los Gatos escuchaban música brasileña por entonces en la Argentina⁷⁰², la guitarra distorsionada que sonaba en el tema de Palito puede ser tomada como una evidencia de que a mediados de 1967 “La balsa” no era la única manifestación que existía de un nuevo paradigma musical basado en la electrificación y en el uso del estudio como una herramienta para manipular los sonidos.

⁷⁰⁰ “La balsa” no llegó al primer puesto, pero como ya se indicó fue uno de los simples más vendidos por la empresa RCA. El ranking de *Cashbox* y otros parecidos que se generaban por entonces no difieren demasiado del de *Billboard* en la identificación de los principales éxitos de 1967. Véase por ejemplo “Argentina’s Songs and Artist to Hit Top 10”, *Cashbox*, 23 de diciembre de 1967.

⁷⁰¹ Billy Bond - “La enamorada de un amigo mío” (“A namoradinha de um amigo meu”) / “Ajustado (todo está bien)” (“Up Tight”), Music Hall, 30827, 1967.

⁷⁰² Las referencias a la música brasileña de Los Gatos son explícitas en “Qué piensas de mí”, el último tema de su primer LP. Sin embargo, como se ha visto con el caso de “Never Never” de Los Shakers, los cruces entre la música beat argentina y la música brasileña ya existían previamente. En cuanto a la presencia de la música brasileña (y de los músicos brasileños) en Argentina, ésta era sin dudas más extendidas, como demuestra por ejemplo la llegada de “La banda” al puesto N° 1 del ranking de *Billboard* a comienzos de 1967 y la visita de Chico Buarque al país apenas un par de meses más tarde.

FECHA de INGRESO al PUESTO N° 1 (1967)	CANCIÓN	VERSIONES REGISTRADAS
7 de enero	“A Man and a Woman”	Eddie Barclay/Franck Pourcel
14 de enero	“Funeral del labrador”	Bárbara & Dick/Chico Buarque
11 de febrero	“La banda”	Chico Buarque/Juan Ramón/Los Garotos/Las 4 Voces/Nara Leão/Tropical Combo
25 de marzo	“La felicidad”	Palito Ortega
8 de abril	“Reach Out I'll Be There”	The Four Tops/Rita Pavone/Giles Pellegrin/Sandro
29 de abril	“Ciao amore, ciao”	Luigi Tenco/Dalida/Vittorio Paltrneri/ Juan Ramón/Gianfranco Pagliaro/Gabriella Marchi
13 de mayo	“Namoradinha de um amigo meu” (“Enamorada de un amigo mío”)	Roberto Carlos / Juan Ramón / Billy Bond
3 de junio	“Poco puedo darte” (“A Little Bit Me, A Little Bit You”)	Palito Ortega / The Monkees
10 de junio	“Hablemos del amor”	Raphael/Siro San Román
22 de julio	“Títtere” (“Puppet on a String”)	Sandie Shaw/Al Hirt/Caravelli/Bingo Reyna/ Violeta Rivas/Las 4 Voces/Susanita Ramos
16 de septiembre	“Vamos a la cama”	Las arduillas
23 de septiembre	“¿Qué pasará?”	Palito Ortega
7 de octubre	“Trisagio del soltero”	Napoleón Puppy/Los Wawancó
21 de octubre	“All You Need Is Love”	The Beatles/Paul Jordan
4 de noviembre	“La cárcel de Sing Sing”	José Feliciano/Pepito Pérez
2 de diciembre	“The World We Knew (Over and Over)” (“El mundo que conocimos”)	Frank Sinatra/Paul Jordan/Nueva Generación
9 de diciembre	“Todo es mentira”	Palito Ortega

Cuadro N° 16. Canciones en el puesto N° 1 del ranking discográfico argentino de la revista *Billboard* a lo largo del año 1967.

Esto no quiere decir, sin embargo, que no existieran diferencias significativas entre el conjunto rosarino y esos otros cantantes populares. Una de las más importantes era, justamente, que Los Gatos eran un grupo y que sus cinco integrantes se presentaban como los encargados de tocar todos los instrumentos que sonaban en su disco⁷⁰³. Esta formación

⁷⁰³ Esta afirmación es válida para la mayoría de los temas que grabó el grupo, aunque también realizaron varios registros con orquesta acompañante: por ejemplo, “El vagabundo” (única canción del primer LP con orquesta) y “Viento, dile a la lluvia”. La convivencia entre estos dos regímenes de instrumentación en la primera etapa de la carrera de Los Gatos se estudiará en otro apartado.

instrumental autosuficiente favorecía una imagen de sinceridad y simpleza que se complementaba directamente con el dato de que ellos mismos eran también los autores de sus temas. A diferencia de Palito Ortega, quien firmaba la mayoría de sus canciones (no era el caso de “Poco puedo darte”) pero las cantaba acompañado por una orquesta de músicos sesionistas⁷⁰⁴, Los Gatos se mostraban como artistas que se expresaban (en el disco o en los escenarios) sin mediación alguna, tal cual eran en su “vida real”. Esta performance alimentaba asimismo las interpretaciones más personalistas y literales de la letra de la canción, es decir, la idea de que la metáfora de “La balsa” era una alegoría evidente de la situación y los anhelos de una parte de la juventud argentina. La voz particularmente aguda (símbolo de juventud) de Litto Nebbia -el “trovador de juventudes”, según lo definía un libro de partituras publicado en aquel momento- era, en este sentido, un segundo elemento musical clave de la canción. Como señala Simon Frith, la asociación entre la voz que suena y la personalidad del cantante (la “personalidad vocal”) es un rasgo que atraviesa a toda la música popular: “como oyentes, asumimos que podemos oír la vida de alguien en su voz; una vida que está allí a pesar del arte del cantante y no gracias a él, una voz que dice lo que realmente es (...)”⁷⁰⁵. La figura del compositor ocupa, desde este punto de vista, un segundo plano: es a los músicos que las canciones “pertenecen” primeramente, son “las voces, no las canciones, [las que] contienen la clave de nuestro placer pop”⁷⁰⁶. La irrupción del fenómeno beat a mediados de los años sesenta no modificó esta situación pero, al impulsar la práctica musical amateur y exaltar el valor de la asociación entre compositores e intérpretes, le dio una vuelta de tuerca a la función de la voz como una “medida de la honestidad”⁷⁰⁷. Así, en “La balsa”, la “falta de impostura de la voz solista” fundaba -como bien nota Sergio Pujol- “otra impostura”⁷⁰⁸: la de la música beat como una expresión genuina y verdadera de la juventud argentina.

⁷⁰⁴ Esta característica está presente en “Poco puedo darte”, pero se vuelve más evidente en las otras tres canciones de Palito Ortega que llegaron al primer puesto del ranking en 1967: “La felicidad”, “¿Qué pasará?” y “Todo es mentira”.

⁷⁰⁵ Frith, S. *Ritos de la interpretación...*, p. 327.

⁷⁰⁶ Frith, S. *Ritos de la interpretación...*, p. 352.

⁷⁰⁷ Frith, S. *Ritos de la interpretación...*, p. 346.

⁷⁰⁸ Pujol, S. *Canciones argentinas 1910-2010...*, p. 200.



Imagen 74. Litto Nebbia, “el trovador de juventudes”. Cancionero editado por la editorial Buchieri.

El éxito de Los Gatos fue, en síntesis, un síntoma de una reorientación cultural particularmente trascendente para la historia de la música popular argentina, que tuvo como protagonistas a miles de chicas y muchachos y que fue apoyada e incentivada por las industrias culturales. Esta reorientación estuvo ligada a la emergencia de un sentimiento de autoidentificación y pertenencia con un fenómeno estético y cultural cosmopolita y, por consiguiente, supuso una puesta en cuestión cada vez más frontal de las concepciones esencialistas y tradicionalistas de la identidad nacional y de los modos en que la misma podía y debía ser expresada musicalmente. Desde este punto de vista, las numerosas copias que se vendieron del disco que contenía “La balsa” no son una prueba de sus virtudes intrínsecas e inexpugnables sino en todo caso un hito importante en el proceso de normalización en Argentina de lo que Motti Regev propone denominar como una “estética rock”: esto es, un “estándar de prácticas creativas” (*set of creative practices*) que consiste en “el uso extensivo de instrumentos eléctricos y electrónicos, en [la aplicación de] sofisticadas técnicas de estudio para la manipulación del sonido y en [la recurrencia de] ciertas técnicas de emisión vocal [*vocal delivery*], sobre todo las que significan inmediatez de expresión y espontaneidad”, así como en “la tendencia a

enfaticar y valorizar” la confluencia entre los roles de autor e intérprete⁷⁰⁹. Progresivamente a partir de los años sesenta, estas prácticas creativas pasaron a “dominar la música popular, o más bien la conceptualización de la música popular” en general⁷¹⁰. La exaltación de una forma de la autenticidad musical entendida como expresión subjetiva fue clave para esta transformación. Esta “nueva” idea de la autenticidad impulsó una reformulación de las relaciones entre música e identidad nacional al sostener como deseables los vínculos con otras culturas y validar formas musicales híbridas en las que las nuevas tecnologías eléctricas y electrónicas eran fundamentales y para las cuales la presencia de las industrias culturales transnacionales resultaba tan inevitablemente constitutiva como políticamente problemática. Esto supuso, más que un abandono de las creencias en “la habilidad inherente de la música para reflejar el espíritu y las características del pueblo”, una alteración del “balance hegemónico” en favor de “autenticidades orientadas en un sentido más global” y en contra de las “visiones culturales y políticas más estrechas del estado-nación” que habían predominado hasta entonces en Argentina como en muchos otros lugares del mundo⁷¹¹.

Las acusaciones que, tanto desde sectores ideológicos de izquierda como de derecha, la música juvenil venía recibiendo desde fines de los años cincuenta por ser una expresión supuestamente mimética, vulgar y ajena a las costumbres nacionales no se agotaron con el éxito de Los Gatos y la masificación de la música beat. “Es mucho más difícil tratar de captar y reflejar lo que se vive profundamente en el lugar donde se vive que dejarse arrastrar por la gran ola de los que viene de afuera”, le decía por ejemplo el letrista de tango Horacio Ferrer a los integrantes de La Joven Guardia en un diálogo que *Gente* publicó en 1969 bajo el nada imparcial título “Viva lo nuevo, muera lo viejo”. “Cómo discurre esta gente. Entretanto, el público viene a vernos a nosotros”, le respondía con tanta ironía como franqueza un integrante de “patillas pobladas” del que para entonces era uno de los conjuntos beat del momento⁷¹². Todavía en 1973 Luis Alberto Spinetta (el mismo joven beat que había inscripto la declaración “Yo te amo Beatles” en

⁷⁰⁹ Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”..., pp. 253-254. Sobre esta estética, véase también Zak III, Albin J. *I Don't Sound Like Nobody. Remaking Music in 1950s America* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).

⁷¹⁰ Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”..., p. 252.

⁷¹¹ O’Flynn, John. “National identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting”, Biddle, Ian / Knights, Vanessa (eds.). *Music, National Identity and the Politics of Location – Between the Global and the Local* (Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007), pp. 19-38.

⁷¹² “Viva lo nuevo, muera lo viejo”, *Gente*, N° 223, 30 de octubre de 1969, p. 29.

el sobre interno de uno de sus álbumes⁷¹³) creería necesario denunciar a “los tildadores de lo extranjerizante, 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”⁷¹⁴.

Sin embargo, acaso la repetición de esos ataques debería ser entendida más cómo el reflejo de la persistencia de un lugar común discursivo -alimentado en buena medida por la creciente radicalización política y los consiguientes posicionamientos sobre la necesidad de desarrollar una cultura nacional opuesta al “imperialismo” que se dieron desde fines de los años sesenta- que como una verdadera prueba de que el fenómeno beat no era aún considerado por la gran mayoría del público como una expresión auténticamente argentina. Así lo reconocía el diario *Noticias*, directamente vinculado a la agrupación peronista y revolucionaria Montoneros, cuando afirmaba en 1973 que:

Nadie duda que el oyente de radio, el espectador de televisión y el lector de diarios y publicaciones, se ve continuamente bombardeado por una avalancha de información orientada a promover el consumo de determinados productos; entre ellos, ocupa un lugar preferencial el disco. También es innegable que el consumidor termina, en muchos casos, por ceder a la presión de los medios y aceptar como suya lo que fue una elección ajena. Pero es fácilmente comprobable que cuando existe una posibilidad real de elección, el público apoya en muchas ocasiones a los mejores -que rara vez son los más promocionados-, a quienes auténticamente elaboran obras valiosas en lugar de productos para consumo masivo.

La música rock, progresiva, la música popular urbana o música beat, constituye una realidad artística que gravita con peso propio dentro del panorama de la música popular.

Surge, inicialmente, de una imitación de modelos norteamericanos e ingleses, pero se convierte -al desarrollarse- en un medio de expresión de una generación que se manifiesta a través de sus canciones y su música. En ese punto, no tiene sentido considerar ni fenómeno como un producto extranjero impuesto, ya que ha superado la etapa de imitación para pasar a la experimentación y creación Independiente. En eso, y en su profunda honestidad, reside su empuje. Los adolescentes que apoyan a estos grupos han aprendido perfectamente a

⁷¹³ El álbum es *Desatormentándonos*, de Pescado Rabioso, editado en septiembre de 1972 por el sello Microfon.

⁷¹⁴ Spinetta, Luis Alberto. “Rock, música dura: la suicidada por la sociedad”. Manifiesto entregado en mano en las presentaciones del álbum *Artaud*, realizadas en octubre de 1973 en el teatro Astral. El texto fue luego publicado en la revista *Rolanroc*, N° 1, 1974, p. 4. Véase Pujol, Sergio. *El año de Artaud* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019).

diferenciar a los oportunistas de aquellos que realmente tienen algo vital que comunicarles⁷¹⁵.

Es muy probable que los editores, y posiblemente también mucho de los lectores, de esta y otras publicaciones vinculadas con la militancia política prefirieran escuchar otras músicas más evidentemente “folklóricas”, o al menos que consideraran más justo y comprometido pronunciarse públicamente en favor de ellas. Pero esto no quería decir que el esfuerzo de autenticación impulsado tanto por los jóvenes que se identificaban con la música beat como por las industrias culturales no hubiese tenido éxito. Por el contrario, a partir de 1967 y cada vez más a medida que el fenómeno beat se expandía, el debate sobre el carácter nacional de esa nueva manifestación musical y cultural tendió a ser desplazado por la discusión sobre su valor artístico, así como también por los reclamos de un alineamiento ideológico más explícito con los proyectos de transformación revolucionaria de la sociedad que comenzaron a emerger en ese mismo momento histórico.

⁷¹⁵ “Beat argentino contra el oportunismo”, *Noticias*, 22 de noviembre de 1973, p. 14. Como parte de su estrategia para alcanzar un público masivo, *Noticias* cubrió en distintas ocasiones recitales de rock y reseñó algunas nuevas ediciones discográficas del género.

4.5 Una autenticidad subjetiva y artística: *Sgt. Pepper's* y las transformaciones de la música popular

La casi exacta coincidencia entre la fecha de edición del disco que contenía “La balsa” y la de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* no pareció llamar la atención de los pocos medios de prensa argentinos que, recién en la primavera de 1967, se ocuparon de reseñar el nuevo LP de los Beatles⁷¹⁶. Ninguna referencia aparece, en estos comentarios, a la repercusión que por aquellos meses también estaba consiguiendo aquel simple que la RCA había lanzado al mercado la misma primera quincena de julio de 1967 en la que Odeon presentó la nueva “joya discográfica” del cuarteto británico⁷¹⁷. Sin embargo, aun si la canción de Los Gatos era mucho más sencilla que la música que por entonces estaban grabando los autores de “All You Need Is Love” (el simple con el que llegaron al puesto número uno del ranking argentino a fines de octubre⁷¹⁸), esa coincidencia temporal expresaba algo más que una mera casualidad. Entre el éxito de unos y el de los otros había un importante punto en común: ambos expresaban la consolidación de una nueva forma de construir distinciones al interior de la música popular, en la que la autenticidad ya no se definía por un supuesto “origen” autóctono sino, en cambio, como un valor moral que permitía contraponer a quienes se expresaban de una manera sincera, original y verdadera de quienes veían su subjetividad reducida en favor de los intereses comerciales de la industria discográfica.

Distintos autores coinciden en señalar que la aparición de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles fue percibida en su propio tiempo como un parteaguas para la historia de la música popular. Por su propuesta de pensar al LP como una obra de arte y no como una colección de canciones sueltas, por su búsqueda de un concepto unificador expresado en la idea de una banda ficticia pero también -por ejemplo- en la continuidad entre los temas de todo el lado A, por su profusa utilización de las técnicas de estudio que hacían de las grabaciones un objeto imposible de reproducir fielmente en un concierto en vivo, por su compleja elaboración de un collage que parecía capaz de contener todas las músicas (del sonido de las guitarras distorsionadas de “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” al gran clúster orquestal de “A Day In The Life”, pasando por la música de vaudeville de “When I'm Sixty-Four” y la música hindú de “Within You

⁷¹⁶ Como ya se señaló, ambos discos fueron editados en la primera quincena de julio.

⁷¹⁷ Así lo describía la gacetilla de prensa que el sello Odeon envió junto con el álbum. Citado en Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 108.

⁷¹⁸ El simple fue editado en Argentina el 31 de agosto de 1967.

Without You”), por su diseño gráfico (su tapa en la que John, Paul, George y Ringo se rodeaban de personajes históricos; su contratapa que presentaba todas las letras; las imágenes y pegatinas que se incluían al interior de la caja del disco), el nuevo álbum del cuarteto de Liverpool fue identificado desde su aparición como aquel que habilitaba definitivamente una nueva potencialidad para la música popular: la de poder ser concebida y valorada como una expresión de valor artístico⁷¹⁹. Resulta llamativo por esto mismo que, aunque la importancia histórica de *Sgt. Pepper’s* para los oyentes argentinos ha sido subrayada en testimonios posteriores, no existan demasiadas fuentes escritas que permitan conocer de primera mano cómo fue escuchado en Argentina al momento de su aparición (sobre todo si se considera que el sello Odeon no escatimó en palabras a la hora de escribir su gacetilla de prensa, anticipando que el disco “que más controversias causara en el mundo” estaba conformado por “una originalísima serie de temas (...) de difícil captación inmediata”⁷²⁰). En cualquier caso, la reseña de la revista *Primera Plana* permite presumir que las principales claves de esa recepción fueron parecidas a las de otros lugares del mundo. Que una de las publicaciones periodísticas que más influencia tenía en la Argentina sobre la definición de lo que merecía o no ser considerado una forma válida de arte decidiera hablar elogiosamente de aquel álbum implicaba, en sí mismo, un acto de reconocimiento cultural para una música que estaba claramente asociada al público juvenil. Incluso si se considera que el texto publicado era una traducción no declarada del comentario que Jack Kroll había escrito para el semanario estadounidense *Newsweek*:

Algunos críticos hostigan a Los Beatles por la supersofisticada tecnología electrónica que despliegan en este disco. Pero es inútil añorar los sencillos y viejos días del sonido Mersey: es cierto que el cuarteto ha perdido su inocencia, pero éste es justamente su tema actual, el mismo que alienta en obras de arte ‘serio’ como los cuentos de Donald Baltherme y las obras teatrales de Harold Pinter. Por eso es escalofriante la culminación de *Sargento Pepper*, la canción prohibida por la BBC, *Me gustaría tenerte narcotizada*, que, en realidad, aspira a

⁷¹⁹ Moore, A. F. *The Beatles: Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band...*; Julien, Olivier (ed). *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2008).; Everett, Q. *Los Beatles como músicos...*; Fabbri, Franco. “A chi piaceva «Lovely Rita»?”, *L’ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale* (Milán: il Saggiatore, 2017); Cambiasso, Norberto. *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia social del rock progresivo británico* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015), pp. 31-34.

⁷²⁰ La gacetilla de prensa está disponible en: Sammartino et al., p. 108. Esta ausencia es, en sí misma, un dato sobre el lugar que la música ha ocupado en la historia cultural argentina. En cuanto a los testimonios posteriores, puede consultarse por ejemplo el libro de José María González analizado previamente, y el libro de Juan Carlos Diez. *Martropía. Conversaciones con Spinetta* (Buenos Aires: Aguilar, 2006).

despertar a todas las fuerzas de la vida que dormitan. Este número es la *Waste Land* de Los Beatles, su logro supremo -hasta ahora- en el arte popular, que ya deja de serlo⁷²¹.

Se puede señalar que la cuota de desinterés e intenso elitismo que transmitía este párrafo era, en buena medida, responsabilidad de los editores de la publicación argentina. En la reseña original, Kroll citaba un verso (“I’d love to turn you on”) de la canción “A Day In The Life”, que la (mala) traducción confundía con su título⁷²². Además, caracterizaba al tema como “un logro soberbio de su brillante y sorprendentemente efectivo arte popular” (*a superb achievement of their brilliant and startlingly effective popular art*), sin las aclaraciones que se agregaron en la versión local. Sin embargo, su idea de que *Sgt. Pepper’s* suponía el fin de la inocencia era una metáfora que -aún si acaso planteada con más sutileza- tenía mucho que ver con la forma dicotómica en que *Primera Plana* pensaba la cultura como un terreno en donde las expresiones “altas” (comprometidas, razonadas, adultas, verdaderas y masculinas) se distinguían claramente de las expresiones “bajas” (inocentes/ingenuas, alienadas, infantiles, falsas y femeninas)⁷²³.

La novedad, en este sentido, estaba en el hecho de que esa fractura a la vez estética y sociocultural se planteaba ahora al interior del universo de la música popular. Como sugería el artículo que la revista *Siete Días* le dedicó al disco, el camino “hacia un nuevo arte popular” que los Beatles habían emprendido desde 1965 y que terminaba de concretarse en *Sgt. Pepper’s* postulaba las virtudes de una integridad ética que, aún si acarrea el “recelo” de “millones de ‘fans’”, tenía como recompensa la validación artística:

En los últimos cinco años encabezaron casi todas las encuestas de música popular. Seguir haciendo lo que hasta ahora, bastaría para asegurarles mucho tiempo de vida como conjunto (...). Pero no. Estos profetas herederos del desfalleciente rock se dedican con todas sus energías actuales a crear la más original, expresiva e importante música [de la] que se tenga

⁷²¹ “Cuando en el cielo pasen lista”, *Primera Plana*, N° 246, 12 de septiembre de 1967. El artículo incluía un párrafo introductorio en el que se hacía referencia al éxito de ventas del disco en Buenos Aires y se mencionaba la reseña de *Newsweek*, pero nunca se aclaraba que el resto del texto era una traducción literal de ese artículo originalmente escrito en inglés. Kroll, Jack. “It’s Getting Better...”, *Newsweek*, 26 de junio de 1967. Disponible en: <https://www.newsweek.com/sgt-peppers-turns-50-newsweek-review-beatles-masterpiece-619008> (última consulta: noviembre 2021).

⁷²² Además, la reseña original señalaba que la canción había sido “tontamente prohibida por la BBC”, pero la traducción argentina decidía no incluir el adjetivo con el que se caracterizaba a la decisión del servicio público de radio y televisión británico.

⁷²³ Sobre esta visión dicotómica de la cultura, véase Huyssen, A. *Después de la gran división...*

noticia en el mundo pop de los sonidos. Claro que esta nueva dimensión musical les ha hecho perder la admiración de importantes sectores de fans, que prefieren ahora otros conjuntos más rítmicos. Esta pérdida la compensan con el respeto que obtienen de los llamados compositores serios⁷²⁴

Eran precisamente esa exaltación de la creatividad individual y esa búsqueda del “respeto” -que bien podrían sintetizarse en el concepto de la autenticidad musical entendida como “una posición subjetiva del artista, evaluada en función de cualidades morales tales como la sinceridad, la integridad, la fidelidad y la veracidad”⁷²⁵- las que trazaban una conexión entre el aceptación masiva de Los Gatos y la llegada a tierras argentinas de aquellas nuevas grabaciones en las que los Beatles parecían haber dado definitiva “rienda suelta a su inagotable imaginación”⁷²⁶.

La relación entre la entronización del valor de la autenticidad subjetiva dentro de las nuevas formas de música popular que surgieron durante los años sesenta (y dentro del rock en particular) y la emergencia de nuevas formas de identificación ante el proceso de transnacionalización cultural ha sido señalada y estudiada por distintos autores. Un aspecto central de este vínculo es el de las tensiones permanentes que generó la función de “conflictivo lugar de reconocimiento e identificación” que el mercado pasó a cumplir en un mundo cada vez más globalizado y tecnológicamente mediatizado⁷²⁷. El desplazamiento del “relato de la autenticidad” hacia las músicas populares masivas fue clave en este sentido, ya que sirvió “para movilizar nuevas sensibilidades” pero al mismo tiempo se utilizó “como bandera para justificar nuevas formas de exclusión”⁷²⁸. El fenómeno musical más significativo de la década no fue, desde este punto de vista, la aparición del rock sino el afianzamiento de una concepción altamente estratificada de las músicas producidas al interior de las industrias culturales, basada en la distinción entre “lo serio” y lo “trivial”, lo “oposicional” y lo “cómplice”, lo “verdadero” y lo “fraudulento”,

⁷²⁴ “Murieron los Beatles”, *Siete Días*, N° 22, 10 de octubre de 1967, pp. 18-23.

⁷²⁵ Buch, Esteban. “L’autonomie”, Heinich, Nathalie / Schaeffer, Jean-Marie / Talon-Hugon, Carole (eds.). *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l’art* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), p. 54.

⁷²⁶ “Murieron los Beatles”, *Siete Días*, N° 22, 10 de octubre de 1967, p. 22. Otro comentario sobre la elogiosa recepción de Sgt. Pepper’s puede leerse en *Panorama*, N° 56, enero de 1968, p. 37. Allí se plantea que: “La banda del sargento Pepper” estaba entre “lo mejor de 1967”: “Por el inigualable testimonio generacional que los Beatles han estampado en la década. Por la incesante marcha de su ritmo hacia cadencias siempre originales”. Por el notable valor poético de sus composiciones. Por la insobornable juventud de sus canciones que, a partir de lo cotidiano, han producido una música popular vital y culta. Por su intensidad creadora y su universal idioma de sentimientos nobles”.

⁷²⁷ Renato Ortiz citado por Ochoa, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 6, junio de 2002, p. 6.

⁷²⁸ Ochoa, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad...”, p. 11.

lo “anti masivo’ y lo ‘masivo’, lo ‘auténtico’ y lo ‘alienado’”⁷²⁹. La canonización cultural de *Sgt. Pepper’s* a nivel mundial y la masiva aceptación de “La balsa” como una expresión auténtica de la juventud argentina fueron dos manifestaciones importantes - diferentes pero claramente asociadas- de esta nueva concepción estratificada⁷³⁰. El discurso de la autenticidad -que fue experimentado y enunciado por los propios músicos, vivido y defendido por los fanáticos y los nuevos críticos musicales y extensamente promovido por los sellos discográficos- fue decisivo para que los públicos juveniles de distintas regiones del planeta se identificaran tanto con los sonidos electrificados de la “estética rock” como con otras expresiones culturales transnacionales asociadas.

En dos trabajos académicos pioneros, Pablo Vila y Pablo Alabarces vincularon el surgimiento de una cultura rock en la Argentina de fines de los años sesenta con el desarrollo de nuevas identidades juveniles y subrayaron la función ideológica que la “disputa por el sentido” de lo que era o no “auténtico” tuvo en ese proceso⁷³¹. Ambos autores coincidieron en señalar que el éxito de Los Gatos con “La balsa” representó un episodio clave en la conformación de una “pertenencia actualizada discursivamente” que se estructuró en torno a la distinción entre músicos “progresivos” y músicos “complacientes” y que centró “sus significaciones en una actitud más virulentamente enfrentada al mundo adulto (donde se sumerg[ía] la situación política) y, al menos en el plano de los propósitos, radicalmente distinta de los mecanismos comerciales de producción musical”⁷³². Este temprano reconocimiento de la relación entre los procesos de estratificación en la música popular y las nuevas formas de identificación generacional y nacional que se desarrollaron en el país ante el creciente proceso de transnacionalización cultural no evito, sin embargo, que ciertos presupuestos básicos de la propia cultura rock tiñeran los análisis de estos dos autores. Así, el peso de la tradición inventada por esa

⁷²⁹ Keightley, K. “Reconsidering rock”..., p. 128. Sobre esta cuestión, véanse: Frith, S. “Art vs Technology”...; Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (New York: Routledge, 1992); Machin, D. “Discourses of popular music”...

⁷³⁰ Es por esto que Regev propone utilizar la palabra “rock” para hablar de la estética que pasó a dominar la música popular durante la segunda mitad del siglo XX. Según sostiene el autor, y como también han planteado otros investigadores, la canonización de una serie de LP que fueron grabados mayormente entre 1965 y 1980 por artistas identificados con la cultura rock fue fundamental para la institucionalización de este nuevo estándar de prácticas creativas atravesado por la electrificación. Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”...; von Appen, Ralf, / Doehring, André. “Nevermind the Beatles, Here’s Exile 61 and Nico: ‘The Top 100 Records of All Time’: A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective”, *Popular Music*, Vol. 1, N° 25 (2006), pp. 21–39. Osborne, R. *Vinyl: A History of the Analogue Record...*, p. 105. Delgado, J. “La era del vinilo en Argentina...”, pp. 185–187.

⁷³¹ Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 42–46; Vila, Pablo. “Rock argentino: The Struggle for Meaning”, *Latin American Music Review*, Vol. 10, N° 1, Spring–Summer 1989, p. 7.

⁷³² Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, p. 44.

cultura impulsó una focalización estricta sobre los “grupos pioneros” (Los Gatos, Manal y Almendra) y generó que todos aquellos intérpretes que fueron excluidos de la misma recibieran una atención prácticamente nula. Los efectos de esta revisión retrospectiva, combinados con el enfoque de tipo sociológico y la mirada de largo aliento que caracterizaron a las intervenciones de Vila y Alabarces, imprimieron además un sentido teleológico y un carácter relativamente homogéneo a la explicación del proceso de conformación de una cultura rock nacional⁷³³. La falta de relevamiento de fuentes primarias (entre ellas, las musicales) operó en la misma dirección: al opacar la multiplicidad de actores, prácticas y discursos que participaron de las disputas por el sentido de lo auténtico durante la segunda mitad de los años sesenta, puso límites a las posibilidades de describir y comprender en toda su complejidad las transformaciones estéticas y culturales ocurridas en aquel período. Estas mismas limitaciones han caracterizado a la mayoría de las investigaciones posteriores sobre los años formativos del rock argentino, las cuáles, aun reconociendo la historicidad de la distinción ideológica entre una actitud creativa “artística” y una disposición “comercial”, tendieron a reproducirla y a validarla en su propia demarcación del objeto de análisis⁷³⁴.

Es en este punto que la historia de la música beat entre 1967 y 1970 cobra sentido y especial importancia. En tanto permite reponer la heterogeneidad y la contingencia del momento, esta historia habilita a concentrarse en una de las manifestaciones claves de la construcción de un nuevo discurso sobre lo “auténtico” y lo “no auténtico” en la música popular local durante los años sesenta y a estudiar la configuración de las dinámicas culturales que contribuirían directamente a la “expansión de la estética rock” en Argentina durante las siguientes décadas⁷³⁵. Ciertamente, esa expansión no sólo fue impulsada por Los Gatos y el resto de los conjuntos beat. El avance de la música electrificada y cantada en castellano también podía percibirse, durante aquel año bisagra para la música popular

⁷³³ Esta mirada homogeneizadora está clara incluso ante el argumento, que es planteado por ambos autores, de que el “rock nacional” sostiene una “ferviente conflictividad interna”, una “heterogeneidad [que] reaparece en todos los espacios”. Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 54-55.

⁷³⁴ Algunos ejemplos de trabajos que han enfrentado estas limitaciones son por ejemplo Díaz, C. *Libro de viajes y extravíos...*; Di Cione, Lisa. “La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo”, *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, N° 21 (2013), pp. 81-107.; Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”.... Sobre estas y otras limitaciones de los estudios sobre el rock argentino, véase Boix, Ornella. “‘Hubo un tiempo que fue hermoso’: una relectura de la relación entre ‘rock nacional’, mercado y política”, *Sociohistórica*, N° 42 (2018). Desde este punto de vista, se podría decir que estos trabajos académicos han cumplido una función similar a la que Jon Stratton detecta para la prensa musical, colaborando a articular “el ‘arte’ y el ‘comercialismo (...) como dos dominios separados”. Stratton, J. “Between Two Worlds...”, p. 283.

⁷³⁵ Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”..., p. 257.

nacional que fue 1967, en las grabaciones de intérpretes ya mencionados como Palito Ortega, Bárbara y Dick y más claramente aún en la de otros como Sandro. El título del álbum que este último grabó para CBS durante la primera mitad de ese año, *Beat latino*, es de hecho otra evidencia más de que la idea de que las músicas transnacionales podían ser una expresión genuina de las identidades nacionales o regionales estaba comenzando a formularse de maneras más explícitas, así como de que las empresas discográficas tenían una buena parte de la responsabilidad en ello. Luego de aquel disco “de transición”⁷³⁶ y a partir del éxito de “Quiero llenarme de ti” en octubre de 1967, Sandro se consagró como el principal ídolo (local primero y muy pronto también latinoamericano) de la balada romántica. Este nuevo estilo musical que -como señala Matthew Karush- estuvo caracterizado por una profunda hibridación entre los sonidos electrificados del rock and roll y de la invasión británica y elementos vocales, instrumentales y performáticos que provenían de la tradición melódica de la *canzone* italiana y de la *chanson* francesa, del romanticismo melodramático del bolero hispanoamericano (Raphael y José Feliciano también llegaron al primer puesto del ranking en 1967) e incluso del soul estadounidense reinterpretado por el británico Tom Jones (cuyos discos comenzaron a editarse en el país aquel mismo año)⁷³⁷. Basta escuchar las bases instrumentales de algunos de sus mayores hits para notar que su alejamiento del modelo rocanrolero más clásico con el que se había identificado durante los primeros años de su carrera (y a través del cual había sabido presentarse como más “iracundo” y “auténtico” que otros cantantes de la “nueva ola”⁷³⁸) no implicaba un rechazo de la “estética rock” sino, por el contrario, una forma posible de asimilación. La ya mencionada “Quiero llenarme de ti”, “Tengo”, “Penumbra”, “Rosa Rosa”, “Trigal”: todas esas grabaciones estaban construidas en la combinación de la batería, la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y muchas veces también el órgano electrónico, sobre la cual se montaban diversos acompañamientos orquestales⁷³⁹. Se podría plantear que, a su modo, el nuevo Sandro también construyó su imagen sobre cierta idea de autenticidad: firmaba sus propias canciones (en dupla con su representante, Oscar Anderle), las cantaba con un vibrato exacerbado que operaba como “significante auditivo de honestidad emocional y

⁷³⁶ Alonso, R. *La música de Sandro*, p. 189.

⁷³⁷ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, pp. 148-157. Sobre las ediciones de Tom Jones véase *Cashbox*, 25 de febrero de 1967, 17 de junio de 1967 y 21 de septiembre de 1968.

⁷³⁸ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, pp. 149-150.

⁷³⁹ Karush habla de un alejamiento de la “estética rockera” por parte de Sandro en este período de su carrera, si bien cabe que aclarar que no utiliza ese concepto en el sentido que aquí se ha planteado sino como sinónimo del sonido del rock and roll clásico. Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 156.

pasión erótica”⁷⁴⁰ y protagonizaba películas en las que su personaje se llamaba Roberto (es decir, como él) y cuyos guiones reforzaban las “asociaciones étnicas y de clase” que “le permitieron asumir una identidad latinoamericana indefinida” y consolidarse comercialmente como “Sandro de América”⁷⁴¹. Sin embargo, como detecta Karush, esas “mismas características favorables para el estrellato latinoamericano del cantante -el hecho de no ser blanco, su origen humilde, su afición por lo sentimental y el género de la balada, francamente comercial-” hicieron de él tanto un ícono de los sectores populares de la Argentina como un foco de crítica y desprecio por parte de otros músicos y de otros públicos (sobre todo masculinos) de su tiempo “que procuraban distinguirse por sus propias preferencias estéticas” y que no lo veían más que como un símbolo de vulgaridad y alienación cultural⁷⁴². Fueron estos últimos, mucho más que los seguidores (y sobre todo las seguidoras) de Sandro, quienes promovieron el tipo de dicotomía cultural que ya se podía encontrar enunciada en el primer número de la revista juvenil *Pinap* (el mismo en el que Los Gatos se diferenciaban de la “chabacanería de cierta ‘ola’”) cuando se planteaba que “cuando uno se enfrenta con Sandro, quedan sólo dos caminos para elegir: o Sandro es el gran camelo o es un tipo con una personalidad increíble, avasalladora, casi todo lo contrario de lo que se pueda pensar de él o de cualquier cantante”⁷⁴³.

⁷⁴⁰ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 155.

⁷⁴¹ Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, p. 165.

⁷⁴² Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*, pp. 166-167; Esta idea ya había sido formulada por Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 41 y 42.

⁷⁴³ “Cuando uno se enfrenta con Sandro, quedan sólo dos caminos para elegir”, *Pinap*, N° 1, abril de 1968, pp. 56-58.



Imagen 75. Tapa del LP de Sandro - *Beat Latino*, CBS, 8744, 1967.

En otras palabras, la historia de la música beat constituye un capítulo decisivo en el proceso de identificación cultural del público argentino con repertorios sonoros y visuales de carácter transnacional, puesto que fue fundamentalmente allí donde se fraguaron las disputas por el sentido de lo “auténtico” que definirían una nueva discursividad hegemónica dentro de la música popular⁷⁴⁴. Algunos intentos de reacomodamiento como el que en aquella coyuntura realizó otro cantante “nuevaolero”, Johnny Tedesco, son por eso mismo bastante más que una pura casualidad. Mientras Sandro se abocaba a construir su nueva personalidad artística, el ídolo de *El Club del Clan* estaba también en pleno intento de reconversión, buscando despegarse de la imagen del rocanrolero “domesticado” que tanto rédito le había dado apenas unos años atrás⁷⁴⁵, pero queriendo ponerse estrictamente a tono con los cambios que se habían producido en la música juvenil a partir de la *british invasion*. En esa búsqueda, no sólo coincidió con Los Gatos en las emisiones televisivas de *Modart N° 1* sino que recurrió a ellos como banda de sesión para sus propios discos y eligió a Litto Nebbia como autor de muchos de sus nuevos temas y como traductor de la letra de varias versiones de hits internacionales que

⁷⁴⁴ Sobre el discurso de la autenticidad en la música popular, véanse Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano...*, pp. 15-38; Frith, Simon. *Ritos de la interpretación...*; Machin, D. “The discourses of popular music”...

⁷⁴⁵ Manzano, V. *La era de la juventud...*

registró por entonces⁷⁴⁶. Tedesco ya había grabado un simple acompañado por el conjunto rosarino -con quienes compartía representante (Fabián Ross)- en 1966 y, en el curso del año siguiente, llegó a interpretar siete composiciones del autor de “La balsa”⁷⁴⁷. “Al comenzar la preparación de este álbum, Johnny deseaba interpretar obras que se ajustaran a su forma y sentimiento; fue así que reunido con su amigo Litto Nebbia y, luego de varios encuentros, éste compuso especialmente para Johnny la mayoría de los números que más tarde se grabarían”, explicaba el texto incluido en la contratapa de su LP, que se tituló justamente *Johnny* (escrito con doble ene y sin apellido, de modo de resaltar el origen inglés del apodo) y fue editado sin demasiado éxito en enero de 1968⁷⁴⁸. Es imposible saber exactamente por qué motivos la nueva propuesta del cantante (ya sin los suéteres que lo habían caracterizado al saltar a la fama) no consiguió el favor que el público sí le seguía entregando a quien había sido su par, Palito Ortega⁷⁴⁹. Pero se podría suponer que las razones de esa mala fortuna eran de algún modo las mismas que explicaban el triunfo de Los Gatos y que habían impulsado al propio Tedesco a grabar las canciones de “su amigo”: la legitimidad que el discurso de la autenticidad subjetiva y artística estaba cobrando al interior de la música juvenil. Sería en el marco de esa discursividad que se tornaría cada vez menos legítimo optar por escuchar, como todavía quería hacerlo Leonardo Favio en su canción de 1969 “Ding Dong, Ding Dong, estas cosas del amor”, los temas de Los Gatos al mismo tiempo que los de Palito Ortega (o Johny Tedesco, o Sandro) e incluso que los de otros conjuntos beat como Pintura Fresca:

Si ella dice que The Bee Gees, yo dijo de Tremeloes,
Si ella dice que los Beatles yo digo The Rolling Stones

⁷⁴⁶ Según Nebbia, él tradujo las letras de “Era un muchacho como yo que gustaba de los Beatles y los Rolling Stones” y “Tú, nena” (Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 56). Tedesco también grabó versiones de temas como “Lady Jane” de los Rolling Stones y “La carta” (“The Letter”) de los Box Tops (con el acompañamiento de Los Gatos), además de temas propios de temática “hippie” como “Sembremos el amor” (presentado en el II Festival Buenos Aires de la Canción de 1968).

⁷⁴⁷ En rigor, en 1966 grabó con Los Gatos Salvajes, pero ya con Alfredo Toth en el bajo. Johny – “Era un muchacho como yo que gustaba de los Beatles y los Rolling Stones” / “Tú, nena” (“You, Baby”), RCA, 31Z976, 1966. Según Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 56, el grupo lo acompañó también en las sesiones fotográficas para una fotonovela.

⁷⁴⁸ Citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 122-123. Según señala el autor, Tedesco también grabó con el acompañamiento de The Con’s Combo, además de con la orquesta de Horacio Malvicino. Véase también Nebbia, L. *Mi banda sonora...*, p. 71, donde el cantante recuerda equivocadamente esta colaboración como algo sucedido antes de la formación de Los Gatos.

⁷⁴⁹ Tedesco no volvería a editar un LP hasta 1971, cuando salió *Soy latinoamericano*. Sin embargo, entre 1968 y 1969 siguió tocando y grabó algunos simples más, entre ellos uno con Claudio Gabis y David Lebón como parte de la banda sesionista. Johnny - “Gata de la piel oscura” / “Solo”, RCA Victor, 31Z-1597. Sobre la mala recepción de las nuevas canciones de Tedesco, puede verse “Johnny, el sobreviviente”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, p. 66.

Ding Dong, Ding Dong...

(...)

Si ella dice que Los Gatos, yo digo Pintura Fresca

Si ella dice mejor Favio, yo digo Palito Ortega

Ding Dong, Ding Dong,

para cantarle al amor...



Imagen 76. Litto Nebbia tocando con Johnny Tedesco. Fuente: Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 120.

Capítulo 5

La “primavera hippie” argentina: música, juventud y política

Entre 1969 y 1970, distintos medios de prensa gráfica argentinos intentaron instalar la palabra inglesa “underground” como una forma de identificar a ciertos sujetos, ciertos discos, ciertas revistas artesanales y a un difuso circuito cultural alternativo que asociaban fundamentalmente con la ciudad de Buenos Aires. Según explicaba la periodista Aida Bortnik en una nota de tapa de la nueva revista *Señoras y Señores* (una continuación de *Primera Plana*, clausurada por el gobierno militar en agosto de 1969⁷⁵⁰), el término significaba “literalmente (...) ‘bajo tierra’” y servía para describir “a toda persona, idea, movimiento, corriente, grupo, que no ingresa en el esquema reconocido como legítimo para la sociedad occidental de consumo”. Este posicionamiento implicaba una actitud de “anarquía” y de denuncia a la “hipocresía social” que, a pesar de la cuidadosa aclaración de que lo “underground” no equivalía “a tirabombas o subversivo militante”, parecía sintonizar claramente con el nuevo clima político producido por el Cordobazo -es decir, la insurrección popular que había ocurrido el 29 de mayo de ese mismo año en la ciudad de Córdoba-⁷⁵¹. Esa posible conexión era la que el periodista y poeta Miguel Grinberg, en su doble condición de comentarista y participante, quería no sólo señalar de manera mucho más explícita sino directamente promover cuando denunciaba que “la cultura que hoy nos venden por tal es esterilidad, conformismo, represión, manipulación”. Su texto programático, uno de los muchos que escribió durante estos años, apareció en el número inaugural de *Contracultura*, una nueva revista que él mismo empezó editar de manera independiente a mediados de 1970. “Llamamos *Contracultura* al crisol donde bullen alternativas de futuro, donde los creadores deciden determinar su propio destino, donde los individuos toman su poder de creación y donde los pueblos amasan su liberación (...). Algunos buscaremos sendas inéditas, otros recuperarán a Cristo, Marx, Freud... los jóvenes de hoy se rebelan porque se asfixian (...) en una sociedad coercitiva”, proclamaba en aquel primer texto editorial. Según se indicaba allí, la nueva publicación estaba afiliada a la red internacional de revistas alternativas *Underground Press Syndicate*⁷⁵².

⁷⁵⁰ La revista *Primera Plana* fue clausurada el 5 de agosto de 1969, pero tuvo continuidad en las publicaciones *Ojo*, *Señoras y Señores* y *Periscopio*. Un año más tarde, en septiembre de 1970, *Primera Plana* pudo reaparecer.

⁷⁵¹ Bortnik, Aida. “El underground en Buenos Aires”, *Señoras y Señores*, Año 1, N° 1, 26 de septiembre de 1969, pp. 29-40. Otros ejemplos claros de la atención de la prensa argentina hacia las expresiones “underground” locales y extranjeras son: “Hypies sí, Hippies no. Enviroment, Underground, Establishment”, *Análisis*, N° 384, 22 de julio de 1968, pp. 34-35; “Underground aquí y ahora”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, pp. 12-16; Goligorsky, Eduardo. “Las revistas underground”, *Señoras y Señores*, Año 1, N° 4, 17 de octubre de 1969, pp. 40-42; García, Germán Leopoldo: “De los ídolos al underground”, *Cronopios*, N° 8, mayo de 1970, pp. 54-57 y 73.

⁷⁵² Grinberg, Miguel. “Editorial”, *Contracultura*, N° 1, agosto de 1970, p. 1. El lanzamiento de la revista fue anunciado por distintos medios de prensa. Por ejemplo: “Papeles con papeles. Contracultura”,

El fenómeno sociocultural que las palabras “underground” y “contracultura” buscaban denominar (y, al menos en el caso de Grinberg, encauzar) había comenzado a cobrar forma en Argentina durante la primavera “hippie” de 1967. Durante esas pocas semanas, una serie de novedosas manifestaciones musicales y culturales asociadas a la juventud, y en particular a aquellos músicos y fanáticos identificados puntualmente con la propuesta de los Beatles y otros conjuntos británicos y estadounidenses similares, lograron una repercusión masiva. Estas manifestaciones, entre las cuáles el éxito de la canción “La Balsa” de Los Gatos y su reivindicación del “naufragio” fue uno de los ejemplos más emblemáticos, no sólo estaban a tono con los sonidos y las imágenes que llegaban desde otros lugares del mundo, como por ejemplo las del “verano del amor” estadounidense; expresaban además una misma tendencia a la radicalización de las prácticas y los posicionamientos culturales por parte de un sector de la juventud argentina. Aunque los conceptos “underground” y “contracultura” no lograron, más allá de cierto uso episódico e informal, instalarse del todo en el vocabulario local de los años setenta, esa tendencia cultural que aspiraban a nombrar continuó desarrollándose con distintas intensidades y entrelazándose de diversas maneras con otras formas de expresión y acción contestatarias que surgieron por aquellos años.

A su vez, y no sin contradicciones, los nuevos estilos musicales más complejos y la nueva sensibilidad más “rebelde” que estaban asociados con los “hippies” o “náufragos” argentinos fueron largamente promovidos y difundidos por las industrias culturales. Las figuras de la “cooptación” o el “uso comercial” no tardaron en aflorar entre algunos de los jóvenes más intensamente involucrados con los cambios en curso, ni tampoco en ser replicadas a través de distintos medios de comunicación. Desde su punto de vista, las expresiones alternativas con las que ellos se identificaban surgían por fuera y en contra de las lógicas comerciales, pero eran rápidamente apropiadas y vaciadas de contenido por los hombres de negocios de la época, que las convertían en un mero objeto de consumo superficial para un público más amplio e ingenuo. Lo cierto, sin embargo, era que el nacimiento de la “contracultura” local, como el de otras expresiones similares en distintos lugares del planeta, era indesligable de las decisiones y acciones de un sector empresarial cada vez más dispuesto a despojarse de los moldes tradicionales y hacer de

Confirmado, 29 de julio de 1970, p. 61; “La internacional heterodoxa”, *Panorama*, N° 170, 28 de julio de 1970, p. 35.

la transgresión individual un valor de mercado⁷⁵³. Lejos de combatir esas nuevas manifestaciones que en no pocos casos cuestionaban frontalmente su poder, las grandes discográficas transnacionales fueron fundamentales para que la juventud argentina adoptara y reelaborara con diferentes grados de compromiso esos patrones estéticos y culturales más contestatarios.

La llegada al país de los nuevos discos que acusaban la “revolución” producida por *Sgt. Pepper's* fue, en este sentido, un elemento determinante para las transformaciones de la música beat y de la cultura juvenil argentinas a finales de los años sesenta. Independientemente de los intereses y motivaciones de los distintos actores, de lo que a nadie parecía quedarle dudas por entonces era de que, tal como planteaba la revista *Pinap* en julio de 1969, la principal letra del “abecedario” que era necesario manejar “para entrar en el submundo” era la M de “música rebelde”, “el medio de comunicación más expresivo que utiliza la gente Underground para transmitir sus ideas”⁷⁵⁴. De diferentes maneras, a partir de 1967 y con una frecuencia creciente a medida que pasaban los años, los oyentes argentinos consiguieron escuchar e inspirarse en las grabaciones de muchos de los nuevos conjuntos de Gran Bretaña y Estados Unidos que trabajaban con el objetivo de crear una música popular compleja y original que fuera capaz de convocar a una escucha tan atenta como exigente. “Agrupaciones y solistas de una misma época y cultura” que, como describía la contratapa de la “rigurosa selección de temas” *Underground '70* (editada por CBS), ostentaban “un dominio perfecto de los instrumentos” y construían una música que combinaba “blues, jazz, rock y folk con cierta reminiscencia africana e influencia de [los compositores de la vanguardia europea de música de tradición escrita] Stockhausen y Xenakis”⁷⁵⁵. Pero que además proponían un imaginario visual ligado a la experiencia psicodélica y ofrecían modelos de presentación personal (el pelo largo, la vestimenta de color, el look “desalineado” y “descontracturado”) y modos de vida (de imaginar la trayectoria personal, de construir relaciones de amor o amistad) que buscaban alejarse de los estilos conservadores y las prácticas tradicionales que todavía interpelaban a buena parte de la sociedad argentina.

Este quinto capítulo estudia la reformulación de las relaciones entre música, juventud y política que ocurrió a partir de la “primavera hippie” argentina de 1967. Para

⁷⁵³ Frank, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

⁷⁵⁴ “Underground. Un abecedario para entrar en el submundo de la música rebelde”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 16-18.

⁷⁵⁵ *Underground '70*, CBS, 9002, 1970.

ello, aborda dos facetas fundamentales. El primer apartado se concentra en los acontecimientos ocurridos en el país durante aquellos meses en que “La balsa” logró un gran éxito comercial y la música beat se proyectó definitivamente al centro de la cultura de masas. La descripción específica de esa “primavera hippie” y de sus proyecciones en el corto plazo convoca a realizar una reflexión sobre las relaciones entre las industrias culturales y la juventud que pone en tensión algunos aspectos centrales de los relatos sobre aquel “nacimiento de una contracultura” local que fueron construidos por los propios actores protagónicos y que a través de los años han sido largamente difundidos a través de revistas, libros y producciones audiovisuales. El segundo apartado, por su parte, reconstruye las nuevas referencias musicales y estilísticas extranjeras a las que los músicos y oyentes locales tuvieron acceso a partir de 1967, con un foco particular en la influencia de los nuevos grupos del “rock progresivo” británico y estadounidense. La circulación de estos discos y de la información asociada a sus creadores fue un factor crucial para las transformaciones que ocurrieron al interior del fenómeno beat durante los últimos años de la década del sesenta.

5.1 Los “náufragos”: la irrupción del hippiesmo en Argentina y las transformaciones de la cultura juvenil a finales de los años sesenta

El 31 de julio de 1969, en pleno receso escolar de invierno, se estrenó en los cines argentinos *El profesor hippie*. El argumento de este largometraje protagonizado por Luis Sandrini y dirigido por Fernando Ayala tenía claros puntos de contacto con el de *Semilla de maldad*, el film estadounidense que en 1955 había ayudado a desatar la fiebre mundial por el rock and roll: Como en aquel ya para entonces “clásico” de Hollywood, la historia que se contaba era la de un profesor de escuela secundaria -llamado Horacio “Tito” Montesano- que debía afrontar el desafío de tratar con un curso cargado de juventud y rebeldía. La película volvía a plantear, de ese modo, uno de los tópicos cinematográficos recurrentes de la época como lo era el de la brecha generacional. Y también volvía a proponer una típica resolución tan conciliadora como conservadora: al final del relato, la tolerancia hacia ciertas expresiones juveniles y la represión de otras permitía restituir la autoridad y el orden que en principio habían aparecido amenazados⁷⁵⁶. Sin embargo, las diferencias entre aquella película de los años cincuenta y esta nueva producción cinematográfica argentina eran tan significativas como sus similitudes. El modelo sociológico del adolescente desviado al que había apelado el director Richard Brooks brillaba por su ausencia en *El profesor hippie*. Lejos de mostrar a los estudiantes que alborotaban el aula como delincuentes, el film argentino no sólo reforzaba la mirada empática sobre la juventud que las industrias culturales habían venido construyendo desde los tiempos del rock and roll y la “nueva ola”, sino que también daba cuenta de la creciente centralidad cultural que los jóvenes habían adquirido en poco más de una década. La utilización del adjetivo “hippie” para calificar al personaje interpretado por Luis Sandrini era clave en este sentido, porque vinculaba a la juventud con una visión del mundo -con una forma de ser, de sentir, pensar y actuar- antes que exclusivamente con una determinada edad. En efecto, la palabra “hippie”, que había irrumpido en el vocabulario popular durante la segunda mitad de 1967, era utilizada para describir la actitud de un profesor que, sin dejar de cumplir con su rol de adulto, hacía gala de una sensibilidad y una comprensión de las inquietudes de sus alumnos que contrastaba con la de otras figuras (como el vicerrector del colegio) mucho más tradicionalistas y represivas. No era casual que una de las principales formas en que esa sensibilidad se expresaba en

⁷⁵⁶ Sobre *El profesor hippie*, véase Ibañez, Noelia. “¿Estudiantes despolitizados? Jóvenes, emociones y discursos en el cine argentino: la trilogía de *El profesor*, de Fernando Ayala”, *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata*, 2017.

el film fuera a través de la aceptación de los gustos musicales y los estilos personales con que muchos jóvenes se identificaban y que, en su vida cotidiana, solían ser motivo de conflicto con las autoridades escolares⁷⁵⁷. Si “Tito” Montesano no sólo era el profesor *de los hippies* sino que merecía ser considerado él mismo un *profesor hippie*, era entre otras cosas porque no dudaba en colaborar en la organización de un festival musical en el que se presentaban tres de los conjuntos beat más importantes del momento -La Joven Guardia, El Grupo de Gastón y Los Náufragos- y porque, con una peluca beatle en la cabeza (“cada uno tiene derecho a usar el pelo como quiera”, le decía a un comisario en un momento de la película), era quien llevaba la voz cantante al momento de entonar el estribillo de la canción (ciertamente muy poco beat) “Un hippie como yo”:

Y pelo mucho pelo,
barba larga y patillas,
un collar y zapatillas
y la ropa de color



Imagen 77. Luis Sandrini caracterizado como *El profesor hippie*.

⁷⁵⁷ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp.199-201.



Imagen 78. Neurus y Pucho cantando en una viñeta de la historieta *Hijitus*.

Fuente: "Momentos musicales inolvidables. Hoy: "Un hippie como yo", blog *Hijituslogia* 3, 2 de junio de 2011. Disponible en: <http://hijituslogia3.blogspot.com/2011/06/momentos-musicales-inolvidables-hoy-un.html> (última consulta: febrero de 2022).

El ejemplo de la película *El profesor hippie* ilumina cuatro aspectos que fueron claves para la masificación de la música beat a finales de los años sesenta. En primer lugar, permite registrar un cierto sentido común (masivo, popular, adultocéntrico) sobre lo hippie y los hippies, en donde la singularización de una serie de signos corporales, vestimentarios y discursivos (el pelo largo, la ropa de color, el lema "paz y amor") se entremezcla con un reconocimiento de la juventud como un actor cultural con una subjetividad distintiva y "moderna". En segundo lugar, expone el rol clave que las industrias culturales tuvieron en la difusión del fenómeno hippie en Argentina, es decir, en la identificación de parte de la juventud local con un conjunto de repertorios sonoros y visuales y de estilos y prácticas culturales de carácter transnacional. En tercer lugar, convoca a reflexionar sobre los sentidos culturales y políticos específicos que la aparición del hippiesmo tuvo en el contexto histórico argentino, marcado por el proyecto autoritario de la dictadura militar autodenominada Revolución Argentina y la aceleración de un proceso de movilización social y radicalización política a partir de la insurrección popular del 29 de mayo de 1969 popularmente conocida como el Cordobazo. Por último,

demuestra la importancia crucial que la música beat tuvo en la conformación de una sensibilidad juvenil durante los años sesenta y, más puntualmente, en la constitución de lo que Valeria Manzano -como ya se resaltó en la introducción- ha propuesto definir como “una cultura juvenil contestataria heterogénea, multidimensional y radicalizada que alcanzó la plenitud en la década de 1970”⁷⁵⁸.

Las interpretaciones sobre el fenómeno hippie, la cultura rock y las expresiones contraculturales constituyen un problema central dentro del campo de estudios sobre las transformaciones socioculturales ocurridas a nivel global durante los años sesenta. En líneas generales, se puede plantear que la mayoría de estas distintas interpretaciones -ya sean vindicatorias o condenatorias y ya sea que adopten un tono ensayístico/periodístico o un estilo académico- han sido construidas tomando como punto de partida la convicción de que el hippiesmo y la contracultura representaron algún tipo de desafío contra el orden capitalista y una forma de revuelta contra la cultura dominante⁷⁵⁹. Estas diversas lecturas, que durante muchos años estuvieron fuertemente concentradas en el caso “modelo” de los Estados Unidos, asumieron al menos en cierta medida la perspectiva (tanto contemporánea como memorialística) de los propios protagonistas; en tal sentido, hicieron de la cuestión de las formas de cooptación por parte del sistema capitalista y de la capacidad de resistencia cultural por parte de distintos sectores sociales un eje fundamental de sus análisis y de sus balances históricos⁷⁶⁰. Si las visiones más críticas y conservadoras sobre los años sesenta como un momento de decadencia cultural parecen haber dejado atrás su momento de mayor auge, las miradas que exaltan el potencial revolucionario de la contracultura de los años sesenta y reivindicán sus legados están en cambio aún a la orden del día. Esto ocurre en particular en los medios de comunicación masiva y en diversos ámbitos institucionales (museos, instituciones públicas), en donde la voz de los otrora jóvenes rockeros y hippies suele ocupar una posición de autoridad⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 196.

⁷⁵⁹ Chastagner, C. *De la cultura rock...*; Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2011), pp. 1-20; Frank, Thomas. *The Conquest of Cool...*, pp. 1-33; Frith, S. *Ritos de la interpretación...*; Regev, M. “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”..., p. 258.

⁷⁶⁰ Algunos trabajos clásicos construidos sobre la idea de la cooptación: Chapple, Steve / Garofalo, Reebee. *Rock 'n' Roll is Here to Pay: History and Politics of the Music Industry* (Chicago: Nelson Hall, 1980); Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll* (New York: Pantheon Books, 1981); Grossberg, Lawrence. “Otro aburrido día en el paraíso: rock and roll y el poder otorgado a la vida diaria”, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (Valencia: Letra Capital, 2010) [1984].

⁷⁶¹ Chastagner, C. *De la cultura rock...*; Le Guern, Philippe. “Un spectre hante le rock... L’obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la ‘muséomomification’”, *Questions de communication*, N° 22 (2012), pp. 7-44; Reynolds, Simon. *Retromania. La adicción del pop a su propio pasado* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).

Pero algo similar también sucede en el plano académico, en donde ciertas líneas interpretativas que Stuart Hall planteara sobre el fenómeno hippie en un texto escrito en 1967 (es decir, prácticamente al calor de los acontecimientos) continúan siendo influyentes. Según sostenía Hall en aquella incisiva observación de coyuntura, la emergencia de los hippies merecía ser interpretada como “un proyecto para cierta sección de la juventud estadounidense (antes que como un síntoma)” cuyas principales contribuciones “al crecimiento de la contestación política hacia el sistema” eran el planteamiento del estilo cultural como un asunto político, la creación de una dramaturgia revolucionaria (un repertorio de formas expresivas de confrontación a las normas sociales establecidas), la exaltación de nuevos valores que socavaban la legitimidad de la moral tradicional y su capacidad para prefigurar y comenzar a explorar formas revolucionarias de subjetividad⁷⁶². Con el paso de los años, tanto Hall como otros investigadores asociados a la llamada Escuela de Birmingham revisaron estas ideas originales y, si bien continuaron concibiendo a la contracultura como un “embrión de ‘sociedad alternativa’”, advirtieron con mayor claridad que “aunque mucho de lo que la encarnó fue abiertamente antagónico con los valores sagrados de la clase media tradicional, algunos de sus objetivos fueron, objetivamente, profundamente adaptativos respecto del sistema en ese momento en transición”⁷⁶³. En este sentido, la persistencia de una interpretación histórica más llanamente optimista (sobre todo en tiempos en los que los límites que encontraron los proyectos de transformación social de los años sesenta parecen ser evidentes) puede vincularse con su capacidad para incorporar en el análisis las potencialidades -y no sólo los “logros”- de los actores y los fenómenos históricos; pero demuestra también, no sin cierta paradoja, la hegemonía cultural alcanzada por el discurso de la autenticidad subjetiva. La idea de que el hippiesmo y la contracultura fueron manifestaciones de

⁷⁶² Hall, Stuart. “The Hippies: An American moment”, Gray, Ann / Campbell, Jan / Erickson, Mark / Hanson, Stuart / Wood, Ellen (eds.). *CCCS Selected Working Papers. Volume 2* (Londres y New York: Routledge, 2007) [1968], pp. 146 y 161-164. El texto fue publicado en 1968 en una versión revisada, según allí mismo indica el propio autor. En su texto, Hall ya había notado que el “extremo individualismo” de los hippies estaba “arraigado en el mismo suelo que la Constitución de los Estados Unidos y los múltiples mitos de la sociedad de la libre empresa (...)” (p. 158). Unos años más tarde, Hall y otros integrantes del Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham se abocaron al estudio de las subculturas juveniles británicas de clase obrera, planteando la tesis de que a través de los estilos y rituales esos jóvenes expresaban una resistencia a la cultura dominante. Véanse los clásicos Hall, S. / Jefferson, T. *Rituales de resistencia...* y Hebdige, D. *Subculturas...*

⁷⁶³ Clarke, John / Hall, Stuart / Jefferson, Tony / Roberts, Brian: “Subculturas, culturas y clase”, Hall, S. / Jefferson, T. *Rituales de resistencia...*, pp. 123 y 132. La mirada optimista de los autores, que contrasta en cierta medida con su mirada menos esperanzada sobre las subculturas de la clase obrera como fenómenos de resistencia cultural, se pone también en juego en la descripción de la contracultura como una “revolución inacabada” (p. 129).

resistencia e intentos de subversión del sistema capitalista que terminaron siendo cooptados o recuperados por el mismo capitalismo ha sido fuertemente discutida, sin embargo, por algunos autores. Como demuestra Thomas Frank, el mundo de los negocios estadounidense de los años sesenta estuvo muy lejos de ser “la máquina inmutable y sin alma que imaginaban los líderes contraculturales”; fue, por el contrario, “una fuerza tan dinámica como los movimientos juveniles revolucionarios de la época, que atravesó dramáticas transformaciones tanto en su forma de operar como en la forma en que se imaginaba a sí mismo”⁷⁶⁴. El “nuevo espíritu del capitalismo” del que hablaron Luc Boltanski y Ève Chiapello no resultó, según sostiene Claude Chastagner, de una apropiación retórica de los ideales de la contracultura por parte del *management* y la publicidad, sino de una confluencia entre los principios de una y otro:

El capitalismo moderno exige que la “transgresión permanente de todos los valores heredados” se convierta “en imperativo categórico y principio de su propia expansión limitada” (Michéa, 2002: 71). (...) La cultura rock no es pues la forma por excelencia de oposición al desarrollo de la economía liberal, ni de transgresión de los principios sobre los cuáles descansa. (...) Las dos formas, capitalismo y cultura del rock, aparecen en cambio como consustanciales. (...) No es el capitalismo moderno el que sacó sus argumentos de la contracultura, el que le pidió prestado su lenguaje y sus valores, es un contexto histórico y un sistema de producción que engendran dos formas disímiles en apariencia, una fundada en el principio de adhesión, la otra en la contestación y la revuelta, pero ambas se apoyan en esperas similares. ¿”Todo, y ahora” no es a la vez la definición más perfecta de la cultura del rock y del espíritu capitalista, lo esencial del mensaje que se esfuerzan por transmitir?⁷⁶⁵

Al tomar distancia de las interpretaciones más apegadas al discurso de la autenticidad rockera, pero evitando caer en la crítica desengañada, estos y otros trabajos convocan a complejizar la comprensión histórica del hippiesmo en al menos tres sentidos. Ante todo, demuestran la necesidad de dejar de asumir “naturalmente que la contracultura fue lo que dijo que fue”⁷⁶⁶ y a problematizar las memorias hegemónicas sobre las transformaciones culturales de los años sesenta. En esta línea, señalan asimismo la

⁷⁶⁴ Frank, T. *The Conquest of Cool...*, p. 6.

⁷⁶⁵ Chastagner, C. *De la cultura rock...*, pp. 144 y 148-149. En la primera oración, el autor cita a Michéa, Jean-Claude. *La escuela de la ignorancia y sus condiciones modernas* (Madrid: Acuarela, 2002), p. 71. La referencia completa del trabajo Boltanski y Chiapello es: Boltanski, Luc / Chiapello, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002) [1999].

⁷⁶⁶ Frank, T. *The Conquest of Cool...*, p. 6

necesidad de prestar atención a otros actores del período, y entre ellos muy especialmente a los actores económicos más poderosos -que, en casos como el de los países de América Latina, involucraban a empresas de origen extranjero-⁷⁶⁷. Esta reubicación de los fenómenos de contestación cultural en el marco histórico más amplio de una reformulación del orden capitalista es uno de los elementos que resaltan, finalmente, la necesidad de adoptar una perspectiva de tipo transnacional para comprender el fenómeno hippie, indagando en el rol de otros movimientos contraculturales distintos al estadounidense como “incubador[es] para y progenitor[es] del imaginario, los actores, las ideas y los paisajes sonoros [*soundscape*s] que constituyeron los ‘sesenta globales’”⁷⁶⁸.

Las imágenes, las canciones y los relatos de y sobre el “verano del amor” ocurrido en la ciudad de San Francisco a mediados de 1967 no tardaron en difundirse en diversos países de América Latina, ofreciendo un vocabulario musical y visual para significar prácticas y estilos ya existentes e impulsando aún más el desarrollo del cosmopolitismo estético y cultural entre la juventud local⁷⁶⁹. En Argentina, el tema “San Francisco (Be Sure to Wear [Some] Flowers in Your Hair)”, escrito por John Phillips (integrante de The Mamas & the Papas) e interpretado por Scott McKenzie, que había surgido como una de las canciones más emblemáticas del naciente movimiento hippie estadounidense, empezó a sonar por las radios tan pronto como en la primavera de 1967. CBS lo editó primero en un disco simple con una tapa que lo presentaba como “Himno del ‘Flower Power’” y del “movimiento de los ‘hippies’”, y al poco tiempo en el primero de los cinco compilados de música extranjera con títulos y tapas explícitamente referenciados en el fenómeno hippie que lanzaría en poco más de un año⁷⁷⁰. Para entonces, Odeon ya había editado a

⁷⁶⁷ Peterson, Richard A. “Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music”, *Popular Music*, Vol. 9, N° 1 (1990), pp. 97-116.

⁷⁶⁸ Zolov, Eric. “Introduction: Latin America in the Global Sixties”, *The Americas*, Vol. 70, N° 3 (2014), p. 354; Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric. “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”, Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric (eds.). *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), pp. 1-22. Sobre las transformaciones globales del orden capitalista y el lugar en ellas de los procesos culturales durante los años sesenta, véase Jameson, Fredric. *Periodizar los sesenta* (Córdoba: Alción Editora, 1997) [1984]. Sobre el concepto de “contracultura transnacional” véase Hannon, Andrew. “‘Hippie’ is a Transnational Identity: Australian and American Countercultures and the London OZ”, *Australasian Journal of American Studies*, Vol. 35, N° 2 (2016), pp. 39-59; Hannon, Andrew. “The Theatre of Revolution Transforms Spectators into Political Actors: Performance as Political Engagement in the Transnational Counterculture”, *European journal of American studies*, Vol. 4, N° 14 (2019).

⁷⁶⁹ Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: youth, counterculture, and politics on the road to socialism and dictatorship* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017); Dunn, Christopher. *Brutality Garden...*; Zolov, E. *Refried Elvis...*

⁷⁷⁰ Scott McKenzie - “San Francisco (Be Sure to Wear [Some] Flowers in Your Hair)” / “¿Cuál es la diferencia?” (“What’s the Difference?”), CBS, 21776, 1967. El simple original fue editado en Estados

nivel local otra de las canciones claves del “verano [boreal] del amor”: la musicalmente tan ambiciosa como pegadiza “All You Need Is Love” de los Beatles⁷⁷¹. Fue el 31 de agosto de 1967, apenas unas semanas antes de que el programa del canal 9 de televisión *Modart N°1* comenzara a emitirse en directo desde el teatro Astral⁷⁷². Ese show proponía, como ya se contó, la presentación de Los Gatos, cuya canción “La balsa” rápidamente se ganó el correspondiente título de “himno” de los hippies locales; pero incluía también a un elenco de bailarinas y bailarines que habían sido vestidos por el artista plástico Pablo Mesejean con ropas de colores y looks “psicodélicos” y que tanto arriba como debajo del escenario se encargaban de enfervorizar al ya de por sí entusiasmado público juvenil a través de bailes espontáneos y repartijas de flores, además de ofrecerse como modelos ideales para los camarógrafos y reporteros gráficos. Algo muy parecido era lo que hacía, aquella misma primera semana de octubre, la troupe de “modelos” y “hippies” que animaba el happening *BEat BEAT BEATLES* en la sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella⁷⁷³. Presentado como “un espectáculo envolvente y multisensorial el sonido más sensuacional todos los hippies y la gente más linda de Buenos Aires en el 1er homenaje mundial a los Beatles” (sic), este show organizado por Daniel Armesto, Roberto Jacoby y Miguel Ángel Tellechea incluía la participación de algunos conjuntos beat, entre los que se contaban The Gaston’s Group (en el que Tellechea tocaba la guitarra y Javier Martínez, futuro integrante del trio Manal, la batería) y Bubblin Awe (en el que Armesto cantaba y Claudio Gabis, otro futuro integrante de Manal, tocaba la guitarra)⁷⁷⁴. Si dos años atrás, con la instalación *La*

Unidos el 13 de mayo de 1967 y la canción aparece en el ranking argentino de *Cashbox*, 7 de octubre de 1967. Los compilados son los titulados “*Flower Power*”. *Música para hippies* (volumen 1 y 2), *Música hippiedélica* (volumen 1 y 2) y *Hippiedélico* 69. Véase “Música de hippies para oídos exigentes”, *Panorama*, N° 56, enero de 1968, p. 31; “El poder de las flores subversivas. Música hippiedélica”, *Panorama*, N° 69, 20 de agosto de 1968, p. 60; “Flower Power. Más música para hippies”, *Pinap*, N° 2, p. 43.

⁷⁷¹ El disco se editó el 31 de agosto de 1967. Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 114. El tema había sido presentado en vivo el 25 de junio de 1967, durante la primera transmisión satelital televisiva de la historia. Sin embargo, Argentina no participó de ese programa especial, que se llamó *Our World* (México fue el único país de América Latina que sí lo hizo). No he podido encontrar datos precisos sobre en qué momento pudo verse la filmación de los Beatles cantando su tema en el país. Para un análisis musical de “All You Need Is Love”, que continúa siendo una de las canciones más populares del grupo y cuya estrofa está escrito en un compás irregular de 7/4, véase Everett, W. *Los Beatles como músicos...*, pp. 190-192; McDonald, I. *Revolución en la mente...*, pp. 261-263.

⁷⁷² Como se dijo, *Modart N° 1* comenzó a emitirse en vivo desde el Teatro Astral el 1 de octubre de 1967, es decir, un mes después de la edición de “All You Need is Love”.

⁷⁷³ Según el volante de mano del espectáculo, el happening se estrenó el 5 de octubre de 1967. Se anunciaban funciones “todos los sábados a las 18 horas y los domingos a las 16 horas”.

⁷⁷⁴ Según Gabis, los integrantes de Bubblin Awe eran él, Carlos Shmerkin, Daniel Armesto y su primo (de nombre de pila José María). Citado en *Ábalos, E. Rock de acá...*, pp. 112-113. En otra entrevista, sin embargo, menciona a Emilio Kauderer y a “un baterista compañero mío del Colegio Nacional Buenos

menesunda de Marta Minujín y Rubén Santantonín, el arte pop había ingresado definitivamente en el terreno legitimado del arte “de vanguardia” local (y en los medios masivos de prensa), ahora parecía haberle llegado el turno a la música juvenil. “Teenagers: vistan alocadamente” y “Psycodelicémonos” (sic), convocaban los organizadores del evento a un público que -muy probablemente- era en buena medida el mismo que llenaba las plateas del teatro Astral.



Imagen 79. Tapa del simple de Scott McKenzie - “San Francisco (Be Sure to Wear [Some] Flowers in Your Hair)” / “¿Cuál es la diferencia?” (“What’s the Difference?”), CBS, 21776, 1967.

Aires”. Cócaro, Gabriel Martín: “Claudio Gabis. ‘Descubrí la belleza de la vida gracias a la música’”. Disponible en: <http://www.lahistoriadelerock.com.ar/esp/repo-gabis.html>. En cuanto a The Gaston’s Group, los otros dos integrantes eran Cris Manzano (Omar Ángel Miano, futuro integrante del conjunto Safari) y Gastón, de quien -a pesar el líder del grupo y autor de la mayoría de sus temas- ha resultado muy difícil conseguir información. Véase por ejemplo “Teem teem... ¡locura!”, en *Canal TV*, n° 493, 19 de diciembre de 1967. El conjunto cambió de nombre (a El Grupo de Gastón) y de baterista (Héctor Ianuzzi reemplazó a Martínez) en 1968.



Imagen 80. Tapa del LP *Música Hippiedélica*, CBS, 8883, 1968.

Tampoco resulta difícil suponer que fueron algunos de esos mismos jóvenes quienes asistieron al encuentro de pelilargos que ocurrió en la Plaza San Martín de Buenos Aires el 21 de septiembre de 1967. El hecho de que, entre los numerosos eventos y las múltiples expresiones mediáticas ocurridas durante aquella primavera hippie argentina, este acontecimiento específico haya sido uno de los que más fuertemente ha perdurado en los relatos memorialísticos es por eso mismo significativo para entender cuáles eran las transformaciones culturales que por entonces se ponían en juego. ¿Qué tuvo de especial esa pequeña reunión que la hizo tan memorable? Según el poeta Pipo Lernoud, uno de los autores de la canción de Los Gatos “Ayer Nomás” (incluida en el lado B del disco simple que contenía “La balsa”), la iniciativa de reunirse en aquella plaza porteña había sido suya y de algunos amigos: “Dijimos: ‘¡Vamos a reunir a todos los melenudos que anden por la calle!, e hicimos pasar la bola: ‘A todos los melenudos que veas, deciles que vayan el 21 de septiembre a Plaza San Martín, a la tardecita, y que vengan vestidos como harían en un país libre’. (...) Vinieron unos doscientos cincuenta pibes vestidos de la forma en que veían a sus conjuntos favoritos en las revistas”. La presencia de distintos medios de prensa en el lugar fue, siempre de acuerdo al relato de Lernoud, parte de ese plan. Él y sus compañeros se ocuparon de anunciar anticipadamente el encuentro a una “lista de periodistas”: “Fue una maniobra publicitaria de algo que ya existía, para que por

ejemplo la gente supiera que al ver un melencudo en la calle era un hippie que quería paz. Y no un puto, como nos decían muchos”, explicó en una de las numerosas ocasiones en que tuvo la oportunidad de narrar su versión de lo sucedido⁷⁷⁵. Ciertamente, no hay motivos para no creer en la veracidad de los hechos recordados por este protagonista. Sin embargo, parece igual de claro que la reunión en aquella plaza del centro porteño no fue un episodio tan único y excepcional como Lernoud y muchos otros han planteado repetidamente a lo largo de los años, sino en todo caso una manifestación que resultó importante en términos simbólicos tanto para la prensa y las industrias culturales como para los muchachos y las chicas que de muy diversas maneras dieron forma al fenómeno hippie local. En efecto, aunque ese 21 de septiembre de 1967 hubo muchas otras celebraciones juveniles en las que se podía ver ropa de color, aunque en la reunión de Plaza San Martín hubo jóvenes de pelo largo, guitarra en mano y caras pintadas pero también muchas mujeres e incluso muchos otros varones de traje y pelo corto⁷⁷⁶, aunque en otros lugares del país (como la ciudad de Córdoba) los jóvenes “excéntricos, ululantes, pero pacíficos” se juntaron de la misma forma en la calle y en los parques durante aquella primavera⁷⁷⁷, fue aquel encuentro -en el que, como se ha destacado más de una vez, también participó Alberto “Tanguito” Iglesias⁷⁷⁸- el que más se recordó con el paso de los años. En este sentido, un dato fundamental a considerar es que la palabra “hippie”, si bien se instaló rápidamente en el vocabulario argentino, tendió a quedar asociada bastante directamente al hippiesmo estadounidense. En cambio, a la hora de hablar del hippiesmo local, otro término semejante pero de marcado origen autóctono fue el que se impuso: “náufrago”⁷⁷⁹.

⁷⁷⁵ Lernoud citado en Fernández Bitar, M. *50 Años de rock en Argentina...*, pp. 31-32. Un testimonio previo en Grinberg, M. *Cómo vino la mano...*. Un testimonio más reciente en Lernoud, Pipo. “Grandes valores de Tango”, *Página/12*, suplemento Radar, 20 de diciembre de 2009.

⁷⁷⁶ Un registro de los festejos de primavera de 1967 puede verse en el video “Tanguito en festejos día de la primavera en Buenos Aires 1967”, Archivo Di Film. Disponible en: <https://youtu.be/WjWmBilG3lw>. Este documento fílmico revela que ese mismo 21 de septiembre de 1967 la prensa también estuvo en otros lugares de celebración juvenil (como los bosques de Palermo) y que a lo largo de la Avenida Santa Fe (es decir, a muy pocas cuadras de donde se habían reunido los melencudos) se organizó un desfile con carrozas que convocó a una multitud. Véase también: “Así llegó a Buenos Aires la primavera”, *Siete Días*, N° 20, 26 de septiembre de 1967, pp. 12-14.

⁷⁷⁷ “Córdoba tiene sus beatniks”, *Siete Días*, N° 9, 11 de julio de 1967, pp. 29-31.

⁷⁷⁸ Esto es evidente en la forma con que el usuario DiFilm titula la filmación ya mencionada al subirla a la red YouTube: “Tanguito en festejos día de la primavera en Buenos Aires 1967”. Disponible en: <https://youtu.be/WjWmBilG3lw?t=5> (última consulta: abril 2022).

⁷⁷⁹ Como señala Bruno Sassone Torcello, este rechazo de la etiqueta “hippie” se vincula con el valor de la autenticidad que, como se planteará a continuación, fue decisivo para los “náufragos”. Sassone Torcello. Bruno. “Un ejército desconocido’: el movimiento hippie argentino a través de la representación mediática durante los años 60 y 70”, *Jornadas de Investigadorxs en Formación Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)*, Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020. Véase también “Como viven los hippies argentinos”, *Panorama*, 9 de diciembre de 1969, pp. 26-30.



Imagen 81. Viuti. "Los superados", *Tío Landrú*, N° 2, 19 de junio de 1968.

La popularización del vocablo “náufrago” como sinónimo argentino de “hippie” (también se utilizaron, en bastante menor medida, “beatnik” y beat”) estaba vinculada, por supuesto, al éxito de Los Gatos y muy puntualmente a la letra de su hit “La balsa”⁷⁸⁰. El naufragio funcionaba en esa canción como metáfora de uno de los elementos centrales del ideario contracultural, que era el de la ruptura con los condicionamientos sociales perpetrados por los aparatos de poder⁷⁸¹. Como ya se planteó previamente, tanto la capacidad de esa metáfora para interpelar al público juvenil como las buenas ventas discográficas logradas por el disco estuvieron ligadas a un proceso de autenticación que fue sostenido principalmente por los propios músicos y oyentes e impulsado con beneplácito por las industrias culturales. En este marco, el relato que Litto Nebbia y un reducido grupo de jóvenes vinculados a él y a Los Gatos (Pipo Lernoud, Ciro Fogliatta, Moris Birabent, Pajarito Zaguri y Javier Martínez, entre otros⁷⁸²) hicieron de su propia experiencia durante los años previos al éxito de “La balsa” emergió como una gran fuente de legitimidad para la nueva ola de música beat en castellano. Como influyentes emprendedores morales y de memoria de su tiempo⁷⁸³, estos músicos y poetas construyeron una narrativa capaz de justificar la autenticidad, la originalidad y el carácter alternativo de un fenómeno que paradójicamente, para 1969, terminaría de consolidarse como uno de los grandes negocios del mundo de la música argentina. Es decir, una justificación para lo que Keir Keightley señala como “una de las grandes ironías de la

⁷⁸⁰ Aunque es imposible saber en qué momento y en la voz de quién fue enunciada por primera vez la metáfora del naufragio, parece factible decir que el término surgió hacia 1966 como parte de las prácticas de sociabilidad del grupo de jóvenes músicos que frecuentaban el bar La Cueva. Como se señaló previamente, la canción de Sam y Dan “La nueva generación”, editada en marzo de 1967, ya mencionaba el término: “dicen y dicen que no estudiamos, no trabajamos/ y naufragamos”. Pipo Lernoud, por su parte, ha rescatado un texto escrito por él “en el bar La Perla durante 1967” con el título “¿Qué es naufragar?”. Según indica, el escrito fue publicado como una carta de lectores firmada por “Tronano de la Fronta” en el N° 3 (octubre de 1976) de la revista *Expreso Imaginario*. Véase Lernoud, Pipo. *Yo no estoy aquí. Rock, periodismo, ecología y otros naufragios (1966-2016)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016), p. 34. Sobre la creación de un léxico original -semejante al lunfardo tanguero- como parte del “proceso de criollización del rock (...) a través del lenguaje”, véase Sánchez, Trolliet, Ana. “Entre la Manzana Loca y el Greenwich Village. El surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires”, *Aisthesis*, N° 63 (2018), pp. 128-132.

⁷⁸¹ Hall, S. “The Hippies...”; Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (Barcelona: Kairós, 1981) [1969]; Scavino, S. “Musa beat...”

⁷⁸² La lista no es exhaustiva. Se podría mencionar a otros músicos como Miguel Abuelo, Alejandro Medina, Billy Bond, Claudio Gabis y Daniel Irigoyen y también a otros periodistas y poetas como Miguel Grinberg y Juan Carlos Kreimer.

⁷⁸³ Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012) [2002], p. 79. La autora construye el concepto de “emprendedores de memoria” a partir del concepto de “emprendedores morales” del sociólogo estadounidense Howard Becker. Hace referencia así a “agentes sociales que —muy a menudo sobre la base de sentimientos humanitarios— movilizan sus energías en función de una causa” (en este caso, la memoria sobre determinada experiencia del pasado).

segunda mitad del siglo XX”: el hecho de que “mientras el rock ha supuesto millones de personas comprando mercancías estandarizadas para el mercado masivo (CD, casete, LP) que se pueden adquirir prácticamente en cualquier momento, estas compras han producido intensos sentimientos de libertad, rebelión, marginalidad, oposición, singularidad y autenticidad”⁷⁸⁴. El aspecto clave de esta narrativa era el de unos orígenes que se presentaban como completamente ajenos al *statu quo* y a cualquier interés comercial. Los “náufragos” eran singularizados e identificados con un pequeño grupo de jóvenes bohemios que se habían reunido en torno al rechazo de los valores sociales de su tiempo y al amor por la música más “moderna” (los inevitables Beatles, pero también el menos conocido Bob Dylan, la bossa nova y el jazz) y se habían entregado a “naufragar” por las calles de la ciudad de Buenos Aires en largas noches sin sueño, cantando sus propias canciones y dando forma, en esas caminatas sin destino, a un circuito cultural alternativo que conectaba los bares La Cueva y La Perla de Once, los bares y las librerías de la Avenida Corrientes y la zona del centro porteño popularmente conocida como “la manzana loca” (epicentro de la modernidad artística e intelectual local, en donde se ubicaban el Instituto Di Tella, la Facultad de Filosofía y Letras y el Bar Moderno)⁷⁸⁵. Según se planteaba en este relato, las prácticas, las ideas y las pasiones musicales de esa vanguardia cultural, que en un principio habían sido rechazadas por el resto la sociedad y completamente desoídas por las industrias culturales, habían encontrado en el éxito de “La balsa” una vía hacia la masificación y el consecuente aprovechamiento comercial.

Lejos de aparecer exclusivamente en la voz de los jóvenes que hacían y escuchaban música beat, esta teoría de la cooptación se volvió rápidamente parte de un discurso mediático que se revelaba cada vez más juvenilizado. La atención prestada por los medios de comunicación al encuentro de la Plaza San Martín no fue, por eso mismo, una pura casualidad; como tampoco lo fue que a la semana siguiente el propio Lernoud y otros “náufragos” fueran invitados al programa de televisión *Sábados Circulares*, en donde Pipo Mancera se ocupó de presentar a Tanguito como uno de los autores de “La Balsa”⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ Keightley, K. “Reconsidering rock”..., p. 109.

⁷⁸⁵ Una reconstrucción exhaustiva de este circuito cultural alternativo y de sus itinerarios puede encontrarse en Podalsky, Laura. *Spectacular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires* (Philadelphia: Temple University Press, 2004); Sánchez Trolliet, “Te devora la ciudad”..., pp. 17-84; Sánchez Trolliet, Ana. “Buenos Aires Beat: a topography of rock culture in Buenos Aires, 1965-1970”, *Urban History*, Vol. 3, N° 41 (2014), pp. 517-536.

⁷⁸⁶ Pipo Lernoud citado en Fernández Bitar, M. *50 Años de rock en Argentina...*, p. 32. Por esos meses, Tanguito también se presentó en el programa *Sábados Continuos* (conducido por Antonio Carrizo). Lo hizo bajo el seudónimo Ramsés. Véase “Iracundias. El cantar de juglaría”, *Primera Plana*, 255, 14 de noviembre de 1967, p. 69. El 18 de enero de 1968, el músico grabó un disco simple para la RCA, acompañado por la orquesta de Horacio Malvicino. El fonograma, que contenía los temas “La princesa

Con una naturalidad que sugiere una aceptación cultural extendida, el testimonio de estos jóvenes “pioneros” se volvió casi inmediatamente una primera memoria oficial del surgimiento del fenómeno hippie local. Y no sólo en las revistas orientadas específicamente al público juvenil que comenzaron a editarse al poco tiempo (*Pinap* primero, y *Pelo*, *La Bella Gente*, *Cronopios* y otras un poco después); ya a mediados de noviembre de 1967, un medio de prensa pensado especialmente para el público adulto como la revista *Primera Plana* narra (apoyándose en los testimonios de Pipo Lernoud y otros) la historia de “un movimiento conocido como *Los náufragos de La Cueva*, que floreció hacia 1965” y llegaba a la conclusión de que:

(...) ahora los canales de Buenos Aires, las confiterías de los grandes barrios, los circuitos musicales que proveen los bailes de fin de semana, y hasta los sellos grabadores, parecen haber condenado a la más dulce muerte a los últimos de los náufragos, los han aceptado y despojado de la mayor causa sus sinsabores: la falta absoluta de dinero. Bien comidos y vestidos, siempre enemigos del trabajo rutinario pero para nada necesitados de ejercitarlo, los cantantes de protesta ya no tienen por qué protestar.

La nota intentaba tener cierto tinte irónico y hasta descalificador, pero en su análisis se filtraba un argumento que era exactamente el mismo que alimentaba las transformaciones culturales juveniles: la idea de que las expresiones auténticas de la subjetividad individual se enfrentaban al permanente riesgo de ser recuperadas y desactivadas de su potencial contestatario por las fuerzas del mercado. Más mordaz, en cambio, era el comentario social en forma de chiste que el humorista gráfico Garaycochea publicó unos meses después en la revista *Atlántida*. Allí, un sinfín de jóvenes pelilargos prácticamente idénticos, muchos de ellos con barba y anteojos de sol, otros con collares, alguno con una remera que decía “Yes” y algún otro con una revista sobre los Beatles en la mano, todos ellos varones, se hacían omnipresentes en el espacio público. Mientras tanto, debajo de un tradicional farol urbano, un hombre vestido de traje y sombrero escuchaba atónito la declaración de uno de esos proliferantes melencólicos: “Yo me dejo la barba las patillas y el pelo así porque esta es una época de reafirmación de la individualidad; para diferenciarme mejor, para que se me vea que no estoy en la corriente.

dorada” (con letra de Pipo Lernoud) y “Hombre restante”, fue editado en abril del mismo año. Otra evidencia del papel de Tanguito como símbolo de los “hippies porteños” en Sueiro, Víctor. “Mi hijo es hippie. Carta más o menos veraz de una madre argentina”, *Atlántida*, N° 1215, junio de 1968, pp. 37-40.

Me siento más yo. Mi personalidad crece...”⁷⁸⁷. Desde una perspectiva satírica a tono con las miradas “apocalípticas” sobre la cultura de masas de las que hablaba Umberto Eco en un libro publicado por aquellos mismos años, el dibujo de Garaycochea se ocupaba así de subrayar que las ideas de libertad e individualidad de los “náufragos” impulsaban, paradójicamente, una nueva expansión del poder uniformador y alienante de las industrias culturales capitalistas⁷⁸⁸. El estilo hippie, entendido como una forma de vestirse y una estética personal pero también como un discurso sobre la autenticidad subjetiva como un valor cultural de primer orden, aparecía expuesto como una vía clave a través de la cual estaba ocurriendo una reformulación de las lógicas del consumo.

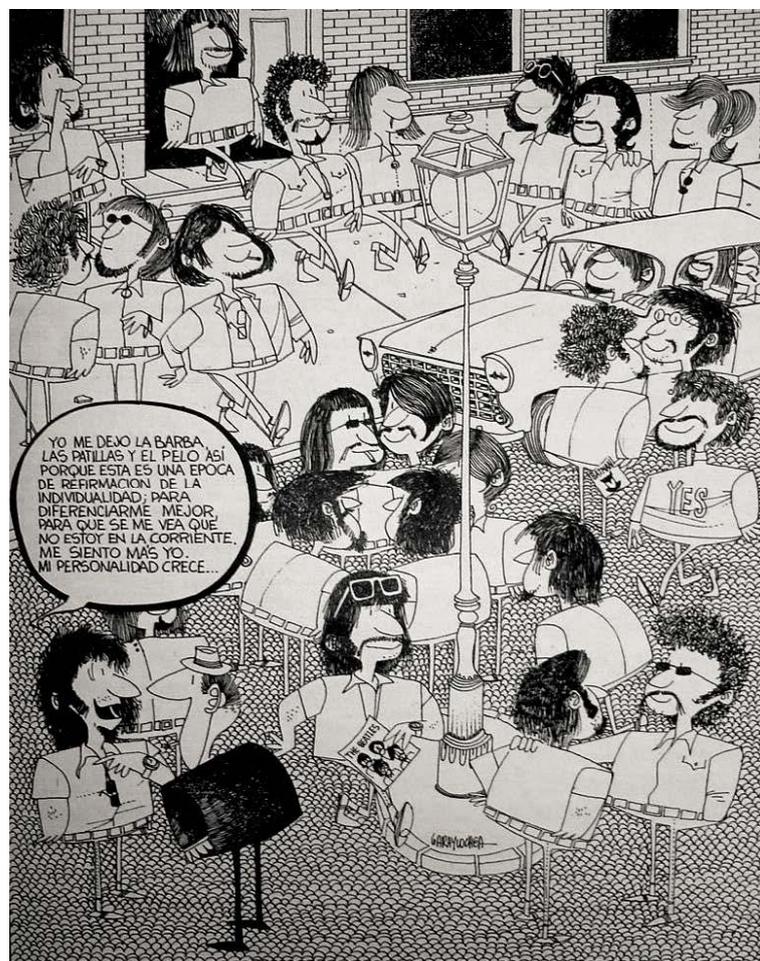


Imagen 82. Garaycochea. “Náufragos”. *Atlántida*, N° 1213, abril de 1968, p. 55.

⁷⁸⁷ Garaycochea. “Náufragos”. *Atlántida*, N° 1213, abril de 1968, p. 55.

⁷⁸⁸ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados* (Barcelona; Lumen, 1984) [1964], p. 313. Un dato importante para contextualizar esta visión es que Carlos Garaycochea había nacido en 1928; es decir, tenía casi cuarenta años al momento de realizar este dibujo.

No es preciso compartir esta mirada sarcástica y elitista sobre la cultura de masas para reconocer que la explicación histórica del hippiesmo argentino como un fenómeno nacido por fuera de las redes industriales y apropiado luego por ellas resulta muy difícil de comprobar empíricamente. Es que, desde el punto de vista del desarrollo de una cultura juvenil en Argentina, parece mucho más lógico afirmar que la aparición de la figura pública del “náufrago” no representó un punto de partida sino más bien un punto de inflexión; es decir, un momento de reacomodamiento y potenciación que tanto la industria discográfica como los medios que convergían con ella supieron estimular y aprovechar. Esto es evidente, por supuesto, a nivel musical. Como ya se ha demostrado a lo largo de esta tesis, la novedad de “La balsa” no fue absoluta sino claramente situada. La música beat nacional venía ampliando su influencia desde 1964, en clara sintonía con lo que sucedía en muchos otros lugares mundo. Muchos de los jóvenes que se identificaron con el imaginario musical y visual hippie y lo ajustaron a sus propias experiencias eran, desde bastante tiempo antes, compradores de discos y revistas, oyentes de *Modart en la noche* y atentos seguidores de los shows televisivos o en bailes de Los Shakers. En ese sentido, la primavera hippie argentina musicalizada por Los Gatos y *Sgt. Pepper’s* fue un episodio importante tanto para los jóvenes músicos y oyentes como para los encargados del negocio musical porque permitió marcar un quiebre cultural y comercial mucho más claro con el universo de sentidos musicales adolescentes y orquestales que a comienzos de la década había interpelado a los fanáticos de la “nueva ola” y *El Club del Clan*. “Iniciamos la polémica. ¿Es JV [joven] o no? El rey Palito”, preguntaba la revista *JV* en enero de 1968, apelando a ese nuevo “paradigma opositivo”⁷⁸⁹. En el mismo número, en cambio, la propuesta del guitarrista Jimi Hendrix (del cuál aún no se había editado ningún álbum en el país) era descripta como “el último beat, (...) un golpe ligado a la moda loca, a los colores, a las luces intermitentes, a las margaritas. Un grito juvenil de guerra contemporánea”⁷⁹⁰.

Esa “moda loca” tampoco era una completa novedad al momento de la primavera de 1967. Los jóvenes pelilargos venían multiplicándose en Argentina al menos desde que los Beatles habían impuesto el flequillo como una forma de identificación y un signo de

⁷⁸⁹ La fórmula fue propuesta por Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, p. 44. Como ya se señaló, el autor concentra su análisis fundamentalmente en los artistas “pioneros” del “rock nacional”. Sin embargo, el paradigma opositivo funciona, por lo menos en un primer momento, para construir un contraste entre los ídolos “nuevaoleros” y los conjuntos beat en general.

⁷⁹⁰ “Palito ‘Rey’ Ortega”, *JV*, enero de 1968, pp. 40-41; “Nuevo grito de guerra”, *JV*, enero de 1968, p. 65. Como se señaló previamente, es muy posible que la primera canción de Jimi Hendrix que se haya editado en el país haya sido “Purple Haze”, que fue incluida en el primer compilado *Modart en la noche*.

rebeldía. En cuanto a las “zapatillas” y la “ropa de color” sobre las que pronto cantaría *El profesor hippie*, un informe publicado algunas semanas antes de que “La balsa” llegaran a los primeros puestos de los rankings discográficos señalaba que:

Por lo menos en los últimos dos años, la moda masculina se ha vuelto tan versátil, escurridiza y discutida como la femenina, y desata tanta abominación como beneplácito; los jóvenes, según algunos sociólogos, la aceptan como emblema de su inconformismo, y los maduros, porque consiguen así prolongar la imagen juvenil (...). El mérito de los nuevos cortes, de las telas estampadas, de las afrentas al gusto convencional, consiste en que provee un estímulo psicológico; antes que una insolencia exterior, representa una manera de consolidar el yo profundo (...).

Una recorrida por los negocios de ropa masculina, plegados al rigor de los colorinches y las formas nuevas, permitió comprobar que la tendencia incrementa el índice de ventas, que en ocho boutiques del centro su clientela creció un 26 por ciento en los últimos seis meses y que esa suba está casi por entero integrada por adolescentes. (...) Los pulóveres turquesa, naranja y violeta constituyeron el primer indicio, arrebatados de los estantes con tanta presteza como las camisas rosadas y lilas (4.500 y 5.000 pesos), puestas en circulación por [la sastrería] Iotti, a mediados del año pasado⁷⁹¹.

La incorporación de las palabras “hippie” y “náufrago” al vocabulario mediático e industrial ofreció, tanto en el plano musical como en el vestimentario, una forma concreta de nombrar transformaciones que ya estaban en curso y, al mismo tiempo, ayudó a profundizarlas.

⁷⁹¹ “Hombres. Elegancia para disconformes”, *Primera Plana*, N° 244, 29 de agosto de 1967, pp. 52-53. Véase también “Moda masculina. Plumaje 1969”, *Primera Plana*, 10 de diciembre de 1968; “Tierna es la primavera y loca, además”, *Señoras y Señores*, Año 1, N° 6, 31 de octubre de 1969. Sobre la cuestión del calzado juvenil, véase por ejemplo “La ilusión de calzar a América Latina”, *Pulso*, N° 1, 8 de mayo de 1967, pp. 18-19.



Imagen 83. El joven “náufrago” como ícono en una nota sobre moda masculina publicada en 1969. El epígrafe del dibujo señalaba: “el Once también tiene sus ínfulas de elegancia”.

Fuente: “Tierna es la primavera y loca, además”, *Señoras y Señores*, Año 1, N° 6, 31 de octubre de 1969, p. 43.

Por eso, incluso si se reconoce cierto carácter excepcional en la trayectoria personal de algunos jóvenes músicos y poetas de la ciudad de Buenos Aires como Litto Nebbia o Pipo Lernoud, la idea de que los estilos y las prácticas originales de una vanguardia fueron apropiados y completamente vaciados de contenido por las industrias culturales resulta muy limitadora para intentar comprender qué significó el fenómeno cultural hippie en la

Argentina⁷⁹². Mucho más prudente, en cambio, parece ser una explicación que considere las distintas intensidades o los distintos grados de compromiso con los que diferentes grupos de jóvenes participaron, de acuerdo a sus muy variadas posiciones culturales y económicas, en los procesos de transformación cultural y estética de su tiempo. Ciertamente, como subrayaba un artículo publicado por la revista *Panorama*, no todos los “centenares de personas” que concurrían “a los conciertos de música beat, ataviados con la ortodoxa vestimenta hippie” repetían “realmente la experiencia norteamericana”, al menos, si se asocia a esta última como una impugnación más o menos completa de las “buenas costumbres” y de ciertos valores que habían identificado durante décadas a la conservadora clase media argentina como los de la decencia, la respetabilidad y la estabilidad⁷⁹³. Pero eso no implicaba, como quería suponer el autor de aquel informe, que la cada vez mayor “cantidad de adolescentes” que se dejaban “crecer lánguidas cabelleras” y se enfundaban “en centelleantes camisas” representara un “índice meramente superficial”⁷⁹⁴.

Por supuesto, la espectacularización, la frivolidad y los usos más banales también formaron parte de aquella coyuntura de transformaciones culturales y estéticas. En muchas de las notas de prensa que se publicaron desde mediados de 1967 y hasta comienzos de los años setenta sobre “el mundo loco de los hippies” estadounidenses o sobre sus distintas vertientes locales, por ejemplo, las dimensiones que podían resultar más escandalosas en términos morales tendieron a ser exaltadas: las fotos de jóvenes sin remera o incluso desnudos, de parejas que simbolizaban la liberación sexual y de escenas que remitían a una vida comunal y desprendida de los bienes materiales no faltaron en casi ningún caso⁷⁹⁵. Por su parte, algunos conjuntos beat conseguirían gran popularidad

⁷⁹² Para una crítica a la teoría de la vanguardia véase Capasso, Verónica. “La noción de vanguardia en perspectiva”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 7 (2018), pp. 143-155; Enzensberger, Hans Magnus. “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, N° 285, noviembre y diciembre de 1963; Huysen, A. *Después de la gran división...*; Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996) [1985].

⁷⁹³ Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Planeta: Buenos Aires, 2009); Cosse, Isabella. “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Buenos Aires, 1964-1973”, *Hispanic American Historical Review*, Vol. 1, N° 94 (2014); Manzano, Valeria. “‘Y, ahora, entre gente de clase media como uno...’. Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980”, *Contemporánea*, Año 5, Vol. 5, 2014, pp. 85-104.

⁷⁹⁴ “Cómo viven los hippies argentinos”, *Panorama*, N° 137, 9 de diciembre de 1969. Una perspectiva similar sobre el caso chileno es la que plantea en Barr-Melej, P. *Psychedelic Chile...*

⁷⁹⁵ Véase por ejemplo: “El mundo loco de los hippies”, *Panorama*, N° 52, septiembre de 1967, pp. 36-43. “Nacen los hombres libres”, *Siete Días*, Año 1, N° 362, 5 de diciembre de 1967; “Hippies del mundo uníos”, *La Nación* revista, 7 de septiembre de 1969, pp. 8-11; “Mitín internacional de hippies”, *Así*, septiembre de 1969; “Hippies: los que eligieron la libertad”, *Confirmado*, 15 de julio de 1970, pp. 30-31; Samsa, Fernando. “Hippies. La revolución de los inocentes”, *Revista La Nación*, 25 de abril de 1971, pp. 20-22.

y difusión durante aquellos mismos años con canciones que proponían una tematización de lo “hippie” cargada de una liviandad y un conservadurismo no muy diferentes a los que se podían encontrar en *El profesor hippie*. El más emblemático de todos ellos fue, muy posiblemente, uno de los tres que aparecían en aquella película: Los Náufragos. Este grupo se había conformado a comienzos de 1968 bajo el nombre Los Hippies. Sus primeros integrantes -Gustavo Alessio, Guillermo Cimadevilla y Enrique “Quique” Sappia Villanueva- solían frecuentar el circuito musical del centro porteño y tenían contactos personales con algunos de los más célebres “náufragos” del momento⁷⁹⁶. Cuando el productor musical de CBS Jacko Zeller (el mismo que había producido a Los Búhos en 1964 y a los Beatniks en 1966) los convocó para grabar un disco simple con una versión del hit del momento “La leyenda de Xanadú”⁷⁹⁷, no sólo aceptaron sin problemas cambiar su nombre a Los Náufragos sino que además consiguieron una canción de Tanguito titulada “Sutilmente, a Susana” para ocupar el lado B⁷⁹⁸. Esa primera grabación no fue exitosa, pero el grupo tardó muy poco tiempo en conseguir una segunda oportunidad. A fines de aquel mismo año, CBS los puso a trabajar con un nuevo productor llamado Francis Smith, quien tenía ya una buena experiencia en el ámbito de la música beat como líder de uno de los conjuntos más exitosos de los años previos, Los In⁷⁹⁹. Él sería el autor de la gran mayoría de los temas que, interpretados por Los Náufragos con el acompañamiento de la orquesta de Jorge López Ruiz, se volverían verdaderos éxitos masivos de la música beat en castellano durante 1969 y 1970, como “Vuelvo a naufragar”, “Otra vez en la vía”, “Yo en mi casa y ella en el bar”, “Zapatos rotos” y “De boliche en

⁷⁹⁶ Según las fuentes, el primer baterista del grupo fue Roberto “Junior” Césari. Sin embargo, quien realizó las primeras grabaciones con el grupo fue el baterista peruano Alfredo “Freddy” Zorogastúa, quien previamente había tocado en el conjunto beat The Seasons. Para el segundo LP (grabado a mediados de 1969) Zorogastúa fue reemplazado por Alberto Istueta. El quinto integrante del grupo fue el guitarrista Carlos “Rocky” Nilson, quien durante algunas semanas de 1968 fue reemplazado por Claudio Gabis. Véase: “Los Hippies. ¿Polémicos? ¡No! Para reflexionar”, *JV*, febrero de 1968, p. 60; “La vida en la vida (‘Los Náufragos’)”, *Pinap*, N° 13, abril de 1969, p. 17. “Los Náufragos: otra vez en la vía,” *Siete Días*, N° 173, 31 de agosto de 1970; “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://progresiva70s.blogspot.com/2007/11/gustavo-alessio-los-nufragos.html>

⁷⁹⁷ Los Náufragos – “La leyenda de Xanadú” / “Sutilmente, a Susana”, CBS, 21.922, 1968. El tema pertenecía al grupo beat Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich y su grabación fue editada en Gran Bretaña a comienzos de 1968. La versión de Los Náufragos salió a mediados del mismo año. Véase *Cashbox*, 15 de junio de 1968.

⁷⁹⁸ Según recuerda Gustavo Alessio, “nos hicieron grabar un cover de un tema inglés, ‘La Leyenda de Xanadú’ y nos dijeron que buscáramos un tema para el lado B. En la esquina de Maipú y Viamonte Tanguito nos pasó un tema que había escrito a los 16 años; se llamaba ‘Sutilmente a Susana’. Probablemente sea el primer tema compuesto de rock argentino (antes que ‘La Balsa’)”. “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007.

⁷⁹⁹ Smith tenía por entonces treinta y un años, ya que había nacido en 1938.

boliche”⁸⁰⁰. En las letras de la mayoría de esas canciones, el fenómeno hippie tendía a quedar fuertemente reducido a una serie de estereotipos y lugares comunes: las pocas ganas de tener un trabajo convencional, la falta de dinero, la vestimenta informal, los “naufragios” nocturnos en la ciudad, la amistad entre varones, el amor por la música y el sueño de triunfar cantando. Las estrofas de “Vuelvo a naufragar”, el primer gran hit del grupo⁸⁰¹, decían por caso:

Tengo listo mi equipaje
mi guitarra y mí bongo,
Tengo puchos para un día
pero plata eso sí que no

Largos días y eternas noches
mi destino es caminar,
A lo largo de Corrientes⁸⁰²
ya conocen mi soledad

Vuelvo a naufragar,
no lo puedo evitar,
Mis amigos ya
esperando están
en la mesa de un bar

En su ensayo dedicado a las visiones “apocalípticas” y las visiones “integradas” sobre la cultura popular masiva, Eco había acuñado los conceptos de “canción de consumo” y de “música gastronómica” para referirse a aquellas grabaciones “banales por definición, epidérmicas, inmediatas, transitorias y vulgares” con las que las industrias culturales inundaban los mercados⁸⁰³. Los discos de Los Naufragos no tardaron en pasar a ser catalogados como un ejemplo perfecto de esta definición por quienes, en ese mismo acto de denuncia, afirmaban su posición como representantes de la “auténtica”

⁸⁰⁰ Todos estos temas fueron editados en discos simples. Además, los dos primeros temas salieron en el primer LP del grupo *Otra vez en la vía*. “Yo en mi casa y ella en el bar” y “Zapatos rotos”, por su parte, salieron en el segundo LP del grupo (*Los Naufragos*) junto con otras composiciones de Francis Smith como “Quedate piola Vicente” y “Último día del mes”.

⁸⁰¹ Sobre el éxito sostenido del simple, véase *Cashbox*, 5 de julio de 1969.

⁸⁰² El verso “a lo largo de Corrientes” hace referencia a la avenida porteña Corrientes.

⁸⁰³ Eco, U. *Apocalípticos e integrados...*, p. 313. El autor recuperaba un concepto que había sido planteado en Straniero M. L. / Liberovici, S. / Jona, E. / De María, G. *Le canzoni della cattiva coscienza* (Milán: Bompiani, 1964).

experiencia del naufragio. “Un mensaje simple, anécdotas habituales y coros perfectamente claros y reiterados son los tres elementos que Smith eligió inteligentemente para convertir a los temas del grupo en los más coreados por el país consumidor”, describiría por ejemplo la revista *Pelo*⁸⁰⁴.



Imagen 84. Tapa del LP de Los Naufragos - *Otra vez en la vía*, CBS, 8927, 1969.

⁸⁰⁴ “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, p. 32. Véase también la descripción firmada por “Pajarito” Zaguri en Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, p. 38.



Imagen 85. "Mítin internacional de hippies", *Así*, septiembre de 1969.

Sin embargo, incluso un caso aparentemente "extremo" como el de Los Náufragos puede observarse desde una óptica diferente, tanto si se piensa en sus integrantes como si se considera al inmenso público que bailaba con sus canciones a lo largo de todo el país⁸⁰⁵. Lejos de adecuarse al modelo de los ídolos prefabricados que sus críticos hubiesen preferido, los miembros de la banda venían participando -como ya se dijo- de los espacios de interacción social juvenil más alternativos desde hacía ya algunos años. Frecuentaban

⁸⁰⁵ Grupos como Los Náufragos fueron, sin dudas, decisivos para darle una dimensión verdaderamente nacional al fenómeno beat. Como señalaba un artículo en 1969, el gran mercado de lo que denominaba "el beat comercial" (Los Náufragos, La Joven Guardia, Los Iracundos) estaba "en los barrios del Gran Buenos Aires" y en "el interior", por contraposición al carácter más fuertemente porteño del "beat-underground" (Almendra, Manal, Litto Nebbia). No obstante, incluso estos últimos artistas actuaron en su circuito de presentaciones que incluía tanto al Gran Buenos Aires como a distintas grandes ciudades del interior del país. Hanglin, Rolando. "Sociología del beat porteño", *Atlántida*, Año 52, N° 1234, enero de 1970, pp. 42-47.

La Cueva y otros lugares de reunión similares, mantenían contactos con las “personalidades” más destacadas de ese ambiente (Claudio Gabis, futuro guitarrista del trío Manal, llegó a tocar con ellos), se presentaban en pequeños teatros y en el Instituto Di Tella⁸⁰⁶. La decisión de Francis Smith de incorporar a “Pajarito” Zaguri, ex integrante de Los Beatniks y “náufrago” ejemplar, como compositor e integrante del grupo durante la grabación del primer LP fue tan estratégica en términos comerciales como coherente en términos biográficos⁸⁰⁷. La escena que el productor relataba en la contratapa de aquel álbum podía ser ficticia, pero era sin dudas verosímil:

Son las 2 de la mañana de un día cualquiera de la semana. (...) Salgo de casa a caminar un rato, sin rumbo fijo y casi sin pensarlo, me dirijo a la calle Corrientes. (...) Inesperadamente siento que alguien me toca el hombro. Me doy vuelta y lo veo a “Pajarito”, uno de los integrantes de *Los Náufragos*. (...)

- Mirá, estoy en el café de enfrente con el resto de los muchachos. ¿Por qué no venís a tomar algo con nosotros?

(...) Entre café y café, Pajarito y Rocky me hacen escuchar sus últimas canciones. A través de la ventana del bar veo que las luces de la ciudad comienzan a apagarse. La noche se hace día y el sueño me cierra los ojos. Me despido de *Los Náufragos* y mientras prendo un pucho comienzo a caminar lentamente hacia mi casa. Casi sin proponérmelo, “he vuelto a naufragar”.

Por otra parte, aunque la participación Zaguri no duró más que unos meses⁸⁰⁸, los temas que aportó no desentonaban demasiado con la propuesta general del grupo, en particular a nivel de las letras. La de “Cómo viene la mano”, por ejemplo, apelaba a los mismos estereotipos hippies y al mismo tono costumbrista que caracterizaba a las canciones escritas por Smith:

Tus padres dicen que no estudio

Que no trabajé jamás

⁸⁰⁶ “La vida en la vía (‘Los Náufragos’)”, *Pinap*, N° 13, abril de 1969, p. 17. Según recuerda Gustavo Alessio, “un día estábamos ensayando en el Di Tella con [el músico jamaíquinno] Jimmy Cliff, a quien acompañábamos en sus viajes a Buenos Aires, y cae Francis con un boceto de tema que había titulado ‘Vuelvo a naufragar’ por nosotros”. “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007. Sobre las visitas de Jimmy Cliff a la Argentina, véase “Jimmy Cliff: quince semanas en Baires”, *Pinap*, N° 12, marzo de 1969, p. 51; “Jimmy Cliff: el rey del soul”, *Siete días ilustrados*, 16 de febrero de 1970; “El bello mundo de Jimmy Cliff”, *Pinap*, N° 24, marzo/abril de 1970, pp. 24-25.

⁸⁰⁷ “Los Náufragos: otra vez en la vía,” *Siete Días*, N° 173, 31 de agosto de 1970.

⁸⁰⁸ La inclusión de Zaguri fue propuesta por Francis Smith en un momento complicado para el grupo: el cantante “Quique” Villanueva había sufrido un grave accidente de tránsito y no podía participar de las grabaciones del primer LP. “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007.

Pero lo que ellos olvidan
Que yo te doy felicidad (sic)

Por eso no quieren verte
A mi lado soñar y cantar
No saben que yo te amo
Que tu me das la felicidad

Ay! Cómo viene la mano
Con tu mamá y con tu papá

Tus padres quieren que en el futuro
Te cases con un señor
Que te lleve al teatro
Y vivas en el confort

Yo te hablaré de las flores
Del cielo, también del sol
Y siempre estaré cantando
Canciones que hablen de amor

Ay! Cómo viene la mano
Con tu mamá y con tu papá

Con las grabaciones que realizaron entre 1969 y 1970, Los Náufragos consiguieron enormes cifras de ventas, primero en toda Argentina y muy pronto también en muchos otros países de América Latina⁸⁰⁹. Pero esto no significa que sus integrantes renegaran en su fuero íntimo de la música que hacían o que llevaran el pelo largo por un puro cálculo económico. “[Estamos hartos de que] nos pregunten por qué somos tan comerciales. Sí, lo somos porque vivimos de nuestra labor, pero eso no implica deshonestidad alguna. No

⁸⁰⁹ Según declaraban los propios músicos, a mediados de 1970 vendían “un promedio de 150 mil placas”. Su simple “Zapatos rotos”/“Quedate piola, Vicente”, editado en diciembre, había vendido para entonces 290 mil copias. “Los Náufragos: otra vez en la vía,” *Siete Días*, N° 173, 31 de agosto de 1970. Véase también *Billboard*, 27 de diciembre de 1969, en donde se ubica a Los Náufragos como el noveno artista más vendedor del año. El grupo llegó a grabar tres LP con canciones originales: *Otra vez en la vía* (1969), *Los Náufragos* (1969) y *Te quiero ver bailar* (1970). Si bien continuó tocando hasta 1977 y llegó a grabar algún simple más, su etapa más productiva en términos musicales se cerró en 1971, cuando “Quique” Villanueva comenzó una carrera como cantante solista. A partir de entonces el grupo se embarcó en largas giras basadas fundamentalmente el repertorio grabado en los años previos. Véase “Los Náufragos. Quique salva una vida”, *Ritmo Beat*, N° 6, 1970; ““Que suene bien y que se venda bien””, *La Bella Gente*, agosto de 1972, p. 38.

hacemos nada para vender”, le confesaban a un periodista a mediados de 1970. En la misma entrevista, se encargaban de declarar sus pretensiones de hacer una “música simple, que nos refleje tal como somos” y defendían la “total licitud” de tocar acompañados por músicos profesionales: “Grabamos nosotros, pero detrás instalamos una orquesta con todos los elementos que nos hagan falta, que pueden ser timbales, contrabajos o un violín, y pensamos hacer lo mismo en vivo”⁸¹⁰. Aun cuando podían reconocer que sus canciones no eran “una cosa absolutamente adulta y moderna como [las de los conjuntos] Vox Dei, Manal o Almendra”, el discurso de la autenticidad también interpelaba personalmente a los miembros de Los Náufragos y daba sentido a su propuesta musical. Y seguramente también lo hacía con una parte importante de su público, que escuchaba y bailaba con esas canciones en las que la chica —“una hippie”— podía irse al bar dejando a su novio plantado en casa o en las que un muchacho podía asegurar que su “melena larga” era su “filosofía” y reclamar que lo dejaran “vivir en paz”⁸¹¹. A su modo, esos jóvenes también expresaron una “oposición práctica al autoritarismo” cultural y político de su tiempo, haciendo su discreta contribución a la emergencia de una cultura juvenil contestataria⁸¹².

Esta perspectiva amplia sobre el fenómeno hippie argentino permite poner de relieve la posición central que la cultura popular masiva tuvo dentro del proceso de modernización sociocultural que se desencadenó durante los años sesenta con la juventud como principal protagonista⁸¹³. Asimismo, resalta el rol activo que las industrias culturales cumplieron en la elaboración de una sensibilidad antiautoritaria y asociada a una serie de demandas y valores vinculados con lo que Boltanski y Chiapello denominan la “crítica artista” al capitalismo:

(...) la autonomía, la espontaneidad, la movilidad, la capacidad rizomática, la pluricompetencia (en oposición a la rígida especialización de la antigua división del

⁸¹⁰ “Los Náufragos: otra vez en la vía,” *Siete Días*, N° 173, 31 de agosto de 1970. Un episodio importante, en el mismo sentido, es el debate que el grupo tuvo en sus comienzos con su productor Francis Smith, quien quería desplazar al cantante “Quique” Villanueva. Para la grabación de “Vuelvo a Naufragar”, Smith había impuesto al cantante Alejandro Arzoumanian. Sin embargo, los integrantes de la banda reclamaron continuar junto con Villanueva. “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007. Véase también “La vida en la vida (‘Los Náufragos’),” *Pinap*, N° 13, abril de 1969, p. 17, en donde resaltaban: “hacemos nuestra propia música sin copiar ni imitar a nadie. Estamos en la búsqueda distinta y nuestra de comunicarle a la gente en su mismo idioma y con cosas de aquí. Por eso no tenemos nada que ver con los hippies, yippies ni nada de eso”.

⁸¹¹ “Yo en mi casa y ella en el bar” y “Déjenme vivir en paz” son dos temas incluidos en el segundo LP del grupo (*Los Náufragos*), editado a fines de 1969.

⁸¹² Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 196, Cosse, I. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta...*

⁸¹³ Jameson, F. *Periodizar los sesenta...*; Hobsbawm, E. *Historia del siglo XX...*, pp. 322-345.

trabajo), la convivencialidad, la apertura a los otros y a las novedades, la disponibilidad, la creatividad, la intuición visionaria, la sensibilidad ante las diferencias, la capacidad de escucha con respecto a lo vivido y la aceptación de experiencias múltiples, la atracción por lo informal y la búsqueda de contactos interpersonales⁸¹⁴.

Reconocer esta relación intrínseca entre hippiesmo y mercado supone discutir la teoría de la cooptación y tensionar el discurso de la autenticidad que tanto los propios protagonistas de la contracultura local como los sellos discográficos y los medios de comunicación han colaborado para legitimar durante décadas. Sin embargo, no implica defender una interpretación completamente escéptica sobre los sentidos políticos que las expresiones culturales juveniles tuvieron en un país como la Argentina, gobernado desde el 28 de junio de 1966 por una dictadura -la autodenominada Revolución Argentina- cuya política cultural tenía una impronta marcadamente católica y conservadora⁸¹⁵.

Es en este punto que la cuestión de los distintos grados de compromiso (de militancia, se podría decir incluso) que los jóvenes asumieron con respecto a la música, las prácticas y los estilos culturales transnacionales de su tiempo se torna crucial. El crítico cultural Lawrence Grossberg plantea que la naciente cultura rock asumió un carácter político “no como resultado de sus propias actividades (...) sino de los ataques que provocó”; estos ataques “tuvieron lugar tanto en los discursos públicos e institucionales (gubernamental, escolar, etc.) como en las relaciones domésticas dentro de las cuáles la audiencia de rock se estaba formando”⁸¹⁶. Tal como han demostrado distintos autores, los casos de diferentes países latinoamericanos ofrecen ejemplos concretos para esta afirmación⁸¹⁷. En Argentina, señala Valeria Manzano, el enfrentamiento ante “el embate de la idiosincrasia represiva y autoritaria que permeaba

⁸¹⁴ Boltanski L. / Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo...*, pp. 149-150. Los autores definen la “crítica artística” como una que “hunde sus raíces en la invención de un modo de vida bohemio” y “recurre sobre todo a las dos primeras fuentes de indignación que hemos señalado (...): por un lado, el desencanto y la autenticidad y, por otro, la opresión que caracterizan al mundo burgués asociado con el ascenso del capitalismo” (p. 85). Asimismo, argumentan -como ya se señaló- que los valores de la autenticidad y la libertad, que en el “movimiento de mayo de 1968 iban acompañados de una crítica radical del capitalismo” fueron “de algún modo autonomizados, constituidos como objetivos que valen por sí mismos y puestos al servicio de las fuerzas que antes trataban de destruir” por el nuevo espíritu del capitalismo (p. 150).

⁸¹⁵ Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair...*; Manzano, V. *La era de la juventud...*; Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas...*. Sobre el gobierno de la Revolución argentina en particular, véase Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)* (Buenos Aires: Ariel, 2001); De Riz, Liliana. *La política en suspenso, 1966-1976* (Buenos Aires: Paidós, 2000); James, Daniel (comp.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (*Nueva Historia Argentina, Tomo IX*) (Buenos Aires: Sudamericana, 2003); O'Donnell, Guillermo. *El Estado burocrático autoritario* (Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996).

⁸¹⁶ Grossberg, L. *We Gotta Get out of This Place...*, p. 147.

⁸¹⁷ Barr-Melej, P. *Psychedelic Chile...*; Dunn, C. *Brutality Garden...*; Pacini Hernández, D. / Fernández L'Hoeste, H. / Zolov, E. *Rockin' Las Américas...*; Zolov, E. *Refried Elvis..*

el Estado y la sociedad” fue decisivo para que la cultura rock se convirtiera “en el espacio de una política cultural que privilegiaba la búsqueda del hedonismo, la ‘liberación’ individual y la expresión personal”⁸¹⁸. La irrupción de la figura del “náufrago” durante la primavera hippie de 1967 representó un momento fundamental en este proceso. La atención con la que durante aquellos primeros meses la prensa argentina se ocupó de cubrir las actividades de los cada vez más numerosos grupos de jóvenes melencólicos que se reunían en las plazas y caminaban por las calles de Buenos Aires y algunas otras ciudades del país fue casi directamente proporcional al interés con el que informó sobre las acciones represivas de la policía y de algunas patotas “antihippies”⁸¹⁹. Como rápidamente pudo observar *Primera Plana*, esta doble cobertura sensacionalista terminó colaborando con el crecimiento exponencial del fenómeno sociocultural a nivel local. “Lo que dio renombre a la actual denominación y a los denominados”, planteaba el seminario, “fue la persecución desatada contra ellos a partir de octubre de 1967, y que alcanzó su cúspide a fines de enero. Como era de esperar, la publicidad consiguiente no sólo no ayudó a contener a los hippies, sino que señaló el comienzo de una expansión que no ha llegado a su cénit”⁸²⁰. En esa expansión, hubo muchísimos jóvenes que se identificaron de modo general con algunas de las prácticas e ideas alternativas que simbolizaba el hippiesmo -como el uso del pelo largo o la aceptación de patrones de conducta sexual menos conservadores que los de sus padres-, entablando distintas relaciones (puntuales, moderadas, restringidas, esporádicas, incluso casuales) con ese nuevo universo de sentidos culturales. Pero también hubo quienes quisieron y pudieron asumir un compromiso más abierto y profundo con esas nuevas formas de interacción social y de conformación de la subjetividad que desafiaban los valores culturales dominantes. Al menos en este segundo caso, se podría discutir el argumento de Grossberg de que la cultura rock resultó exclusivamente “politizada ‘por su espalda’” y pensar, en cambio, que las transformaciones que ocurrieron a partir de 1967 en la música y la cultura juvenil

⁸¹⁸ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 244.

⁸¹⁹ Véanse, por ejemplo, de Zer, José. “48 horas con los hippies”, *Atlántida*, N° 1209, diciembre de 1967, pp. 42-45; “Hippies de utilería”, *Siete Días*, 12 de diciembre de 1967, pp. 32-33; “Hippies en Buenos Aires”, *La Razón*, 30 de noviembre de 1967, p. 13. “Tumultos en la misa negra”, *Siete Días*, N° 36, 16 de enero de 1968, p. 15. “Hippies: festival para delirantes”, *Primera Plana*, N° 264, 16 de enero de 1968, p. 42. “Estalló la guerra anti-hippies en Buenos Aires”, *La Razón*, 16 de enero de 1968, p. 11; “Vade retro hippie”, *Primera Plana*, N° 265, 23 de enero de 1968, p. 43. Sobre este tema véase también Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 215-218; Bohoslavsky, Ernesto. “It’s only rock and roll, but I (dis)like it. Anticomunismo, conservadurismo moral y persecución al primer rock argentino en la década de 1960”, *II Congreso Internacional de Estudios de Rock*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2015.

⁸²⁰ “Los hippies en la Argentina”, *Primera Plana*, N° 267, 6 de febrero de 1968, p. 39. Un argumento similar puede encontrarse en: “Nuevo orden capilar”, *Análisis*, N° 361, 12 de febrero de 1968, pp. 8-9.

formaron parte de una dinámica más extendida de radicalización cultural y política, es decir, de un impulso experimental y de “confrontación permanente con los límites” que atravesó a la sociedad argentina a lo largo de los años sesenta⁸²¹. Fue en el marco de este proceso de radicalización que las relaciones con el mercado en general y con la industria discográfica en particular se volvieron un eje de conflicto para un sector de la juventud, haciendo que las innovaciones estéticas y las prácticas contraculturales comenzaran a ser estimadas como vías legítimas de contestación.

Apenas un año después de la primavera hippie argentina, entre el 17 y el 28 de julio de 1968, la artista plástica Marta Minujín presentó su ambientación *Importación - Exportación, “lo más en la onda”* en el Instituto Di Tella de la ciudad de Buenos Aires. En los relatos sobre las transformaciones de la cultura juvenil de finales de los años sesenta, este evento suele ser recordado y estudiado sobre todo por su función de actualización y por su capacidad para reunir y dinamizar a un grupo de jóvenes creadores que aspiraban a constituirse como una vanguardia contracultural local⁸²². Sin embargo, tal vez no sea ése el aspecto que vuelve más significativa a esta obra sino, en cambio, su intuición teórica e histórica sobre cómo la circulación transnacional de la información se estaba volviendo completamente decisiva para los fenómenos culturales (entre ellos el hippiesmo) que ocurrían en distintos lugares del planeta⁸²³. Minujín, que se había vuelto una reconocida figura pública en Argentina gracias a la instalación *La Menesunda* (realizada junto a Rubén Santantonín en 1965), vivía por entonces en la ciudad de Nueva York⁸²⁴. Allí había participado del primer be-in (un encuentro de hippies) organizado en el Central Park en marzo de 1967 y había comenzado a consumir LSD. “Dejé el arte, dejé

⁸²¹ Oubiña, David. “El profano llamado del mundo”, Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires: Akal, 2016), p. 66. Véase también Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil...*; Longoni y Mestman.

⁸²² García, Fernando / Minujín, Marta. *Marta Minujín. Los años psicodélicos* (Buenos Aires: Mansalva, 2015); Sánchez Trolliet, A. “Te devora la ciudad”...

⁸²³ Sobre el impacto de la globalización a nivel cultural, pueden consultarse los clásicos: Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 2000). Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura* (Buenos Aires: Alianza, 1997).

⁸²⁴ Sobre el reconocimiento público de Minujín, puede verse por ejemplo “Los hombres del año”, *Confirmado*, Año II, N° 80, 29 de diciembre de 1966; “Volvió Marta Minujín. La diosa de La Menesunda”, *Gente*, 15 de julio de 1968, pp. 30-32. Sobre la carrera de la artista durante los años sesenta, véanse García, Fernando. *El Di Tella. Historia íntima de un fenómeno cultural* (Buenos Aires: Planeta, 2021); Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001), pp. 210-215; Longoni, Ana / Carvajal, Fernanda (comps.). *Minuphone: 1967-2010* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010); Noorthoorn, Victoria. *Marta Minujín: obras 1959-1989* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010).

todo y me acostumbré a vivir así, a vivir como una hippie”, recordó tiempo después⁸²⁵. Lo cierto, sin embargo, es que continuó trabajando activamente y no tardó mucho en incorporar sus nuevas inquietudes y experiencias a su producción. En julio de 1967 y en mayo de 1968 presentó en Estados Unidos sus obras *Minuphone*⁸²⁶ y *Minucode*⁸²⁷, en las que exploraba una serie de ideas vinculadas con las teorías sobre la sociedad de la información de Marshall McLuhan y con el arte de los medios de comunicación masiva. “En lugar de exaltar su funcionalidad, sus posibilidades constructivas, su capacidad para producir y hacer circular la información, o sus promesas utópicas y distópicas”, comenta Rodrigo Alonso sobre estos trabajos, “Minujín utilizó los dispositivos mecánicos, eléctricos y electrónicos como fuentes de experiencias sensoriales, tendentes a modificar el universo perceptivo del espectador”⁸²⁸. Esa misma lógica fue la que quiso poner en juego con el proyecto que la trajo de vuelta a su país: importar los objetos producidos por la cultura hippie neoyorkina bajo la teoría de que, como se anunciaba en el programa de mano de la instalación,

⁸²⁵ García, F. / Minujín, M. *Marta Minujín...*, pp. 58-59. Un relato contemporáneo de Minujín sobre su vida como hippie en Nueva York puede leerse en “Plástica: el pensamiento hippie”, *Primera Plana*, 8 de julio de 1969.

⁸²⁶ El *Minuphone*, presentado en la Galería Howard Wise entre el 27 de junio y el 28 de julio de 1967, era una cabina telefónica intervenida en por la artista en colaboración con el ingeniero danés Per Biorn. El usuario ingresaba y entablaba una comunicación telefónica, lo que daba pie a la irrupción de toda una serie de efectos: “la tinta verde y la tinta negra que suben alternativamente entre las paredes de acrílico que estructuran la cabina, impidiendo o alterando la visión hacia el exterior; el “órgano de colores” (color organ), que ilumina su interior con distintos colores según el tono o intensidad de voz de quien habla por teléfono; la pantalla de video instalada en el suelo, donde el usuario puede verse a sí mismo; un papel fotosensible sobre el que se imprime la silueta de la persona gracias a la proyección de una luz ultravioleta; una fotografía Polaroid que el espectador podía llevarse consigo al retirarse; viento activado por un ventilador; humo producido con hielo seco; el eco de la conversación ocasionado por un reverberador, y, finalmente, una acción sonora que consistía en grabar y reproducir parte de la conversación”. La cercanía entre la búsqueda estética y política del *Minuphone* y las premisas de la psicodelia no puede ser pasada por alto. Como señalan Longoni y Carvajal: “es notable su proximidad a los light shows, ambientaciones sonoras que incluyen recursos audiovisuales, lumínicos y sensoriales, que se realizan en distintos puntos de Estados Unidos, inicialmente en los circuitos de música experimental. Ligados a la cultura hippie y psicodélica, los light shows buscan inundar los sentidos y producir formas alternativas de percepción y conciencia tanto individual como colectiva, y se los considera una experiencia contigua a la realizada con drogas. Aunque luego tuvieron su versión comercial en el auge de las discotecas, su origen se inscribe en acotados círculos artísticos”. Longoni, A. / Carvajal, F. *Minuphone...*, pp. 27-28.

⁸²⁷ Esta experiencia, que se realizó en el Center for Inter-American Relations, consistió en la realización de lo que denominó el “primer Show Cocktail Environment”. En su regreso a Buenos Aires en 1968, la artista explicó la obra: “Fue una película (...). Yo filmé a los invitados en mi exposición. Ellos entraban en un cuarto y tenían todos los elementos que necesitaban para crear algo mientras una cámara oculta los filmaba. Además había un coctel que también era filmado. Invité durante cuatro días a las figuras top de cada especialidad, de la moda, del arte, de los negocios y de la política. Después les proyecté lo filmado. ¡Era divertidísimo! Me gusta estudiar la relación entre la gente, crear climas y estudiar la relación de la gente dentro de esos climas. En Estados Unidos dijeron que yo era una socióloga del arte, pero soy una experimentadora”. “Reportaje a las extravagancias”, *Extra*, septiembre de 1968.

⁸²⁸ Alonso, Pablo. “Tecnología para los sentidos”, Longoni, Ana / Carvajal, Fernanda (comps.). *Minuphone: 1967-2010* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010), p. 65.

La información nos hace adoptar hechos, ideas, modas sin tener en cuenta la nacionalidad. El factor económico (país de origen) no otorga nacionalidad al producto. *Importación* es una interpretación de la materialidad de la información. Próximamente se organizará: Exportación.

Con el financiamiento del Di Tella, la artista salió entonces literalmente de compras: “fui por todos los talleres underground de New York... fue algo extraordinario porque fui comprando lámparas estroboscópicas, comprando miles de poster flúor, inciensos de opio, de marihuana, de lo que sea, adornos hippies. Todo lo que se usaba: colgantes, esto, lo otro, ropa, todo, lámparas estroboscópicas y después diapositivas pintadas a mano por los hippies”⁸²⁹. También consiguió una buena cantidad de películas y, claro está, de discos: el programa de mano que recibieron los visitantes prometía música de “Jimmy Hendricks, Richie Havans, Paul Batterfield Blues Band, Incredible String Band, Big Brother & The Holding Co.”⁸³⁰. Mientras tanto, la artista pedía por carta que el Instituto realizara las gestiones para que las cuatro salas que tendría disponibles estuvieran llenas de equipos de audio y de luces, de proyectores y hasta de un sitar hindú⁸³¹. “Llevo tantas cosas que nos vamos a morir el día que salga para el aeropuerto, espero que alguien me ayude pues todavía no sé cómo hacer / llevo como 300 posters y las luces y los adornos y alguna ropa y los films y los slides y todo lo demás diarios discos revistas etc / (...) necesitamos realmente acumulación para dar la idea”, le decía a Jorge Romero Brest (director del Di Tella) en una carta enviada unos días antes de emprender su viaje: está claro que no mentía⁸³². Por entonces, ya debía haberse publicado en varios diarios una pequeña convocatoria que decía:

Gente joven
15-19 años
Para colaborar en mi próximo show
Marta Minujín
Inst. Di Tella – Florida 926

⁸²⁹ Entrevista del autor a Marta Minujín realizada el 28 de agosto de 2018.

⁸³⁰ Los errores de tipeo están en el original. Folleto *Importación-Exportación*. Carpeta “Catálogos CAV-CEA-ITDT-CAYC, otros --- Índice Folletos CAV-CEA-CLAEM-DACA”, Archivo Di Tella.

⁸³¹ Véase carpeta “Importacion Exportacion NV” – Archivo Di Tella y Archivo Marta Minujín – Correspondencia I V, Fundación Espigas.

⁸³² Archivo Marta Minujín – Correspondencia I V, Fundación Espigas.



Imagen 86. Convocatoria realizada por Marta Minujín para su ambientación *Importación - Exportación, "lo más en la onda"*.

Fuente: "Volvió Marta Minujín. La diosa de La Menesunda", *Gente*, 15 de julio de 1968, p. 30.



Imagen 87. "La manzana loca", *Rico Tipo*, 7 de diciembre de 1969.

⁸³³ "Volvió Marta Minujín. La diosa de La Menesunda", *Gente*, 15 de julio de 1968, p. 30; "Hypies sí, hippies no", *Análisis*, 22 de julio de 1968, p. 34.

No fue difícil encontrar un buen grupo jóvenes que se entusiasmaran con esa convocatoria, como tampoco lograr que muchos otros se acercaran hasta la “manzana loca” durante los días en los que la instalación se pudo visitar⁸³⁴. La prensa gráfica cubrió con curiosidad el retorno de la “diosa de La Menesunda” convertida ahora en una “sacerdotisa hippie”⁸³⁵; el programa de radio *Modart en la noche*, por su parte, se había adelantado (otra vez) promocionando el evento entre su audiencia. El día de la inauguración, cientos de personas formaron cola en la puerta del Instituto Di Tella, esperando su turno para entrar a ver, escuchar, intervenir y tal vez hasta comprar algún poster de tono psicodélico en lo que era presentado como “The Grooviest Project in Town by Marta Minujín”⁸³⁶. Una crónica publicada por la revista *Panorama* permite imaginar cómo funcionaba el “*environment*” (ambiente) que la artista había creado:

En el primer salón, el piso adornado con un motivo floral está iluminado con luz negra que atraviesa una cortina de humo. Luces de color agregan cada diez segundos efectos misterioso a este nirvana, y cada hora aparece un grupo de jóvenes ataviadas como “hippies”, recitando la invocación religiosa hindú: “Hare Krishna Rama Rama”. Un fuerte olor a incienso impregna el lugar, mientras en una serie de pequeñas tiendas algunos de los 30 jóvenes colaboradores venden afiches, perfumes e incienso, pipas de agua y otros objetos apropiados, importados de Greenwich Village o Haight-Ashbury.

En la sala del fondo sigue el clima psicodélico gracias a efectos de luz estroboscópica que parecen detener a los movimientos; proyecciones de imágenes mediante lentes llenas de aceite y color; cortometrajes de Gerard Malanga, Ira Schneider y Yud Malkut [sic]. Todo esto acompañado por asombrosos sonidos producidos por conjuntos tan hip como Richie Havens o Paul Butterfield⁸³⁷.

⁸³⁴ Malinow, Inés. “Esa extraña Marta Minujín”, *Vosotras*, 15 de agosto de 1968, pp. 58-59. Según una fuente el primer día hubo mil personas que llegaron a visitar la instalación: “La Rural del arte en la calle Florida”, *La Razón*, 23 de julio de 1968. La descripción “The Grooviest Project in Town by Marta Minujín” aparece en uno de los programas de la exhibición. Véase Carpeta “Proyectos de Obra I 1960-1970 V”, Archivo Espigas.

⁸³⁵ La expresión “sacerdotisa hippie” aparece en *Periscopio*, 9 de junio de 1970. También en García, F. / Minujín, M. *Marta Minujín...*, p. 58: “Yo tenía un don especial para el viaje. Empezaron a decir que era una sacerdotisa, una sacerdotisa hippie en Central Park”.

⁸³⁶ El evento estaba organizado en “funciones” de aproximadamente 45 minutos. Entre cada una de ellas una pausa era necesaria, según explica Minujín: “Todo se paraba porque se recalentaba. (...) Todo había que removerlo porque la gente no se iba sino y se quedaba, se quedaba”. Entrevista del autor a Marta Minujín realizada el 28 de agosto de 2018.

⁸³⁷ “El Flower Power de la calle Florida”, *Panorama*, n° 64, 16 de julio de 1968, p. 59. El nombre correcto del cineasta experimental es Jud Yalkut. Una descripción más exhaustiva de la muestra puede leerse en el artículo publicado por la revista *Así*. “Marta Minujín y su obra para el siglo que viene. El delirio del snobismo”, *Así*, 3 de agosto de 1968. La expresión “environment” aparece mencionada tanto por la artista como por la periodista en “Hypies sí, hippies no”, *Análisis*, 22 de julio de 1968, p. 34.

Inspirada en los *light shows* que comenzaban a realizarse en los Estados Unidos, anclada en el imaginario visual y sonoro de la psicodelia y motivada por la fascinación con las posibilidades estéticas de las tecnologías más modernas, la experiencia que Minujín le propuso al público porteño estaba sin dudas fuera de lo habitual. Pero, cabría señalar, ni la música que sonaba a todo volumen, ni los diseños pictóricos y visuales coloridos y lisérgicos, ni la impronta circunstancial y la lógica participativa de los happenings eran cuestiones desconocidas en Argentina. Basta con recordar, por poner sólo algunos ejemplos, la obra con la que la propia artista se había vuelto famosa (*La Menesunda*), el ya mencionado *BEat BEAT BEATLES* (que, como ya se dijo, era presentado como “un espectáculo envolvente y multisensorial”) o incluso la exposición dedicada al *Año 2000* que había ocupado las salas del Di Tella inmediatamente antes de *Importación-Exportación*⁸³⁸. En este sentido, más allá de su función como fuente de actualización informativa o de su aporte puntual a la construcción del fenómeno hippie local, lo que hace especialmente significativa en términos históricos a esta ambientación es la reflexión que supo plantear en tiempo presente sobre los modos en que los productos culturales que eran producidos y circulaban de manera cada vez más fluida por distintos lugares del mundo estaban impactando en las realidades cotidianas de las personas. Un profundo cambio que tenía en la música juvenil uno de sus ejemplos más evidentes.

“Se trata de crear una ‘situación’, una doble circunstancia con información”, le explicaba Minujín a la revista *Análisis*, en referencia al evento en curso pero también a una futura exhibición en los Estados Unidos sobre la incipiente contracultura argentina (la “exportación” anunciada en el título) que finalmente nunca se realizó:

La importación está constituida por esta información que yo he traído de Nueva York, de los hypies sobre todo. Yo descubrí con ellos muchas cosas, pero básicamente el concepto de *anti-establishment*; en la muestra quiero recrear lo que ocurre en Estados Unidos, aunque luego, en la Argentina, se transforme en otra cosa⁸³⁹.

En la película documental *La hora de los hornos* de Octavio Getino y Pino Solanas (que fue estrenada en Italia tan sólo unas semanas antes de que se inaugurara *Importación-Exportación*) los productos vinculados con las grandes industrias culturales

⁸³⁸ “Anticipaciones. Las memorias del porvenir”, *Confirmado*, 13 de julio de 1968. Sobre esta exhibición, véase Gustavino, Berenice. “A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado en el Instituto Di Tella en 1968”, *CAIANA*, N° 17 (2020), pp. 1-17.

⁸³⁹ “Hypies sí, hippies no”, *Análisis*, 22 de julio de 1968, p. 34.

estadounidenses eran presentados como armas fundamentales de la “guerra ideológica” que los países imperialistas llevaban adelante contra América Latina y el resto del Tercer Mundo. “Para el neocolonialismo los *mass communication* (medios de difusión de masas) son más eficaces que el napalm”, sentenciaba una voz en off mientras las imágenes recorrían una disquería plagada de jóvenes. Unos segundos más tarde, con *Sgt. Pepper’s* de los Beatles sonando de fondo, la cámara era conducida por un grupo de jóvenes ataviados como hippies hacia el interior del Instituto Di Tella⁸⁴⁰. La conclusión era contundente: “filmes, revistas, audiciones, periódicos, intentan despolitizar al pueblo, sembrar el escepticismo, la evasión; se desarrolla el prejuicio y el complejo por lo nativo, se enseña a pensar en inglés”⁸⁴¹. La hipótesis que exploraba Minujín en su obra -su interpretación política, se podría decir- era a todas luces distinta. Sin embargo, entre esos dos polos de la expresión artística (el militante y el experimental) había también claros puntos de contacto. Como señala David Oubiña, “la novedad de *La hora de los hornos*” consistía en que no venía “a acompañar (*a posteriori*) un proceso revolucionario sino que, justamente, pretend[ía] construir las condiciones necesarias para su surgimiento”. Y para que eso sucediera, la obra debía “convertirse en una acción”: conmover a los espectadores hasta el punto de transformarlos en actores políticos completamente comprometidos en la lucha por la liberación nacional de los poderes neocoloniales⁸⁴². Era una estrategia conceptual, una lógica de radicalización que también definía la ambientación hippie preparada por Minujín en el Instituto Di Tella y que, de forma más o menos consciente, había comenzado a teñir a muchas otras manifestaciones culturales del momento⁸⁴³. Entre

⁸⁴⁰ Teniendo en cuenta el momento en que fue filmada la película y las imágenes que se ven, es muy probable que el evento filmado sea el happening *BEat BEAT BEATLES*. Así lo sugieren, por ejemplo, la presencia de los jóvenes vestidos de hippies y la aparición en cámara de Miguel Ángel Tellechea tocando la batería.

⁸⁴¹ Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”..., pp. 132-133. Sobre *La Hora de los hornos* véase Aguilar, Gonzalo. “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), pp. 85-120; Albornoz, Martín / Ribadero, Martín. “Representación histórica, violencia y lenguaje en *La Hora de los Hornos*”, *Lucha Armada en Argentina*, N°11 (2011), pp. 164-176; Oubiña, D. “El profano llamado del mundo”...

⁸⁴² Oubiña, D. “El profano llamado del mundo”..., p. 76.

⁸⁴³ Compárese, por ejemplo, la instalación de Minujín con otra obra clave del arte político de 1968, la exposición *Tucumán Arde*: ambas eran ambientaciones (es decir, buscaban situar al público dentro de la obra), ambas trabajaban con el concepto de ampliación de la percepción, ambas podían ser pensadas como expresiones puntuales en el marco de una secuencia mayor (en ambos casos se había realizado una “investigación” previa para construir la muestra), en ambos casos se apuntaba a un público masivo, en ambas la cuestión del poder de los medios de comunicación era central. Además, uno de los participantes de *Tucumán Arde* fue Roberto Jacoby, quien como ya se indicó había organizado el happening *BEat BEAT BEATLES* en 1967. Véase Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008) [2000], pp. 178-236.

ellas, empezaron a contarse las prácticas, las ideas y las composiciones de un sector de la cada día más vasta juventud que se identificaba con la música beat.

5.2 *Hippie o beat?* Las nuevas referencias musicales estadounidenses y británicas

En septiembre de 1967, el sello Odeon (el mismo que editaba a los Beatles y los Rolling Stones) lanzó uno de los primeros compilados dedicados exclusivamente a la música beat argentina bajo el título *Hippie o beat?*⁸⁴⁴. Su propuesta era significativa no tanto por ser innovadora o por el material que ofrecía, sino sobre todo porque parecía aspirar a anunciar (o porque pretendía ayudar a crear) una nueva etapa de la música beat argentina. El título del álbum era clave en este sentido, en tanto postulaba con contundencia un contraste y una opción que supuestamente se ponían en juego en el contenido de cada una de las dos caras del disco. En el lado B, aparecían los Shakers, el grupo que hasta mediados de aquel mismo año había sido la principal estrella beat local, con una selección de grabaciones previas que incluía tres versiones de canciones de los Beatles: “Michelle”, “Muchachita” (“Girl”) y “Cuando tenga sesenta y cuatro años” (“When I’m Sixty-Four”)⁸⁴⁵. El lado A (el más importante y el más novedoso, se podría asumir) estaba por su parte reservado para un conjunto que había comenzado sus actividades hacia 1966: The Con’s Combo. La historia de este grupo era, como ya se anticipó, bastante particular: se habían formado en la ciudad sueca de Estocolmo y al poco tiempo, convencidos por un allegado, habían viajado a probar suerte a la Argentina, en donde habían conseguido un contrato con Odeon. El grupo tenía un estilo particular, que combinaba rasgos de la música beat (la instrumentación, el tempo acelerado, los juegos de voces) con un sonido prolijo y brillante propio del jazz comercial, e interpretaba un repertorio igualmente infrecuente, que incluía versiones de canciones de otros géneros o no tan conocidas, algunos temas originales y canciones cantadas en sueco. Su paso a la RCA durante 1967, que como ya se ha relatado incluyó su participación en el programa de televisión *Modart N° 1*, los llevaría a tocar algunos temas en castellano (como “Botella de vino” [“Bottle of Wine”] de los Fireballs, un tema que grabaron al año siguiente y que también fue versionado por los Mockers y por Billy Bond⁸⁴⁶) y además les permitió participar de una publicidad de la gaseosa Coca-

⁸⁴⁴ Los Shakers y The Con’s Combo - *Hippie o beat?*, Odeon, 9045, 1967. Véase Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 157. Como se señaló anteriormente, existen algunos antecedentes de compilados de música beat extranjera. También cabe recordar el compilado *Beat en castellano* editado por CBS.

⁸⁴⁵ De los otros cuatro temas, dos eran canciones originales del grupo (“Adorable Lola” y “Tienes algún dinero”) y versiones de “Pelota de goma roja” (“Red Rubber Ball”, popularizada por The Cyrkle) y “La tierra de las mil danzas” (“Land of Thousand Dances”, que fue un gran éxito en la versión del cantante de soul Wilson Pickett de 1966). Todas las grabaciones de los Shakers incluidas en este nuevo álbum ya habían sido editadas previamente.

⁸⁴⁶ En un simple editado en 1968 que contenía, en su lado A, una versión del tema de los Monkees “Valleri”. The Con’s Combo – “Valeria” (“Valleri”) / “Botella de vino” (“Bottle of Wine”), RCA Vik, 31Z-1268, 1968.

Cola en la que cantaban una letra muy a tono con los tiempos que corrían: “Quiero/ en una balsa navegar/ y lejos de la gente/ mi mundo disfrutar”⁸⁴⁷. En efecto, si bien el grupo no alteró demasiado su propuesta musical, el nuevo contexto generado por el éxito de “La balsa” y el estallido de la primavera hippie argentina llevó a que la discográfica intentara refrescar su imagen y posicionarlos como un grupo importante de la renovación en curso. Los integrantes dejaron de lado los trajes brillantes de su primera época y se vistieron con ropas de color (pantalones lisos, remeras con flores estampadas) para la tapa de su nuevo LP, *Los fabulosos suecos*, que salió editado bajo el lema promocional “disco para el verano” y fue promocionado como un “‘happening’ de canciones”⁸⁴⁸. Era precisamente esta segunda y renovada estética la que el sello Odeon buscaba contrastar con el “viejo” modelo beat en blanco y negro que los Shakers, con sus flequillos y trajes ajustados, habían representado tan bien. Aun cuando paradójicamente las siete canciones de los Con’s Combo que se incluían en el compilado habían sido grabadas en 1966⁸⁴⁹, su participación en ese compilado beat permitía señalar un cambio de guardia que estaba tomando forma al interior de la música juvenil.

⁸⁴⁷ La publicidad está disponible en: <https://youtu.be/TUE0OpUa5cM>

⁸⁴⁸ The Con’s Combo –*Los Fabulosos Suecos*, RCA, LZ1140, 1968. El álbum es mencionado en *Cashbox*, 24 de febrero de 1968. Antes, el grupo había grabado un simple con versiones de temas de The Four Seasons y The Young Rascals que habían sido éxitos en los Estados Unidos durante 1967: The Con’s Combo - “No dejemos esto” (“Let’s Hang On”) / “Groovin”, RCA Vik, 31Z-1136, 1967. Véase *Cashbox*, 4 de noviembre de 1967. La vestimenta florida del grupo (evidentemente, su uniforme de la época) también aparece en el poster incluido en el primer número de *Pinap*. Véase “Página Central Pinap. Con’s Combo”, *Pinap*, N° 1, abril de 1968, pp. 33-34.

⁸⁴⁹ Las siete canciones de The Con’s Combo que aparecen en el compilado *Hippie o beat?* habían sido editadas por Odeon en el primer LP del grupo. The Con’s Combo – *The Con’s Combo*, Odeon “pops”, LDX-303, 1966.

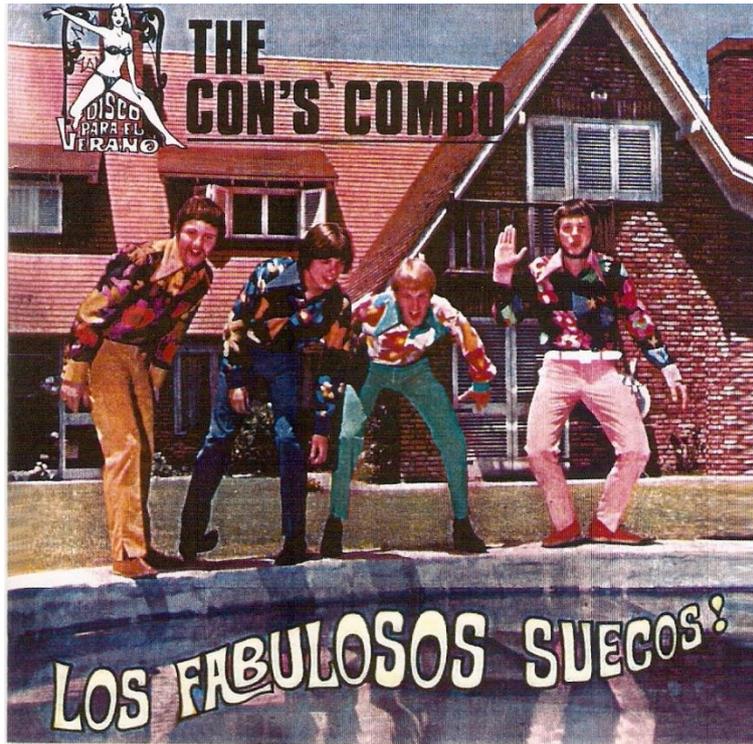


Imagen 88. Tapa del LP de The Con's Combo - *Los Fabulosos Suecos*, RCA Vik, LZ-1140, 1967.

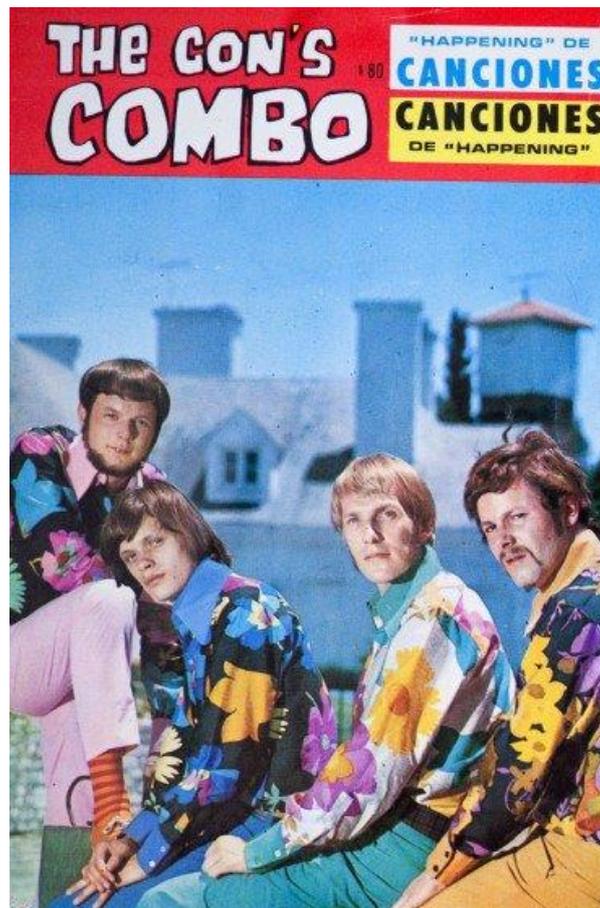


Imagen 89. El cancionero de The Con's Combo: un "happening de canciones".

El intento de instalar la palabra “hippie” para denominar a esta emergente segunda etapa de la historia de la música beat argentina no logró demasiada pregnancia. El término “beat” continuó siendo el más habitual o, mejor dicho, se volvió el más habitual, ya que hasta 1967 había disputado su lugar con la etiqueta “shake” (que probablemente llevaba la ventaja)⁸⁵⁰. Sin embargo, la referencia a lo “hippie” puede servir para dar nombre a ciertos rasgos musicales y estilísticos que distinguieron en términos generales a la música beat grabada en Argentina (como en muchos otros lugares del mundo) a partir de aquel año en que se editó *Sgt. Pepper's*. Ciertamente, las principales características musicales que habían hecho del beat un fenómeno original de su tiempo (que ya fueron descriptas en la tercera parte de la tesis) se mantuvieron e incluso se desarrollaron con mucha mayor contundencia a lo largo de este segundo momento. El modelo del grupo standard de rock, el uso de la voz amateur (sin impostura, personal, espontánea) y los arreglos vocales, el carácter “ruidoso” (basado en el uso de instrumentos eléctricos y electrónicos) y la confluencia entre los roles de intérprete y compositor, que ya se escuchaban en las primeras canciones de los conjuntos locales inspirados en los Beatles, se sostuvieron y consolidaron su influencia en el panorama musical argentino. Y lo mismo sucedió con ese símbolo cultural que había distinguido desde un principio a los jóvenes beat: el pelo largo. No obstante, a partir de la primavera hippie de 1967, estos distintos rasgos musicales y estilísticos se vieron transformados o complementados por los nuevos repertorios sonoros y visuales que comenzaban a circular a nivel transnacional.

¿Cuáles fueron las nuevas referencias musicales extranjeras que inspiraron a los conjuntos y oyentes de la música beat argentina de finales de los años sesenta? Como señalaba la revista *Cashbox*, el modelo de actualización constante que había instalado con éxito el programa de radio *Modart en la noche* se había vuelto “un dolor de cabeza para muchas discográficas locales”. Los jóvenes clientes habían comenzado a demandar los discos “tan pronto como aparecían en los Estados Unidos o Gran Bretaña”, desafiando las capacidades logísticas de muchos sellos pero también, y sobre todo, poniendo en cuestión la parsimonia y arbitrariedad que habían regido hasta entonces la edición local de grabaciones fonográficas extranjeras⁸⁵¹. Resulta difícil saber hasta qué punto preciso

⁸⁵⁰ Por ejemplo, la primera vez que *Cashbox* utilizó la palabra beat para referirse a artistas locales fue el 4 de noviembre de 1967.

⁸⁵¹ *Cashbox*, 7 de junio de 1969, p. 50. Véase también *Cashbox*, 30 de diciembre de 1967, en donde se planteaba que: “It is the general feeling that the biggest part of air time is devoted to foreign recordings or at least recorded in languages other than Spanish, which could imply a disadvantage for locally produced music (both pop and folk- tango). (...) There is usually a big difference between demand and supply of air time, and a preference of disk jockeys or programmers towards foreign music would mean even more

estas costumbres se modificaron en los últimos años de la década del sesenta, pero el sustancial aumento en la producción fonográfica local y la creciente importancia comercial del público juvenil (estudiados en la primera parte de la tesis) permiten imaginar que hubo también al menos un cierto aumento en la variedad de la oferta. A pesar de que los datos precisos sobre los discos que fueron editados en el país y sobre las fechas de esas ediciones no se encuentran disponibles para la consulta pública (ya sea porque no han sido guardados o porque pertenecen al archivo privado de las empresas discográficas, que no habilitan el acceso), el uso de algunas importantes bases de datos (como los sitios web *Discogs* y *45cat*, en donde los usuarios registrados pueden subir información e imágenes de discos editados⁸⁵²) y su contraste con las reseñas y publicidades de nuevas ediciones discográficas publicadas en las revistas de la época (en particular aquellas dedicadas al público juvenil como *Pinap*, *Cronopios*, *La Bella Gente*, *Pelo*) permiten realizar una revisión general y demostrar que en los últimos años de la década del sesenta los jóvenes argentinos tuvieron acceso a un material diverso y representativo de distintas vertientes musicales extranjeras del momento.

Los Beatles fueron, claro está, artistas privilegiados por Odeon, la discográfica local que los había editado primero bajo el sello de Odeon “pops” y luego, a partir de la salida del *Álbum blanco* en marzo de 1969, con la etiqueta de la manzana verde partida por la mitad que identificaba al sello Apple. Ese mismo año, el último en el que el grupo británico funcionó como tal, fue clave en términos de la aparición de nuevos materiales discográficos y fílmicos a nivel local, luego de algunos meses con menos novedades⁸⁵³. El 2 de abril se estrenó en los cines la película de coloridos dibujos animados *Yellow Submarine*, que unas semanas más tarde fue acompañada por el LP que recopilaba la banda de sonido⁸⁵⁴. En noviembre, y luego de la edición de cuatro simples, apareció en

trouble to promote these local recordings. As we recently reported it, a local A&R man was deeply worried because, as he said, “between 80 and 90% of the music played is in English, French or Italian”, at least in the pop field”.

⁸⁵² Otras dos fuentes de información importante son el sitio web *Mercadolibre* y los blogs de diferentes usuarios, en donde también es posible encontrar una gran cantidad de imágenes de los discos editados en Argentina durante esta época.

⁸⁵³ Durante 1968 tan sólo se editaron un doble duración y dos simples del grupo. Además, según algunas fuentes, el programa de televisión *Modart N° 1* emitió *Magical Mystery Tour*, el film del conjunto que había sido dirigido por Paul McCartney y había sido estrenado en Gran Bretaña a fines de 1967. Véase Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, pp. 116-119 y *Cashbox*, 13 de abril de 1968 (en donde se señala que Ricardo Kleinman había conseguido los derechos de la película). Según otro documento, sin embargo, todavía en el verano de 1969 “ni la versión televisiva ni la cinematográfica” de la producción se habían “visto en la Argentina”. C. S. K. “Beatles, viaje y dadá”, *Confirmado*, 23 de enero de 1969, p. 50.

⁸⁵⁴ Sobre la película *Yellow Submarine*, véase “Un país mágico y maravilloso”, *Pinap*, N° 13, abril de 1969, pp. 22-25. En el mismo número, la película fue calificada por la revista como “muy buena”.

las disquerías locales *Abbey Road*, es decir, el tercer disco de larga duración editado durante 1969⁸⁵⁵. Ya en 1970, con la noticia de la separación del grupo publicada en las páginas de diarios y revistas⁸⁵⁶, Odeon lanzaría la compilación *Hey Jude!* y su último trabajo con canciones originales, el álbum *Let It Be*. La película del mismo nombre, que documentaba las fricciones que habían conducido a la ruptura final y no pretendía -al decir de una crónica de la época- “tener ningún tipo de recreación argumental, sino presentar a los Beatles tal cual son”⁸⁵⁷, fue estrenada en ese mismo momento. Esa pretensión de autenticidad, se podía decir, era la misma que había teñido la evolución musical del grupo luego de esa suerte de punto de llegada que había sido *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Como distintos autores han planteado, y como numerosos testimonios de la época demuestran, la aparición de ese álbum había funcionado como un hito que marcaba el comienzo del rock progresivo: es decir, de la aspiración de algunos músicos juveniles directamente vinculados con el universo de la canción pop a transformar sus grabaciones en objetos de apreciación artística y de su adscripción a la idea decimonónica del “progreso musical” entendido a la vez como expresión individual profundamente auténtica y como valorización radical del “incremento a ultranza de complejidades rítmicas, armónicas, melódicas y estilísticas, los largos desarrollos instrumentales con mayor o menor acento en formas improvisadas, la apertura a músicas cada vez más vastas y la expansión tímbrica a través del uso de tecnología electrónica y del estudio de grabación”⁸⁵⁸. Los Beatles habían sido protagonistas indiscutidos en la construcción de ese nuevo paradigma, en particular desde el momento en que habían decidido abandonar los escenarios para convertirse exclusivamente en una banda de estudio. De hecho, según señala Norberto Cambiasso, una de las primeras apariciones de la palabra “progreso” asociada a la música pop juvenil había aparecido en boca de George Harrison precisamente durante aquellos días: “(...) hemos estado cuatro años haciendo lo que todos los demás querían que hiciésemos. Ahora haremos lo que nosotros queremos hacer. Pero cualquier cosa que hagamos tiene que ser real y progresiva. Como lo veo hoy,

⁸⁵⁵ Como ya se señaló, la información sobre las ediciones discográficas argentinas de los Beatles está tomada de Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*

⁸⁵⁶ “The end of the Beatles”, *Confirmado*, 22 de abril de 1970, pp. 30-32; *Pelo*, N° 4, mayo de 1970; “Adiós a la manzana”, *Cronopios*, N° 8, mayo de 1970, pp. 44-45.

⁸⁵⁷ “Déjalo ser”, citado en Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 155.

⁸⁵⁸ Cambiasso, N. *Vendiendo Inglaterra por una libra...*, p. 27. Sobre el rock progresivo, véanse Hegarty, Paul / Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s* (New York: Continuum, 2011); Macan, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture* (New York: Oxford University Press, 1997); Pirenne, Christophe. *Le rock progresif anglais (1967-1977)* (París: Honoré Champion, 2005).

todo lo que hemos hechos hasta el momento ha sido basura. A otras personas puede gustarles pero nosotros no nos podemos engañar”, anunciaba el guitarrista⁸⁵⁹. El devenir musical del grupo luego de *Sgt. Pepper's*, sin embargo, ha sido y continúa siendo motivo de interpretaciones encontradas. Para Steven Stark, por ejemplo, a partir de entonces y “durante los siguientes tres años, los cambios en su propio círculo íntimo y los acontecimientos de un mundo exterior cada vez más dividido comenzaron a dejar a los Beatles fuera de sintonía (*out of sync*) tanto con la contracultura como entre ellos mismos”, lo que hizo que vieran “disminuir su impacto sobre su época”⁸⁶⁰. En el mismo sentido apunta Ian McDonald, al referirse a la producción discográfica del grupo desde mediados de 1967 en adelante como una que expresaba el “desmoronamiento” (*coming down*) de su relación simbiótica con la revolución cultural de los años sesenta (y también, por consiguiente, el derrumbe de ese momento histórico)⁸⁶¹. Para Devin McKinney, en cambio, el *Álbum Blanco*, con su crudeza y su ambigüedad permanente, representó el paso adelante en esa relación entre el grupo y su tiempo que había sido eludida en 1967 bajo el disfraz de la banda de los corazones solitarios: su ecléctica, permanentemente contrastante y extensísima colección de canciones constituía un “caos de ruidos, alegría y misterio” que no era “la predicción sino la realización” misma de las violentas transformaciones sociales y política que marcarían los últimos años de la década⁸⁶². Una interpretación que, expresada de una forma más llana, se podía leer también en la elogiosa reseña que el diario *La Nación* publicó en mayo de 1969 de este LP doble, el primero del grupo en el que sus integrantes no aparecían retratados de ningún modo en la tapa. “El álbum carece de unidad temática (en este aspecto se parece más a un caos) y no tiene tampoco un orden cronológico en lo que se refiere a la enumeración de estilos que han caracterizado a Los Beatles en su exitosa carrera”, describía el artículo, llegando a la conclusión de que del grupo británico todavía podía “esperarse cualquier cosa: el recinto de su imaginación no tiene límites por el momento”⁸⁶³. Esta valoración positiva era, a juzgar por las fuentes, la que aún predominaba entre el público argentino al momento de la separación del conjunto. De las diez primeras tapas publicadas por la revista *Pelo*

⁸⁵⁹ Citado en Chilabert, R. / Lewi, D. / Ravelo, M. / Sammartino, M. *¡A, B, C, D...*, p. 22.

⁸⁶⁰ Stark, S. D. *Meet The Beatles...*, pp. 211-212.

⁸⁶¹ McDonald, I. *Revolution in the Head...*, p. 251.

⁸⁶² McKinney, Devin. *Magic Circles. The Beatles in Dream and History* (Harvard: Harvard University Press, 2003), pp. 224-225. Para Diego Fischerman, el *Álbum Blanco* también formó parte del “cénit” musical del grupo: Fischerman, D. *Efecto Beethoven...*, p. 82.

⁸⁶³ “Columnas de la juventud: Música, música, música. ¡Beatles, beatles, beatles!”, *La Nación*, 24 de mayo de 1969.

durante 1970, por poner un ejemplo elocuente, los Beatles ocuparon seis⁸⁶⁴. La centralidad cultural del cuarteto de Liverpool permanecía incontestada para todos aquellos que se identificaban de un modo u otro con el universo de esa música no por nada llamada “beat”.

Al mismo tiempo, un relevamiento de algunos discos de conjuntos británicos y estadounidenses editados en Argentina demuestra que a partir de 1968 la oferta musical tendió a multiplicarse y a diversificarse. Una posible forma de realizar ese rastreo es siguiendo la descripción general de las distintas tendencias que caracterizaron al mundo angloparlante de la música pop según son descritas, por ejemplo, en el libro *What's That Sound?*, la “introducción al rock y su historia” escrita por los investigadores John Covach y Andrew Flory. En ese trabajo, los autores utilizan el término “psicodelia” para englobar a una serie de artistas que, bajo la influencia fundamental de los Beatles y con *Sgt. Pepper's* como uno de sus modelos emblemáticos, representaron una “tendencia hacia enfoques más ambiciosos en la composición, los arreglos y la grabación”: “las letras abordaron temas más serios, se utilizó una gama más amplia de instrumentación, el lenguaje armónico se volvió más innovador, las formas estándar se modificaron a menudo o se abandonaron, y se dedicó más tiempo en el estudio a grabar pistas que a menudo no eran reproducibles en directo”⁸⁶⁵. Si bien es cierto que, como ha remarcado Norberto Cambiasso, el “rock progresivo” de la primera mitad de los años setenta no tuvo tanto que ver con el “espíritu optimista, lúdico o nostálgico de los *sixties*” como con un “tiempo mucho menos luminoso y bastante más recesivo” (que en el caso de Gran Bretaña estuvo marcado por la devaluación de la libra esterlina), resulta claro que el momento psicodélico fue clave para el desarrollo de lo que Covach y Flory denominan una “estética hippie”⁸⁶⁶. Esta estética, que se desarrolló entre 1966 y 1969 y conectó a una “amplia variedad de estilos rockeros” durante los años posteriores, estuvo definida por una actitud hacia la creación musical marcada por las aspiraciones artísticas. Bajo esta concepción, “el músico de rock” era “un artista que tenía como responsabilidad producir música sofisticada utilizando todos los medios que estuvieran a su disposición”, lo cual suponía

⁸⁶⁴ Las otras cuatro tapas mostraron a Mick Jagger, Creedence Clearwater Revival, Jimi Hendrix y una extraña imagen montada (un hombre con cara de dedo, en una playa) que acompañaba un título referido a los Beatles (“¿Quiénes reemplazarán a los Beatles?”). Otro ejemplo que se puede mencionar es la revista *Cronopios*, que incluyó imágenes de los Beatles en cuatro de las tapas (N° 0, 6, 7 y 8) de sus nueve números. Una referencia a la “decadencia vertiginosa, en los favores del público inglés, de los ruidosos Beatles” apareció en “Cuesta abajo”, *Confirmado*, 17 de septiembre de 1969, p. 7.

⁸⁶⁵ Covach, John / Flory, Andrew. *What's That Sound: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2018) [2006], p. 252.

⁸⁶⁶ Cambiasso, N. *Vendiendo Inglaterra por una libre...*, p. 23.

hacer un uso exhaustivo y comprometido de las tecnologías musicales más avanzadas de su tiempo (desde los nuevos sintetizadores diseñados por Robert Moog hasta las consolas multipista que ofrecían los mejores estudios de grabación), asumiendo como propios valores asociados a la tradición decimonónica de la música escrita como el virtuosismo instrumental, la elaboración poética de las letras (en marcado contraste con las temáticas del amor adolescente) y la concepción de obras de larga duración atravesadas por un concepto unificador (puesto en juego tanto en la música como en la presentación visual de los álbumes)⁸⁶⁷. La referencia estética a la experiencia psicodélica (es decir, al estado alterado de la consciencia inducido por el consumo de una sustancia alucinógena⁸⁶⁸) que emergió en torno a 1967 fue importante en este sentido, porque abrió las puertas de la exploración creativa y legitimó las nuevas aspiraciones de los músicos juveniles como parte de una transformación cultural mayor⁸⁶⁹. Más allá del consumo de ácido lisérgico (LSD) que hicieron muchos músicos juveniles de la época, la psicodelia funcionó en este punto como un repertorio general de imágenes y sonidos (que representaban la percepción sensorial alterada y ampliada) y, sobre todo, como un enfoque musical que valoraba la ruptura con las convenciones de la canción pop juvenil.

En el capítulo dedicado a la psicodelia, Covach y Flory identifican tres grandes corrientes asociadas a tres áreas urbanas: la de San Francisco, la de Los Ángeles y la de Londres. Antes de describirlas, los autores subrayan la importancia que *Sgt. Pepper's* y la “competencia” entre los Beatles y los Beach Boys por la creación de grabaciones cada vez más elaboradas tuvieron en el desarrollo de estas tres corrientes. En ese sentido, cabe señalar que a fines de 1966 o comienzos de 1967, Odeon había editado en Argentina dos discos claves del grupo liderado por Brian Wilson: el LP *Pet Sounds* (que salió por el sello Capitol y bajo el título *Sonidos favoritos*) y el simple que contenía “Good Vibrations”⁸⁷⁰. Por esos mismos meses -es decir, bastante antes del estallido de la

⁸⁶⁷ Covach, J. / Flory, A. *What's That Sound...*, p. 295. Para un desarrollo más amplio, véanse Covach, John. “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock”, Spicer, Mark (ed.). *Rock Music* (Londres y New York: Routledge, 2016) [2011], pp. 37-64; Moore, A. F. *Song Means...*, p. 144-145; Osborne, R. *Vinyl: A History of the Analogue Record...*, pp. 111-113.

⁸⁶⁸ Farber, David. “The Intoxicated State/Illegal Nation: Drugs in the Sixties Counterculture”, Braunstein, Peter / William Doyle, Michael (eds.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and '70s* (Londres y New York: Routledge, 2002), pp. 17-40.

⁸⁶⁹ Whiteley, Sheila. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture* (London: Routledge, 2005) [1992].

⁸⁷⁰ Véase *Cashbox*, 4 de marzo de 1967. The Beach Boys - “Vibraciones” (Good Vibrations) / “Vayamos por algún tiempo” (“Let's Go Away For A While”), Capitol, M 5676, 1967. Durante los años previos, Odeon había editado algunos discos simples del grupo (entre los cuáles se incluía el tema “Surfin U.S.A.”) y probablemente también alguno de los diez álbumes que editaron antes de *Pet Sounds*. En cuanto a *Smiley Smile*, el siguiente álbum del grupo, no encontré datos sobre su edición local. En 1968, Phonogram editó,

primavera hippie argentina- RCA editó el primer disco de la que sería una de las bandas claves de la escena musical de San Francisco (la “Liverpool de los Estados Unidos”, según se la describía en la contratapa del álbum). Se trataba de *Levantán Vuelo (Takes Off)* de Los Aviadores de Jefferson (Jefferson Airplane). Su siguiente LP, *Surrealistic Pillow*, también aparecería (sin su título original) en Argentina. Otras dos bandas importantes que participaban de la vida cultural del barrio Haight-Asbury como Big Brother & The Holding Company (el grupo de la cantante Janis Joplin) y Country Joe and The Fish (liderados por Country Joe McDonald⁸⁷¹) fueron editadas un tiempo después por Dial y CBS y Music Hall respectivamente⁸⁷². En cambio, la que tal vez haya sido la banda más emblemática de la psicodelia estadounidense, Grateful Dead, no fue editada en el país por aquellos años. En cuanto a la segunda corriente que identifican Covach y Flory, el ritmo de edición fue igualmente desperejo. Los Byrds, que había despertado la atención de CBS con su primer álbum, fueron menos requeridos una vez que comenzaron su giro hacia la psicodelia musical. Recién en 1968 se editó localmente *Younger Than Yesterday*, su cuarto disco, que habían grabado a fines de 1966⁸⁷³. De Buffalo Springfield sólo apareció el simple “For What It’s Worth” (lanzado en 1967)⁸⁷⁴; y hubo que esperar hasta 1970 para que Surco editara algún disco de Crosby, Stills, Nash & Young⁸⁷⁵. No paso lo mismo con The Doors, de quienes para 1970 se habían editado dos de sus LP (el compilado de *The Doors* y *The Soft Parade*) además de varios simples⁸⁷⁶. Tampoco con Iron Butterfly, de quienes para 1970 también se habían editado dos LP. En cuanto a los

bajo el sello Capitol, el simple que contenía “Heroes and Villains”. The Beach Boys – “Heroes Y Villanos” (“Heroes And Villains”) / “Eres Bienvenida” (“You’re Welcome”), Capitol, 33 FA 124, 1968. Véase *Cashbox*, 13 de julio de 1968.

⁸⁷¹ Tal como relata Patrick Barr-Melej, Country Joe visitó Chile en 1970 en el marco de la filmación de una película y terminó “apadrinando” a Los Jaivas. Véase Barr-Melej, P. *Psychedelic Chile...*, pp. 26 y 105-106.

⁸⁷² Véase “El son entero”, *Cronopios*, N° 8, mayo de 1970, pp. 90-91. En 1971 CBS editó un álbum que combinaba canciones *Big Brother & The Holding Company* y de *Cheap Thrills*: *Big Brother & The Holding Company – Big Brother And The Holding Company*, CBS, 19.153, 1971.

⁸⁷³ La primera canción del álbum, “So You Want to Be a Rock ‘n’ Roll Star”, había sido incluida en el primer compilado *Flower Power. Música para hippies*, editado unos meses antes.

⁸⁷⁴ Buffalo Springfield – “Para Que Sirve” (“For What It’s Worth”) / “¿Saldré Bien Para Contarlo?” (“Do I Have To Come Right Out And Say It?”), Atlantic, S 33-1624, 1967. Otros dos temas del grupo (“Sr. Soul” y “Un Mundo”) salieron en dos compilados titulados *Soul al rojo vivo* (1967) y *The Atlantic Hits Volumen 2* (1968). Véase *Cashbox*, 10 de agosto de 1968.

⁸⁷⁵ Crosby, Stills, Nash & Young – “Ohio” / “Busca El Precio De La Libertad” (“Find The Cost Of Freedom”), Atlantic, 2164012, 1970. Véase “Discos”, *Pelo*, N° 10, diciembre de 1970.

⁸⁷⁶ The Doors – “Enciende Mi Fuego” (“Light My Fire”) / “El Barco De Cristal” (“The Cristal Ship”), Elektra, 60001, 1967; The Doors – “Hola, Te Quiero” (“Hello, I Love You”) / “La Calle De Amor” (“Love Street”), Elektra, 60000, 1968. El compilado *The Doors* combinaba temas de los álbumes *Strange Days* y *Waiting For The Sun*. Sobre The Doors, véase *Cashbox* 15 de febrero de 1969; “Discos”, *Pelo*, N° 8, septiembre de 1970.

bluseros Canned Heat, luego de la edición de algunos simples, EMI se decidió a editar el nuevo álbum que sacaron en 1970, *Future Blues*. Ese mismo año, Phonogram lanzó (bajo el sello Atlantic) el álbum triple con la banda sonora de la película *Woodstock*, que contenía temas de varios de los grupos ya mencionados y también de algunos otros conjuntos de San Francisco que ya habían sido editados en el país durante 1969, como Santana y Sly & The Family Stone. Las grabaciones de los Mothers of Invention de Frank Zappa recién aparecieron en 1971⁸⁷⁷. Cabría agregar, en el repaso de los conjuntos estadounidenses vinculados con la psicodelia, a los neoyorkinos Vanilla Fudge y la chicaguense Paul Butterfield Blues Band, editados respectivamente por Surco y Phonogram en 1968⁸⁷⁸.



Imagen 90. Tapa del LP de The Beach Boys – *Sonidos Favoritos*, Capitol, T 2458, 1967.

⁸⁷⁷ Además del disco de la banda editado por Music Hall, véase el compilado *Together Again*, Reprise Records, 12.915, 1970, que contiene temas de otro conjunto californiano (Electric Prunes) y de dos conjuntos británicos, Hard Meat y Fleetwood Mac. De estos últimos se incluían las dos últimas canciones grabadas por el grupo junto con Peter Green: “The Green Manalishi (With The Two Prong Crown)” y “World In Harmony”.

⁸⁷⁸ Véase *Cashbox*, 10 de agosto de 1968 y 15 de febrero de 1969 (en donde se habla incorrectamente de “Iron Butterfly Blues Band”).

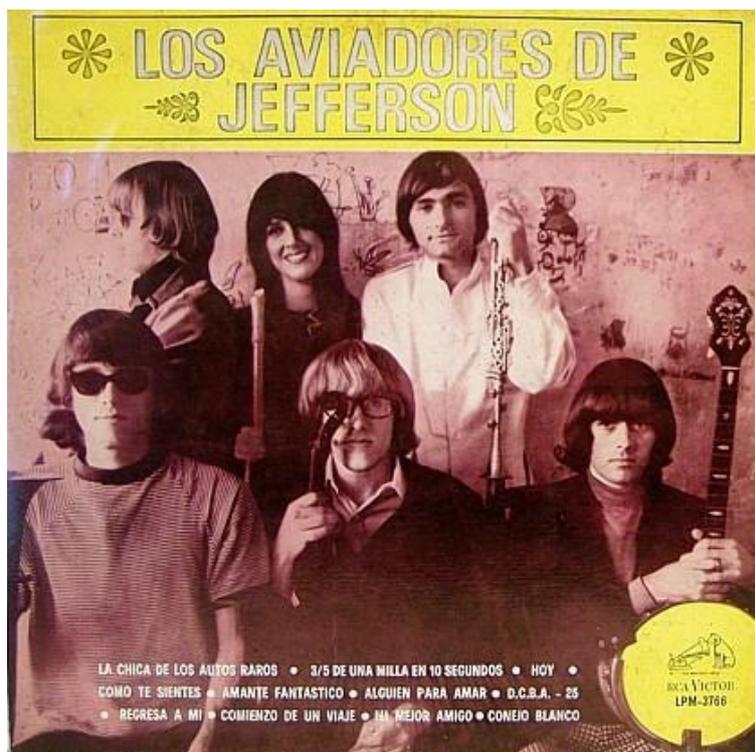


Imagen 91. Tapa del LP de Los Aviadores De Jefferson – *Levantán Vuelo*, RCA Victor, LPM-3584, 1966.

La tercera corriente de música psicodélica fue la que provino de la ciudad de Londres y del Reino Unido en general. En esta corriente es posible mencionar a algunos de los grupos que ya habían sido editados en el país y que hacia 1967 habían reorientado su estilo musical, pero también a nuevos artistas. El lugar de privilegio entre los primeros, además de los Beatles, era para los Rolling Stones, cuyo *Their Satanic Majestic Request* fue editado con cierto retraso pero con buena publicidad en septiembre de 1968⁸⁷⁹. Ese mismo año Odeon había lanzado, con muy buenos resultados, el disco compilatorio *Flowers* y el simple que contenía “Jack Flash, el bailarín” (“Jumpin’ Jack Flash”)⁸⁸⁰. *Banquete de pordioseros* (Beggars’ Banquet) y *Déjalo sangrar* (Let It Bleed), los dos últimos discos del grupo con Brian Jones (fallecido el 3 de julio de 1969) también fueron editados a pocos meses de su salida en Gran Bretaña⁸⁸¹. Más allá de su acercamiento a la estética psicodélica, los Rolling Stones seguían representado el ala más bluesera de la

⁸⁷⁹ El álbum *Sus Majestades Satánicas* había sido editado en Gran Bretaña en diciembre de 1967. Una publicidad publicada por Odeon puede verse en *Pinap*, N° 6, septiembre de 1968, p. 3. Véase también *Cashbox*, 14 de septiembre de 1968.

⁸⁸⁰ Los Rolling Stones – “El Saltarín Jack Flash” (“Jumpin’ Jack Flash”) / “Niño De La Luna” (“Child Of The Moon”), London, 33 DLM 5066, 1968. Véase *Pinap*, N° 5, agosto de 1968, p. 44 y *Cashbox*, 27 de julio de 1968.

⁸⁸¹ “Discos”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, p. 54.

invasión británica. En esa misma línea estaban otros conjuntos como Spencer Davis Group y los Yardbirds. Ambos fueron editados tempranamente en Argentina⁸⁸², pero no sucedió lo mismo con los dos conjuntos que surgieron a partir de la separación de sus guitarristas. Steve Winwood formó Traffic, cuyo álbum *Last Exit* apareció recién en 1971. Eric Clapton, por su parte, formó una de las bandas clave de la escena londinense: el power trio Cream. Phonogram lanzó tres simples del grupo en 1969 pero recién dos años después editó uno de sus LP (es decir, cuando la banda ya estaba separada)⁸⁸³. Algo parecido sucedería con el único disco de Blind Faith, el grupo que integraron tanto Winwood como Clapton durante 1969, que también se editó a comienzos de 1971⁸⁸⁴. Del más icónico de los “héroes de la guitarra”, el estadounidense residente en Londres Jimi Hendrix, la edición local fue apenas un poco mejor: antes de 1970, sólo estaban disponibles unos pocos simples y un LP⁸⁸⁵. Una oferta no muy abultada, pero sin dudas más amplia que la relacionada con las cuatro principales bandas de los comienzos de la psicodelia londinense que identifican Covach y Flory -Pink Floyd, Soft Machine, Tomorrow y The Crazy World of Arthur Brown-. Por entonces, tan sólo se editó un disco de Pink Floyd (*Ummaguma* en 1969) y un simple de The Crazy World of Arthur Brown⁸⁸⁶. Otros grupos menos “underground” pero igual de dispuestos a hacer una “música anticomercial y no bailable” (así presentaría EMI a los Pink Floyd en la caja de *Atom Heart Mother*, editado recién en 1971) tuvieron en cambio mejor presencia en el mercado local. Entre ellos se contaron álbumes de los ya conocidos The Hollies, The Kinks y The Who⁸⁸⁷ y también de nuevas figuras como Donovan, Small Faces, Procol Harum y los muy exitosos Bee Gees⁸⁸⁸.

⁸⁸² Véase *Cashbox*, 4 de marzo de 1967 y 25 de mayo de 1968. Los Yardbirds – “Pequeños Juegos” (“Little Games”) / “Rompecabezas” (“Puzzles”), Ariel, 310.219, 1968. Véase *Cashbox*, 3 de junio de 1967 y 13 de abril de 1968.

⁸⁸³ Cream – “Sol De Tu Amor” / “Swlabr”, Polydor, 25222, 1969; Cream – “Habitación Blanca” (“White Room”) / “Los Días Fueron Esos” (“Those Were The Days”), Polydor, 25252, 1969; Cream – “Encrucijada” (“Crossroads”) / “Extraña Sensación” (“Strange Brew”), Polydor, 25269, 1969.

⁸⁸⁴ “Discos”, *Pelo*, N° 13, marzo de 1971.

⁸⁸⁵ Como ya se señaló, una de las primeras canciones de Hendrix que se editó en Argentina fue “Purple Haze”, que formó parte del compilado *Mas De Modart En La Noche*. El tema también fue editado en un disco simple en el que el nombre del artista aparece como “Jimi Hendrix”. Jimi Hendrix – “Niebla Purpura” (“Purple Haze”) / “La Llama Del Farol” (“Burning Of The Midnight Lamp”), Polydor, 25200, 1968. El LP *Audaz Como El Amor* aparece mencionado en “Los imprescindibles”, *Cronopios*, N° 0, septiembre de 1969, p. 80. Los rankings de *Pinap*, N° 6 (septiembre de 1969) y N° 8 (noviembre de 1969) mencionan un LP titulado por Jimi Hendrix. Sin embargo, no pude encontrar información precisa sobre este disco.

⁸⁸⁶ The Crazy World Of Arthur Brown – “Fuego” (“Fire!”) / “Rest Cure”, Polydor, 25225, 1968. Véase *Cashbox*, 26 de octubre de 1968.

⁸⁸⁷ Véase *Cashbox*, 20 de abril de 1968 y 16 de noviembre de 1968.

⁸⁸⁸ Sobre Donovan, véase “Publicidad CBS”, *Cronopios*, N° 0, 81 y “Discos”, *Pelo*, N° 1, febrero de 1970. Sobre Small Faces véase “Discos”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, p. 36. Sobre el éxito de los discos de



Imagen 92. Tapa del LP de Pink Floyd - *Atom Heart Mother*, Harvest, 5194, 1971.

los Bee Gees, véanse por ejemplo *Cashbox*, 13 de julio de 1968 y “Quien los toca, muere”, *Pinap*, N° 4, julio de 1968, pp. 26-27.

ARTISTA	DISCO	DISCOGRÁFICA	SELLO	SERIE	AÑO
San Francisco					
Big Brother & The holding company	<i>Big Brother & The holding company</i>	Dial	Mainstream	DCM-50005	1970
Big Brother & The holding company	<i>Big Brother & The holding company</i>	CBS		9153	1971
Country Joe & The Fish	<i>Electric Music for the mind and body</i>	Sicamericana	Vanguard	70269	
Janis Joplin	<i>Kozmik Blues</i>	CBS		8986	1970
Jefferson Airplane	<i>Toman vuelo (Take off)</i>	RCA Victor		LPM-3584	1966
Jefferson Airplane	<i>Los aviadores de Jefferson (Surrealistic Pillow)</i>	RCA Victor		LPM-3766	1967
Los Ángeles					
Canned heat	<i>Blues del futuro (Future Blues)</i>	EMI	Liberty	XC 5142/6142	1970
Crosby, Stills, Nash & Young	<i>Deja Vu</i>	Phonogram	Atlantic	2330015 / 5911	1970
Iron butterfly	<i>In-A-Gadda-Da-Vida</i>	Surco	Atlantic	33250	1969
Iron butterfly	<i>Live</i>	Phonogram	Atlantic	2330028 / 5282	1970
Santana	<i>Santana</i>	CBS		18985	1970
Santana	<i>Abraxas</i>	CBS		19067	1971
Sly & The family Stone	<i>Stand!</i>	CBS	Epic	10001	1969
The Butterfield Blues Band	<i>En mi propio sueño (In my own dream)</i>	Phonogram	Elektra	62001	1968
The Byrds	<i>Younger than yesterday</i>	CBS		8789	1968
The Doors	<i>The Doors (compilado)</i>	Phonogram	Elektra	62000	1968
The Doors	<i>The soft parade</i>	CBS	Epic	10006	1970
The Doors	<i>Morrison Hotel</i>	CBS	Epic	10401	1970
The mothers of invention	<i>Las comadreas me arrancaron la carne (Weasels ripped my flesh)</i>	Sicamericana	Reprise	12957	1971
Vanilla Fudge	<i>Vanilla Fudge</i>	Surco	ATCO - Atlantic	12609	1967
Varios	<i>Woodstock</i>	Phonogram	Atlantic	2331001 / 5279	1970

Londres					
Bee Gees	<i>First</i>	Phonogram	Polydor	20339	1968
Bee Gees	<i>Horizontal</i>	Phonogram	Polydor	20347	1968
Bee Gees	<i>Idea</i>	Phonogram	Polydor	20355	1968
Blind Faith	<i>Blind Faith</i>	Phillips	Polydor	1184302 / 5936	1971
Cream	<i>Live Cream</i>	Philips	Polydor	2383016 / 5932	1971
Cream	<i>Wheels of fire</i>	Philips	Polydor	2383087 / 5672	1970
Cream	<i>Disraeli Gears</i>	Philips	Polydor	1184105 / 5980	1971
Donovan	<i>Todo lo que hicimos y todo lo que haremos</i>	Music Hall	Pye	12605	1967
Donovan	<i>Mellow Yellow</i>	CBS		8740	1967
Donovan	<i>Los más grandes éxitos</i>	CBS		8933	1969
Donovan	<i>Barabajagal</i>	CBS	Epic	2010003	1970
Donovan	<i>Open Road</i>	CBS	Epic	10013	1970
Jimi Hendrix	<i>Audaz Como El Amor (Axis: Bold As Love)</i>	Philips	Polydor	20350	1969
Jimi Hendrix	<i>Banda de gitanos</i>	EMI-Odeón	Capitol	TAO472	1970
Los Yardbirds	<i>Yardbirds</i>	Famous	Ariel	AP-210 / XAX-3126	1967
Pink Floyd	<i>Ummagumma</i>	EMI	Harvest	8309 / 8310	1969
Pink Floyd	<i>Atom heart mother</i>	EMI	Harvest	5194	1971
Procol Harum	<i>Procol Harum</i>	EMI	Parlophone	XLD-PAR465 / 5014	1968
Small faces	<i>Small Faces</i>	EMI	Immediate	P5021	1968
The Hollies	<i>Al estilo de los Hollies</i>	Famous	Ariel	AP-186	1966
The Hollies	<i>Hollies</i>	Famous	Ariel	AP-187	1966
The Hollies	<i>Puedes creerlo?</i>	Famous	Ariel	AP-211	1967
The Hollies	<i>Seguramente porque (For certain because)</i>	Famous	Ariel	4015	1968
The Hollies	<i>Butterfly</i>	Famous	Ariel	4037	1969
The Kinks	<i>Algo más por The Kinks</i>	Music Hall	Pye	MH12719	1967
The Kinks	<i>Are the Village Green Preservation Society</i>	Music Hall	Pye	MH12801	1968
The Kinks	<i>Lola</i>	Music Hall	Pye	MH12934	1970
The Spencer Davis Group	<i>Otoño 67 (Autumn 66)</i>	Philips		82153 PL	1967
The Spencer Davis Group	<i>Fabulosos (Compilado)</i>	Philips		82191 PL	1968
The Spencer Davis Group	<i>Después del té (With his new face on)</i>	CBS	United Artist	129 / OLP2080 / UAL3652	1969
The Who	<i>Cantan mi generación</i>	Odeón	Decca	LTM 9448	1966
The Who	<i>A quick one</i>	Phonogram	Polydor	20352	1968
The Who	<i>Who's Next</i>	Phonogram	Polydor	2408102 / 5631	1971
The Who	<i>Tommy</i>	Philips	Polydor	1184217 / 5949/50	1971
The Yarbards	<i>Por tu amor (For Your Love)</i>	Famous	Ariel	AP-184/FAM-174	1966
Traffic	<i>Last Exit</i>	Phonogram	Island Records	ILPS-9097 / 5629	1971

Cuadro N° 17. Discos del rock psicodélico británico y estadounidense mencionados por John Covach y Andrew Flory en su libro *What's That Sound: An Introduction to Rock and Its History* que fueron editados en Argentina entre 1966 y 1971.

En síntesis, a pesar de la distancia geográfica y del tamaño relativamente pequeño del mercado, a fines de los años sesenta el público argentino tenía la posibilidad de escuchar a muchos representantes de la nueva música psicodélica estadounidense y británica. La oferta no era, es cierto, exhaustiva. Las discográficas argentinas seguían criterios lógicamente distintos a los de un coleccionista o un fanático: no editaban necesariamente todo el material de un artista ni respetaban un criterio cronológico o incluso de “integridad” de la obra (el álbum), sino que se guiaban por una lógica de prueba y error en donde el éxito comercial pesaba probablemente más que otros factores. Esto suponía que, ante la decisión de editar a un nuevo artista, la opción pudiera ser lanzar su grabación más reciente (y no la primera), como sucedió en el caso de Pink Floyd y Canned Heat, o armar un compilado de canciones originalmente publicadas en distintos discos (sin necesariamente presentarlo con ese carácter), como ocurrió en el caso de Donovan y The Doors. La multiplicación de las ediciones de conjuntos de rock hacia 1970, que se sostuvo durante los años siguientes, también puede ser comprendida en este sentido. Es muy probable que el “retraso” haya respondido menos a cuestiones operativas (allí estaban los casos de los Beatles y los Rolling Stones, para demostrar que las salidas con carácter urgente también existían) que a una especulación sobre los potenciales de venta de esos nuevos discos. Evidentemente, resultaba más prudente editar más grabaciones de Jimi Hendrix una vez que este artista había aparecido en las tapas de las revistas *Pinap* y *Pelo* que antes de ello⁸⁸⁹, o lanzar con relativa prontitud los nuevos álbumes de Led Zeppelin luego de comprobar que *Led Zeppelin II* (el primer disco de la banda editado en Argentina) había funcionado muy bien en términos comerciales (“hay que tenerlo obligatoriamente”, prescribiría *Pelo*)⁸⁹⁰. Desde el punto de vista de una industria como la discográfica, en donde -como ya se señaló en la primera parte de la tesis- “el fracaso” era “la norma”⁸⁹¹, la fórmula probada era un dato que no merecía ser desaprovechado. Aunque es cierto que, en el caso de las bandas del nuevo rock progresivo, esto último también sucedía a veces.

Las limitaciones afrontadas en el curso de esta investigación para realizar un relevamiento de los discos editados en Argentina sugieren, sin embargo, la necesidad de

⁸⁸⁹ *Pinap*, N° 23, febrero de 1970; *Pelo*, N° 9, octubre de 1970.

⁸⁹⁰ *Led Zeppelin II* fue editado a comienzos de 1970, pocos meses después de su salida en el Reino Unido. Lo mismo pasó con *Led Zeppelin III* (5 de octubre de 1970 en el Reino Unido, enero de 1971 en Argentina) y *Led Zeppelin IV* (8 de noviembre de 1971, comienzos de 1972 en Argentina). Véase “Discos”, *Pelo*, N° 5, 11 y 23 respectivamente. Los discos se reeditaron, como se indica en *Pelo* N° 50 y 54.

⁸⁹¹ Frith, S. “The popular music industry”..., p. 33

sostener una mirada tan atenta a las condiciones de acceso a esos materiales como a la oferta supuestamente disponible. Dicho de otro modo, la falta de registros completos sobre el trabajo de las empresas discográficas argentinas, que impide conocer con precisión qué álbumes fueron editados en el país y cuándo lo fueron, puede tomarse en sí misma como un indicio para entender los desafíos que los oyentes de fines de los años sesenta enfrentaban para conseguir escuchar la música de los nuevos conjuntos estadounidenses y británicos. A comienzos de 1970, por ejemplo, un periodista de una de las nuevas revistas orientadas al público juvenil interesado en el fenómeno de la música beat, se quejaba de manera amarga porque “desgraciadamente, los argentinos nos enteramos de lo que pasa en el importantísimo movimiento progresivo de USA y Europa por alguna recopilación o algún simple perdido y sin difusión suficiente”⁸⁹². No se trataba de un reclamo aislado: las protestas y los lamentos por las distancias con la producción discográfica de los grandes grupos extranjeros y por la indescifrable arbitrariedad con que los sellos discográficos locales tomaban decisiones sobre qué materiales editar fueron una constante de su tiempo y son aún, muy posiblemente, uno de los tópicos más repetidos y consensuados dentro de los relatos memorialísticos sobre aquella época. Aún si la revisión antes presentada permite matizar ciertos lugares de este discurso (no es cierto que en Argentina no se editaba casi nada), estos testimonios siguen diciendo algo importante sobre las formas en que las referencias musicales de los jóvenes argentinos se construyeron en aquel entonces. El régimen de escasez al que se enfrenta el historiador⁸⁹³, podría plantearse, es en este caso, directamente proporcional al que afrontaban aquellos oyentes. Al fin y al cabo, no alcanza con saber que un disco fue editado en el país para asumir que fue escuchado por todo aquel que así lo quiso, ni menos aún que fue conocido por el público en general. ¿Cuántas copias se realizaron del álbum? ¿De qué forma se publicitó su edición? ¿En qué lugares (de la ciudad de Buenos Aires, del país) se podía conseguir? La dificultad para responder estas preguntas en términos generales no sólo comprueba una informalidad en el registro estadístico, sino que subraya la importancia de revisar las formas concretas en que esas grabaciones fueron escuchadas.

Hubo dos grandes tipos de condiciones a través de las cuáles los jóvenes interesados en la música beat accedieron a los discos de los grupos extranjeros de finales de los años sesenta: de forma directa y de forma mediada. La forma directa no sólo

⁸⁹² “El son entero”, *Cronopios*, N° 4, enero de 1970, p. 75.

⁸⁹³ Caimari, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017), p. 74.

involucraba la posibilidad de comprar un disco en una disquería. De hecho, como ya se ha señalado, aun cuando para 1970 el mercado discográfico estaba claramente juvenalizado, la opción de construir una gran colección propia (especialmente de LP) resultaba inalcanzable en términos económicos para la mayoría de los jóvenes. En ese sentido, el acceso directo estaba directamente atado a una red circulación de discos construida de manera cotidiana en base a intercambios, a préstamos, a momentos de escucha colectiva, a una compra realizada entre dos o más personas o a la escucha en las cabinas de audición que ofrecían algunos comercios. Ya se ha relatado, por ejemplo, el lugar que la audición de discos tenía dentro de las actividades del pequeño conjunto beat Los Wizards, con sesiones repetidas que incluían a sus integrantes y también a muchos otros amigos. Otro ejemplo de estas diversas prácticas es el que ofrece Litto Nebbia al recordar sus días de juventud en la ciudad de Rosario:

(...) un día, mi padre llegó con un tocadiscos usado que consiguió muy pero muy barato. Antes, para escuchar, yo me pasaba las mañanas parado en las puertas de dos o tres disquerías donde alguno de los empleados me conocía y les pedía que pusieran con sonido hacia la calle tal o cual disco. Algunas veces, cuando tenía algún “manguito”, me iba a una disquería muy pequeña por la calle San Martín, donde la dueña me dejaba escuchar discos en un cuartito a diez pesos la hora. El primer disco que compré era el único en 78RPM que se publicó de los Beatles. (...) El disco llegó a sonar unas treinta veces en la pieza, tal vez. Por otro lado, increíblemente, era el único disco que teníamos. Un amigo de mi padre nos prestó un long play. Chico Hamilton, *Gongos orientales (Gongs East)*. Un álbum de jazz muy original que había sido registrado en 1957⁸⁹⁴.

Discos escuchados en casa, discos escuchados en la calle, discos escuchados en una cabina; discos prestados y discos propios; discos simples y LP; discos de pasta (de 78 rpm) y discos de vinilo (de 33 1/3 rpm); discos de reciente edición y discos más antiguos; discos de los jóvenes y discos de los adultos; los Beatles y el jazz. El testimonio de Nebbia permite subrayar el carácter multifacético de la experiencia de escucha que podían tener los jóvenes de su tiempo. En ese sentido, resulta interesante contrastarlo con el recuerdo de otro futuro músico, el guitarrista Claudio Gabis:

Equipo me lo hice, me lo hice porque yo andaba con la electrónica, me hice mi amplificador. Y bueno, me compré la guitarra, para asombro de mis padres (...), y ahí empecé un largo

⁸⁹⁴ Nebbia, L. *Mi banda sonora...*, p. 35.

trabajo, no tan largo, pero sí, digamos, con una dedicación como uno solamente puede tenerlo [sic] a esa edad, (...) iba aprendiendo con los amigos algún acorde, alguna cosa, y, sobre todo, sacaba solos, escuchaba discos, de la Biblioteca Lincoln, (..) yo me había hecho amigo del bibliotecario, y el bibliotecario me... que era gay ¿no? se ve que yo le había caído simpático y me trataba muy bien... (...) y, si bien, digamos, lo legal era llevarse un disco, yo me llevaba de diez a quince discos por mes (...) y me llevaba todo. T-Bone Walker, Muddy Waters, esos primeros discos de Dylan. Judith [sic] Collins, Peter, Paul and Mary, New Lost City Ramblers, Pete Seeger, Mike Seeger, todo, todo, todo, y mucho, mucho material folklórico, folklórico de verdad... *blue grass*, *country*, *folk*, *folk* de protesta, *folk* irlandés... todo y me lo tragaba todo, tanto *blues* blanco, como *blues* negro y folklore americano, yo sabía un pedazo de folklore americano, (...) en esa época era casi un erudito. Yo estaba en el “Buenos Aires”, estaba en esa época en el Nacional Buenos Aires. (...) Algo antes de ese primer grupo que formamos, un viaje mío a Estados Unidos con mis viejos, porque yo tengo mucha familia por parte de mi madre en Estados Unidos, viaje al cual yo ya fui con una lista *obligatta* de discos a comprar ¿no? Sobre todo de folk, blues, música hindú y rock incipiente psicodélico, o sea San Francisco y Country Joe and the Fish, Canned Heat, Grateful Dead. (...) Y volví con cincuenta discos [...] que nadie se imaginaba que existían ni nadie tenía en Buenos Aires, o sea, que volví con un capital así de trueque y tranza para... un pasaporte al ambiente impresionante, porque traje los discos más importantes del momento, esos discos de los cuales se escuchaba hablar por ahí en un programa de radio o en alguna revista perdida americana pero no llegaban, porque lo que llegaba era lo bolichero, el único programa que había era “*Modart en la noche*”, y en “*Modart en la noche*” yo también había conseguido penetrar, me había presentado a Ricardo Kleinman y había conseguido que me prestaran disco, me prestaban discos del programa (...) ⁸⁹⁵.

La escucha colectiva y la variedad musical también juegan un papel fundamental en el relato de Gabis. Como él mismo explica, su colección fue directamente un “pasaporte”: había otros jóvenes que se acercaban a él ante la posibilidad de escuchar discos de los cuáles apenas “se escuchaba hablar”. Al mismo tiempo, la experiencia que narra, que es muy distinta a la de Nebbia, expone aún más el carácter multifacético de las formas de acceso a las grabaciones. El más alto nivel socioeconómico de Gabis le permitía no sólo comprarse sus propios discos (nacionales y, probablemente también, importados) y hasta su propia guitarra, sino también viajar a los Estados Unidos y volver con una enorme cantidad de novedades discográficas (novedades de las cuáles ya estaba enterado, se puede presuponer, gracias a revistas extranjeras que había conseguido en Buenos

⁸⁹⁵ Ábalos, E. *Rock de acá...*, pp. 46-47. Véase también Cócaro, Martín Gabriel. “Claudio Gabis. ‘Descubrí la belleza de la vida gracias a la música’”, sitio web Rock.com.ar, septiembre de 2008. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/repo-gabis.html> (última consulta: septiembre de 2021)

Aires). Asimismo, lo ubicaba en circuitos sociales y culturales diferentes, vinculados a ciertas élites porteñas, que lo llevaban de la discoteca de la Biblioteca Lincoln, perteneciente a la Embajada de los Estados Unidos, a la cabina de operaciones radiales de *Modart en la noche* y que lo habilitaban tanto a conseguir que el director de la discográfica CBS le prestara *Highway 61* de Bob Dylan (tal como cuenta en otro momento de su relato⁸⁹⁶) como a participar del ya mencionado happening *BEat BEAT Beatles* en el Instituto Di Tella con su primer conjunto, Bubblin Awe. Aunque las redes de intercambios de discos eran preminentemente amicales o familiares, también podían incluir a ciertos actores institucionales o profesionales.

La referencia al viaje a los Estados Unidos que hace Gabis ilumina otra experiencia que fue clave para conocer y escuchar la música de los nuevos grupos de Estados Unidos y Gran Bretaña. En un momento histórico en el que la información todavía era concebida como un bien escaso, el viaje continuaba siendo una experiencia digna de narrarse⁸⁹⁷. Por eso, como ha señalado Ana Sánchez Trolliet, “una serie de viajes emprendidos entre 1964 y 1970 desde Buenos Aires hacia Nueva York por escritores y artistas” fueron importantes para “difundir la música rock y el ideario de la contracultura en el contexto local”⁸⁹⁸. El ejemplo de Claudio Gabis se entrelaza en este punto con el de Marta Minujín (quien, como ya se mencionó, se había instalado en aquella ciudad estadounidense en 1966) y también con el del poeta Miguel Grinberg, con el del editor literario Jorge Álvarez y el futuro productor discográfico Pedro Pujó y con el del periodista Juan Carlos Kreimer, todos ellos viajeros y todos ellos agentes comprometidos con la construcción de una expresión cultural hippie en Argentina⁸⁹⁹. Asimismo, el caso de Gabis se puede asociar con los viajes que por entonces realizaron otros músicos del fenómeno beat, como los integrantes de El Grupo de Gastón (que viajaron a Londres en 1968⁹⁰⁰), los de Diplodocum Red & Brown (una pequeña banda platense integrada por los hermanos Guillermo y Eduardo “Skay” Beillinson, quienes viajaron a París y a

⁸⁹⁶ Ábalos, E. *Rock de acá...*, p. 47.

⁸⁹⁷ Benjamin, Walter. “El narrador. Reflexiones sobre la obra de Nikolái Leskov”, *Escritos franceses* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012) [1936], pp. 239-264

⁸⁹⁸ Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”..., p. 119.

⁸⁹⁹ Véase Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”..., pp. 122-126.

⁹⁰⁰ Según *Billboard*, 14 de diciembre de 1968, participaron del programa televisivo “This is London” y su intervención fue transmitida por la televisión argentina el 28 de diciembre de 1968; Según *Cashbox*, 22 de febrero de 1969 estuvieron en Londres tres meses, grabaron un single y una presentación televisiva para el servicio latinoamericano de la BBC.

Londres también en 1968⁹⁰¹), los de Formación 2000 (viajaron a Londres en 1969)⁹⁰², los de Los Gatos (que, sin Litto Nebbia, estuvieron en Nueva York durante 1969⁹⁰³), los de La Joven Guardia (fueron a Nueva York a comienzos de 1970⁹⁰⁴) y algunos de los integrantes de Almendra (Edelmiro Molinari y Emilio del Guercio, quienes viajaron también a Nueva York junto al editor de la revista *Pelo*, Daniel Ripoll, en 1970⁹⁰⁵). “¿Qué viste en U.S.A. Ciro?”, le preguntaba *Pelo* al tecladista de Los Gatos a comienzos de 1970. La respuesta debía despertar la envidia de más de un lector: The Who, Mothers of Invention, Humble Pie, Paul Butterfield Blues Band, Santana, Jimi Hendrix, The Byrds, The Band, Procol Harum y The Kinks. Por otra parte, ese viaje, como muchos de los otros mencionados, había servido también para comprar instrumentos y equipos de amplificación, otro bien escaso para los jóvenes de la época (tal como queda expuesto en el testimonio de Gabis). Órganos Hammond, guitarras Les Paul, bajos Gibson, baterías Ludwig, amplificadores Fender y Marshall eran un bien tanpreciado como necesario para hacer una música cuya primera señal de identidad era la electricidad⁹⁰⁶. En este sentido, la llegada al país de algunos grupos beat extranjeros, luego de aquella temprana visita de los American Beatles, no sólo fue importante porque ofreció otra posible forma de acceso directo a la música producida en los países angloparlantes sino también porque influyó directamente en las posibilidades técnicas de los grupos argentinos. Hasta antes de su viaje a Nueva York, Los Gatos habían estado trabajando con los equipos de guitarra y bajo que le habían comprado al conjunto británico Herman’s Hermits cuando visitó el país, en noviembre de 1967⁹⁰⁷; el cuarteto Almendra, por su lado, había grabado su primer simple en agosto de 1968 con los equipos de The Tremeloes, otra banda de Gran Bretaña que como ya se ha visto había hecho recientemente su primer viaje a Argentina⁹⁰⁸. El

⁹⁰¹ Fabregat, Eduardo. “Patricio Rey en París”, *Página/12*, 20 de mayo de 2018.

⁹⁰² Según *Pinap*, el grupo viajaría en abril a Londres, previo paso por Nueva York: “Formación 2000: viaje al crazy London”, *Pinap*, N° 12, marzo de 1969, p. 29. En la contratapa del LP del grupo, se señala que estuvieron también en México y que, en Liverpool, participaron del Festival Internacional de Música Beat.

⁹⁰³ “¿Qué viste en U.S.A. Ciro?”. *Pelo*, N° 2, marzo de 1970, p. 40. Véase también Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 193-203.

⁹⁰⁴ N. B. “Vuelve Roque a la Joven Guardia, Vuelve la Joven Guardia de EE.UU.”, *Ritmo beat*, N° 6, julio de 1970

⁹⁰⁵ “La mitad de Almendra en N.Y.”, *Pelo*, N° 5, junio de 1970. Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 147-148.

⁹⁰⁶ La lista de instrumentos y marcas es mencionada por Kay Galiffi y Ciro Fogliatta en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 195. Otro ejemplo es el de Guillermo y Eduardo Beilinson, quienes regresaron de su viaje a Europa con “los discos de Hendrix y Pink Floyd, una guitarra nueva, dos pedales y un amplificador Marshall”. Fabregat, Eduardo: “Patricio Rey en París”, *Página/12*, 20 de mayo de 2018.

⁹⁰⁷ Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 111.

⁹⁰⁸ Cócaro, Martín Gabriel. “Rodolfo García. ‘Soy partidario de las zapadas’”, sitio web Rock.com.ar, noviembre de 2000. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/esp/repo-garcia.html> (última consulta: septiembre de 2021). Sobre la visita de los Tremeloes véase “Los Tremeloes volvieron matando”,

primero de esos viajes había sido organizado por Ricardo Kleinman, quien también fue el productor de aquel disco inaugural de Almendra. No sería exagerado asumir que el artífice de *Modart en la noche* fue una de las personas vinculadas con el crecimiento de la música beat argentina que más viajó a los Estados Unidos y a Europa durante aquellos años, además de uno de los mayores importadores locales de discos de vinilo editados en el exterior⁹⁰⁹.

Para quienes no tenían la posibilidad de subirse a un avión o de conseguir todos los discos que querían (es decir, para la gran mayoría de los jóvenes) existían, no obstante, formas mediadas de acceder a la música pop más actual del momento. Una de las opciones centrales era la radio, con el modelo de actualización que propuso *Modart en la noche* como referencia clave. “Recibimos ochocientos llamados por día pidiéndonos determinados discos”, ostentaba el creador de la idea ya en 1969, al mismo tiempo que seguía preciándose de ofrecer una “selección musical foránea (...) sometida a los rankings de sus países de origen”⁹¹⁰. Pero, para entonces, su programa estaba lejos de ser el único que buscaba seducir al público juvenil interesado en las novedades musicales. “Somos los únicos que anticipamos un tema novedoso cuando se convierte en éxito en los Estados Unidos o Inglaterra”, declaraba con grandilocuencia Fito Salinas, locutor y productor de *Música con Ton... Son y Williams*, en el mismo artículo periodístico que citaba a Kleinman. “Gastamos mil dólares mensuales en la compra de discos extranjeros”, explicaba con grandilocuencia Salinas, y aclaraba que no utilizaban “placas editadas en el país porque aparecen con dos o tres meses de retraso y a nosotros nos interesa pasar los discos que encabezan las ventas en sus países”. Como resumía el autor de la nota, estos y otros disc-jockeys (como Edgardo “el Negro” Suárez, conductor de una emisión de traspase nocturno en radio Mitre) se habían convertido en los nuevos “dueños” de la franja nocturna de la programación radial, haciendo de “la noche” un campo abierto para “las batallas estadísticas”:

En una línea de combate, el peruano Mansilla (la mano en la oreja, en reemplazo del auricular), anuncia con el ímpetu de un aterrizaje: “Vía aérea Nueva York-Buenos Aires, presentamos en *Modart en la noche* dos temas de un simple, colocado en el puesto número cinco en Inglaterra, y en ascenso...”. En la trinchera opuesta, la displicente voz de Salinas

Pinap, N° 2, mayo de 1968, pp. 8-11; *Cashbox*, 6 de abril de 1968. Los Tremeloes volvieron al país en noviembre de 1968 y en febrero de 1969: véase *Cashbox*, 23 de noviembre de 1968 y 15 de febrero de 1969; “Tremeloes. De Londres con amor”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, pp. 24-26.

⁹⁰⁹ Parise, Eduardo. “La voz de la música del mundo”, *Clarín*, 1 de agosto de 2016.

⁹¹⁰ “Disc-jockeys. Los dueños de la noche”, *Periscopio*, N° 14, 23 de diciembre de 1969, pp. 50-51.

detalla los puestos que ocupan las canciones y amplía la información con un rápido análisis retrospectivo de las fluctuaciones producidas: “Hoy en *Música con Ton Son y Williams*, estamos irradiando el ranking de Inglaterra actualizado con todas las novedades producidas en la última semana. Presentamos a Oliver, el número cinco, que hace una semana ocupaba el número dieciséis...”⁹¹¹

Como ya se planteó previamente, si bien resulta difícil saber cuál fue concretamente la música que sonó en estos programas, una posible manera de imaginar esa selección es a partir del análisis de los numerosos compilados orientados a la nueva pop música extranjera que las discográficas editaron a partir de 1967, muchas veces en asociación directa con las emisiones radiales en cuestión (como en el caso de los discos lanzados por Philips utilizando la “marca” de *Modart en la noche*). Detenerse a realizar un examen más exhaustivo de esos discos puede ser muy útil no sólo para intentar conocer mejor cuáles eran los artistas que se escuchaban en las radios de los jóvenes argentinos sino también para revisar ciertos recortes del propio relevamiento que se ha realizado hasta el momento.

Si se trata de reconstruir cuál fue la “música hippie” inglesa y estadounidense que llegó a la Argentina, un ejemplo ilustrativo son los cinco compilados que CBS editó entre 1967 y 1969 con referencias explícitas al hippiesmo: “*Flower Power*”. *Música para “hippies”*, “*Flower Power*” 2. *Más música para hippies*, *Música “hippiédélica”*, *Música “hippiédélica” volumen 2* y *Hippiédélico’ 69*. El análisis de las setenta canciones incluidas en estos discos (cada uno traía catorce) revela una gran cantidad de bandas que, luego de aquellos años de fugaz esplendor, fueron perdiendo rápidamente popularidad entre el público, el periodismo, las empresas discográficas y los investigadores académicos. Así, la mayoría de los conjuntos y solistas de la psicodelia que fueron mencionados previamente y estaban en el catálogo de CBS aparecen efectivamente en estos cinco compilados: a lo largo de los discos es posible encontrar temas de Donovan (en cuatro ocasiones), de Scott McKenzie (en tres ocasiones), de Big Brother & The Holding Company y de Sly & the Family Stone (ambas en dos ocasiones) y de The Byrds (en una sola ocasión). Sin embargo, esos artistas ocupan una porción claramente pequeña de la selección y conviven con muchos otros grupos de Gran Bretaña y en particular de los Estados Unidos que, paradójicamente, suelen ocupar lugares mucho menos relevantes

⁹¹¹ “Disc-jockeys. Los dueños de la noche”, *Periscopio*, N° 14, 23 de diciembre de 1969, pp. 50-51.

en las memorias y en los estudios sobre la música popular de los años sesenta⁹¹². Las únicas dos bandas que aparecen en los cinco compilados, por ejemplo, son los estadounidenses Paul Revere & The Raiders y los ingleses The Tremeloes⁹¹³. A estas le siguen (con cuatro apariciones) el conjunto estadounidense Gary Puckett & The Union Gap, del cual CBS editó en Argentina tres LP y varios simples, y el hoy prácticamente desconocido grupo británico The Love Affair. La lista se completa, en lo fundamental, con una miríada de grupos igualmente olvidados, todos ellos de origen estadounidense y con nombres que en la mayoría de los casos remiten al imaginario florido, colorido, sensorial, extravagante y psicodélico del hippiesmo: The Buckingham, The Cyrkle, Dr. West's Medicine Show And Junk Band, The Giant Sunflower, Sagittarius, Kaleidoscope, The Chambers Brothers, John Fred & His Playboys Band, The Marmalade, The Tymes, The Cryan' Shames y The Avant-Garde⁹¹⁴.

Aunque la propuesta musical de cada uno de estos distintos conjuntos, y de muchos otros similares, contenía rasgos propios, todos ellos compartían dos características principales. En primer lugar, conformaban una parte importante de la llamada “respuesta estadounidense” al éxito de los Beatles y otros grupos británicos, y, más puntualmente, representaban un fenómeno conocido como el de las “bandas de garage”⁹¹⁵. Como su nombre lo sugiere, estos grupos estaban conformados por jóvenes entusiastas que, sin un entrenamiento musical profesional, se decidían a formar un conjunto ensayando en los garages o en alguna otra habitación de sus casas familiares y consiguiendo por lo general poco más que una pequeña repercusión a nivel local. Esta práctica ya existía en los Estados Unidos antes de 1964 pero, de modo similar a lo que sucedió en Argentina y en muchos otros lugares del mundo, se potenció a partir de que los Beatles se presentaron en el show televisivo de Ed Sullivan. Como señala Seth Bovey, a partir de entonces la venta

⁹¹² Shuker, R. *Popular Music...*, p. 116. Ejemplos claros de esta falta de atención hacia estos grupos pueden encontrarse en Cateforis, T. *The Rock History Reader...* y Garofalo, R. / Waksman, S. *Rockin' Out...* En los compilados de CBS también aparecen dos artistas franceses: la cantante Malvina en una ocasión y el conjunto Les Irrésistibles (que estaba conformado por un grupo de jóvenes estadounidenses que vivían en Francia, pero cantaban en inglés) en tres ocasiones.

⁹¹³ Como ya se señaló, los Tremeloes visitaron la Argentina en tres ocasiones. Además, CBS editó numerosos simples y cuatro LP del grupo: *Rick, Chip, Alan, Dave, Aquí vienen...*, *Helule Helule* y *En vivo*.

⁹¹⁴ Los compilados también incluyen algunos cantantes solistas, como el británico Georgie Fame (intérprete de la exitosa “The Ballad of Bonnie and Clyde”) y el estadounidense OC Smith. Otros dos conjuntos más vinculados con las corrientes psicodélicas antes analizadas que aparecen son Blood, Swear & Tears (de los Estados Unidos) y The Zombies (de Gran Bretaña) (ambos en una sola ocasión).

⁹¹⁵ Sobre las “bandas de garage” véase Bovey, S. *Five Years Ahead of My Time...* Como distintos autores señalan, las bandas de garage tuvieron una primer “revival” en los compilados realizados por Lenny Kaye a partir de 1972, titulados Nuggets. La música de estos conjuntos fue reivindicada, además, por los grupos punk de la segunda mitad de los años setenta, en particular por los Ramones.

de instrumentos se elevó a niveles nunca antes vistos y casi cualquier ciudad estadounidense pasó albergar a “al menos un grupo activo” que se inspiraba en el nuevo estilo británico⁹¹⁶. La segunda característica que compartían estas bandas era una incorporación plena de la “estética rock”: su música era una de instrumentos eléctricos y de voces e interpretaciones musicales de tipo amateur, de canciones originales (aunque no siempre escritas por los mismos intérpretes) que circulaban a través de grabaciones de generalmente no muy buena calidad. En este sentido, respondían bien a la definición general que propone Craig Morrison sobre el “garage rock”:

Vestidos como los mods [ingleses] con pantalones a rayas de patas anchas, camisetas con estampado de cachemira o poleras, chalecos de cuero, medallones y botas beatle, los músicos de garage tocaban una música intensa, impulsiva, sucia y simplista logrando una tremenda variedad a partir de acordes mayores y de riffs blueseros de guitarra tocados con pedales de fuzz. Siguiendo el modelo de Dave Clark Five y los Animals, muchas bandas utilizaban órganos, específicamente el órgano Vox Continental con una tapa roja y patas tubulares de acero (...) ⁹¹⁷.

La forma sencilla y efectiva en que las “bandas de garage” sintetizaron la música beat fue detectada e impulsada muy pronto por las industrias discográficas de su propio país. Como señalan Covach y Flory, “el negocio de la música puede haberse visto sorprendido en 1964 por el apabullante éxito de los británicos, pero para mediados de 1965 las bandas estadounidenses estaban cosechando nuevamente importantes éxitos”⁹¹⁸. Durante los años siguientes, las grabaciones de estos conjuntos tuvieron una presencia permanente y muy significativa en los rankings de ventas. Las crecientes aspiraciones artísticas de los Beatles y otros conjuntos, de hecho, ayudaron a fortalecer esa posición. Aunque *Sgt. Pepper's* obtuvo un gran éxito y aunque las tres corrientes de la psicodelia ya analizadas supieron conseguir una repercusión masiva, la complejización de las propuestas musicales de estos conjuntos también despertó reparos de distinto tipo⁹¹⁹. Tal

⁹¹⁶ Bovey, S. *Five Years Ahead of My Time*, p. 55. Un ejemplo claro de este proceso es el de Los American Beatles, aquel grupo que había visitado la Argentina a mediados de 1964, quienes provenían de Miami. Sobre el aumento de las ventas de instrumentos, véase Bovey, Seth. *Five Years Ahead of My Time*, pp. 14-15.

⁹¹⁷ Morrison, Craig. *American Popular Music...*, p. 89. Véase también Shuker, R. *Popular Music...*, pp. 116-117.

⁹¹⁸ Covach, J. / Flory, A. *What's That Sound...*, p. 190.

⁹¹⁹ Sobre la recepción de *Sgt. Pepper's* en Gran Bretaña y en otros lugares, véase Cambiasso, N. Vendiendo Inglaterra por una libra...; Fabbri, F. “A chi piaceva «Lovely Rita»?”...; Moore, A. F. *The Beatles: Sgt. Pepper's*, pp. 58-59.

como advertía la reseña de la revista *Siete Días* ya citada, “esta nueva dimensión musical” asumida por los Beatles y otros grupos similares les había “hecho perder la admiración de importantes sectores de fans” que preferían “ahora otros conjuntos más rítmicos”⁹²⁰. En este sentido, la forma en que las “bandas de garage” supieron incorporar algunos de los recursos estéticos de aquel emergente rock progresivo (la experimentación con sonidos poco convencionales, las letras que podían salirse de la típica temática del amor adolescente, ciertos intentos de representación musical de la experiencia lisérgica, la vestimenta colorida e informal) sosteniendo al mismo tiempo elementos como la corta duración, las formas simples, las melodías sencillas y atractivas y el carácter bailable les permitió competir eficazmente por la atención de una porción importante del público juvenil (en especial del más juvenil, aquel que el mercado estadounidense comenzó a denominar *pre teen*⁹²¹) durante los últimos años de la década del sesenta. Un ejemplo elocuente de esto fueron Los Monkees, un conjunto juvenil que fue creado en 1966 específicamente para una serie de televisión de la cadena NBC y que terminó transformándose en uno de los sucesos discográficos más importantes de la década. Durante 1967, los primeros cuatro álbumes de este cuarteto llegaron al puesto número de los discos más vendidos en los Estados Unidos y su segundo LP, *More Of The Monkees*, estuvo más semanas en el primer puesto que *Sgt. Pepper's*⁹²². Una competencia similar darían, a partir de 1968, las canciones “bubblegum” que comenzaron a ser producidas desde el recientemente creado sello Buddah: una colección de temas musicalmente sencillos y de sonoridad claramente eléctrica, atribuidos por lo general a bandas ficticias (Ohio Express, 1910 Fruitgum Company, los dibujos animados The Archies) y caracterizados “por sus estribillos pensados para el canto grupal (*sing-along*), sus temáticas aparentemente infantiles y una inocencia artificiosa pero seductora, a veces combinada con dobles sentidos de trasfondo sexual”⁹²³.

⁹²⁰ “Murieron los Beatles”, *Siete Días*, N° 22, 10 de octubre de 1967, pp. 18-23.

⁹²¹ Véase “Filling a Gap”, *Cashbox*, 21 de septiembre de 1968.

⁹²² Los cuatro discos fueron editados en Argentina con pocos meses de retraso por RCA. Los puestos en el ranking de Billboard están relevados en la entrada de Wikipedia “List of Billboard 200 number-one albums of 1967”. Sobre los Monkees, véase Covach, J. / Flory, A. *What's That Sound...*, p. 212.

⁹²³ Cafarelli, Carl. “An Informal History of Bubblegum Music”, Cooper, Kim / Smay, David. *Bubblegum Music is the Naked Truth* (Los Ángeles: Feral House, 2001), p. 13.

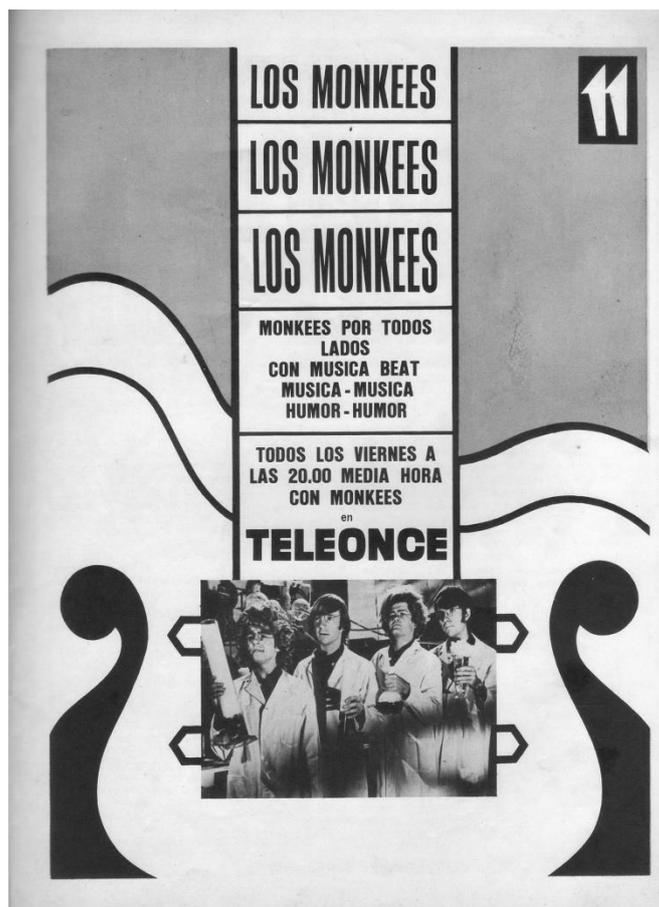


Imagen 93. Publicidad del programa de televisión *Los Monkees* publicada en el N° 6 de la revista *Pinap* (septiembre de 1968).

Las nuevas exploraciones psicodélicas, la música sencilla y ruidosa de las bandas de garage y -su deriva más abiertamente comercial- los hits del bubblegum pop no fueron, con todo, los únicos estilos musicales que pasaron a formar parte de la agenda discográfica de la juventud argentina de fines de los años sesenta. Allí estaba además la música soul, con sus grandes representantes estadounidenses (Aretha Franklin, Wilson Pickett, Otis Redding, el quinteto vocal The 5th Dimension) e incluso con algunas importantes figuras británicas (como Tom Jones o el grupo The Foundations). Y también se encontraban aquellos artistas que hacían sus apuestas por un rock and rollailable, ya fuera a través de la combinación ecléctica con elementos de la música country y la estética contracultural que proponía Creedence Clearwater Revival o desde el abordaje más blusero y abiertamente comercial que representaba Johnny Rivers. Todos estos conjuntos y solistas fueron igualmente editados en el país, conformando el cuadro heterogéneo de inspiraciones y referencias extranjeras que tenían a disposición el público y los músicos locales.

Ese cuadro variopinto aparecía retratado con claridad en el repertorio que interpretaban algunas de las principales bandas beat argentinas del momento, cuyas grabaciones y presentaciones en vivo y en los medios de comunicación representaron una segunda y fundamental vía de acceso mediado de los jóvenes argentinos a la música internacional de su tiempo. Tal como ya se ha señalado, a pesar de la gran repercusión obtenida por el modelo de música beat en castellano y de canciones originales que representaban Los Gatos, la estrategia de realizar versiones de temas de artistas extranjeros cantadas en inglés se afianzó como la práctica más frecuente entre los principales conjuntos beat locales (Los Walkers, The Sound & Co, Los Bulldogs) durante los años 1967 y 1968. De hecho, los propios Gatos también incluían canciones de grupos de habla inglesa (los Rolling Stones, los Beatles, Spencer Davis Group y Cream pero también Otis Redding y The Foundations) en sus shows y recitales de aquel momento⁹²⁴. La banda que mejor representó este impulso de actualización, no obstante, tuvo su momento de mayor esplendor recién durante 1969. Se llamaba Conexión n° 5 (“Connection Number Five”, en sus primeras apariciones públicas) y estaba liderada por el cantante Carlos Bisso, quien tenía una voz grave que se acomodaba bien a los tonos del soul y solía presentarse utilizando unos guantes de cuero negro elastizado. A lo largo de su carrera, el grupo sacó tres álbumes y numerosos simples, todos ellos por la misma discográfica que Los Gatos, la RCA. Los dos primeros de ellos (*Conexión N° 5* de fines de 1968 y *Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5* de mediados de 1969) fueron grabados por Bisso junto a Marcelo Trull (guitarra), Rubén “Ruby” Blanco (bajo), Mario Ricciardelli (teclado) y Carlos “Cuervo” Tórtora en batería⁹²⁵. El grupo se dividió inmediatamente después, dando lugar a la convivencia de “dos conexiones”: la de Carlos

⁹²⁴ Antonelli señala que, en un recital realizado en el teatro El nacional el 9 de septiembre de 1968, la banda tocó versiones de “(I Can’t Get No) Satisfaction” de los Rolling Stones, “Gimme some lovin’” de Spencer Davis Group, “Spoonful” de Cream y “Respect” de Otis Redding. También menciona, como parte del repertorio de un recital realizado en el teatro Ópera de la ciudad de La Plata versiones de “I am a Man” de Spencer Davis Group, “Day Tripper” de los Beatles, “Killing floor” de Electric Flag y “Baby, Now That I Found You” de The Foundations. Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 158-159 y 168-169.

⁹²⁵ Los dos primeros LP del grupo aparecen en el Top 10 de *Cashbox*, 18 de enero de 1969 y 14 de junio de 1969. Según sus integrantes plantearon en varias entrevistas, el nuevo grupo liderado por Bisso se había formado el 18 de agosto de 1969. Véase por ejemplo “La salida es México”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, pp. 17-18; “Conexión Número 5”, *Cronopios*, N° 2, noviembre de 1969, pp. 60-63; “Las dos conexiones enfrentadas”, *Pelo*, N° 2, marzo de 1970, pp. 46-49; “Cinco en cortocircuito”, *Siete Días*, N° 167, 20 de julio de 1970, pp. 42-43. Los integrantes de esta nueva Conexión N° 5 eran Osvaldo López (batería, ex Los In), Bo Gathu (bajo, ex Con’s Combo), Carlos Franzetti (teclados, ex Los Mockers) y Juan Gamba Gentilini (guitarra, quien se incorporó en reemplazo de Norberto “Pappo” Napolitano, quien empezó a tocar con la banda, pero la dejó a los pocos meses para sumarse a la segunda formación de Los Gatos). El LP de 1971, sin embargo, fue grabado con una formación distinta (Franzetti en teclados, Quique Sapia en batería, Ricardo Lew en guitarra y David Lebón en bajo).

Bisso, que llegó a grabar un LP en 1970 y otro en 1971 (*Carlos Bisso y su Conexión N° 5* y *Carlos Bisso y su conexión número cinco*), y la del resto de los integrantes, que con el cantante Amadeo Álvarez se presentaron en vivo hasta 1970 y participaron de la película *El extraño del pelo largo* durante ese mismo año. Un análisis de la selección de temas presentada en esos LP demuestra de manera cabal la combinación de referencias que atravesaban el fenómeno beat local. Tal como se observa en el cuadro N° 18, en la cara A de su primer disco de larga duración, *Conexión N° 5* incluía el tema bubblegum “Chewy-Chewy” (de Ohio Express) y cinco dispares hits del chart británico: “Vuelve, Nena” (“Baby come back”) del grupo soul The Equals, la ligeramente psicodélica “El Globo Rojo” (“The red ballon”) de los Dave Clark Five, las baladas “Calma... Ni Una Palabra A María” (“Hush... not a word to Mary”) del cantante pop australiano John Rowles y “Deja Que Comiencen Las Penas” (“Let the heartaches begin”) de Long John Baldry y una versión de “Hey Joe” que estaba claramente inspirada en la grabación de Jimi Hendrix y en la que se incluía un juego sonoro creado con cintas pasadas en reversa. En lado B del segundo LP, por su parte, se podía escuchar una versión de la canción “Dame, dame tu amor” (“Gimme Gimme Good Lovin’”) del grupo bubblegum Crazy Elephant, “Mala salida de la luna” (“Bad Moon Rising”) de Creedence Clearwater Revival, otros dos hits estadounidenses a mitad de camino entre la balada y el soul (“Rastros” [“Traces”] de Classic IV y “Estos ojos” [“These Eyes”] de The Guess Who), un tema firmado por Carlos Bisso y los otros cuatro integrantes de la formación original del conjunto (“Nena, te quiero tanto” [“Baby I Love You So”]) y, como cierre, la infantil “Todos juntos ahora” (“All Together Now”) de los Beatles⁹²⁶. Finalmente, en el lado B del tercer LP aparecían “Venus”, el hit del grupo neerlandés Shocking Blue, una versión de “Muchacha (Ojos De Papel)” (“Little Girl”) del conjunto beat argentino Almendra, el tema “Lleva Una Carta A María” (“Take a letter to Maria”) del cantante soul estadounidense R. B. Graves, una versión de uno de los temas del primer álbum de Santana (“Malas costumbres” [“Evil Ways”]), otra composición firmada por Carlos Bisso (“Mundo De Odio” [“World of Hate”]) y otra canción de Creedence Clearwater Revival (“Sintiéndome Triste” [“Feelin’ blue”]).

⁹²⁶ La canción de los Beatles también apareció en un simple junto con el tema de Crazy Elephant. *Conexión Numero Cinco* – “Todos Juntos Ahora” (“All Together Now”) / “Dame Dame Tu Amor” (“Gimme Gimme Good Living”), RCA – 31Z-1483, 1969.

ÁLBUM / CANCIÓN	INTERPRETE/S de la GRABACIÓN VERSIONADA
Conexión N° 5 – Conexión N° 5, RCA Vik, LZ-1146, 1968.	
A. 1. "Vuelve, Nena" ("Baby Come Back")	The Equals
A. 2. B "El Globo Rojo" ("The Red Ballon")	Dave Clark Five
A. 3. "Calma...Ni Una Palabra A María" ("Hush... not a Word to Mary")	John Rowles
A. 4. "Chewy-Chewy"	Ohio Express
A. 5. "Deja Que Comiencen Las Penas" ("Let the Heartaches Begin")	Long John Baldry
A. 6. "Hey Joe"	Jimi Hendrix / The Byrds / Tim Rose
B. 1. "Hazme Una Señal" ("Gimme a Little Sign")	Brenton Wood
B. 2. "Sigue" ("Keep On")	Hank Thompson
B. 3. "Buscándote"	Tema original de Carlos Bisso y Mario Ricciardelli
B. 4. "Yo Pretendo" ("I Pretend")	Des O'Connor
B. 5. "Demasiado, Para Ser Tan Chico" ("Two-bit Manchild")	Neil Diamond
B. 6 "Jesamine"	The Casuals

Carlos Bisso y Conexión N° 5 - Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5 , RCA Vik, LZ-1153, 1969	
A. 1. "Bailemos" ("Let's Dance")	Ola & The Janglers
A. 2. "Orgullosa Mary" ("Proud Mary")	Creedence Clearwater Revival
A. 3 "Tormentoso" ("Stormy")	Classic IV
A. 4. "Indio entregador" ("Indian Giver")	1910 Fruitgum Company
A. 5 "Tu me has hecho tan feliz" (You've Made Me So Very Happy")	Blood, Sweet & Tears
A. 6. "Hola señorita Molly" ("Good Golly, Miss Molly")	Creedence Clearwater Revival / Little Richard
B. 1. "Dame, dame tu amor" ("Gimme Gimme Good Loving")	Crazy Elephant
B. 2. "Mala salida de la luna" ("Bad Moon Rising")	Creedence Clearwater Revival
B. 3. "Rastros" ("Traces")	Classic IV
B. 4. "Nena, te quiero tanto" ("Baby I Love You So")	Tema original de Conexión N° 5 (Bisso - Blanco - Tórtora - Trull - Ricciardelli)
B. 5. "Estos ojos" ("These Eyes")	The Guess Who
B. 6. "Todos juntos ahora" ("All Together Now")	The Beatles

Carlos Bisso y Conexión N° 5 - <i>Carlos Bisso y su Conexión N° 5</i>, RCA Vik, LZ-1166, 1970.	
A. 1. "Banda Viajera" ("Travelin' Band")	Creedence Clearwater Revival
A. 2. "Gotas De Lluvia Caen Sobre Mi Cabeza" ("Raindrops Keep Falling In My Head")	B J Thomas
A. 3. "Na-Na-Hey-Hey Good Bye"	Steam
A. 4. "Esperando Noche Y Día" ("Waiting Day And Night")	Tema original de Carlos Bisso
A. 5. "Fácil Ser Difícil" ("Easy To Be Heard")	Three Dog Night
A. 6. "Con Su Blanca Palidez" ("A Whiter Shade Of Pale")	Procol Harum
B. 1. "Venus"	Shocking Blue
B. 2. "Muchacha (Ojos De Papel)" ("Little Girl")	Almendra
B. 3. "Lleva Una Carta A María" ("Take A Letter To Maria")	R. B. Graves
B. 4. "Malas Costumbres" ("Evil Ways")	Santana
B. 5. "Mundo De Odio" ("World Of Hate")	Tema original de Carlos Bisso
B. 6. "Sintiéndome Triste" ("Feelin' Blue")	Creedence Clearwater Revival

Carlos Bisso y Conexión N° 5 - <i>Carlos Bisso y su conexión número cinco</i>, RCA Vik, LZ-1188, 1971.	
A. 1. "Échale La Culpa Al Pony Express" ("[Blame It] On The Pony Express")	Johnny Johnson
A. 2. "Jardín Rosado" ("Rose Garden")	Lynn Anderson / Joe South
A. 3. "Tema De 'Love Story'" ("[Where Do I Begin?] Love Story")	Andy Williams
A. 4. "Te Escucho Golpear" ("I Hear You Knocking")	Dave Edmunds
A. 5. Chica De Kansas	Tema original de Carlos Bisso
A. 6. "Salve, Salve Aleluya"	Ivan Lins (adaptada al inglés por Carlos Bisso)
B. 1. Yo Toco, Yo Canto ("I Play I Sing")	Tony Orland & Dawn
B. 2. "Estoy Tan Solo Que Quiero Llorar Por Ti"	Tema original de Carlos Bisso
B. 3. "Dinero" ("Money")	The Beatles (y diversos artistas)
B. 4. "Canción Para Un Corazón Huérfano"	Tema original de Carlos Bisso y Miguel Oscar Sabino
B. 5. "Feliz Mary" ("Happy Mary")	The Buttons
B. 6. "Dulces Sueños Nena" ("Sweet Dreams Baby")	Roy Orbison

Cuadro N° 18. Intérpretes originales de las canciones grabadas por Carlos Bisso y Conexión N° 5 en sus cuatro LP.



Imagen 94. Tapa del LP de Conexión N° 5 - *Conexión N° 5*, RCA Vik, LZ-1146, 1969.

En síntesis, a finales de los años sesenta los jóvenes argentinos que se identificaban con el fenómeno beat tuvieron a disposición una creciente variedad de referencias musicales extranjeras. A pesar de las distancias geográficas y comerciales que los separaban de las grandes capitales identificadas con la corriente psicodélica, los oyentes y músicos del beat local pudieron acceder de diversas maneras a las grabaciones más recientes de los conjuntos británicos y estadounidenses que por entonces encabezaban el ambicioso proyecto de teñir con un aura artística a la música de la juventud, haciendo de la complejidad un valor y un índice de su respetabilidad cultural. Pero, además, pudieron escuchar e inspirarse en muchas otras propuestas musicales de su tiempo que, sin asumir como propias las pretensiones de los rockeros “progresivos”, también colaboraban de manera decisiva a la consolidación de la “estética rock” como una plataforma básica para la creación sonora. Estos múltiples modelos y ejemplos, que en un primer momento intentaron ser identificados por la prensa y las empresas discográficas bajo la etiqueta “hippie”, marcaron las búsquedas y las apuestas de una serie de nuevos conjuntos beat argentinos que, como se verá en el siguiente capítulo, a partir de 1969 consiguieron convocar la atención privilegiada de una parte importante del público juvenil y de las industrias musicales.

Capítulo 6

**“¿Arte o comercio?": el auge de la música beat y la
emergencia de la “música progresiva”**

En marzo de 1969, el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella organizó el ciclo “Tres espectáculos beat”. La programación incluyó la presentación de tres conjuntos con propuestas musicales distintas, pero con un mismo punto en común: la pretensión de realizar una música que pudiera ser apreciada por su valor artístico y escuchada con la misma atención con que los asistentes de aquel centro de arte podían observar una obra de arte plástico o una performance teatral⁹²⁷. El Sonido de Hillber, el conjunto anunciado para la primera fecha⁹²⁸, apostaba a combinar un cuarteto beat con un “clásico” cuarteto de cuerdas, una alianza peculiar que remitía por supuesto a ciertas canciones de los Beatles y también a la música de algunos nuevos grupos anglosajones que anticipaba las búsquedas que definirían al rock sinfónico de los primeros años setenta como The Moody Blues (con su éxito “Night In White Satin”, que había sido versionado localmente por Los In⁹²⁹). Almendra, por su parte, hizo su debut porteño en aquella ocasión. El grupo del barrio de Bajo Belgrano había grabado ya dos simples para la RCA, despertando los elogios de la crítica y una buena parte del público más atento a la actualidad de la música beat por el nivel poético de sus letras y la originalidad de su estilo musical. El hecho de que eligiera el Di Tella para presentarse por primera vez en Buenos Aires (según los registros de la institución, el público asistente de aquel día fue de 187 personas⁹³⁰) representaba toda una declaración de intenciones. El trio Manal, en cambio, no necesitaba ser tan explícito: sus integrantes venían participando lateralmente del circuito de la vanguardia artística local desde hacía ya bastante tiempo (dos de ellos habían tocado, como ya se comentó, en el happening *BEat BEAT BEATLES* de 1967) y eran las figuras emblemáticas del recientemente creado sello independiente Mandioca. Con sus ingeniosas canciones de blues eléctrico cantadas en castellano, aspiraban a ser una de las bandas de sonido de una élite intelectual porteña que hasta entonces había prestado muy poca atención a la música juvenil pero sí seguía con interés las expresiones más modernas del jazz; y lo hacían con relativo éxito: ese mismo año, su música no sólo sonó en el Di Tella, sino también en la película *Tiro de Gracia* de Ricardo Becher, un

⁹²⁷ Los encuentros fueron coordinados por Manuel Román, quien un mes más tarde también fue el responsable de organizar los recitales de Almendra y el Sonido de Hillber en el teatro Del Globo (igualmente ubicado en el centro porteño). “Concierto con música ‘beat’”, *La Nación*, 7 de abril de 1969, p. 23.

⁹²⁸ Así se consigna en el folleto de presentación. No obstante, los documentos administrativos señalan que la función fue suspendida. Asimismo, indican que el ciclo había comenzado una semana antes (10 de marzo) con la presentación del conjunto Dulces jóvenes del tiempo. Carpeta “CEA”, Archivo Instituto Di Tella.

⁹²⁹ Los In – “Noches De Satén Blanco” (“Nights In White Satin”) / “Las Cortas Horas De Ocio” (“In The Wee Small Hours Of Sixpence”), RCA Victor, 31A-1296, 1968.

⁹³⁰ Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 72-76, Kamenszain, Tamara. “El recital que nos cambió la vida”, *Revista Ñ*, 18 de febrero de 2012.

retrato (por momentos casi documental) de algunos de los protagonistas de aquel grupo de artistas y escritores.

A partir del verano de 1969, el fenómeno beat había comenzado a colocarse definitivamente en el primer plano de la cultura de masas. Las canciones y los shows de conjuntos como Los Gatos, Los Náufragos y La Joven Guardia habían sido algunos de los más grandes hits de aquellos carnavales, avivando el interés de las industrias discográficas y abriendo el juego a que muchas otras bandas entraran rápidamente a los estudios de grabación y también de radio, televisión y cine. El Sonido de Hillber, Almendra y Manal no fueron los únicos conjuntos que, en aquel contexto, comenzaron a defender la posibilidad de que las canciones beat se convirtieran en una plataforma para elaborar una música pop que mereciera ser escuchada por su originalidad, su complejidad y su cualidad de representación auténtica de los sentimientos de sus autores e intérpretes -es decir, bajo los preceptos que el romanticismo europeo del siglo XIX había planteado como condición fundamental de la “alta cultura”-. Tal como sucedió en Gran Bretaña, Estados Unidos y muchos otros lugares del mundo, tanto las dinámicas de distinción que alimentaban a la cultura juvenil (promovidas y aprovechadas por las industrias culturales) como la creciente radicalización ante el autoritarismo cultural y político (que fue particularmente intensa en el país, especialmente a partir de la sublevación popular del 29 de mayo de 1969 popularmente conocida como el Cordobazo) impulsaron a una parte de los jóvenes argentinos que a partir de 1964 se habían identificado con el fenómeno beat a plantear una diferencia cada vez más tajante con otras expresiones musicales y culturales juveniles, calificándolas como “comerciales” y “pasatistas” y concibiéndose a sí mismos como más “serios”, más “rebeldes”, menos “complacientes” y más “auténticos”⁹³¹. La consolidación hacia 1970 de un fenómeno rockero nacional (más comúnmente denominado, en aquellos primeros años, como “música pop argentina” o “música progresiva argentina”) representó en este sentido un posible final para la historia local de la música beat y fue, a la vez, una de las manifestaciones claves de una nueva cultura juvenil contestataria que durante la primera mitad de los años setenta motorizaría diversos intentos de realizar cambios sociales radicales⁹³². Pero el influjo histórico de esta transformación fue, además, más duradero en el tiempo. Al renegar de la etiqueta “beat” que hasta poco tiempo atrás los había representado y, a pesar de continuar directamente ligados con los intereses del mercado musical, defender el valor artístico de sus canciones,

⁹³¹ Keightley, K. “Reconsidering rock”..., p. 128.

⁹³² Manzano, V. *La era de la juventud...*; Cattaruzza, Alejandro. “El mundo por hacer...”

los jóvenes rockeros argentinos dieron también un paso decisivo en el arraigo de un discurso sobre la autenticidad subjetiva al interior de la música popular. Ese discurso fue decisivo para la constitución y legitimación de un cosmopolitismo estético-cultural que continúa siendo determinante hasta el presente, es decir, para el establecimiento de nuevas formas de expresar la identidad cultural argentina abiertas a repertorios y estilos de orden transnacional.

Los recitales de algunos conjuntos beat en las salas del culturalmente prestigioso Di Tella constituyeron, desde este punto de vista, un evento más importante en términos simbólicos que al nivel concreto de la conexión entre la juventud beat y los artistas e intelectuales que frecuentaban esos espacios. Ciertamente, que algunas bandas beat tocaran en aquel instituto implicaba un reconocimiento del valor estético de su música por parte de esa institución artística y de algunos de sus habituales participantes, o al menos de la potencialidad de sus canciones pop para convertirse en (o ser escuchadas como) algo distinto a un objeto de consumo y mero entretenimiento industrializado. Pero sería imprudente exagerar esa interpretación. Al fin y al cabo, los “Tres espectáculos beat” fueron organizados durante los días lunes (o sea, en el margen de la agenda cultural) y justificados, al menos oficialmente, no tanto por la música en sí como por ofrecer “un tipo de espectáculo en el que el espectador se convierte a la vez en espectáculo, cambiando su signo de consumidor pasivo por el de participante creador”. Fue ese tipo de apreciación, cautivada por la nueva masividad del fenómeno y centrada ante todo en el valor “espectacular”, performático y teatral de los recitales, el que pareció prevalecer en muchas otras de las apariciones que los grupos beat hicieron en el Di Tella durante aquellos años: las que harían los mismos Almendra en algunos happenings organizados por Marta Minujín, o, por ejemplo, las de los conjuntos Dulces jóvenes del tiempo, Los Náufragos y Pintura Fresca en el convocante encuentro que el dramaturgo José María “Cocho” Paolantonio había organizado en febrero de 1969, en un “escenario decorado con un enorme cuadro del pintor Jorge de la Vega”⁹³³. Por otra parte, todas estas presentaciones ocurrían en un instituto que ya no tenía ni el nivel de actividad ni el poder de influencia de mediados de los años sesenta y que, de hecho, cerraría sus puertas poco tiempo después (en junio de 1970). La ruptura frontal de un número importante de artistas

⁹³³ El espectáculo se llamó “Canción nueva y beat argentina” y formó parte del ciclo “Verano en el Di Tella”. Véase: “Di Tella: verano violento”, *Panorama*, Año VI, N° 95, 18 al 24 de febrero de 1969. A pesar de que la nota no lo menciona, es muy probable que Ricardo Kleiman haya tenido algún tipo de intervención en la organización, dado que la mayoría de los artistas que participaron eran producidos por él.

que habían decidido radicalizar sus posicionamientos estéticos y políticos, ocurrida durante 1968, había sido a la vez síntoma y catalizador de estas transformaciones⁹³⁴. Para la gran mayoría de ese sector de la intelectualidad argentina cada vez más volcado a la militancia revolucionaria, la música beat podía (o no) tener sus méritos estéticos, pero sus intenciones y necesidades particulares estaban lejos de ser de primer orden. Esa diferencia de criterios (esa distancia relativa entre rockeros y militantes) sería una de las líneas de tensión más evidentes de la emergente cultura juvenil contestataria argentina⁹³⁵.

Aunque el término “beat” continuó utilizándose durante la primera mitad de los años setenta de un modo frecuente y cada vez más inespecífico (es decir, como una etiqueta para calificar incluso expresiones musicales muy distantes del modelo beatle), los años 1969 y 1970 representaron así un momento de claro quiebre y, a su modo, de cierre para la historia del fenómeno musical y cultural que se había desarrollado en el país a partir de 1964. Este sexto capítulo estudia el proceso de masificación de la música beat y el surgimiento, en este marco, de un fenómeno rockero en Argentina. El primer apartado estudia las formas en que la música beat se masificó definitivamente durante 1969 y 1970. Asimismo, analiza las características generales de los grupos más populares de ese momento, intentando entender su propuesta estética pero también cuáles fueron las lógicas de comercialización impulsadas por las industrias culturales para promover el éxito de sus discos y presentaciones. El segundo apartado, por su lado, se concentra en las dinámicas de distinción cultural al interior del fenómeno beat, la consolidación de un discurso sobre la autenticidad subjetiva y artística en la música popular y la emergencia del rock en Argentina.

⁹³⁴ Longoni, A. / Mestman, M. *Del Di Tella a “Tucumán arde”...*

⁹³⁵ Pujol, Sergio. “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, James, Daniel (comp.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976) (Nueva Historia Argentina, Tomo IX)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003).

6.1 Una nueva etapa musical y estilística del fenómeno beat local

A finales del año 1967, los conjuntos beat argentinos empezaron a aparecer con frecuencia en los distintos álbumes compilatorios que las empresas discográficas editaban para el público juvenil. RCA fue clave para impulsar esta incorporación. Mientras Philips, CBS y otros sellos más pequeños como Microfón y Surco concentraron su estrategia en seleccionar canciones de artistas extranjeros, la discográfica de Los Gatos no dudó en actualizar la propuesta que tantos réditos le había dado desde comienzos de la década, cuando editara sus primeros *Explosivos* con los artistas de la “nueva ola” local. La gran mayoría de los nuevos compilados que la empresa de origen estadounidense lanzó por entonces repetían la mezcla de canciones e intérpretes de distintos estilos que caracterizaba a aquellos que habían sido tan importantes en la expansión de la música juvenil. Avalados por su creciente éxito, Los Gatos consiguieron un lugar importante dentro de ellos: sus canciones aparecieron entre los surcos de *Modart N°1*, *Los 10 del 68*, *Cantemos*, *¡Muchachos a bailar!*, *Los preferidos de hoy*, *Bienvenido 1969* y, ya durante la segunda etapa de su carrera, en *Más Sótano Beat* y *Sótano Beat a todo color*. Sin embargo, no fueron el único grupo beat que logró tener una presencia en esas selecciones. En todos estos álbumes y en muchos otros más, la música de los conjuntos inspirados en los Beatles (los Con’s Combo, Los In, Conexión N° 5, La Joven Guardia fueron otros de los participantes frecuentes) comenzó a ser incluida, conviviendo, por un lado, con las canciones de algunos artistas más o menos relacionados, como el reconvertido Johnny o los impredecibles Iracundos (tan capaces de sonar parecido a los Gatos como de volcarse contundentemente hacia la canción melódica y romántica), y, por otro lado, con la música de intérpretes muy diferentes como podían ser Armando Manzanero, Violeta Rivas o la orquesta de cumbia Bovea y sus Vallenatos.

Aproximadamente hacia la misma época, las bateas de las disquerías locales también comenzaron a ofrecer algunas compilaciones un tanto diferentes. En estos discos, la música beat nacional constituía por primera vez el foco exclusivo de atención. *To Be.. At... or Not To Be.. At...:* esa era la cuestión que planteaban estos álbumes, según lo formulaba con claridad el título de un disco editado por CBS en 1968⁹³⁶. Si la cada vez más frecuente aparición de la opción beat entre los discos de música variada orientados a

⁹³⁶ Aunque cabría aclarar que, paradójicamente, ese compilado no era el mejor ejemplo posible, ya que incluía temas de Los In y los Mockers, pero también de Sandro y Las Cuatro Voces. Como ya se ha señalado, antes de este disco ya se habían publicado algunos discos compilatorios dedicados a la música beat como *Beat en castellano* (CBS, 1966), *Hippie o beat?* (Odeon, 1967) o *Modart N° 1* (RCA, 1967).

la juventud demostraba su crecimiento cuantitativo, estos compilados más específicos (*12 Conjuntos Beat Argentinos For Export* [RCA], *Mis conjuntos preferidos* [RCA], *Beat' 70* [CBS], *Mandioca Underground* [Mandioca] y *Pidamos peras a Mandioca* [Mandioca] fueron otros de los títulos) señalaban el afianzamiento de una percepción de la música beat como una propuesta singular tanto por parte del público como por parte de la industria discográfica. Ambos procesos, que estaban intrínsecamente relacionados, terminaron de consolidarse entre 1969 y 1970. La segunda etapa de la historia del fenómeno beat argentino, que se había anunciado comercial y culturalmente con el éxito de Los Gatos y la primavera hippie de 1967, se coronó entonces con el paso a los primeros planos de la cultura popular masiva.

Los nuevos niveles de popularidad y circulación de la propuesta musical y cultural beat pueden estudiarse de diferentes maneras. Como se planteó en el primer capítulo de la tesis, una forma de medir este éxito es considerar el sustancial incremento de la producción discográfica durante la segunda mitad de los años sesenta y, junto con él, el posicionamiento definitivo de la juventud como el principal sujeto consumidor de esos discos. Los datos obtenidos sobre la producción industrial local y los relevamientos estadísticos sobre el mercado de la música que aparecieron en algunas notas de prensa de la época permiten sostener esto. Vale la pena destacar nuevamente, por ejemplo, que el pico de la fabricación nacional de discos de vinilo se dio entre 1969 y 1971, con más de 27 millones de copias producidas en cada uno de esos tres años. La conclusión de que “en materia de discos (...) los jóvenes se habían convertido en quienes “manda[ba]n” era por entonces compartida por la enorme mayoría de los directivos de empresas discográficas⁹³⁷. Otra forma más específica de ponderar ese crecimiento discográfico de la música beat es observar la gran cantidad de conjuntos que consiguieron grabar sus canciones durante esos mismos años. La gran mayoría de estos grupos apenas pudo registrar unos pocos temas. Por poner solo uno de los numerosos ejemplos posibles, el compilado *Emisión Beat 70* editado por EMI contenía canciones de Batallón Mermelada, Bosques, Los Bribones, Jarabe de Menta, Los Fantasmas, Provos, Aspirina, La Sociedad de Ricardo, Onda Corta y The Knacks, es decir, de diez bandas que nunca llegaron a registrar su propio LP⁹³⁸. Sin embargo, a partir de 1969, hubo muchos grupos que sí

⁹³⁷ González, Alberto. “Trescientos pesos para las antesalas del éxito”, *Artiempo*, N° 5, marzo de 1969, pp. 34-36; “En materia de música, los jóvenes mandan”, *Mercado*, N° 35, 12 de marzo de 1970, pp. 40-43.

⁹³⁸ De estas diez bandas, solo una participó con versiones de temas grabados previamente por otro conjunto. Fue Batallón Mermelada, que interpretó un tema bubblegum (“Ja-Jamaica” de Bohanna) y un tema del conjunto de Singapur Jade & Pepper (“Cu-Cu-Cu-Choo”). Véase el disco simple de Bohanna editado por

consiguieron grabar un álbum propio. Si se pone el foco en ese año y en 1970 -es decir, en el momento del “estallido” de la música beat- los números son elocuentes. Si en 1967 se habían editado tan sólo seis discos de larga duración de conjuntos beat y en 1968 se editaron apenas nueve, en 1969 se editaron diecinueve y en 1970 veinticinco. También en este rubro RCA fue decididamente la empresa que editó la mayor cantidad de discos, lanzando dieciocho álbumes en esos dos años y, entre ellos, los de los conjuntos más vendedores del momento: Los Náufragos y La Joven Guardia⁹³⁹.



Imagen 95. Tapa del LP *Los preferidos de hoy*, RCA, AVLE-3811, 1968.

Trova, con la frase “Esto es música pinap” en la tapa. Bohanna – “Jamaica” / “Dama nocturna” (“Nightime lady”), Trova, TS-33-745, 1969. El caso de Los Knacks es excepcional, ya que el grupo llegó a grabar su disco de larga de duración, pero EMI nunca lo editó. Véase el documental *Los Knacks: déjame en el pasado* (dir. Mariano y Gabriel Nesci, 2019).

⁹³⁹ Las dos bandas aparecen nombradas en *Billboard*, 27 de diciembre de 1969 y *Cashbox*, 27 de diciembre de 1969 y 26 de diciembre de 1970.



Imagen 96. Tapa del LP *Emisión Beat '70*, EMI, 4013, 1970.

¿Cuáles son los criterios que permiten definir cuáles LP pertenecían a grupos beat y cuáles no? En los primeros años después de su irrupción en Argentina, la etiqueta “beat” había podido sostener una referencialidad relativamente acotada: entre 1964 y 1967 resultaba bastante claro que eran “beat” aquellos conjuntos cuya apariencia se asimilaba al flequillado modelo beatle tal como lo presentaba la película *A Hard Day's Night*. No sucedió exactamente lo mismo con la palabra “shake” que, como ya se dijo, aunque también estaba asociada con los Beatles tendió a ser utilizada con mayor asiduidad y flexibilidad para calificar canciones de distinto tipo (por ejemplo, el tema de Sandro “Solo y sin ti”, grabado en 1966, fue descrito por CBS como un “shake lento”⁹⁴⁰). Para 1969, sin embargo, la atribución de un artista al género “beat” comenzó a volverse muy frecuente y, por lo tanto, a cobrar un significado cada vez más difuso. Una señal elocuente de este proceso fue la aparición del programa de televisión *Sótano Beat*, con la conducción de la modelo Liliana Caldini (quien al año siguiente sería, como ya se vio, una de las protagonistas de la película *El extraño del pelo largo*) y el cantante Charlie

⁹⁴⁰ Sandro Y Los De Fuego – “Solo Y Sin Ti” / “Llorando En La Capilla”, CBS, 321.437, 1966. La misma descripción puede encontrarse atribuida al tema de 1970 “Estoy Celoso”, escrito por Francis Smith e interpretado por el conjunto Safari. Véase el EP Los Naufragos / Safari – “De Boliche En Boliche”, CBS Columbia, 20305, 1970.

Levi Leroy (ex integrante del grupo beat Los VIP's)⁹⁴¹. Pensado como una plataforma de promoción para los artistas de la RCA y transmitido de lunes a viernes a las 19hs por el Canal 13, esta emisión fue clave para darle una presencia televisiva cotidiana a la renovada música juvenil. Y la referencia a los Beatles era un aspecto ineludible de su propuesta: estaba puesta en juego en su nombre, con la palabra “beat” pero también con la referencia a esos “sótanos” en donde supuestamente habían comenzado las historias tanto de Los Beatles -en el pub *The Cavern* de Liverpool- como de Los Gatos -en La Cueva de la Avenida Pueyrredón-; y también aparecía en la escenografía que, como se puede apreciar en los pocos registros audiovisuales disponibles⁹⁴² y en la gran fotografía que fue incluida dentro del primer compilado que salió con el nombre del programa (*El sótano beat*, editado por RCA en diciembre de 1969), tenía como gran telón de fondo las caras de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr (en su versión post-*Sgt. Pepper's*, aunque en blanco y negro)⁹⁴³. Sin embargo, los artistas “beat” que el programa presentaba interpretaban canciones con considerables diferencias musicales. En aquel primer disco compilatorio, por caso, se podían escuchar temas de Litto Nebbia (quien aparecía en la foto ya mencionada) y de los conjuntos La Joven Guardia, Carlos Bisso y su Conexión N° 5, Agua Mojada y Cables Pelados, quienes ya de por sí tenían una gran diversidad entre sí⁹⁴⁴. Pero también había espacio para una balada romántica interpretada por Los Iracundos y otras tres cantadas por Vico Berti, Diego Verdaguer y Luis Grillo, el hit del dúo Juan y Juan “Bailando en una pata” (inspirado en “Ob-La-Di Ob-La-Da”, el gran éxito beatle de ese año), el nuevo tema del onomatopéyico Donald (“Siempre fuimos compañeros” y su “chequendengue”), una versión de “Green River” de Creedence Clearwater Revival (a cargo del cantante Carlos Sebastián) y otra de “Suspicious minds” (el tema con el que Elvis volvió a los primeros puertos de los charts

⁹⁴¹ El programa comenzó a emitirse en septiembre u octubre de 1969. Véase “La brigada del ‘sucundum’”, *Panorama*, N° 129, 14 de octubre de 1969, p. 65; “Sótano Beat”, *Gaceta de los espectáculos*, 4 de noviembre de 1969, p. 551.

⁹⁴² Véase por ejemplo el avance de Sótano Beat en el que aparecen Los Mentales, subido a la red YouTube por el usuario DiFilm bajo el título “Promo El Sotano Beat con los Mentales (sin sonido) 1972”. Disponible en: <https://youtu.be/MsmSBijyob8> (última consulta: mayo 2022). Daniel Irigoyen, cantante de ese conjunto, recuerda su participación en su libro autobiográfico: Irigoyen, Daniel. *A un paso del Cielo. Confesiones de un Superviviente* (Buenos Aires: Daniel Irigoyen, 2007), pp. 297-298.

⁹⁴³ La fotografía permite ver otras imágenes que componían la escenografía: entre ellas, otra foto de Lennon, una de James Dean en la película *Rebelde sin causa*, la imagen del baterista Art Blakey en el festival de Newport que apareció en el N° 1 de la revista *Cronopios* y una promoción de la revista *La Bella Gente*.

⁹⁴⁴ Nebbia, La Joven Guardia y Cables Pelados cantaban temas propios y en castellano, mientras que Carlos Bisso y su Conexión N° 5 y Agua Mojada cantaban en inglés temas de otros artistas (de los holandeses Golden Earrings y de Creedence Clearwater Revival, respectivamente). Para un análisis exhaustivo de esta diversidad, véase más adelante en este mismo capítulo.

mundiales, interpretado en este caso por Charlie Leroy) y “Cebando mate”, la melodramática canción con la que la cantante juvenil Tormenta saltó a la fama⁹⁴⁵. No resulta extraño que, como se verá en más detalle en el siguiente apartado, haya sido justamente por entonces que algunos músicos y oyentes comenzaron a esgrimir nuevas palabras para nombrar a su música preferida y distinguirla de la de otros artistas. El término “beat” se estaba descubriendo como una etiqueta original con la que el mercado (las discográficas, los medios de comunicación, los organizadores de bailes) conseguía finalmente nombrar de un nuevo modo a la música juvenil, concretando el reemplazo de la ya agotada fórmula de la “nueva ola”⁹⁴⁶. De hecho, sería esa definición del universo “beat” como uno directamente vinculado con el circuito musical más mainstream la que se estabilizaría durante la primera mitad de los años setenta e incluso la que perduraría a lo largo de las décadas posteriores y hasta el presente⁹⁴⁷. Por otra parte, que fuera precisamente la palabra “beat” la que se elegía para referirse a la música juvenil daba cuenta de hasta qué punto la “estética rock”, que en un primer momento había parecido más estrechamente ligada al quiebre musical generado por los Beatles y los conjuntos que los siguieron, se estaba expandiendo e incorporando al vocabulario musical de artistas populares de muy distinto tipo. Cabría recordar, en este punto, que los últimos años de la década del sesenta no sólo fueron los del estallido de la música beat sino también los de un éxito aún mayor: el de la balada romántica, representada en Argentina por Sandro, Leonardo Favio y Palito Ortega. Aunque estos músicos no adscribieron o no precisaron de la etiqueta “beat”, su música representaba una combinación de elementos de la estética rockera (la guitarra y el bajo eléctricos, el backbeat de la batería, la construcción de una imagen de autenticidad personal) con otros del clásico bolero latinoamericano y de la balada europea (las melodías dramáticas, las orquestaciones cargadas de romanticismo, el carácter melodramático de las letras y de la performance vocal)⁹⁴⁸. El éxito particular

⁹⁴⁵ Una diferencia clara que tenían estos temas en comparación con casi todas las canciones de los conjuntos beat mencionados en la oración anterior (la única excepción es el tema “Rosemary” de Litto Nebbia) es que en todos ellos se recurría al acompañamiento de una orquesta.

⁹⁴⁶ Por ejemplo, en su reseña del álbum *El Sótano Beat*, *La Nación* lo calificaba como “ideal para adolescentes”. “El sótano beat: ideal para adolescentes”, *Clarín*, 9 de enero de 1970.

⁹⁴⁷ Por ejemplo, ante la búsqueda de las palabras “música beat argentina” en YouTube las principales respuestas que se obtienen son videos o listas de reproducción con canciones que fueron grabadas durante los tempranos años sesenta y promovidas a través de programas de televisión como *Alta Tensión* (emitido por Canal 13 entre 1971 y 1974) y los doce compilados que se editaron bajo el mismo nombre. Un caso diferente es el del documental *Argentina Beat* (2006, dir. Hernán Gaffet) que utiliza el término “beat” para referirse exclusivamente a la historia de los “pioneros” del “rock nacional”.

⁹⁴⁸ Alonso, P. *La música de Sandro...*; Karush, M. B. Músicos en tránsito..., pp. 158-159; Party, Daniel. “La miamización de la música popular latinoamericana”, *Boletín Música*, N° 48-49, 2018, p. 3.

de la música beat era, desde este punto de vista, un indicio de un cambio más amplio en las sensibilidades musicales de su tiempo: durante 1969, el puesto número uno de los rankings argentinos publicado por la revista *Billboard* estuvo ocupado por “Fuiste mía un verano”, “Ella...ella ya me olvidó, yo la recuerdo ahora” y “Ding dong, ding dong, estas cosas del amor” de Leonardo Favio, “El extraño del pelo largo” y “La extraña de las botas rosas” de La Joven Guardia, “Rosa Rosa” de Sandro, “Tiritando de Donald” y “Yo en mi casa y ella en el bar” de Los Náufragos⁹⁴⁹.



Imagen 97. Tapa del LP *El Sótano Beat*, RCA Vik, LZP-1157, 1970.

⁹⁴⁹ Como ya se señaló, el ranking argentino de *Billboard* era confeccionado por su corresponsal, Rubén Machado, quien también estaba a cargo de la emisión radial *Escalera a la fama*. Las canciones que alcanzaron el primer puesto están relevadas en la entrada de Wikipedia “List of number-one hits of 1969 (Argentina)”.

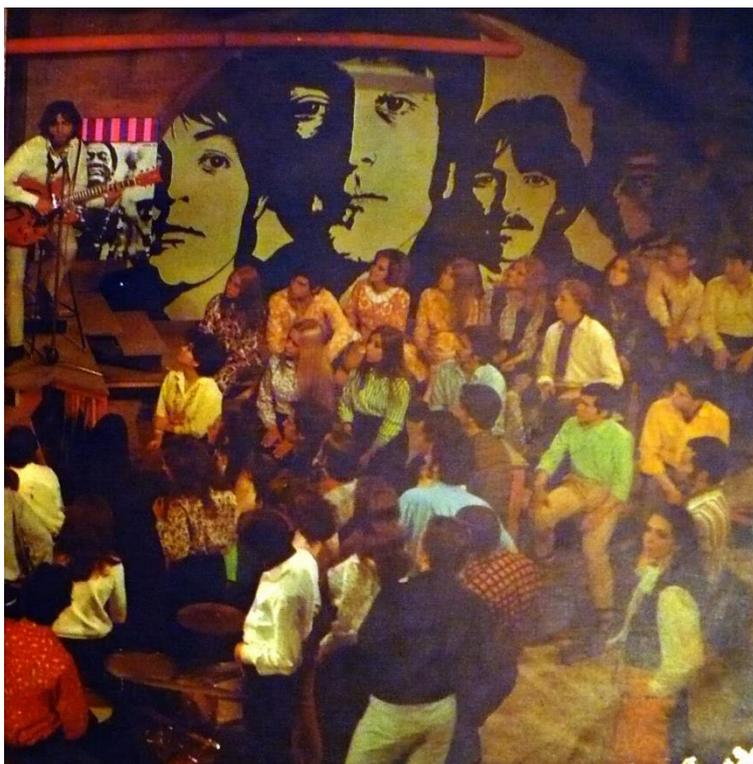


Imagen 98. Imagen interna del LP *El Sótano Beat*, RCA Vik, LZP-1157, 1970.

La cuestión de qué son los géneros musicales y cómo se definen ha sido y continúa siendo largamente abordada y debatida. Un consenso general, a estas alturas, es que ninguna enumeración de características musicales alcanza por sí sola para determinar el género al que pertenece determinada canción u obra. Resulta claro que los géneros musicales no pueden ser pensados como categorías fijas y esenciales, sino que, tal y como pusiera de relieve Franco Fabbri en su ya pionero trabajo sobre el tema, merecen ser estudiados en su complejo carácter de construcción social⁹⁵⁰. En este sentido, plantearse la pregunta por los alcances y los límites de la etiqueta “música beat” supone atender a una multiplicidad de actores (entre los cuales la industria discográfica sostiene, indudablemente, una posición de poder⁹⁵¹) y estudiar los procesos de construcción de sentido (de enmarcamiento genérico, en este caso) que estos diversos actores realizaron⁹⁵². No obstante, al mismo tiempo, resulta preciso ir más allá de estos criterios

⁹⁵⁰ Fabbri, Franco. “A theory of musical genres: two applications”, Tagg, Philip / Horn, David (eds.). *Popular Music Perspectives* (Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982), pp. 52-81. Para un repaso general sobre distintos abordajes a la cuestión de los géneros musicales, véase Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 16 (2012). Una perspectiva actual sobre el tema en Drott, Eric. “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory*, Vol. 1, N° 57 (2013), pp. 1-45.

⁹⁵¹ Negus, K. *Music Genres and Corporate Cultures...*

⁹⁵² Asimismo, implica reconocer la dimensión histórica de los usos de la categoría misma de género musical, considerando hasta qué punto, si bien esa categoría continúa teniendo en el presente un rol decisivo en la

-explícitos y, mayormente, implícitos- a través de los cuales se definía a finales de la década del sesenta qué artistas representaban a la “música beat” para construir una definición distinta a la de ese sentido común de la época y atenta a otras variables distintas a las que pudieron privilegiar los actores del momento (en especial a los más poderosos, como las empresas grabadoras). Por eso, para realizar la selección que se planteó más arriba y que se presenta en el cuadro N° 19 de cuarenta y cuatro LP de “música beat” editados durante 1969 y 1970 (diecinueve el primer año y veinticinco el segundo) se tomaron en cuenta la participación de sus intérpretes dentro de los circuitos comerciales que eran nombrados bajo esa etiqueta, pero también la trayectoria personal de los artistas, las características musicales de sus grabaciones y su participación en ciertos eventos y lugares asociados a la historia del fenómeno beat ⁹⁵³.

producción, circulación y recepción de la música, las transformaciones económicas, socioculturales y tecnológicas de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI alteraron profundamente la relación entre géneros musicales, consumos culturales y prácticas de distinción social tal y como funcionaba hacia la década del sesenta. Véase Buch, Esteban. “Le duo de la musique savante et la musique populaire”, Pedler, Emmanuel / Cheyronnaud, Jacques (eds.). *Penser les théories ordinaires* (París : Editions de l’EHESS, 2013), pp. 43-62 ; Glevarec, Hervé et Pinet, Michel, « La ‘tablature’ des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, Volume 50, 2009/3, pp. 599-640; Peterson, Richard. “Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives”, *Sociologie et sociétés*, Vol. 1, N° 36 (2004), pp. 145-164.

⁹⁵³ Desde esta perspectiva, el informe sobre “los conjuntos de la música pop argentina” publicado en el número 3 de *Pelo*, en abril de 1970, es una referencia importante. Tal como se planteó en el cuarto capítulo de la tesis, ese relevamiento propone una mirada sobre la música beat mucho más abierta que la que se consolidó posteriormente en los relatos memorialísticos producidos desde el universo cultural rockero. Al mismo tiempo, resulta evidente que la selección de *Pelo* aspira a tomar distancia del etiquetamiento generalizado de cualquier artista joven como “beat” que por entonces realizaba la industria discográfica. Esto se nota, por ejemplo, en la decisión de enumerar a los “conjuntos” beat y no a intérpretes solistas. De los grupos que he decidido identificar como de música beat, tan sólo tres no aparecen en el informe de *Pelo*: Bichos de Candy, Los In y Sound & Co (los dos últimos separados al momento de la edición de la revista). Tampoco se incluyen allí, claro está, los solistas que menciono.

ARTISTA	ÁLBUM	DISCOGRÁFICA	SELLO	SERIE
1969				
Billy Bond	<i>Las dos caras de Billy Bond</i>	Music Hall	Discoteca	2039
Carlos Bisso y Conexión N° 5*	<i>Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5</i>	RCA	Vik	LZ-1153
Conexión N° 5	<i>Conexión n° 5</i>	RCA	Vik	LZ-1146
El Grupo de Gastón	<i>El Grupo de Gastón</i>	EMI		5091
Formación 2000	<i>El mundo al revés</i>	Odeon	"pops"	LDF 4397
Kano y los Bulldogs	<i>Kano y los Bulldogs</i>	RCA	Vik	LZ-1147
La Joven Guardia	<i>La Joven Guardia</i>	RCA	Vik	LZ-1150
La Joven Guardia	<i>La extraña de las botas rosas</i>	RCA	Vik	LZ-1159
Litto Nebbia	<i>Litto Nebbia</i>	RCA	Vik	LZ-1158
Los Bichos	<i>Los Bichos</i>	Music Hall	Discoteca	2087
Los Blues Caps	<i>Dejame Mirarte</i>	Odeon	"pops"	LDF 4390
Los Gatos	<i>Beat n° 1</i>	RCA	Vik	LZ-1156
Los In	<i>Comoción</i>	RCA		AVL-3850
Los Náufragos	<i>Otra vez en la vía</i>	CBS		8927
Los Náufragos*	<i>Los Náufragos</i>	CBS		8972
Los Walkers	<i>Walkin Up</i>	Music Hall	Discoteca	2047
Pintura Fresca	<i>Pintura Fresca</i>	Disc Jockey		LDP 40004
The Sound & Company	<i>El Show de</i>	Music Hall	Discoteca	2038
The Sound & Company*	<i>Lo que hay que tener</i>	Music Hall	DM	70689
1970				
Almendra	<i>Almendra</i>	RCA	Vik	LZ-1160
Almendra*	<i>Almendra II</i>	RCA	Vik	LZ-6001
Alta Tensión	<i>Alta Tensión</i>	RCA	Vik	LZ-1171
Arco Iris	<i>Arco Iris</i>	RCA	Vik	LZ-1165
Bichos de Candy	<i>Basura</i>	Odeon	"pops"	LDF 4423
Carlos Bisso y Conexión N° 5*	<i>Carlos Bisso y su Conexión N° 5</i>	RCA	Vik	LZ-1166
Ciro y su Conjunto	<i>Música para el amor joven</i>	RCA	Vik	LZP-1161
Grupo Uno	<i>Grupo Uno</i>	CBS		9011
Industria Nacional	<i>Hurra para la banda de</i>	CBS		9004
La Barra de Chocolate	<i>La Barra de Chocolate</i>	Music Hall	Discoteca	2162
Litto Nebbia*	<i>Litto Nebbia (Vol. II)</i>	RCA	Vik	LZ-1172
Los Bárbaros	<i>Los Bárbaros</i>	Odeon	"pops"	LDF 4419
Los Blues Caps*	<i>Cuando te miro</i>	Odeon	"pops"	LDF 4420
Los Gatos*	<i>Rock de la mujer perdida</i>	RCA	Vik	LZ-1169
Los Náufragos*	<i>Te quiero ver bailar</i>	CBS		19003
Manal	<i>El León</i>	RCA	Vik	LZ-1176
Manal*	<i>Manal</i>	Mandioca		MLP-333
Mel Williams	<i>¡Yes!</i>	Odeon	"pops"	LDF 4409
Moris	<i>30 Minutos de vida</i>	Mandioca		MLP-332
Pedro y Pablo	<i>Yo vivo en esta ciudad</i>	CBS		9027
Pintura Fresca*	<i>Vol II</i>	Disc Jockey		LDP 40006
Punch	<i>Punch</i>	RCA	Vik	LZ-1179
Trio Galleta	<i>Estoy herido</i>	Odeon	"pops"	LDF 4402
Trocha Angosta	<i>Trocha Angosta</i>	Music Hall	Discoteca	2141
Vox Dei	<i>Caliente</i>	Mandioca		MLP-334
Total: 33 artistas	Total: 44	RCA: 18		
* = artistas repetidos		CBS: 6		
		Odeon: 7		
		Music Hall: 7		

Cuadro N° 19. Discos LP de música beat grabados entre 1969 y 1970 en Argentina.

Una revisión general de esos álbumes (cuadro N° 20) y un análisis más puntual de una canción clave incluida en uno de aquellos discos pueden servir para identificar mejor a esas bandas y reconstruir de qué modos colaboraron en la difusión de las características centrales de la música beat, siguiendo el modelo que había irrumpido con los primeros discos de los Beatles pero incorporando además las influencias de las nuevas propuestas musicales de finales de los años sesenta. Una de esas características

fundamentales era la del conjunto de cuatro o cinco integrantes jóvenes y varones. Entre los treinta y tres artistas vinculados con la música beat que grabaron un álbum en 1969 y/o en 1970 había tan sólo un grupo con una integrante mujer (Alejandra Aldao, la cantante de Alta Tensión) y apenas cuatro solistas: Litto Nebbia (es decir, alguien directamente asociado a un conjunto), Billy Bond, Moris y Mel Williams, un cantante inglés que por entonces residía en Argentina⁹⁵⁴. Además, los conjuntos Kano y los Bulldogs, Carlos Bisso y su Conexión n° 5 y Ciro y su conjunto se presentaban con un nombre que incluía un protagonista principal; el único dúo que grabó un LP por entonces fue Pedro y Pablo. En cuanto a la edad, Mauricio “Moris” Birabent y Carlos Bisso, ambos nacidos en 1942, pueden ser mencionados como dos ejemplos de los músicos de “mayor” edad: el hecho de que tuvieran menos de treinta años da cuenta de hasta qué punto la juventud era un rasgo característico de la música beat⁹⁵⁵. Y lo mismo puede decirse del apodo que el cantante Amadeo Álvarez -que tenía 23 años en 1970- había recibido por parte de otros músicos del ambiente debido a su experiencia como integrante del conjunto Los In: “El Abuelo”⁹⁵⁶. Sin embargo, difícilmente fuera esa juventud el factor que mejor explicara por qué tan sólo seis de los conjuntos habían grabado previamente un LP: Kano y Los Bulldogs (como Los Bulldogs), Los Gatos, Los In, The Sound & Company, Billy Bond y Los Walkers⁹⁵⁷. Más bien, cabría asociar la proliferación de nuevos discos de música beat con una coyuntura especialmente favorable. De hecho, diecisiete de estos treinta y tres artistas (es decir, más de la mitad) grabaron su único o su último LP precisamente durante 1969 y 1970⁹⁵⁸. Otra característica que vale la pena notar es el hecho

⁹⁵⁴ Otros conjuntos como Kano y los Bulldogs, Carlos Bisso y su Conexión N° 5, Ciro y su conjunto se presentaban con un nombre que incluía un protagonista principal y, en el caso de Pedro y Pablo, dos. Mel Williams nació en Inglaterra en 1943. Empezó su carrera tocando en un grupo de skiffle y llegó a tocar como telonero de los Rolling Stones en 1964. Por entonces, comenzó a viajar por distintos lugares del mundo y, en algún momento de finales de la década, se instaló en Argentina. En 1969 participó del Festival Pinap. Al año siguiente grabó el disco *Yes* y condujo el programa de televisión *Ruido Joven* (Canal 7). Véase “Las aventuras de Mel Williams”, *Cronopios*, N° 4, enero de 1970, pp. 62-65; “El condenado”, *Pelo*, N° 8, septiembre de 1970. Además, según *Cashbox*, por entonces se desempeñaba como asistente de la CBS en la producción artística de “música progresiva” (“progressive music”). Véase *Cashbox*, 20 de diciembre de 1970. En 1974, el cantante se instaló en España, en donde vivió hasta su muerte en 2018. Véase: Bryant, Tony. “A fond farewell to legendary Costa del Sol entertainer, Mel Williams”, *Sur in English*, 24 de Agosto de 2018. Disponible en: <https://www.surinenglish.com/lifestyle/201808/24/fond-farewell-legendary-costa-20180824104454-v.html> (última consulta: noviembre 2021). Mel Williams escribió un libro de memorias (*Nearly Famous* de 2012) que no he podido consultar.

⁹⁵⁵ Los músicos de The Sound & Co, con experiencia como intérpretes de jazz, también debían estar entre los de edad más avanzada: Jorge Navarro nació en 1940 y Alberto Fernández Martín en 1942 o 1943 (no he conseguido averiguar las fechas de nacimiento de “Juani” Amaral y “Alfred” Wulff).

⁹⁵⁶ “Una vez en la vida”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970.

⁹⁵⁷ Se podría considerar también en esta lista a Litto Nebbia, quien había grabado discos con Los Gatos.

⁹⁵⁸ Si lo hicieron algunos de sus integrantes, pero con “artistas” me refiero al nombre artísticos de los solistas o conjuntos. Conexión N°5, Los Gatos, Los In, Sound & Company, Billy Bond (quien luego grabó junto

de que la gran mayoría de estos grupos cantaban en castellano y realizaban temas propios. Solo ocho bandas cantaban plenamente en inglés, aunque es cierto que su protagonismo comercial era importante: Los In, Los Walkers y The Sound & Company habían sido tres de los conjuntos más populares de 1967 y 1968 y Conexión N° 5, Pintura Fresca y Trío Galleta lograrían grandes éxitos de ventas en los años siguientes; los conjuntos Alta Tensión y Punch, que también cantaban en este idioma, fueron tal vez los que menos repercusión lograron. En cualquier caso, parece posible afirmar que la orientación hacia la música beat en castellano se estaba imponiendo claramente para entonces, tanto entre los músicos como entre el público. Como resaltaba la revista *Billboard* en su balance de 1969, el año se había destacado entre otras cosas por el espectacular “florecimiento” de “más de cincuenta grupos locales” que mezclaban en sus hits “líneas rítmicas extranjeras -generalmente británicas o norteamericanas- con letras cantadas en el idioma local, usualmente tratando sobre temas contemporáneos”⁹⁵⁹.

Muy similares son las conclusiones que pueden extraerse sobre la práctica de interpretar canciones originales, ya sea compuestas por el propio grupo (en la mayoría de los casos) o por alguno de sus productores (como sucedía con los mayores éxitos de Los Náufragos, pero también por ejemplo con muchas de las canciones de Los Bichos -firmadas por Billy Bond-). Veinte de los treinta y tres conjuntos y solistas que grabaron discos LP lo hicieron en base a canciones que nunca antes habían sido registradas, y al menos otros tres (Formación 2000, Los Bárbaros y Bichos de Candy) combinaron temas propios con versiones de composiciones de otros artistas⁹⁶⁰. La tradicional separación entre compositor e intérprete y la concepción de las canciones como un repertorio a disposición de quien quisiera realizar su propia versión iban poco a poco dejando paso, en el universo de la música beat, a la idea del artista que componía su propia música (el cantautor) y que, en caso de decidir tocar un tema “ajeno”, realizaba un *cover* (una versión que dialogaba y contrastaba con el tema “original”). Por último, un dato relevante es el del origen geográfico de los artistas. Si bien todos los discos mencionados fueron grabados en alguno de los estudios de grabación de Buenos Aires, no todos los conjuntos

con el grupo La Pesada del Rock and Roll), Los Walkers, Los Bichos, El Grupo de Gastón, Formación 2000, Los Náufragos, Almendra, Ciro y su conjunto, La Barra de Chocolate, Mel Williams y Bichos de Candy.

⁹⁵⁹ “New Music Style is Blooming in Argentina, Mixes Foreign, Local”, *Billboard*, 31 de enero de 1970.

⁹⁶⁰ Hubo otros conjuntos que, si bien interpretaron fundamentalmente versiones, grabaron también algún tema propio (o de su productor) como Carlos Bisso y su Conexión N° 5 o Punch. Este mismo tipo de distribución entre conjuntos que interpretaban sus propios temas y conjuntos que hacían versiones, así como un balance similar entre grupos que cantaban en castellano y en inglés, puede verse reflejada también en muchos de los compilados editados durante estos años.

se habían formado en esa ciudad. Algunos provenían de los suburbios de Buenos Aires como Arco Iris (El Palomar), Formación 2000 (Ramos Mejía) y Vox Dei (Quilmes). Otros se habían formado en distintas ciudades de provincias, como el Grupo Uno (Comodoro Rivadavia, Chubut), Los Bichos (Córdoba) y Bichos de Candy (Santa Fe)⁹⁶¹. Los integrantes de otros, por último, habían nacido en otros países: ese era el caso de Kano y los Bulldogs (en Uruguay), Los Bárbaros (en Italia) y los Blue Caps (en Paraguay). Buenos Aires era el centro indiscutido de la industria musical argentina y una de las plazas comerciales más importantes de América del Sur, pero la música beat se escuchaba y se tocaba en muchos otros lugares del país y del continente.

ARTISTA	TIPO de GRUPO	AUTORÍA	IDIOMA	ORIGEN	GRABÓ ANTES de 1969	NO GRABÓ DESPUÉS de 1970
Almendra	C	CP	C			X
Alta Tensión	C	V	I			X
Arco Iris	C	CP	C	Palomar		
Bichos de Candy	C	CP - V	C-I	Santa Fe		X
Billy Bond	Sol	V	C		X	
Ciro y su Conjunto	C - S	V	C			X
Conexión N° 5	C	V	I			X
El Grupo de Gastón	C	CP	C			X
Formación 2000	C	CP - V	C - I	Ramos Mejía		X
Grupo Uno	C	CP	C	Comodoro Rivadavia		
Industria Nacional	C	CP	C			
Kano y los Bulldogs	C - S	CP	C	Uruguay	X	
La Barra de Chocolate	C	CP	C			X
La Joven Guardia	C	CP	C			
La Joven Guardia	C	CP	C			
Litro Nebbia	Sol	CP	C			
Los Bárbaros	C	CP - V	C - I	Italia		
Los Bichos	C	CP	C	Córdoba		X
Los Blues Caps	C	CP	C	Paraguay		
Los Gatos	C	CP	C		X	X
Los In	C	V	I		X	X
Los Náufragos	C	CP	C			X
Los Walkers	C	CP	I		X	X
Manal	C	CP	C			X
Mel Williams	Sol	CP	C	Inglaterra		X
Moris	C	CP	C			
Pedro y Pablo	C - S	CP	C			
Pintura Fresca	C	V	I			
Punch	C	V	I			X
The Sound & Company	C	V	I		X	X
Trio Galleta	C	V	I			
Trocha Angosta	C	CP	C			
VoxDei	C	CP	C	Quilmes		
Total: 33 artistas	C (Conjunto): 25	CP (Canciones propias): 21	C (Castellano): 22		Total: 6	Total: 17
	Sol (Solista): 4	V (Versiones): 9	I (Inglés): 8			
	Conjunto con solista (C - S): 4	CP - V (ambas): 3	C - I (ambas): 3			

Cuadro N° 20. Características de los grupos y solistas beat argentinos que grabaron LP entre 1969 y 1970.

⁹⁶¹ “Grupo uno: el conjunto que nació ‘tierra adentro’”, *Clarín*, sección *Espectáculos*, 30 de marzo de 1970, p. 2.

Los años 1969 y 1970 fueron, en síntesis, un momento de gran condensación para la música beat. Durante ese breve pero intenso período confluyeron bandas con una trayectoria previa, como El Grupo de Gastón o Kano y los Bulldogs (quienes dejaron de lado las versiones en inglés para grabar temas propios en castellano, como su gran éxito “Sobre un vidrio mojado”), conjuntos que participarían activamente de la escena del beat comercial durante la primera mitad de la década del setenta como Safari (primer grupo en grabar “Estoy hecho un demonio”, el hit compuesto por Francis Smith y cantado por Cris Manzano⁹⁶²), Pintura Fresca, Banana o Quique Villanueva (el cantante de Los Náufragos, que en 1971 comenzó su carrera solista con el álbum *Quiero gritar que te quiero*); y grupos como Almendra o Manal que muy pronto comenzarían a ser reconocidos por el público, la prensa especializada y sus pares como los “pioneros” de una nueva “música progresiva argentina”⁹⁶³.

Esta heterogeneidad también se ponía fuertemente en juego a nivel musical, y no sólo entre cada banda sino incluso también al interior de muchos de los discos grabados por entonces. El LP de El Grupo de Gastón, conjunto que como ya se contó había comenzado a tocar en 1967 pero recién logró grabar un álbum dos años después, tenía por ejemplo canciones como “Solo ritmo”, una improvisación de casi ocho minutos focalizada en la batería (aunque también se escuchaban gritos, palabras sueltas y sonidos guturales varios), o “Mi amigo Strauss”, una gran broma beat escrita sobre la conocida melodía del vals “El Danubio Azul” de Johann Strauss, que daban cuenta de una escucha atenta de las exploraciones musicales de los conjuntos psicodélicos y progresivos del momento. Pero también incluía otras composiciones -como “Lo pasado pisado” o “Café para todos”- mucho más sencillas, con letras de amor estereotipadas o de tono costumbrista y estribillos pegadizos que eran muy parecidos a los que Francis Smith escribía por entonces para Los Náufragos:

Lo pasado pisado
Vivamos ya nuestro amor
Fuera toda la pena
Caminemos juntos
Los dos bajo el sol

⁹⁶² Manzano era integrante de El Grupo de Gastón, conjunto que se separó en 1969.

⁹⁶³ Otros grupos que continuaron tocando luego de 1971 fueron el Grupo Uno, Industria Nacional (con una reformulación casi completa de sus integrantes), Trio Galleta, Los Bárbaros y Los Blue Caps. Por otro lado, como se verá, algunos grupos autoidentificados como “rockeros” o “progresivos” también continuaron trabajando: Arco Iris, Vox Dei y Litto Nebbia entre ellos.

Olvida la tristeza
Tengamos felicidad
Mírame a los ojos
Y te darás cuenta
Te quiero besar

(“Lo pasado pisado”)

Termine de trabajar
Tomo el subte y voy al bar
Ya son las siete y media
Mis amigos aquí están

Veo a Cacho y al Flaco
A Quichín y al “loco” Juan
¿Y qué tal? ¿Cómo les va?
¿Qué vamos a tomar?

Mozo café para todos
Café para todos
Podemos pagar
Mozo café para todos
Café para todos
queremos charlar

(“Café para todos”)

Contrastes musicales de este tipo pueden rastrearse a lo largo del vasto repertorio beat de aquellos años. Pero esto no implica que la única explicación posible para entender esas diferencias (muchas veces agudas) sea denunciar la existencia de una contradicción estética y/o ética por parte sus compositores e intérpretes. Ciertamente, no todos los jóvenes músicos beat escuchaban o disfrutaban de hacer exactamente la misma música en cada uno de los momentos de su vida cotidiana. Y es muy probable que algunas de las canciones más exitosas de 1969 y 1970 hayan sido escritas con una cierta intención o expectativa de éxito comercial. Sin embargo, aun en este último caso, parece más apropiado intentar entender esa diversidad musical a partir de una teoría de los géneros desprendida de cualquier intento de establecer “un conjunto de esquemas taxonómicos

rígidos que se sitúa por encima y por fuera de los textos individuales” e inclinada, en cambio, a pensar a la música beat “como un conjunto dinámico de correlaciones que vinculan una serie de recursos materiales, institucionales, sociales y simbólicos: repertorios, prácticas performáticas, rasgos formales y estilísticos distintivos, discursos estéticos, formas de autopresentación, instituciones, modos específicos de mediación tecnológica, identidades sociales, etcétera”⁹⁶⁴.

Es desde este punto de vista, relacional y antisustancialista, que puede resultar productivo poner el foco de análisis en las características musicales de la que fue sin dudas una de las canciones más célebres del estallido beat: “El extraño del pelo largo”. Grabado en diciembre de 1968 y editado a comienzos de 1969, este tema del grupo La Joven Guardia se convirtió rápidamente en un éxito de ventas y en una referencia cultural que, a su modo, sintetizó el vínculo entre la renovada música beat y la modernización cultural protagonizada por un sector de la juventud argentina. Para mediados de aquel mismo año, el simple que contenía la canción ya había vendido ciento cincuenta mil copias y acelerado la campaña de promoción de la RCA, que incluyó el tema en los compilados *Mis conjuntos preferidos* (exclusivamente con bandas beat) y *Los preferidos a la luna* (con Palito Ortega en la tapa) además de colocarlo como pista inicial del lado A del primer álbum del grupo, editado con el esperable título *El extraño del pelo largo*⁹⁶⁵. Por esos mismos meses, el grupo aparecía en las pantallas de los cines nacionales, interpretando su canción más famosa en la película *El profesor hippie*, y también en *Todos a la vez*, un mediometrage que la empresa discográfica preparó especialmente -junto con un LP compilatorio- para promocionar a sus artistas en la Convención de la RCA-Víctor Latinoamericana organizada en Rio de Janeiro (Brasil) en junio de 1969⁹⁶⁶. El público argentino no pudo mirar esa película de media duración (en la que otro conjunto beat, Almendra, tenía un rol protagónico), pero sí tuvo la oportunidad de ver a la Joven Guardia y de escuchar su gran hit “El extraño del pelo largo” numerosas veces en la televisión (por ejemplo, en *Sótano Beat* y en el programa especial *Mis conjuntos preferidos*

⁹⁶⁴ Drott, E. *The End(s) of Genre...*, pp. 8-9.

⁹⁶⁵ El dato de las cifras de venta es mencionado en *Cashbox*, 5 de julio de 1969 y en “Extraños a granel”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, pp. 69-72.

⁹⁶⁶ *Cashbox*, 28 de junio de 1969. En el mediometrage, los cuatro integrantes de la banda aparecían tocando “El extraño del pelo largo” en el parque de diversiones Itaipark de la ciudad de Buenos Aires. Véase Delgado, Julián. “La ensalada y la historia. Sobre el mediometrage Todos a la vez”, *Otra Parte Semanal*, 20 de agosto de 2020. El LP compilatorio no fue editado en Argentina, pero sí en otros países de América Latina como Bolivia y Ecuador: *Los Mejores De La Argentina*, RCA Victor, BOL-9015, 1969; *Los Mejores de Argentina*, RCA, ECL-600046, 1969.

realizado en abril para promocionar el LP del mismo nombre⁹⁶⁷) y en vivo (en presentaciones donde no era raro que tocaran la canción más de una vez⁹⁶⁸). A partir de diciembre de 1969 -es decir, justo antes de las fiestas de fin de año y del verano- pudo, además, conseguir su segundo LP, *La extraña de las botas rosas*⁹⁶⁹. Que la canción que daba título a ese nuevo álbum intentara crear una suerte de versión femenina de “El extraño del pelo largo” representaba, más allá de un claro intento de explotar comercialmente una idea ya exitosa, una prueba del carácter emblemático que aquella primera composición había adquirido en muy poco tiempo. Una condición que, vale la pena señalar, se prolongaría y se reforzaría con el paso de los años, gracias a numerosas referencias y usos de la canción: por ejemplo, con los *covers* realizados por el grupo punk Los Violadores en 1983 y por el grupo de rock Los Enanitos Verdes en 1987 (“Cuando nosotros decidimos tocarla creo que fue por una necesidad de tocar una canción que nos sepamos todos, y era para cerrar los conciertos”, recordaría el cantante Marciano Cantero)⁹⁷⁰, o con el uso de la grabación original de La Joven Guardia para musicalizar la escena final de *El Ángel* (2018), la película de Luis Ortega sobre el asesino serial de comienzos de los años setenta Carlos Robledo Puch.

⁹⁶⁷ Véase *Cashbox*, 27 de diciembre de 1969.

⁹⁶⁸ Así lo recuerda Roque Narvaja en el documental *Cómo hice*, señalando que los productores les insistían con la importancia de que tocaran “El extraño del pelo largo” y relatando que en numerosas ocasiones lo interpretaban al comienzo y al final del show.

⁹⁶⁹ Sobre la grabación de este LP, véase “Para tener stock”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 8-9. Según *Cronopios*, en diciembre de 1969 el simple que contenía “La extraña de las botas rosas” ya había vendido ciento ochenta mil copias. “El secreto de La Joven Guardia”, *Cronopios*, N° 3, diciembre de 1969, p. 15. Sin embargo, ese mismo mes Roque Narvaja señalaba que la “cifra exacta” de ventas era “120.000 discos”. “Roque y Pajarito. La traba que frena” *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969, p. 63.

⁹⁷⁰ El testimonio de Cantero puede escucharse en el documental *Como hice* (que es, por cierto, otro ejemplo de la permanencia de “El extraño del pelo largo” en la memoria colectiva argentina). El músico recuerda allí que era “una canción que conocíamos desde que éramos chiquitos”. En la misma entrevista, Felipe Staiti (guitarrista de la banda) declara que “si bien era conocida mucho en Argentina, nosotros la llevamos por el resto de América Latina y, aún hoy no podemos renunciar a que, si hay que tocar un tema para decir ‘bueno, nos vamos, ya este es el último’, siempre traemos ‘El extraño del pelo largo’”. Otro dato a resaltar es que en los álbumes de cada grupo la canción ocupó una posición significativa: fue el último tema del álbum *Los Violadores* y el primero de *Habitaciones extrañas*.



Imagen 99. Tapa del LP de La Joven Guardia - *El extraño del pelo largo*, RCA Vik, LZP-1150, 1969.



Imagen 100. Tapa del LP *Mis conjuntos preferidos*, RCA, AVLE-3836, 1969.

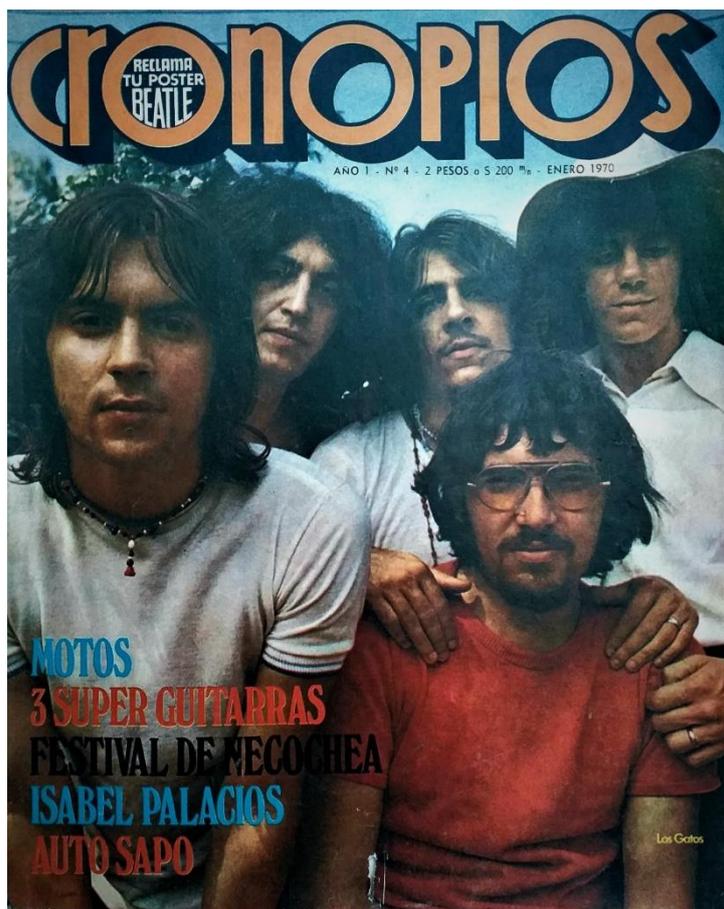


Imagen 101. Tapa del N° 4 de la revista *Cronopios* (enero de 1970).

Aquel primer año de carrera profesional fue, además de uno de mucho trabajo y grandes recaudaciones, el momento clave en la historia de La Joven Guardia. El grupo había tenido una primera formación en 1967, cuando llegó a grabar dos canciones que fueron editadas como simple e incluidas en el compilado del programa de televisión *Modart N° 1*: “Soy un bacán” y “25 de mayo de 1810”⁹⁷¹. Poco tiempo después el conjunto se separó, pero su tecladista, Félix Pando, conservó el nombre. La nueva formación de La Joven Guardia comenzó a tocar a comienzos de 1968, con Roque Narvaja (cantante y guitarrista), Hiacho Lezica (batería) y Enrique Masllorens (bajo) como integrantes⁹⁷². Luego de una prueba fallida para CBS, grabaron para la RCA un

⁹⁷¹ *Cashbox*, 18 de noviembre de 1967

⁹⁷² En realidad, Masllorens -que venía de formar parte del conjunto Los Nibelungos- ingresó al conjunto unos meses más tarde. Según relata, la “prueba para ingresar al grupo consistió en tocar los temas “Mighty Quinn” y “Sunny”, es decir, dos temas en inglés. “Mighty Quinn” (tema escrito por Bob Dylan y grabado originalmente por Manfred Mann) había sido grabado por el grupo beat The Sound & Co en su primer LP de 1967. La versión de “Sunny”, un estándar de jazz, que el grupo escuchó probablemente haya sido la de Johnny Rivers (incluida en su disco *Live!*, editado en Argentina en 1968). Los datos biográficos sobre la Joven Guardia están tomados de la entrevista a Mario Antonelli publicada en el blog Universo Limbo: “La Joven Guardia: pasión beat”. Mario Antonelli interview”, Universo Limbo, 19 de julio de 2009. Disponible en: <http://universolimbo.blogspot.com/2009/07/la-joven-guardia-pasion-beat-mario.html>.

primer simple (“Vuelvo a casa”⁹⁷³) y, unas semanas después, las canciones de su segundo disco: “El extraño del pelo largo” y “Motores de pastel” (con un arreglo orquestal de Rodolfo Alchourrón con cierto aire a “Penny Lane”). El éxito de ese simple los catapultó a la fama. Durante todo 1969, la banda grabó y vendió discos, tocó en televisión, apareció en el cine y fue un artista clave en los bailes de fin de semana⁹⁷⁴. En marzo de 1970, coincidiendo con el cierre de la temporada de verano, se estrenó en los cines la película *El extraño del pelo largo*, en la que el grupo interpretaba tres de sus canciones⁹⁷⁵ y el tema “El extraño del pelo largo” sonaba tres veces: en la versión de La Joven Guardia, en la versión orquestal de Horacio Malvicino (que se escuchaba al principio y al final) y en la versión cantada en inglés del grupo Pintura Fresca⁹⁷⁶. Ese altísimo nivel de exposición le garantizó al grupo buenas cuotas de popularidad durante los años siguientes, aunque su desempeño ya no fue el mismo⁹⁷⁷. Luego de los carnavales, Roque Narvaja había decidido dejar la banda (“estoy cansado de cantar ‘El extraño del pelo largo’, un tipo de música que no me satisface, en los shows, televisión radio y todo eso”, dijo por entonces) y sus otros tres miembros emprendieron un viaje a los Estados Unidos⁹⁷⁸. En julio, sin embargo, los cuatro integrantes volvieron a unirse⁹⁷⁹. Apenas unas semanas más tarde, Roque,

⁹⁷³ La grabación de este simple está mencionada en distintas notas de prensa, pero no he encontrado la información concreta. Según declaraban los integrantes del conjunto, ese simple vendió 1141 discos. “Crónica de la guardia vieja”, *Pelo*, N° 11, enero de 1971.

⁹⁷⁴ En diciembre de 1969, RCA entregó un disco de oro a La Joven Guardia por su tema “El extraño del pelo largo”, en un evento en donde también fueron premiados Palito Ortega, Donald, Los Iracundos y José Larralde. Véase *Cashbox*, 27 de diciembre de 1969 y “La Locura del oro”, *Gente*, diciembre de 1969. Según *Cronopios*, para entonces la RCA había vendido trescientas mil copias del simple que contenía “El extraño del pelo largo”, además de novecientas mil copias de los LP compilatorios que lo incluían. “El secreto de La Joven Guardia”, *Cronopios*, N° 3, diciembre de 1969, p. 15. Véase también: Monti, Jorge. “Los extraños de pelo largo”, *Gente*, N° 239, 19 de febrero de 1970, pp. 40-41.

⁹⁷⁵ Las tres canciones que interpreta el grupo en la película son “El extraño del pelo largo”, “La luna no es más de queso” y “Soy igual a los demás”. Estas dos últimas canciones son interpretadas en versiones distintas a las que el grupo registró para sus álbumes. En la versión original de “Soy igual a los demás”, incluida como primera pista del lado A del LP *La extraña de las botas rosas*, el cantante es Roque Narvaja. Sin embargo, quien canta la canción en el film es Félix Pando.

⁹⁷⁶ “El extraño del Pelo Largo”, *Clarín*, 3 de marzo de 1970, pp. 26-27.

⁹⁷⁷ Así lo reconoce el propio Roque Narvaja en el documental *Como hice*, cuando se refiere a “aquel año” como el fundamental en la historia de la banda. Véase también: “Extrañando el ayer. La Joven Guardia cambia otra vez y ¿vuelve atrás?”, *Pelo*, N° 16, junio de 1971 en donde se habla de una gira latinoamericana de la Joven Guardia que “no se realiza a causa de los temas de su última etapa (la mejor pero la menos conocida) sino de aquellas composiciones realizadas en su surgimiento”.

⁹⁷⁸ La declaración de Roque Narvaja está en “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970. Véase también “La traba que frena”, *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969, p. 63; “Amadeo-Roque-Cuervo: ¿‘última vez?’”, *Cronopios*, N° 7, abril de 1970, pp. 34-37; “¿Por qué nos llaman comerciales?”, *Pelo*, N° 4, mayo de 1970

⁹⁷⁹ “Roque Narvaja volvió a la Joven Guardia”, *Pelo*, N° 6, julio de 1970; “La música moderna y su joven guardia”, *Clarín*, Sección Espectáculos, 13 de julio de 1970, p. 3. Durante los meses en que estuvo fuera de la banda, Narvaja conformó junto al “Cuervo” Tórtora (ex Conexión N° 5) y Amadeo Álvarez (ex Los In) el trío Comunción, que dejó grabados dos temas: “El hombre X” y “Mi cumpleaños”. Ambas canciones fueron incluidas por RCA en el compilado de 1971 *Todo el circo*. Sobre el Trío Comunción, véase “Una vez

Hiacho y Enrique decidieron despedir a Félix, abriendo lugar a costosas disputas legales por la propiedad del nombre del grupo y con su productor Ricardo Kleinman. Según los tres primeros le explicaban por entonces a la revista *Pelo*, la ruptura había expresado algunas diferencias personales pero, sobre todo, intenciones musicales distintas: querían “hacer la música que nos da la gana” aún si eso suponía “vender, por ahora, menos discos”⁹⁸⁰. La nueva La Joven Guardia grabó, durante los meses siguientes, algunos simples con una propuesta musical atenta a los sonidos más rockeros del momento y con letras que expresaban posicionamientos políticos a tono con el clima revolucionario que se había instalado en el país luego del Cordobazo. En “Los corderos engañados”, por ejemplo, el mensaje antiimperialista se combinaba con las guitarras bien distorsionadas y un solo de batería:

Vino el águila del Norte a atender el bar
con gaseosas y películas sobre Vietnam
“somos buenos”, dijo el lobo sin pensarlo más
lo engañaba y le enseñaba el signo de la paz

De vino pronto dormirán
y se hartarán sin reaccionar
el lobo es jefe del lugar
con sus amigos los va a devorar

La menor repercusión comercial que obtuvieron estas canciones, combinada con un mayor compromiso político de Enrique Masllorens, dejaron pronto a Roque y Hiacho a cargo de la banda⁹⁸¹. A comienzos de 1972, con una nueva formación (Víctor “Vítico” Bereciartúa -ex Alta Tensión- en bajo y Mario Ricciardelli -ex Conexión N° 5- en teclados), La Joven Guardia grabó su tercer y último LP, *La reina de la canción*, retomando la línea musical desarrollada durante su momento de mayor éxito⁹⁸². Pero el grupo no funcionó por demasiado tiempo más: al año siguiente, Roque Narvaja comenzó su carrera solista grabando *Octubre (mes de cambios)* un disco acústico y con letras que

en la vida”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970; “Amadeo-Roque-Cuervo: ¿‘última vez’?”, *Cronopios*, N° 7, abril de 1970, pp. 34-37.

⁹⁸⁰ “Crónica de la guardia vieja”, *Pelo*, N° 11, enero de 1971.

⁹⁸¹ “Extrañando el ayer. La Joven Guardia cambia otra vez y ¿vuelve atrás?”, *Pelo*, N° 16, mayo de 1971; Fischerman, Diego. “El extraño de pelo blanco”, *Página/12*, suplemento *Radar*, 25 de mayo de 2008. Masllorens, por su parte, formó el grupo Cuero junto con Ignacio “Nacho” Smilari y “Pajarito” Zaguri.

⁹⁸² “Discos”, *Pelo*, N° 23, marzo de 1972. Véase también “No hay piedad para La Joven Guardia”, *Pelo*, N° 18, octubre de 1971.

buscaban sintonizar con los aires revolucionarios de aquel momento histórico. La Joven Guardia siguió tocando con distintas formaciones (que siempre incluyeron al baterista original, Hiacho Lezica) hasta 1978: es más que probable que “El extraño del pelo largo” no faltara en la lista de temas de ninguno de sus shows.



Imagen 102. Tapa del LP de La Joven Guardia - *La reina de la canción*, RCA Vik, LZ-1199, 1972.

¿Cuáles eran los rasgos formales y estilísticos de esa canción que quedó tan estrechamente asociada con el momento de consolidación de la música beat argentina como un fenómeno clave de la cultura popular masiva argentina? Un aspecto destacado de la canción de La Joven Guardia era, sin lugar a dudas, su letra. Construido como un relato en tercera persona del singular, el tema no eludía del todo el tópico del romanticismo adolescente, pero interpelaba sobre todo por la forma sencilla y empática con la que lograba realizar un comentario social. En sus versos llanos, que combinaban con habilidad la narración con el retrato subjetivo, el joven de pelo largo, ese personaje tan anónimo como cotidiano que cada vez parecía más fácil de descubrir “vagando por la calle” de las grandes ciudades del país (e incluso en otros lugares más pequeños), cobraba dimensión sensible. La decisión de hablar del “pelo” y no del “cabello” era, en ese sentido, clave, ya que recuperaba una palabra del habla cotidiana, dándole a la canción un aire de espontaneidad y autenticidad. El uso de la preposición “del”, por otra parte, era

igual de fundamental: el “extraño” no era alguien que además utilizaba el pelo largo, sino alguien que se volvía extraño precisamente por no cortarse su cabellera:

Vagando por la calle
Mirando la gente pasar
El extraño del pelo largo
Sin preocupaciones va

Hay fuego en su mirada
Y un poco de insatisfacción
Por una mujer que siempre quiso
Y nunca pudo amar, jamás, jamás

Inútil es que trates de entender
O interpretar quizás sus actos
Él es un rey extraño
Un rey del pelo largo

La primera estrofa de la canción era, como los directivos de la RCA y del estudio Argentina Sono Film rápidamente entendieron, netamente cinematográfica: así lo demostraron las imágenes del pelilargo Litto Nebbia “vagando por las calles / mirando la gente pasar (...) / sin preocupaciones (...)” que, unos meses más tarde, acompañaron los títulos de la película *El extraño del pelo largo*. La referencia al vagabundeo, por otra parte, conectaba casi inevitablemente al protagonista de la canción (y luego, de modo más evidente aún, al de la película) con aquel otro joven que había soñado con construir una “balsa” para irse “a naufragar”. Quedaba trazada así una genealogía temprana para la música beat, y también una suerte de continuidad narrativa lineal entre el hit de Los Gatos y el tema de La Joven Guardia. Algo muy parecido, aunque de un modo distinto, sucedía en la segunda estrofa. Aquí el perfil del “extraño” era presentado desde un costado más subjetivo. Ese joven no partía “hacia la locura” pero tenía “fuego en su mirada” y también, como le habían enseñado los Rolling Stones, “un poco de insatisfacción”. Un sentimiento menos frustrado que melancólico que, lejos de quedar asociado a un deseo sexual (como en el caso de la canción de Jagger y Richards), era directamente vinculado a un amor no concretado o no correspondido. Ese romance no realizado abría el camino para la interpelación del puente, cuando el narrador le hablaba finalmente de manera directa al oyente y, lejos de validar sus posibles temores y prejuicios ante aquel “extraño”, lo

convocaba a dejar de tratar “de entender o interpretar quizás sus actos” para aceptarlo como “un rey de pelo largo”.

La letra de “El extraño del pelo largo” conseguía, en síntesis, construir una imagen simple y contundente a partir de una estrategia retórica inteligente y más compleja de lo que quizás aparentaba. Recuperando cierta mirada “externa” sobre los cambios culturales protagonizados por la juventud de su tiempo, la canción conseguía, en el mismo movimiento, naturalizarlos por completo. Irónicamente, la difusión masiva de “El extraño del pelo largo” colaboraba fuertemente a que los jóvenes (y también los no tan jóvenes) que utilizaban el pelo largo dejaran de ser considerados extraños. Al mismo tiempo, el tema era representativo de ciertas búsquedas y ciertos tópicos que aparecieron en muchas otras composiciones de los conjuntos beat del momento, en muchos casos con un tono mucho más declaradamente trivial: una inclinación al comentario social no exento de notas costumbristas, una representación simpática y positiva de la juventud, una relativa toma de distancia del romanticismo lírico adolescente de la “nueva ola” y también del romanticismo más recargado de los baladistas (como Sandro o Favio).

En cualquier caso, si el tema de La Joven Guardia puede ser pensado como un ejemplo ilustrativo de las características estéticas del estallido beat, esa facultad no se define tanto al nivel de su letra como al de su construcción musical, que demostraba una adopción plena del “idioma” beatle. Firmada por Enrique Masllorens y Hiacho Lezica pero escrita en realidad por Masllorens y Roque Narvaja, “El extraño del pelo largo” era una canción de arreglo cuidado pero sin dudas factible de interpretarse en vivo. Por eso mismo, aun cuando incorporara algunos elementos (la guitarra distorsionada, en primer lugar) que la sintonizaban directamente con los sonidos psicodélicos más actuales, su propuesta podía vincularse sobre todo con la de un disco como *Rubber Soul*. Esta influencia es rastreable, ante todo, a nivel instrumental y sonoro. La voz juvenil pero un tanto áspera de Roque Narvaja, afinada pero claramente amateur, realizaba a la perfección el tipo de performance vocal personal y “auténtica” que había distinguido desde un principio a la música beat. Su guitarra era otro elemento central de la canción, no sólo por su aporte clave a la sonoridad (eléctrica) general del tema y su apoyo al *backbeat* de la batería (la guitarra también golpeaba los tiempos débiles del compás⁹⁸³), sino también por el motivo harrisoniano con que conectaba la estrofa con el puente⁹⁸⁴ y el solo cargado de

⁹⁸³ Un acompañamiento que también puede escucharse en “You Won’t See Me”.

⁹⁸⁴ Una frase construida sobre varias cuerdas que se podría comparar, por ejemplo, con la que Harrison tocaba en “Nowhere Man”.

fuzz (distorsión) con que construía (en dos tiempos: primero con una frase lenta, luego con un frase veloz y furiosa) la coda instrumental del tema⁹⁸⁵. La batería, por su parte, se edificaba sobre ese patrón rítmico básico (el *backbeat*) que el rock and roll había llevado a una posición protagónica dentro de la música popular pero, en la estela de Ringo Starr y otros bateristas de la invasión británica, incorporaba ligeras modificaciones y golpes agregados que lo volvían menos esquemático (además de la pandereta que acompañaba el puente⁹⁸⁶). El juego rítmico sobre el tercer tiempo del compás (replicado por el bajo) era fundamental en este sentido, además de contribuir en gran medida al aire *andante* de la canción (muy adecuado para una letra que hablaba de alguien que iba “vagando por las calles”). En cuanto al bajo, se destacaba claramente por su posicionamiento en el primer plano de la mezcla y por su permanente construcción melódica (lejos estaba de apoyarse únicamente en la nota fundamental de los acordes), que remitía inevitablemente a la labor de Paul McCartney como instrumentista (de hecho, Masllorens tocaba y grababa con una réplica del famoso bajo violín Hoffner del músico inglés)⁹⁸⁷. El teclado, un Vox continental sonando en un tono agudo, acercaba la canción al sonido psicodélico e iba ganando presencia a medida que avanzaba la canción: acompañaba con los acordes primero y dibujaba luego una pequeña contramelodía, a partir de la transición entre las dos grandes partes de la canción⁹⁸⁸. Finalmente, un elemento destacado del tema eran los coros, cantados por los propios integrantes del grupo (es decir, jóvenes varones), que apoyaban como un eco el segundo verso de cada estrofa y acompañaban luego la armonía del puente con un ritmo de semicorcheas en *stacatto* (sobre la sílaba “la”)⁹⁸⁹. “El extraño del pelo largo” era, en síntesis, una canción que aprovechaba plenamente las posibilidades del nuevo estándar instrumental de los grupos de rock, con un arreglo en el que cada uno

⁹⁸⁵ Si bien el solo recordaba más a ciertos ejemplos de la música psicodélica, el sonido podía escucharse en “Think For Yourself” (de *Rubber Soul*, interpretado en realidad por el bajo a través un pedal de distorsión) y también por supuesto en el hit de los Rolling Stones “(I Can’t Get No) Satisfaction”.

⁹⁸⁶ Un uso de la pandereta comparable al que se escucha en “Think For Yourself”, “Wait” y “If I Needed Someone”

⁹⁸⁷ Véase el documental *Cómo hice*. Este uso melódico del bajo es una característica de McCartney que puede escuchar con claridad en canciones como “With a Little Help From My Friends”.

⁹⁸⁸ Si bien no he podido confirmar que Pando utilizaba un Vox Continental, la típica tapa roja de ese instrumento puede observarse en distintas imágenes, por ejemplo la que aparece en la tapa del LP *La extraña de las botas rosas* o en “Para tener stock”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 8-9. Los Beatles utilizaron este órgano eléctrico en algunas canciones, como “Think For Yourself”. No obstante, su sonido se hizo más conocido a través de temas como “I’m a Believer” de los Monkees o “Light My Fire” de The Doors.

⁹⁸⁹ Una estrategia que se podría comparar, por ejemplo, con el coro sobre la sílaba “ti” de la canción de Los Beatles “Girl”.

de los cuatro músicos cumplía un rol que era singular y reconocible y a la vez complementario con el resto.

Otros tres elementos musicales que definían la propuesta del hit de La Joven Guardia eran su organización formal, su construcción armónica y su carácter de obra producida en el estudio de grabación. “El extraño del pelo largo” recurría a la forma AABA que, como ya se dijo, había sido central en la música de los Beatles. La sección A, la más memorable, era la que aparecía en primer lugar. Se repetía una vez, agregando en esa segunda ocasión tres compases a sus ocho originales. Esto servía para conectar con la sección B, el puente contrastante, que también tenía ocho compases (un clásico *middle eight*). La canción se estructuraba, así, en base a dos únicas secciones, en dos grandes partes organizadas de modo ligeramente diferente (AAB y ABA) y separadas por un solo de teclado (sobre la base de la sección A).

“El extraño del pelo largo” La Joven Guardia	
Introducción	
Primera Parte	
Sección A	Vagando por la calle...
Sección A	Hay fuego en su mirada...
Sección B	Inútil es que trates de entender...
Solo de teclado	(Sobre sección A)
Segunda Parte	
Sección A	Hay fuego en su mirada...
Sección B	Inútil es que trates de entender...
Sección A	Vagando por la calle...
Coda	(Solo de guitarra)

Cuadro N° 21. Estructura de la canción “El extraño del pelo largo” de La Joven Guardia.

Un rasgo singular de la canción era que, en la interpretación musical concreta, el contraste entre las secciones estaba muy claramente marcado. Esto se expresaba en términos sonoros, rítmicos y armónicos. En términos sonoros, ese contraste era evidente. La banda detenía su andar dos compases antes de entrar en la sección B, rematando la estrofa con el pequeño motivo de guitarra ya referido y dejando espacio para que un fill

de la batería en solitario marcara el reingreso de todo el grupo en el primer tiempo del puente. Se producía así un corte que era significativo no sólo porque acentuaba el cambio que ocurría en la letra (el paso del tono narrativo a la interpelación directa al oyente) sino también porque, por un momento, quedaba alterada la posibilidad de bailar la canción (al menos en un sentido convencional). En términos rítmicos, el contraste era menos fuerte pero se notaba cuando, al comenzar la nueva sección, la batería dejaba de marcar con tanta fuerza los tiempos débiles y se agregaba una pandereta en semicorcheas, generando una sensación de velocidad más intensa que en las estrofas. En términos armónicos, por último, el contraste se ponía en juego con un recurso típicamente beatle: el de insinuar una modulación hacia una tonalidad distinta a la del comienzo de la canción.

De hecho, ese juego ambiguo de modulaciones e insinuaciones de modulaciones era clave en la concepción de toda la canción. La primera estrofa, por ejemplo, estaba claramente escrita en la tonalidad de Re Mayor, pero su segundo acorde (un Mi Mayor) no pertenecía directamente a la tonalidad sino que era una dominante secundaria (del V, La Mayor). Esos dos acordes inaugurales (I y V/V) eran, por cierto, otro de los elementos que ligaban de forma directa al tema de La Joven Guardia con “La balsa” (en donde sonaban un Mi y un Fa#). La segunda estrofa, por su parte, comenzaba de la misma forma, pero de a poco insinuaba una modulación hacia Sol Mayor (un acorde que, sin embargo, no aparecía en ningún momento de la canción), creando un clima distinto en el preciso momento en que la letra mencionaba a la “mujer” que el protagonista “siempre quiso y nunca pudo amar”:

D (I)

Vagando por la calle

E (V/V)

Mirando la gente pasar

G (IV) A (V)

El extraño del pelo largo

D (I) A (V)

Sin preocupaciones va

D (I)

Hay fuego en su mirada

E (V/V)

Y un poco de insatisfacción

C (Vib/ii de Re Mayor o IV de Sol Mayor) B7 (V7/ii de Re Mayor o III/vi de Sol Mayor)

Por una mujer que siempre quiso

Em (ii de Re Mayor o vi de Sol Mayor) A7 (V7 de Re Mayor o V/V de Sol Mayor)

Y nunca pudo amar,

C (VIb/ii de Re Mayor o IV de Sol Mayor) D7 (VIIb7/ii de Re Mayor o V7 de Sol Mayor)

jamás, jamás

Cuando llegaba el puente, sin embargo, la canción volvía a sugerir una nueva orientación. Luego de un primer acorde que podía ser una dominante secundaria tanto en las tonalidades de Re Mayor o incluso de Sol Mayor, se abría la posibilidad de escuchar una posible modulación hacia la tonalidad de la dominante de Re, La Mayor:

F#7 (V7/VI de Re Mayor o V/III de Sol Mayor)

Inútil es que trates de entender

Bm (vi de Re Mayor o ii de La Mayor)

O interpretar quizás sus actos

E D (V/V de Re Mayor o V de La Mayor) D (I de Re Mayor o IV de La Mayor)

Él es un rey extraño

C (VIIb de Re Mayor o IIIb de La Mayor) A (V de Re Mayor o I de La Mayor)

Un rey del pelo largo

La construcción armónica de la canción de La Joven Guardia admitía éstas y muy probablemente también otras interpretaciones. Así, sin ser extremadamente compleja, demostraba no obstante cierta pericia para aprovechar la riqueza de climas que las modulaciones o los encadenamientos de acordes menos predecibles le permitían crear. Un recurso distintivo que la acercaba al sonido y las aspiraciones artísticas de los Beatles y la distanciaba de otras formas de la música juvenil, como el primer rock and roll basadas en el esquema I-IV-V o las canciones “nuevaoleras” en donde la modulación solía ser utilizada de una forma más clásica.

Finalmente, un tercer elemento que caracterizaba a la propuesta musical de “El extraño del pelo largo” era su intento de aprovechar el estudio de grabación para la composición. Esto se notaba en el cuidado balance entre los instrumentos (por ejemplo, en la importante presencia que, como ya se mencionó, tenía del bajo), pero quedaba sobre todo expresado en la decisión de agregar una introducción y una coda en la que los sonidos tocados por la banda se entremezclaban con otros sonidos de archivo. Lo primero que se escuchaba en la canción, de hecho, era un ruido totalmente intertextual: una bocina de automóvil que acaso sugiriera alerta pero que, a medida que avanzaba la canción, se

convertía más claramente en una referencia a ese espacio urbano por el cual el protagonista del tema “vagaba”. Ese bocinazo repetido se confundía, a los pocos segundos, con el sonido de la guitarra. En un juego de ataques combinados (con cierto aire bossanovesco⁹⁹⁰), ese instrumento y el bajo anticipaban el compás animado del tema y el acento sobre el *backbeat* que dominaría la canción, a la vez que generaban el clima expectante sobre el cual se montaban la voz y la batería (con un fill en el redoblante) para dar comienzo a la estrofa. El hecho de que el mismo juego se reanudara luego de la última estrofa, al mismo tiempo que reaparecían los sonidos urbanos, colaboraba a darle una sensación de claro cierre al tema. En esta segunda ocasión, era el teclado el que marcaba los acordes, mientras la guitarra comenzaba su solo con una frase lenta y repetida. Luego, para terminar, el solo y el acompañamiento recrudescían en intensidad y, a los bocinazos, se sumaban algunas voces: un pequeño diálogo primero (“¿A dónde vas?” “Vuelvo a casa”), y los gritos de un canillita después (“¡diarios!”). Un pequeño momento de caos sonoro que recordaba casi inevitablemente al final de “Good Morning Good Morning” de *Sgt. Pepper’s* pero que abría el juego de conexiones con otras referencias musicales: con el tema “Final” del conjunto Almendra, por ejemplo, grabado apenas unos meses más tarde, en cuya coda también se podía escuchar la pregunta “¿A dónde vas?”; o también, en una tónica bastante distinta, con uno de los hits que tuvo Leonardo Favio durante ese mismo año 1969, el ya mencionado “Ding Dong, Ding Dong, estas cosas del amor”, en el que el cantante imaginaba un encuentro fortuito con una bella mujer y su diálogo de seducción (“¿Qué tal? ¿te puedo acompañar?”). Aun cuando el uso de las herramientas del estudio de grabación que habían hecho los integrantes de La Joven Guardia era mucho menos experimental que el de los Beatles, resultaba claro que su expectativa era que el disco que contenía su tema pudiera funcionar como un objeto musical en sí mismo. “El extraño del pelo largo” podía ser reproducida en vivo sin demasiadas modificaciones, pero estos detalles significativos sólo se podían escuchar en la grabación, que por consiguiente ganaba valor como algo más que un mero registro. Más todavía en el caso de que lo que el oyente ocasional tuviera entre sus manos fuera el LP del grupo, en donde podía encontrar otras canciones como “Vuelvo a casa” (como se vio, mencionada en el breve diálogo) y, en el final del álbum, un crudo relato sobre “La muerte del extraño”,

⁹⁹⁰ Mientras el bajo sostiene la nota Mi, la guitarra toca un Mim7 y un La (ii y V de Re Mayor, respectivamente). La secuencia remite a la bossa nova, pero también al *latin rock*. Sin embargo, es imposible que los integrantes de La Joven Guardia hubiesen escuchado a Santana (banda “fundadora” del latín rock), que editó su primer LP recién en agosto de 1969.

“víctima de la crueldad de la sociedad”, que ayudaba a teñir al disco de una ligera impronta “conceptual”.

Ciertamente, la música de La Joven Guardia no era idéntica a la de otras bandas beat. Aún el interior de su primer álbum, de hecho, se podía encontrar un grado de contraste similar al del ya mencionado LP de El Grupo de Gastón o al de casi cualquier otra grabación de música beat de finales de los años sesenta. Entre la lisérgica “Loco, santos, diablos” y la romántica “Profecía 3” o entre la jovial “En el pueblo de San Esteban” y la mucho más acongojada “Después de la tormenta”, todas ellas canciones incluidas en el primer larga duración de los autores de “El extraño del pelo largo”, existían diferencias musicales y líricas considerables. Pero si, en una escucha retrospectiva, esas diferencias pueden llegar a interpretarse como indicios de la configuración de formas distintas de concebir la música beat, resulta históricamente más ajustado pensar que en su momento expresaban un arco de posibilidades musicales que cada conjunto abarcaba de acuerdo a sus capacidades, sus intereses y sus momentos creativos. Al fin y al cabo, vale la pena recordar, durante 1969 los Beatles habían lanzado su ecléctico *Álbum blanco*, con dos discos que proponían oscilaciones violentas que iban del muy “vanguardista” collage de música concreta “Revolution 9” a la animada e infantil “Ob-La-Di Ob-La-Da”. Y había sido esta última canción, que el público argentino conoció primero en las versiones de los grupos británicos Marmalade y The Bedrocks y de los artistas locales Las Trillizas de Oro y Conexión N° 5, la que según fuentes oficiales había llegado a sonar “más o menos entre 40 y 60 veces por día en una misma emisora” atentando “contra el buen gusto y fundamentalmente contra la paciencia”⁹⁹¹. En este sentido, “El extraño del pelo largo” exponía, más que una serie de características formales y estilísticas que se repetían idénticas en cualquier canción beat, una serie de recursos y referencias musicales que cada grupo utilizaba de variada manera y con distintos objetivos creativos: la formación instrumental estándar del grupo de rock (con el agregado, en muchísimos casos, de un órgano eléctrico), la voz amateur, los coros (muchas veces con un formato responsorial), la función melódica del bajo eléctrico, las organizaciones formales que se salían del formato más convencional (por ejemplo, con el anexo de una introducción y una coda), la búsqueda de cierta complejidad armónica, las letras que intentaban escapar de las

⁹⁹¹ “Música, radio, canal 7”, *Gente*, 6 de marzo de 1969, p. 60. Véase también *Cashbox*, 8 de febrero de 1969. La grabación de los Beatles recién se pudo escuchar el 7 de marzo, con la edición del *Álbum blanco*. Un mes después, el 4 de abril de 1969, se editó el simple que contenía “Ob-La-Di Ob-La-Da” en su lado A y “Guitarra vas a llorar” (“While My Guitar Gently Weeps”) en el lado B, otro claro ejemplo de los contrastes sonoros que representaban los Beatles por aquellos días.

temáticas románticas más estereotipadas, un uso más específico del acompañamiento orquestal (en el LP de la Joven Guardia, solo dos temas lo utilizaban) y un intento por aprovechar las herramientas del estudio de grabación para la composición. Y también representaba, por supuesto, los rasgos más distintivos de la música beat del momento: era un conjunto de jóvenes varones, que cantaban en castellano (“la única manera en Argentina de hacer música beat”, declaraban por entonces⁹⁹²) y que, como se destacaba en la contratapa de su disco, eran “autores de todos los temas que graba[ba]n” y ejecutaban “todos los instrumentos agregados (flautas, armónicas, cascabeles, maracas, contrabajo de cuerda, guitarra eléctrica, criolla y de 12 cuerdas, piano y hasta un rarísimo efecto logrado con un almohadón”.

Las virtudes musicales no fueron, sin embargo, el único atributo de los conjuntos beat que fue exhibido y exaltado a partir de 1969. A la par que las canciones de La Joven Guardia, Los Náufragos, Conexión N° 5 y Los Gatos se acomodaban en los primeros puestos de los rankings, las imágenes de los integrantes de esos mismos conjuntos se multiplicaron, ayudando fuertemente a popularizar sus formas de vestir, de hablar y de comportarse. Ese “estilo cultural beat” entendido como una articulación de bienes y prácticas culturales simbolizada en el uso del pelo largo, que había emergido hacia 1964 como un fenómeno distintivo de aquellos jóvenes identificados con los Beatles y otros grupos de la invasión británica y que había escalado en visibilidad a partir de la primavera hippie de 1967, terminó de instalarse entonces en una posición hegemónica dentro de la cultura de masas. Tal como señala Valeria Manzano, aunque durante los años siguientes el pelo largo siguió provocando “epítetos homofóbicos en la calle”, obstaculizando “el acceso a algunos empleos”, “siendo prohibido en las escuelas” y provocando detenciones arbitrarias por parte de la policía, a partir de 1969 “los nuevos modelos y representaciones de la masculinidad” asociados al estilo beat fueron adoptados por un número cada vez mayor de jóvenes, y también de adultos. Y lo mismo sucedió con todos esos otros atributos que la canción de la película *El profesor hippie* le adjudicaba a la juventud “rebelde” de su tiempo: la barba larga y las patillas, los collares y medallones, las zapatillas y la ropa de color. “La informalidad, el ‘color’ y el culto a la individualidad” - es decir, los valores y actitudes asociados al estilo beat- se habían convertido en “los

⁹⁹² “Nota a la joven guardia”, video subido a la red YouTube por el usuario Di Film. Disponible en: <https://youtu.be/hlkkPDkFOcg> (última consulta: febrero de 2022).

nuevos mandatos” de la moda⁹⁹³. Un nuevo estado de situación al interior de la cultura juvenil que sin dudas avivaba intereses comerciales, pero que no por eso dejaba de suponer un desafío a “las nociones de respetabilidad y respeto a las jerarquías que sustentaban la construcción hegemónica de la masculinidad”, ayudando a visibilizar y “definir una tolerancia social más amplia” que sintonizaba con otras formas de contestación al autoritarismo cultural y político del momento⁹⁹⁴.

Una forma de examinar la contribución de las bandas beat a la difusión de este estilo es revisar las tapas de los cuarenta y cuatro álbumes editados entre 1969 y 1970 que ya fueron analizados en su propuesta musical. ¿Qué tipo de imagen juvenil presentaban esos discos que, cada vez en mayor abundancia, poblaban las bateas de las disquerías? Tal vez el primer dato importante a resaltar para responder a este interrogante sea el nombre de los distintos conjuntos, que aparecía en las tapas de todos esos LP. Desde su aparición hacia 1964, los conjuntos beat habían seguido la senda de los conjuntos de rock and roll al estilo mexicano de comienzos de la década: apelar a un nombre original que se imponía por sobre el nombre de sus integrantes. En ese sentido, todavía en 1969 seguían existiendo grupos que sostenían el modelo más común: un nombre compuesto por la preposición “Los” y un sustantivo que podía ser del idioma inglés o del idioma castellano: Los Gatos eran el ejemplo más popular por entonces, pero también estaban Los In, Los Walkers, The Sound & Company, Kano y Los Bulldogs, Los Blue Caps, Los Náufragos, Los Bárbaros y Los Bichos. La novedad del momento, sin embargo, fue la aparición de una serie de conjuntos que apelaban, a través de sus nombres, a un imaginario pop: es decir, de potencia visual, de impresión sensorial, a veces un tanto absurdo y otras, también, un tanto lisérgico. Grupos como Pintura Fresca, Almendra, Arco Iris, Manal, Trocha Angosta, La Barra de Chocolate, Trio Galleta, Bichos de Candy, Formación 2000, Industria Nacional, Pedro y Pablo o Vox Dei llamaban la atención del público masivo y eran primeramente identificados por la “excentricidad” de sus nombres. Esas “denominaciones raras” (como diría el diario *Clarín* al presentar al conjunto Piel Tierna⁹⁹⁵) construían un marco de referencias estéticas y culturales para la música de estos grupos incluso antes de que la misma fuera escuchada.

⁹⁹³ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 224-225. Sobre esta cuestión, puede revisarse Gudiño Kiefer, Eduardo. “Apelación al pelo”, *Gente*, 27 de marzo de 1969, p. 18; O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, pp. 40-43; “Encuesta sectorial: indumentaria”, *Pulso*, N° 176, 22 de septiembre de 1970.

⁹⁹⁴ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 224-225.

⁹⁹⁵ “La música tiene ahora su piel tierna”, *Clarín*, 7 de febrero de 1970.

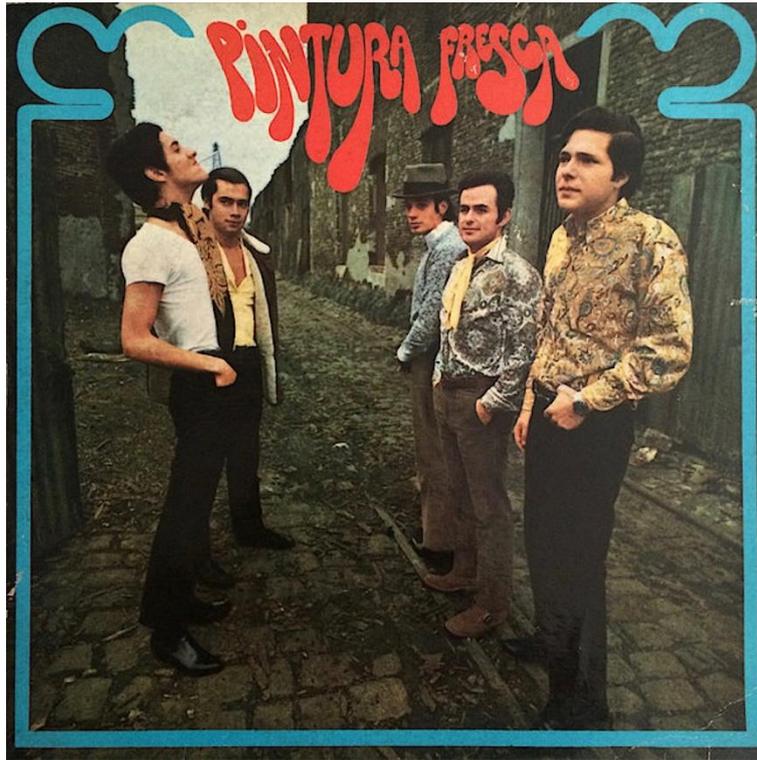


Imagen 103. Tapa del LP de Pintura Fresca - *Pintura Fresca*, Disc Jockey, LDP 40004, 1969.



Imagen 104. Tapa del LP de Trocha Angosta - *Trocha Angosta*, Music Hall, 2141, 1969.

Ese marco de referencias se cimentaba asimismo en las tapas de los discos, la gran mayoría de las cuales estaba diseñada en base a fotografías de los artistas que casi siempre habían sido tomadas por fotógrafos profesionales. Un caso especialmente destacado en este sentido es el del artista visual Oscar Bony, quien había tenido un importante recorrido en los espacios del arte “de vanguardia” locales (el Instituto Di Tella entre ellos) y que, a partir de 1968, fue contratado por la RCA para ocuparse de retratar a los artistas de la sección juvenil. Los principales grupos beat del momento posaron bajo la lente de Bony, dando forma a fotografías que formaron parte de muchos álbumes y que también fueron publicadas en revistas e incluso en el libro de “testimonios de la música joven en argentina” *Agarrate!!!*, editado por Juan Carlos Kreimer en 1970⁹⁹⁶. En veintisiete de los cuarenta y cuatro álbumes editados durante ese año y el anterior, una fotografía, casi siempre a color (sólo los álbumes *Los Náufragos* y *La Barra de Chocolate* tenían imágenes en blanco y negro), aparecía ocupando plenamente el espacio de la portada. Sobre ellas estaban impresos el nombre del grupo y el título del LP escritos en una tipografía que podía ser industrial (veintiún discos) o, en menor medida, artesanal (trece discos). El modelo básico para las tapas de los álbumes de música beat era, así, el mismo que la industria discográfica de aquellos años utilizaba para el resto de sus artistas. No obstante, algunas particularidades aparecían al nivel específico de la construcción visual. Una revisión de las fotografías revela que las tapas de estos discos no sólo mostraban a cada grupo con sus imperativos pelos largos, sus menos frecuentes barbas (lo que delataba su edad) y sus ropas de color (camisas floreadas, pantalones lisos de tiro alto, algún pañuelo o collar en el cuello), sino también a través de una composición muy diversa de las imágenes. Esta diversidad era un elemento fundamental para asociar a los grupos con un estilo cultural que pareciera más “rebelde” en comparación con otras propuestas visuales más solemnes (como podían ser los tangueros con sus trajes o los folkloristas con sus trajes tradicionales) o más claramente enfocadas en los atributos físicos y de seducción de un ídolo musical (como en el caso paradigmático de *Sandro de América*).

⁹⁹⁶ García, Fernando. “Rock. Los sueños lúcidos de O. Bony”, Pacheco, Marcelo E. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2007), pp. 37-46. Otros fotógrafos y artistas visuales que trabajaron en relación a los conjuntos beat fueron José Luis Perotta (jefe de fotografía de los primeros números de las revistas *Cronopios* y *La Bella Gente* en 1969/1970) y el dibujante Daniel Melgarejo (quien trabajó para el sello Mandioca). La información sobre Perotta está declarada en la biografía que acompaña el afiche de su exposición *La mujer*, realizada en la galería Lirolay en 1970. Disponible en: <https://archivoiiac.untref.edu.ar/uploads/r/archivo-instituto-de-investigaci-n-en-arte-y-cultura-dr-norberto-griffa/b/b/0/bb0c82f23169788ab1c25b2bee1f1dbcc592e9d5fa99dadced08bddd9b57503/176.pdf>

ARTISTA	ÁLBUM	FOTOGRAFÍA	TÉCNICA MIXTA (collage, fotomontaje, etc.)	ILUSTRACIÓN	SIN LA BANDA	TIPOGRAFÍA ORIGINAL	PAISAJE NATURAL	PAISAJE URBANO
1969								
Billy Bond	<i>Las dos caras de Billy Bond</i>		X			X		
Carlos Bisso y Conexión N° 5	<i>Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5</i>		X					
Conexión N° 5	<i>Conexión n° 5</i>	X				X	X	
El Grupo de Gastón	<i>El Grupo de Gastón</i>		X			X		
Formación 2000	<i>El mundo al revés</i>	X					X	X
Kano y los Bulldogs	<i>Kano y los Bulldogs</i>	X					X	
La Joven Guardia	<i>La Joven Guardia</i>	X						
La Joven Guardia	<i>La extraña de las botas rosas</i>	X						X
Litro Nebbia	<i>Litro Nebbia</i>	X				X	X	
Los Bichos	<i>Los Bichos</i>			X		X		
Los Blues Caps	<i>Dejame Mirarte</i>	X					X	
Los Gatos	<i>Beat n° 1</i>		X			X	X	
Los In	<i>Comoción</i>	X				X	X	
Los Náufragos	<i>Otra vez en la vía</i>	X						X
Los Náufragos	<i>Los Náufragos</i>	X						
Los Walkers	<i>Walkin Up</i>		X			X		
Pintura Fresca	<i>Pintura Fresca</i>	X				X	X	
The Sound & Company	<i>El Show de</i>	X						
The Sound & Company	<i>Lo que hay que tener</i>	X						
1970								
Almendra	<i>Almendra</i>			X	X	X		
Almendra	<i>Almendra II</i>		X			X		
Alta Tensión	<i>Alta Tensión</i>		X			X		
Arco Iris	<i>Arco Iris</i>			X	X	X		
Bichos de Candy	<i>Basura</i>	X						
Carlos Bisso y Conexión N° 5	<i>Carlos Bisso y su Conexión N° 5</i>		X					
Ciro y su Conjunto	<i>Música para el amor joven</i>	X						X
Grupo Uno	<i>Grupo Uno</i>	X				X	X	
Industria Nacional	<i>Hurra para la banda de</i>		X			X		
La Barra de Chocolate	<i>La Barra de Chocolate</i>	X						X
Litro Nebbia	<i>Litro Nebbia (Vol. II)</i>		X			X		
Los Bárbaros	<i>Los Bárbaros</i>	X						
Los Blues Caps	<i>Cuando te miro</i>	X						
Los Gatos	<i>Rock de la mujer perdida</i>	X			X	X		
Los Náufragos	<i>Te quiero ver bailar</i>	X						
Manal	<i>El León</i>	X						
Manal	<i>Manal</i>		X					
Mel Williams	<i>¡Yes!</i>		X			X		
Moris	<i>30 Minutos de vida</i>	X						
Pedro y Pablo	<i>Yo vivo en esta ciudad</i>	X					X	
Pintura Fresca	<i>Vol II</i>	X				X		X
Punch	<i>Punch</i>			X	X	X		
Trio Galleta	<i>Estoy herido</i>	X					X	
Trocha Angosta	<i>Trocha Angosta</i>	X				X		X
Vox Dei	<i>Caliente</i>		X					
Total: 33	Total: 45	27	13	4	4	21	11	7

Cuadro N° 22. Análisis de las imágenes de tapa de los LP de música beat editados entre 1969 y 1970.

En estas imágenes, los integrantes podían estar distribuidos de diferentes maneras (en forma de cruz como en *El extraño del pelo largo*, alineados como en *Los Bárbaros*, uno delante y los demás al fondo como en *Kano* y *Los Bulldogs*) y eran mostrados en muy distintos planos: contrapicado (*La extraña de las botas rosas*, *Los Bárbaros* o *Estoy herido* del Trio Galleta), picado (*Otra vez en la vía* de Los Náufragos, *Trocha Angosta*, *Grupo Uno*), plano general (*La barra de chocolate*), medio (*Los Náufragos*, *Almendra II*), entre otros. Además, en los casos en los que la fotografía dejaba ver una escenografía, esta oscilaba entre dos grandes universos de referencia. En siete discos, los espacios que se mostraban anclaban directamente a los músicos al mundo urbano en el que vivían y grababan sus discos. Dos ejemplos elocuentes en esta línea eran las portadas del primer LP de Los Náufragos, *Otra vez en la vía*, y del álbum de La Barra de Chocolate, que en ambos casos mostraban a sus integrantes “tirado[s] en la[s] silla[s] del viejo café”⁹⁹⁷. Sin embargo, resulta significativo que otros once discos prefirieran como escenografía entornos más acordes con el imaginario hippie del “retorno a la naturaleza”, montándose así en una línea visual que -en el caso argentino- había comenzado a abrirse con la fotografía tomada por Oscar Bony para la portada del álbum de Los Gatos *Seremos amigos*⁹⁹⁸. Se planteaba así, como sostiene Ana Sánchez Trolliet, una situación bastante paradójica: al mismo tiempo que los jóvenes beat definían a su música “como el nuevo sonido de la ciudad moderna ya que buscaba reproducir en forma melódica los eléctricos, estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana”, expresaban en las letras de sus composiciones “un rechazo cabal” a ese espacio social entendido como un símbolo de “la opresión y el mercantilismo” y hacían de la ciudad (entendida por lo general en un sentido universalista más que como un espacio físico particular y concreto) “un *locus* de denuncia (...) de una sociedad adormecida y en decadencia”⁹⁹⁹. Un ejemplo paradigmático es el del álbum *Yo vivo en esta ciudad* de Pedro y Pablo. Como señala Sánchez Trolliet, las

⁹⁹⁷ El verso citado corresponde a la canción “Otra vez en la vía” de Los Náufragos. Existen algunos debates sobre la portada del álbum que contiene esta canción, en donde se ve a cinco músicos sentado en torno a la mesa de un bar. Según Pajarito Zaguri: “los tipos que salimos en la foto del primer disco no éramos los que tocábamos”: Pérez, Martín. “El viejo joven”, *Página/12*, suplemento *Radar*, 2 de junio de 2002. Sin embargo, Gustavo Alessio plantea que “la foto de la tapa se la saca el fotógrafo Maza, de la CBS, al grupo, sin Quique [Villanueva], tal como estaba formado en ese momento”, lo que hace suponer que quiere referirse a Guillermo “Cacho” Cimadevilla, Freddy Zorogastúa, Ricardo “Rocky” Nilson, el propio Alessio y Pajarito Zaguri. Véase “Entrevista a Gustavo Alessio”, blog *Progresiva 70s*, 25 de noviembre de 2007.

⁹⁹⁸ Como señala Antonelli, la foto fue tomada en los bosques de Ezeiza y “en ella se pueden observar los instrumentos clásicos de la formación de Los Gatos -la batería; el bajo Fender guitarra Fender Stratocaster blanca y el órgano Farfisa rojo- más los instrumentos utilizados en la grabación del long play: la balalaika (apoyada en la batería) y el clarinete (sobre el órgano)”. Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 165.

⁹⁹⁹ Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*”..., pp. 115-116.

canciones de ese disco le cantaban explícitamente a la ciudad: “se criticaba la opresión, la deshumanización y la soledad de la vida metropolitana, la rutina, el aburrimiento, la carrera por el consumo, la represión policial, y también se expresaban los anhelos de la generación joven por redefinir los parámetros de conducta y el conjunto de expectativas propios de la vida cultural urbana”. No obstante, la imagen de portada hacía “alusión a Buenos Aires sólo elípticamente”:

Recuperando las típicas vistas de Buenos Aires “desde los barcos”, en el horizonte se divisa una minúscula línea de construcciones que sirve como referencia a la fachada de la ciudad. Sin embargo, ésta queda opacada por la presencia imponente del cielo, el río y el “nuevo habitante de la ciudad”: ya no el gaucho, sino los jóvenes músicos vestidos con ceñidos blue jeans y poleras hasta el cuello. Apoyados sobre sus guitarras y a otra escala en relación con el resto de los elementos de la imagen, los músicos ocupan el primer plano de la escena. Sin embargo, pese a que la portada del disco anuncie “yo vivo en esta ciudad”, los músicos no miran ni se vinculan con ella, sólo le dan la espalda¹⁰⁰⁰.

Esa actitud de darle la espalda a la ciudad y soñar con “partir hacia la locura” (como decía la letra de “La balsa”) o con tomarse “el tren hacia el sur” (como cantaría a fines de 1970 el grupo Almendra) que predicaban los jóvenes beat despertaría muy pronto las críticas de quienes veían en ella una falta de compromiso político y de definición ideológica. Pero, puesta en contexto, era un componente central de un estilo beat que podía ser asociado a una juventud claramente más rebelde que la de comienzos de los años sesenta. Una tapa como la del disco del grupo santafesino Bichos de Candy, en la que sus cuatro integrantes aparecían semi desnudos, contenía una cuota de atrevimiento y hasta de provocación al conservadurismo cultural que hacían del “hippiesmo” algo más que una forma de (des)vestirse.

¹⁰⁰⁰ Sánchez Trolliet, A. “*Te devora la ciudad*” ..., pp. 113-115.



Imagen 105. Tapa del LP de Los Gatos - *Seremos amigos*, RCA Vik, LZ-1144, 1968.



Imagen 106. Tapa del LP de La Joven Guardia - *La extraña de las botas rosas*, RCA Vik, LZ-1159, 1970.



Imagen 107. Tapa del LP de Grupo Uno - *Grupo Uno*, CBS, 9011, 1970.



Imagen 108. Tapa del LP de La Barra de Chocolate - *La Barra de Chocolate*, Music Hall, 2162, 1970..



Imagen 109. Tapa del LP de Pedro y Pablo - *Yo vivo en una ciudad*, CBS, 9027, 1970.

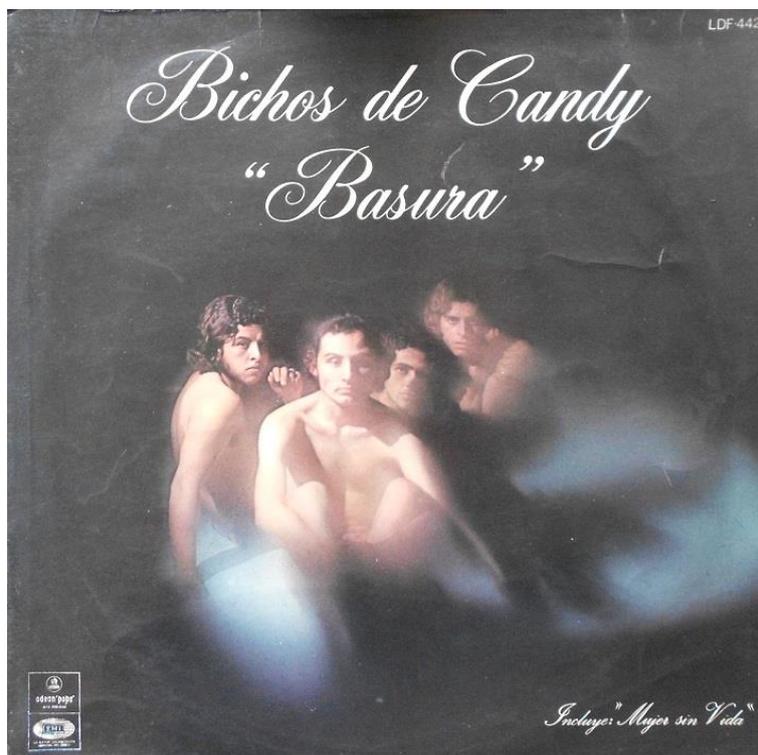


Imagen 110. Tapa del LP de Bichos de Candy – *Basura*, Odeon “pops”, LDF-4423, 1970.

Esas distintas maneras de vincular a los grupos beat con un imaginario colorido y “hippie” también aparecían en las tapas de otros tres álbumes que utilizaban la técnica del

fotomontaje¹⁰⁰¹. Era el caso, por ejemplo, de *Beat N° 1*, el cuarto disco de Los Gatos y el primero luego de que anunciaran su retorno a los escenarios a fines de 1969, que incluía una imagen de los músicos echados en el pasto sobre la cual aparecía montada una flor; y también el del segundo álbum solista de Litto Nebbia, que reunía doce imágenes del músico (en todas con su mismo pelo largo y su bigote, pero en cada una vestido de una manera distinta) en una escena de tono onírico compuesta por un piano, una mujer adulta (que resultaba ser la madre del músico) y un cielo dibujado, dando forma a una portada que remitía a la de *Sgt. Pepper's*. Esta construcción visual, por otro lado, revelaba algo que también se puede detectar en el fotomontaje preparado para el disco *Carlos Bisso con su grupo Conexión N°5* (y en la muy similar tapa del álbum *Beat Latino* de Sandro): incluso en el caso de un artista solista, parecía necesario apelar a la idea del conjunto para quedar claramente vinculado a la música beat¹⁰⁰².



Imagen 111. Tapa del LP de Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5 - *Carlos Bisso con su grupo Conexión N° 5*, RCA Vik, LZ-1153, 1969.

¹⁰⁰¹ Otro ejemplo similar de esta presentación colorida y “hippie” son los compilados de 1971 *Alta Tensión en Sótano Beat* y *Primavera con Alta Tensión*, cuyos discos de vinilo no eran negros sino de distintos colores.

¹⁰⁰² En el mismo sentido, es significativo que en la tapa del disco de 1971 *Carlos Bisso y su conexión número cinco* (otro fotomontaje) el cantante y la discográfica hayan optado por volver a presentar al cantante como parte de un grupo (y en un paisaje natural).

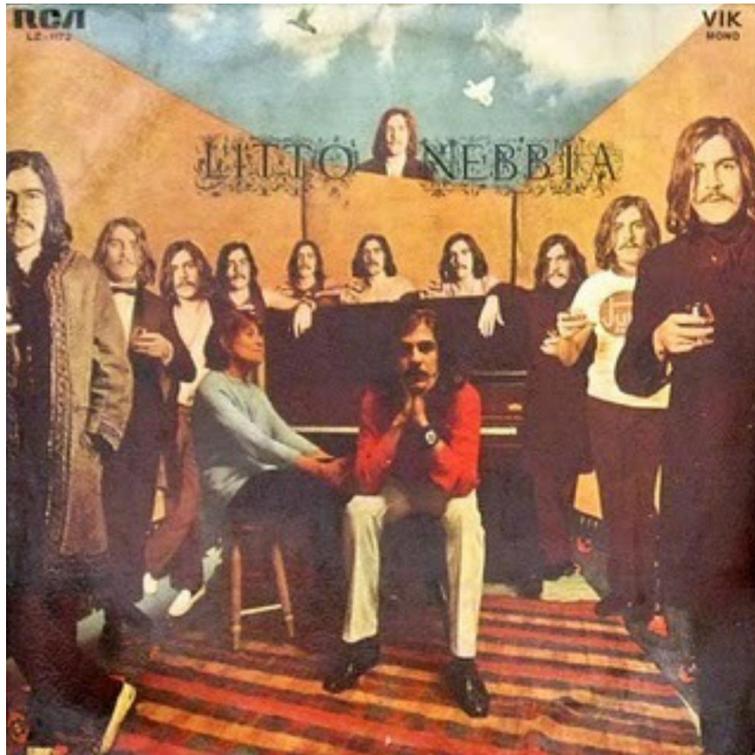


Imagen 112. Tapa del LP de Litto Nebbia - *Litto Nebbia* (vol. 2), RCA Vik, LZ-1172, 1970.

Por otra parte, en las tapas de discos que utilizaban técnicas mixtas (fotomontajes, collages) las tipografías artesanales eran más frecuentes (nueve de los trece casos). Y también lo era el uso de ilustraciones originales (siempre a color) que, en álbumes como *Walking Up con los Walkers*, *Hurra para la banda de Industria Nacional*, *Manal* o *Alta Tensión*, ganaban un enorme protagonismo. De hecho, la ilustración era la estrategia a la que apelaban las tapas de los álbumes debut de Almendra y Arco Iris, dos de los únicos cuatro discos de estos años que, siguiendo una lógica que los acercaba a los álbumes del rock progresivo británico que comenzaban a editarse en el país, borraban a sus integrantes de la tapa¹⁰⁰³. Algo similar, aunque en base a una fotografía, era lo que sucedía en *Rock de la mujer perdida*, el último LP grabado por Los Gatos, que tenía una de las portadas más singulares y provocadoras de aquella selección. Se trataba un retrato de una mujer “común” (no una modelo), de pelo largo, enrulado y oscuro, con collares, anillos y vestida provocadoramente (un vestido de noche con sugerente escote, medias de red negras, zapatos plateados) sobre un fondo de color liso. La imagen dialogaba con el título del disco (la idea de la “mujer perdida”, de “mala vida”) pero también sugería una asociación

¹⁰⁰³ El tercer álbum que contenía un dibujo (una pintura, en realidad) era *Punch* del grupo Punch, editado a fines de 1971. En este caso, la portada, en la que resonaba de algún modo el gesto técnico del expresionismo abstracto (un tacho de pintura arrojado contra una tela), parecía menos artesanal y más evidentemente realizada por algún diseñador de la propia empresa discográfica.

más arriesgada entre el look de los jóvenes beat y el travestismo¹⁰⁰⁴. Fue tomada por Oscar Bony y, como una demostración cabal de hasta qué punto la marginación de las mujeres se había vuelto un rasgo distintivo del estilo beat, representó el único caso en que una mujer apareció en la portada de los álbumes lanzados durante 1969 y 1970¹⁰⁰⁵.



Imagen 113. Tapa del LP de Alta Tensión - *Alta Tensión*, RCA Vik, LZ-1171, 1970..

¹⁰⁰⁴ Según relata el tecladista Ciro Fogliatta, la primera foto de referencia que vieron con Oscar Bony era una en la que la modelo “era el triple de gorda y con una ropa de lencería negra espectacular. No se podían conseguir los derechos, pero nos propusimos mantener ese espíritu. Es una tapa muy loca, porque quedó esa historia dando vueltas que aseguraba que la mina de la foto era yo, vestido de mujer”. Ramos, Sebastián. *A todo volumen. Historias de tapas del rock argentino* (Buenos Aires: Sebastián Ramos, 2015).

¹⁰⁰⁵ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 219-222. Sobre esta cuestión, véase Frith, Simon / McRobbie, Angela. “Rock and Sexuality”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1978/1979], pp. 41-58. El cuarto disco que no contenía una imagen de los integrantes del grupo en la portada fue el de Punch. Su diseño visual y tipográfico, menos singular y artesanal que el de Arco Iris o Almendra, remitía a las historietas o a las series televisivas de estética pop de la época (como *Batman*), jugando con la sonoridad del nombre onomatopéyico del grupo.

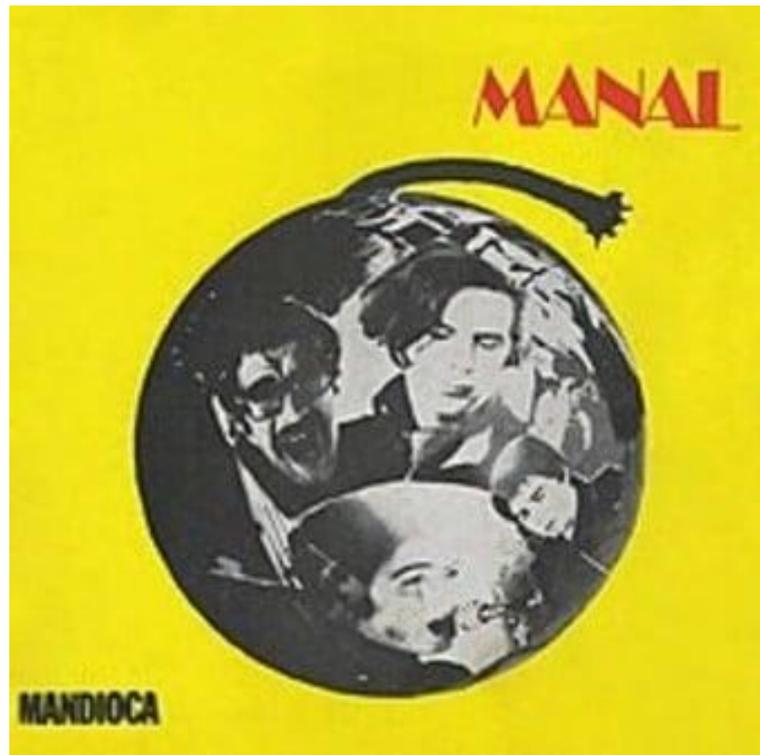


Imagen 114. Tapa del LP de Manal – *Manal*, Mandioca, MLP-333, 1970.

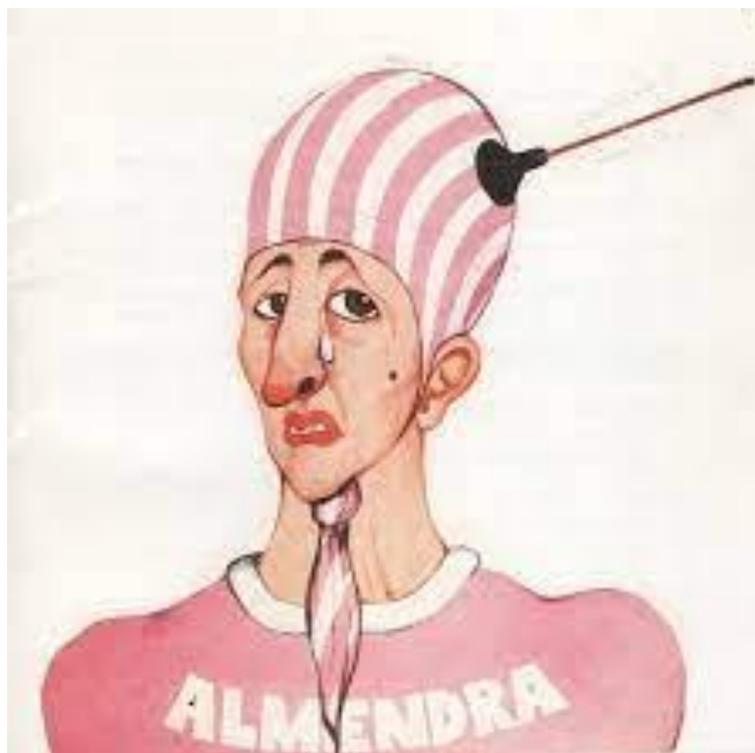


Imagen 115. Tapa del LP de Almendra – *Almendra*, RCA Vik, LZ-1160, 1970.

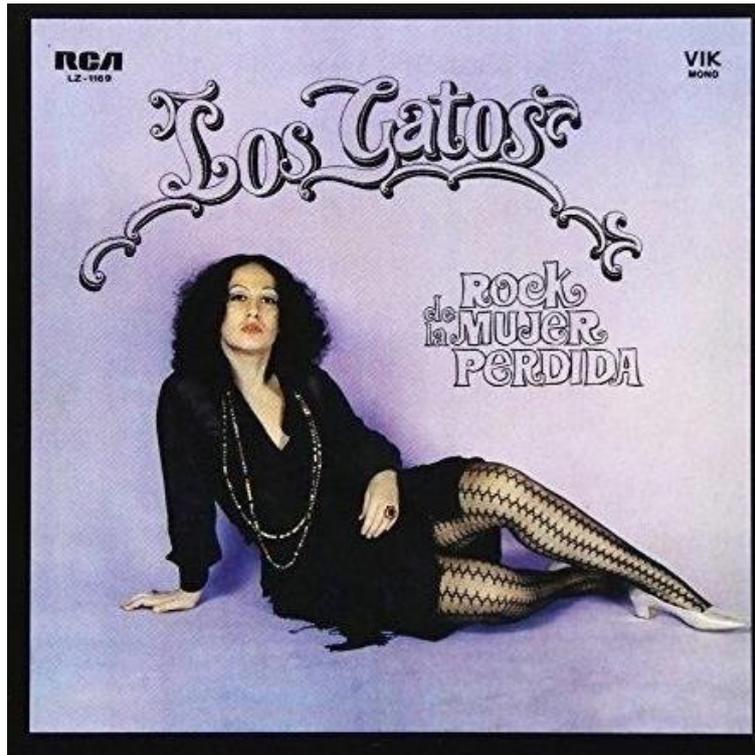


Imagen 116. Tapa del LP de Los Gatos - *Rock de la mujer perdida*, RCA Vik, LZ-1169, 1970.

El estilo cultural de los jóvenes (varones) beat que se exhibía en las portadas de sus discos también multiplicó su influencia, hacia fines de la década, a través de otros canales: la televisión, los cines, las revistas y los bailes en clubes de barrio y festivales de música que se organizaban a lo largo de todo el país. En el primer caso, el de la televisión, la presencia de la música beat no se limitó a la aparición del programa diario *Sótano Beat*, sino que incluyó la reiterada presentación de grupos en otros programas (como *Sábados Circulares* o *Casino*) y, para 1970, el estreno de nuevos programas, como por ejemplo como *Ruido Joven* (también de frecuencia cotidiana, ya que se emitía de lunes a viernes a las 18.30 por Canal 7). Asimismo, comenzó a ser cada vez más común ver publicidades televisivas en las que se utilizaba, de alguna manera, a la música beat o a sus artistas. Uno de los primeros intentos en ese sentido había ocurrido en 1967, con una serie de publicidades de la gaseosa *Seven Up* en las que sonaba una canción interpretada por Los Gatos Salvajes. A fines de ese mismo año, la publicidad de otra gaseosa (*Teem*) obtuvo gran repercusión, apelando al protagonismo de los integrantes de The Gaston's Group (acompañados por cuatro jóvenes modelos) y a un trabajo de cámara directamente inspirado en las películas de los Beatles dirigidas por Richard Lester. La revista *Canal TV* describía la apuesta de esta filmación, realizada por la agencia MacDonald con un presupuesto de más de un millón de pesos:

Sorprende por lo disparatado, por su ritmo ágil y por el absurdo que se obtiene de la deformación de las imágenes. Las situaciones básicas que surgen de la idea muestran a un grupo de jóvenes cantantes, estilo Beatles y a decorativas modelos en un contrapunto dinámico de alejamiento y acercamiento de la cámara, reforzados con adecuados primeros planos. Pero el hallazgo de esta inteligente realización está en la exageración que consigue con el empleo del objetivo “ojo de pescado” (el gran angular “Fish Eye”, 180 grados de delta) y el uso habilidoso de los golpes de zoom. Todos los elementos han sido aprovechados con un gran sentido cinematográfico y su vivacidad, agradable, atrayente, le otorga una gran fuerza de receptividad en todos los públicos¹⁰⁰⁶.

Faltaba agregar, en la descripción, el dato clave de que la publicidad había sido filmada entre los médanos de arena de una playa bonaerense, un paisaje que entonaba a la perfección con el imaginario hippie que había comenzado a circular masivamente por el país tan sólo unas semanas antes.

Esta estrategia de asociar a la juventud y la música beat, con sus actitudes y sus looks informales, a distintos productos comerciales (consumidos por esos mismos jóvenes, pero también por otros sectores de la población) no tardó en ser reproducida por otras publicidades televisivas. La gaseosa *Coca-Cola*, por ejemplo, realizó apenas unos meses más tarde el corto protagonizado por el grupo Con's Combo que ya fue mencionado, utilizando como escenografía otro espacio “natural” (un parque con un lago, un puente colgante, un solitario castillo de estilo medieval). Sin embargo, obtuvo un éxito muchísimo más rotundo cuando, a mediados de 1969, estrenó una publicidad filmada por el director Luis Puenzo en la República de los Niños de La Plata: se trataba de una pequeña historia protagonizada por La Joven Guardia y la modelo Isabel Palacios, que estaba musicalizada con el nuevo hit del grupo, “La extraña de las botas rosas”¹⁰⁰⁷. Para esa misma época, la marca de cigarrillos *Chesterfield* mostraba a la modelo Liliana Caldini (muy pronto conductora de *Sótano beat*), como una adolescente sola en su cuarto,

¹⁰⁰⁶ “El aviso ‘pop’. Teem Teem... ¡Locura!”, *Canal TV*, N° 493, 19 de diciembre de 1967, pp. 29-30.

¹⁰⁰⁷ Un testimonio sobre la filmación de esta publicidad puede encontrarse en Palacios, Isabel / Herranz, Alejandra: *Extraña princesa. Autobiografía de Isabel Palacios* (Buenos Aires: Dunken, 2019). Allí, la modelo sostiene que: “en aquella televisión en blanco y negro, analógica, de sólo cinco canales, todo el mundo se fascinó con el comercial de Luis que duraba un minuto: una historia en un marco y narrada en torno de una canción pegadiza. Yo creo que aquél fue el aviso que cambió la historia de la publicidad para televisión en la Argentina. Porque a partir del comercial de Luis para Coca-Cola todos los publicistas empezaron a grabar historias, como cuentos: todos querían imitar a Luis”. El capítulo correspondiente está disponible en: <https://www.infonews.com/arte/confesiones-una-rebelde-los-secretos-isabel-palacios-n280900> (última consulta: febrero 2022). Sobre Isabel Palacios, véase también Dillon, Marta. “Cachorra”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, 26 de mayo de 2002.

escuchando discos (de fondo sonaba “Tiritando” de Donald), leyendo revistas y, claro está, fumando¹⁰⁰⁸. Un tiempo después, la empresa de telas *Estexa* elegiría “Muchacha (ojos de papel)” de Almendra, con su conveniente verso sobre una “muchacha piel de rayón”, para una de sus campañas. La petrolera estatal YPF, por su parte, impulsaría una fuerte campaña de promoción en radios y televisión al ritmo del tema “Y... péguele fuerte” del conjunto Solvente. La juventud de pelos largos y música “ruidosa” no sólo era un nicho de mercado: se había convertido en un valor que las marcas comerciales intentaban acercar a sus productos¹⁰⁰⁹.



Imagen 117. Publicidad del programa de televisión *Ruido Joven* publicada en el N° 5 de la revista *Pelo* (junio de 1970).

¹⁰⁰⁸ “Una chica sotánica”, *Cronopios*, N° 2, noviembre de 1969, pp. 57-59.

¹⁰⁰⁹ Esta comercialización más intensa del estilo cultural beat no ocurrió, claro está, exclusivamente en Argentina. Así, por ejemplo, como ha demostrado Eric Zolov, un fenómeno similar estaba ocurriendo en México prácticamente en el mismo momento histórico. Zolov, E. *Refried Elvis...*



Imagen 118. Imagen del corto publicitario de la gaseosa *Teem* protagonizado por El grupo de Gastón (1967).



Imagen 119. Tapa del simple de Solvente - “Nunca Se Quede (Y Peguele Fuerte)” / “Me quiero casar”, RCA Vik, 31Z-1724, 1970.

Otra vía importante para conocer “personalmente” a los grupos beat y entender cómo se comportaban sus integrantes fueron las películas en las que éstos aparecían tocando sus canciones y también, algunas veces, cumpliendo algún papel. *El profesor hippie* (de 1969) y, sobre todo, *El extraño del pelo largo* (de 1970) fueron sin lugar a dudas las dos películas claves en este sentido, en tanto ponían a los conjuntos beat del momento en un lugar protagónico. Pero la lista de películas argentinas en las que la música beat aparecía de algún modo fue mucho más amplia, incluyendo entre otras a *Psexoanálisis* de Hector Olivera (1968, en la que aparecía el conjunto Séptima brigada), *Tiro de gracia* de Ricardo Becher (1969, con música de Manal y actuación de su baterista, Javier Martínez), *El profesor patagónico* de Fernando Ayala (1970, donde también participaba Séptima Brigada cantando su hit “Paco Camorra”), *¡Arriba Juventud!* de Leo Fleider (1971, en la cual aparecían los conjuntos Lechuga y Los Blue Caps) y *Vuelvo a vivir, vuelvo a cantar* de Julio Saraceni (1971, con Banana, Pintura Fresca y Trocha Angosta), entre otras. Una lista a la que se sumaban, además, las películas extranjeras vinculadas con el universo del rock inglés y estadounidense que fueron estrenadas por aquellos años, como los dos nuevos films de los Beatles -*Yellow Submarine* (dir. George Dunning, estrenada en 1969) y *Let it Be* (dir. Michael Lindsay Hogg, estrenada en 1970)-, la motoquera *Busco mi destino* (*Easy Rider*, de Dennis Hooper, estrenada en 1970) y el documental sobre el festival de *Woodstock* (estrenado en septiembre de 1970 y proyectado sin interrupciones durante largos años en algunos cines porteños¹⁰¹⁰).

Al salir del cine, o en cualquier otro momento, los jóvenes (y no tan jóvenes) identificados con el estilo beat podían ver imágenes, leer declaraciones y conocer información sobre los músicos locales y extranjeros comprando alguna de las revistas especializadas que comenzaron a publicarse hacia fines de 1969 o ya en el verano de 1970. La revista *Pinap*, que había continuado el intento pionero de *JV* y era la única que existía hasta entonces, demostraba las posibilidades comerciales de una publicación que prestara atención a la música juvenil del momento: según una fuente, había llegado a vender 54 mil ejemplares en un mes¹⁰¹¹. La editorial *Análisis* decidió aprovechar el momento y lanzó, en un mismo mes, dos publicaciones complementarias con noventa y

¹⁰¹⁰ “‘Woodstock’, el evento musical de la década”, *La Razón*, 11 de septiembre de 1970; “¿Cuántas veces viste Woodstock, loco?”, *Siete Días*, 30 de enero de 1975, pp. 30-31

¹⁰¹¹ O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 43.

cinco páginas de extensión cada una. Por un lado, *La Bella Gente*, una revista de interés general orientada a un público femenino, que dedicaba espacio a la música, pero también atendía a la moda o a las estrellas de cine. Por otro lado, *Cronopios*, una revista pensada para un público varonil que, aunque también intentaba construirse con un carácter interés general, incluía muchas más notas sobre los conjuntos beat argentinos y sobre distintos artistas de rock internacionales. Sin embargo, no fue ninguna de ellas la que consiguió “ganar el favor de los jóvenes”¹⁰¹², ni tampoco la efímera *Alquitrán* (apenas dos números editados en diciembre de 1969 y enero de 1970, ambos con el lema “revista integral de la juventud” en la tapa) o la más radical *Contracultura* (la revista editada por el periodista y poeta Miguel Grinberg que aspiraba a recoger “las voces de los protagonistas de cada experiencia, los documentos de la acción correspondiente y los testimonios y diálogos emitidos por los activistas de la contracultura”¹⁰¹³). En febrero de 1970, Daniel Ripoll, ex editor general de *Pinap*, lanzó *Pelo*, una revista que muy pronto logró posicionarse como “la mejor (...) desde el punto de vista de los jóvenes -y músicos jóvenes-”¹⁰¹⁴ y vender “cuarenta y cinco mil ejemplares solo en la Capital”, además de llegar a distintos puntos del país y de América Latina¹⁰¹⁵. Con el paso de los años, la revista *Pelo* ha tendido a ser recordada como “la biblia del rock” y la publicación “oficial” de un fenómeno musical y cultural claramente separado de otras músicas juveniles que la propia revista calificaba de “complacientes”¹⁰¹⁶. Suele ser menos resaltado, en cambio, que esta “especie de ascetismo difusor” (así lo describía la revista *Mercado*¹⁰¹⁷) consiguió ser una estrategia comercial atractiva, o que *Pelo* traía en cada número, además de muchas otras fotografías a color, “el poster [desplegable] más grande” del mercado editorial¹⁰¹⁸. Le ofrecía así a

¹⁰¹² O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 43.

¹⁰¹³ “Papeles con papeles. Contracultura”, *Confirmado*, 29 de julio de 1970, p. 61. Véase también “La internacional heterodoxa”, *Panorama*, N° 170, 28 de julio de 1970, p. 35. *Contracultura* tuvo seis números en total: los cuatro primero editados mensualmente en 1970 y los últimos dos editados recién en agosto y septiembre del año siguiente.

¹⁰¹⁴ O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 43.

¹⁰¹⁵ “Las mañas de ‘Pelo’”, *Periscopio*, 4 de agosto de 1970, N° 46, p. 57. Según se consigna en las páginas de *Pinap*, Ripoll trabajó en la revista hasta el número N° 20, de noviembre de 1969. Sobre esta revista, véase también: “Nuevo ‘Pelo’ para jóvenes iracundos”, *Panorama*, n° 146, 10 de febrero de 1970, p. 32, en donde se señala que los distribuidores habían solicitado “aumentar un 40 por ciento el tiraje inicial de 28 mil ejemplares” y se sostiene que la revista era leída en “todo el país, América del Sur y selectos ámbitos de Estados Unidos de Europa”. El número 11 de la revista (enero de 1971) es el primero en el que se indica que la revista se exportaba a “Bolivia, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela”.

¹⁰¹⁶ Cibeira, Juan Manuel. *La biblia del rock. Historias de la revista Pelo* (Buenos Aires: Ediciones B, 2014).

¹⁰¹⁷ O. C. [Oscar Caballero]. “Qué compran y qué venden los jóvenes”, *Mercado*, N° 38, 2 de abril de 1970, p. 43.

¹⁰¹⁸ “Las mañas de ‘Pelo’”, *Periscopio*, 4 de agosto de 1970, N° 46, p. 57.

sus juveniles lectores -que, vale señalar, para entonces también podían conseguir posters y “afiches psicodélicos” en varios otros lugares¹⁰¹⁹- la posibilidad de tapar las paredes de sus cuartos con imágenes de Los Beatles, Jimi Hendrix, Donovan, The Rolling Stones o Almendra¹⁰²⁰.

Finalmente, un canal fundamental para la difusión del estilo cultural beat fueron los shows en vivo. La aparición de conjuntos beat en los bailes en clubes de barrio organizados durante los fines de semana y durante los festejos de carnaval venía acrecentándose desde 1965, pero a partir de 1969 ocurrió un salto cualitativo que quedó plasmado en la decisión reiterada de promocionar a muchos de los encuentros del verano siguiente bajo el lema “carnaval beat”. Ese mismo año, además, ocurrió una novedad importante: se organizó una larga serie de festivales en teatros y al aire libre que se anunciaban como orientados específicamente a la música beat. En junio, el productor independiente Aníbal Gruart y los directores del sello también independiente Mandioca Jorge Álvarez y Pedro Pujó propusieron, durante cinco domingos, el ciclo Beat Baires en el Teatro Coliseo¹⁰²¹. En septiembre, durante cuatro lunes, el disc-jockey Carlos Riccò (conductor del programa radial La Catedral del Ritmo¹⁰²²) impulsó la realización del Primer Festival Nacional de la Música Beat en el Teatro El Nacional de Avenida Corrientes 960¹⁰²³. También durante ese mismo mes, aprovechando los festejos por el día de la primavera, el mismo Riccò organizó el Festival de la Música Joven en las piletas 3 y 4 de Ezeiza¹⁰²⁴. En noviembre, fueron la revista *Pinap* y su editor Daniel Ripoll quienes produjeron la realización, durante cinco jornadas (cuatro sábados y un jueves), del

¹⁰¹⁹ “De como tapar paredes”, *Gente*, N° 145, 2 de mayo de 1968, pp. 26-27; Battista, Vicente y Barros, Oscar. “Rajá, que vienen los indios”, *El escarabajo de oro*, N° 38, febrero/marzo 1969, pp. 16-17; “Los posters del asombro”, *Cronopios*, N° 7, abril de 1970, pp. 64-67; “Un líder de la generación del poster”, *Gente*, N° 259, 9 de julio de 1970.

¹⁰²⁰ Menciono estos conjuntos considerando cuáles fueron los posters incluidos en los números de *Pelo* publicados durante 1970. Sobre las revistas de rock en Argentina, véase el blog del programa radial *Los Subterráneos. Apuntes de una cultura rock de papel*: <https://lossubterranosblog.wordpress.com/>.

¹⁰²¹ Fernández Bitar, M. *50 Años de rock en Argentina...*, pp. 49-50.

¹⁰²² En una entrevista con *Pinap*, Riccò se definía como: “un tipo joven [de 26 años] que no tiene vicios y es fanático de los Beatles. Tiene en su cuarto una foto de Armstrong [sic] llegando a la luna, y un afiche de Ringo Starr, personaje ‘que está vinculado a mi vida’”. “Reportaje a un disc-jockey”, *Pinap*, N° 23, febrero de 1970. Sobre Riccò véase también “Ritmos que van y vienen. Comida Beat”, *Panorama*, N° 134, 18 de noviembre de 1969, p. 37.

¹⁰²³ “La música beat estalló en la calle del tango”, *Así*, 11 de septiembre de 1969; “El beat nuestro de cada día”, *Así*, 9 de octubre de 1969; “Beat y pop en la ciudad del tango”, *Panorama*, N° 130, 21 de octubre de 1969, p. 54; “A bajo nivel”, *Cronopios*, N° 2, noviembre 69. Existe una filmación de algunos momentos de este festival, realizada para un noticiero cinematográfico y subida a la red YouTube por el usuario DiFilm bajo el título “Primer festival nacional de la música Beat en Buenos Aires 1969”. Disponible en: https://youtu.be/AvGeX37n_Ic (última consulta: abril de 2022). Además, el Festival dio lugar a un LP compilatorio titulado *Primer Festival Beat*, Parlophone, 4011, 1970.

¹⁰²⁴ “Beat Argentino. Primavera de las melenas”, *Panorama*, n° 127, 30 de septiembre de 1969, p. 57.

Festival Pinap de la Música Beat y Pop en el Anfiteatro Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires¹⁰²⁵. En diciembre llegaría el turno del Primer Festival Nacional de la Música Beat para Conjuntos no Profesionales (también realizado en el Teatro El Nacional)¹⁰²⁶ y, ya en enero y en la ciudad de Mar del Plata, del Primer Festival Internacional de la Música Beat¹⁰²⁷. Como remarca Ana Sánchez Trolliet, todos estos festivales en “espacios cada vez más amplios” reunieron a cientos y miles de jóvenes y constituyeron una fuerte demostración pública del “auge que experimentaba la música beat”¹⁰²⁸. De hecho, no fue casual que la mayoría de ellos optara por seguir la modalidad del concurso, que no sólo permitía la presentación de una enorme cantidad de conjuntos y facilitaba las tareas de la promoción de las industrias discográficas (que, por lo general, ofrecían la grabación de un disco como parte del premio¹⁰²⁹), sino que también ponía literalmente en escena el debate sobre qué características eran las que definían a un “buen” grupo de música beat. En este sentido, se podría plantear que la multiplicación de los shows en vivo, y muy en particular de los encuentros más específicos (como los mencionados festivales o los cada vez más numerosos recitales organizados en salas de teatro), durante 1969 tuvo dos grandes efectos. Por un lado, más allá de la despareja proyección profesional de los distintos conjuntos que resultaron ganadores (La Barra de Chocolate, Extraña Dimensión, Aspirina y Arco Iris fueron algunos de ellos), estos eventos hicieron una contribución directa a la consolidación de la música y el estilo beat como un fenómeno cultural masivo. Pero a la vez, y por otro lado, la realización de estos festivales fue una de las instancias públicas fundamentales en donde comenzaron a

¹⁰²⁵ “La hora beat. Seis mil jóvenes en torno a la música del momento”, *Así*, 4 de noviembre de 1969; “Beat & Pop made in casa”, *Gente*, N° 224, 6 de noviembre de 1969; “Festival Pinap de la Gente y el Color”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 38-42; “Nunca antes tanto beat & pop”, *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969.

¹⁰²⁶ “La noche del beat amateur”, *Así*, 4 de diciembre de 1969.

¹⁰²⁷ “Música beat con melenas, camisas floreadas y... mucho orden”, *Clarín*, 16 de enero de 1970, p. 28; “Música beat a todo grito”, *Clarín*, 19 de enero de 1970, p. 28; Bornik, Julio. “Escándalo Beat en Mar del Plata”, *Así*, 24 enero 1970; “Mar del beat”, *Pinap*, N° 23, febrero de 1970, p. 59. Durante ese verano también se organizaron festivales en otras ciudades del país como Rosario, Córdoba, Chivilcoy, Necochea y Bahía Blanca. Véase “Festivales beat: ahora también en el interior”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969; “Festival joven en Necochea”, *Cronopios*, N° 4, enero de 1970, pp. 36-37; “Festivales. A la búsqueda del conjunto perdido”, *Cronopios*, N° 5, febrero de 1970; “Festival”, *Análisis*, N° 462, 20 de enero de 1970, pp. 64-65; “Rosario: Festival de violencia”, *Gente*, N° 238, 12 de febrero de 1970, pp. 30-34.

¹⁰²⁸ Sánchez, Trolliet, Ana. “Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de Representación de música rock en buenos aires 1965-1970”, *Anales del IAA*, N° 44 (2014), p. 182. La lista de festivales no es exhaustiva. El 23 de noviembre de 1969, por ejemplo, otra revista, *Alquitrán*, se presentó públicamente organizando un evento titulado Primer Gran Super Recital Beat en la Argentina (una imagen de la publicidad gráfica puede verse en el documental *Los Knacks: déjame en el pasado*, minuto 10:54).

¹⁰²⁹ El festival organizado por *Pinap*, por ejemplo, ofrecía como premio “una gira por el interior (contratada por Coca-Cola), la grabación de un disco en Phonogram, instrumentos y equipos de voces flamantes”: “La fiesta ha comenzado”, *Señoras y señores*, N° 5, 24 de octubre de 1969, p. 16.

ponerse en evidencia las tensiones estéticas y políticas generadas por la intensificación del uso comercial de la etiqueta “beat”. Esas tensiones llevaron a que, en poco tiempo, algunos músicos y una parte del público joven que los escuchaba y seguía comenzaran a renegar de la etiqueta “beat” y a buscar identificarse y distinguirse -tanto arriba como debajo de los escenarios- como parte de un fenómeno musical y cultural diferente.



Imagen 120. Afiche promocional del “Carnaval Beat” en el Club Atlético Vélez Sarsfield (1970).

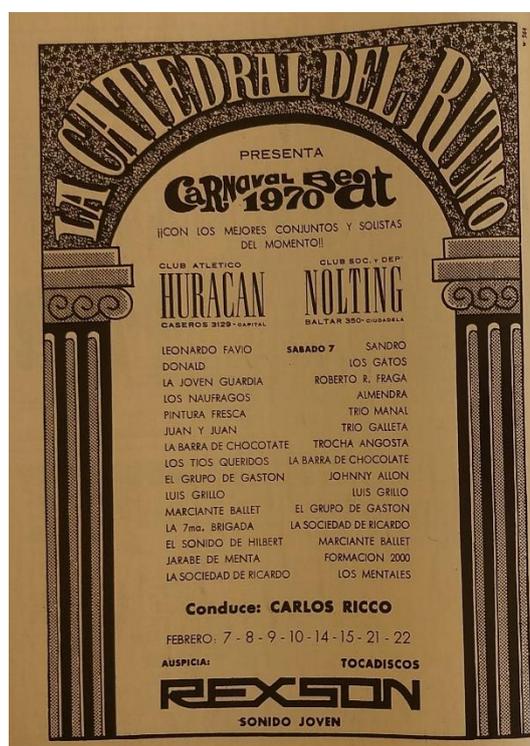


Imagen 121. Afiche promocional del “Carnaval beat” en el Club Atlético Huracán y el Club Social y Deportivo Nolting (1970).

Fuente: *Cronopios*, N° 5, febrero de 1970, p. 78.

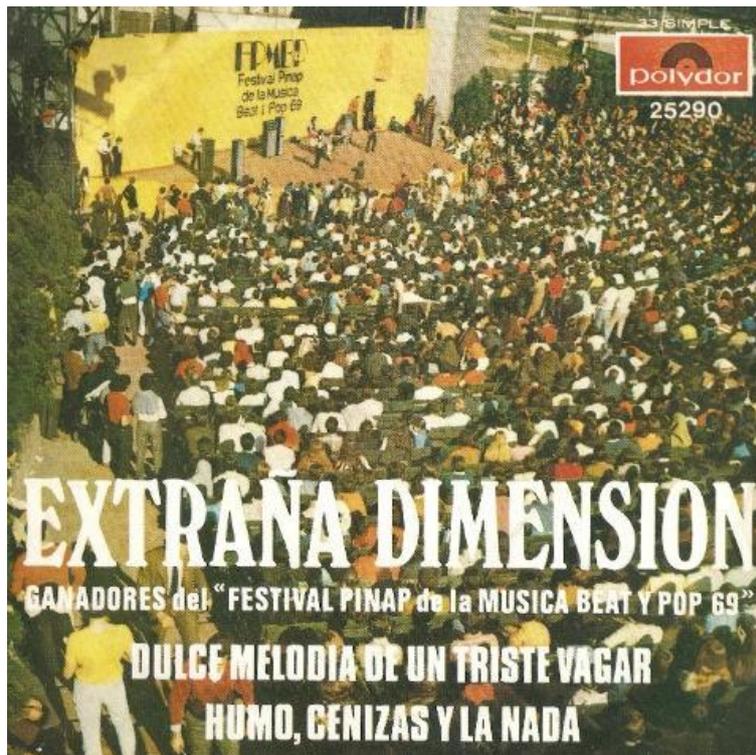


Imagen 122. Tapa del simple de Extraña Dimensión - “Dulce melodía de un triste vagar” / “Humo, cenizas y la nada”, Polydor, 25290, 1969.



Imagen 123. Tapa del LP *Primer Festival Beat*, EMI, 4011, 1970.

6.2 Almendra, Pintura Fresca y el surgimiento de la “música progresiva” en Argentina

En el segundo semestre de 1968, el creador del programa de radio *Modart en la noche* Ricardo “R. A.” Kleinman se lanzó a producir una gran cantidad de músicos juveniles. Entre ellos se contaban dos conjuntos beat llamados Pintura Fresca y Almendra. Ambos grupos compartían, además de los mismos rasgos generales que identificaban a todos los conjuntos musicales inspirados en el modelo beatle, una trayectoria similar y hasta ciertas características biográficas muy parecidas. Las dos bandas provenían del barrio de Belgrano y la mayoría de sus integrantes se habían conocido siendo estudiantes de dos colegios secundarios de la zona, ambos de gestión privada y católica: el Colegio Manuel Belgrano y el Instituto San Román. Cada uno de estos jóvenes tenía su propia historia personal y familiar y una relación distinta con la música. Algunos habían comenzado a tocar o cantar en pleno “boom” del folklore, pero ninguno de ellos tenía una formación profesional. Fue hacia 1964, con la llegada de la música de los Beatles, que surgió el proyecto de crear un conjunto beat. Los futuros integrantes de Pintura Fresca, Juan Manuel “Manolo” Corradi (en guitarra y luego en bajo), Pelayo Andrés “Bocho” Díaz Mortola (en voz), Carlos Maurizio (en bajo y luego en guitarra), Juan Gamalero (batería) formaron el grupo The Hornet Flies. Al año siguiente, con la incorporación de Alberto Antonucci (tocando un órgano Farfisa), cambiarían su nombre a The Killings. Por su parte, los cuatro músicos que a comienzos de 1968 conformarían Almendra se habían reunido en dos grupos: Rodolfo García (batería) y Luis Alberto Spinetta (voz y guitarra) se reunieron con otros dos compañeros para formar Los Larkins (luego cambiaron el nombre a Los Masters y después a Los Mods), mientras Edelmiro Molinari (guitarra) y Emilio Del Guercio (bajo y voz) crearon Los Sbirros¹⁰³⁰. La trayectoria de estos distintos conjuntos también tuvo, como la historia de su conformación, muchos puntos en común. Todos ellos empezaron a ensayar en el living de sus casas familiares (la de Juan Manuel Corradi y la de Luis Alberto Spinetta¹⁰³¹) y, muy pronto, consiguieron pequeños trabajos que les permitieron aprender el oficio de presentarse en vivo. Los Killing’s aprovecharon

¹⁰³⁰ Los otros dos integrantes de los Larkins eran Guido Meda (teclado) y Daniel Albertelli (guitarra), en tanto los otros tres integrantes de Los Sbirros eran Ricardo Miró (guitarra), “Chago” Novoa (teclado) y Ángel Del Guercio (batería). Sobre la historia de Almendra, véanse Berti, Eduardo. *Spinetta: crónica e iluminaciones* (Buenos Aires: Planeta, 2013) [1988] y Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...* Uno de los primeros artículos que contó los inicios del grupo fue el que escribió Kreimer Juan Carlos. “Almendros en flor”, *Claudia*, diciembre de 1969.

¹⁰³¹ Los Sbirros ensayaban originalmente en el departamento de la familia de Ricardo Miró. Entrevista del autor y Víctor Tapia con Ricardo Miró realizada el 24 de junio de 2021.

especialmente que la familia de uno de sus integrantes operaba el hotel Bella Vista de Mar del Plata para instalarse allí durante los veranos de 1966, 1967 y 1968. Poco a poco fueron logrando un cierto renombre, lo que les permitió tocar en distintos lugares de la ciudad como por ejemplo el importante Hotel Hermitage, que abrió “sus puertas a una juventud que tenía ganas de bailar, de escuchar buena música y de divertirse sin la obligación de llevar una corbata”¹⁰³². A tono con la nueva moda que habían instalado Los Shakers, el repertorio del grupo se basaba en los temas de los principales conjuntos beat del momento, siempre cantados en inglés. Los Mods (antes Los Larkins) y Los Sbirros, por su lado, pudieron tocar en distintos bailes de clubes de barrio. Entre ellos dos, fueron Los Mods quienes tuvieron un mayor acercamiento al circuito comercial. Además de triunfar -como ya se contó en el cuarto capítulo- en uno de los concursos de la Escala Musical y llegar a tocar en la televisión, autofinanciaron la grabación de un disco simple (con dos temas originales cantados en inglés) e incluso una sesión de fotos en el estudio de la prestigiosa Annemarie Heinrich¹⁰³³. Sin embargo, fue recién a comienzos de 1968, en el nuevo contexto de expansión de la música beat creado por el éxito de Los Gatos, que estos pequeños grupos beat empezaron a llamar la atención de los sellos discográficos. A comienzos de ese año, Los Killings lograron un contrato con el sello Odeon para grabar un disco simple, con “Gloria”, el tema de los británicos Them que también acababan de versionar Los Walkers, en el lado A¹⁰³⁴. Poco tiempo después sobrevinieron una serie de cambios: dos integrantes abandonaron la banda dejando lugar para la entrada de Rodolfo Tecera del Franco (h) (en guitarra, rápidamente reemplazado por Luis Alberto Posse) y Andrés Guaita (batería), dos músicos que ya habían tocado y grabado un simple de buena repercusión con la banda The Bestias Peludas¹⁰³⁵. Al mismo tiempo, el grupo comenzó a trabajar con Pity Iñurrigarro (un compañero del colegio San Román, futuro manager de León Gieco) como representante y logró contactarse con los

¹⁰³² La biografía de Pintura Fresca está narrada en su sitio web oficial: www.pinturafresca.com.ar. La historia del grupo también fue sintetizada en fuentes de la época como “Cuidado! Pintura Fresca”, *Ritmo Beat*, N° 6, julio de 1970 y “¡Cuidado: Pintura Fresca!”, *La Razón*, 22 de septiembre de 1971.

¹⁰³³ Diez, J. C. *Martropía...*, p. 201.

¹⁰³⁴ El lado B contenía una versión de “Don’t Let Me Be Misunderstood” de los Animals. Esta es la información que aparece en la biografía publicada en el sitio web del grupo. Sin embargo, según *Pinap* el grupo había grabado dos temas propios en inglés llamados “Debes abrirme un camino” y “Cómo puedo contártelo”. Véase “Los Killings”, *Pinap*, N° 5, agosto de 1968, p. 22 y “Pintura Fresca: ya no sos mi margarita”, *Pinap*, N° 12, marzo de 1969, p. 48.

¹⁰³⁵ “Música del alma suave” (“Sweet Soul Music”) / “Existo”, Trova, TS-33.722, 1968. Véase *Cashbox*, 12 de agosto y 4 de noviembre de 1967.

“productores de éxitos” Ricardo Kleinman y Fernando Falcón¹⁰³⁶. A fines de 1968, aceptaron cambiar su nombre a Pintura Fresca y consiguieron un nuevo contrato de grabación, esta vez con el sello Disc Jockey. Para entonces, Almendra, el grupo formado de la unión de los integrantes de los Larkins/Mods y los Sbirros, ya había grabado sus dos primeros discos simples, que fueron editados por la empresa RCA. El grupo había comenzado a ensayar a principios de año y había sido “descubierto” poco tiempo después por Kleinman, quien se acercó especialmente hasta su “sala de ensayo” para escucharlos tocar y proponerles un contrato para grabar bajo la condición de que descartaran los temas que habían escrito en inglés y se quedaran con sus canciones en castellano¹⁰³⁷. Sus cálculos comerciales fueron acertados: para 1969, tanto Pintura Fresca como Almendra se habían vuelto dos conjuntos reconocidos por el público juvenil y sus discos se vendían en buenas cantidades.



Imagen 124. Los Masters (antes llamados Los Larkins) presentándose en Club Atlético San Lorenzo a mediados de los años sesenta.

¹⁰³⁶ Según narraban los propios músicos, los productores Ricardo Kleinman y Fernando Falcón los habían visto tocar en una fiesta organizada por los estudiantes del Colegio Manuel Belgrano en el Teatro Ópera. “Prohibido Tocar: Pintura Fresca. Nada de compromisos, viva la diversión”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, p. 55.

¹⁰³⁷ Berti, E. *Spinetta: crónica e iluminaciones...*, p. 37; Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, p. 55-57.

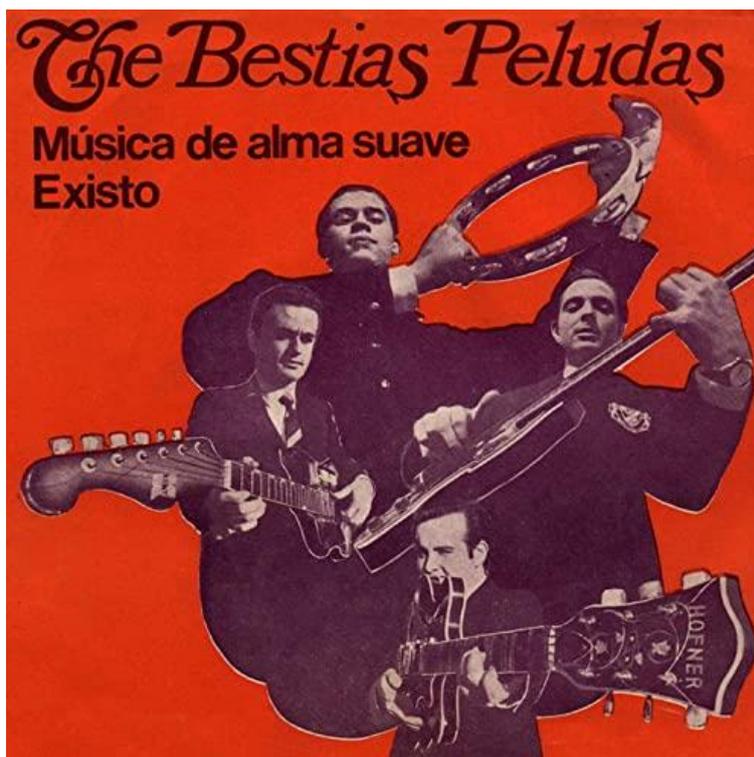


Imagen 125. Tapa del simple de The Bestias Peludas - “Música de alma suave” / “Existo”, Trova, TS-33722, 1968.

Sin embargo, a pesar de tener todos estos puntos en común, Pintura Fresca y Almendra también representaban dos formas muy distintas de concebir y hacer la música beat en Argentina. El primero de estos dos grupos logró uno de los hits del verano de 1969 con una canción que grabó para el lado A de su primer simple: el tema de bubblegum pop “Chewy Chewy”¹⁰³⁸. Este “estilo” musical proponía, como ya se explicó, una utilización plena de la “estética rock” en canciones de letra simplista y marcada orientaciónailable, que en los Estados Unidos estaban diseñadas especialmente por productores musicales (en particular los del sello Buddah Records) para un público *pre-teen*, grabadas por músicos de sesión y atribuidas a una banda de carácter ficticio como The Ohio Express (los “intérpretes” de “Chewy Chewy”) o The Archies (el grupo de dibujos animados que en 1969 logró un enorme éxito a nivel mundial con “Sugar Sugar”). La versión de Pintura Fresca de “Chewy Chewy”, como la que muy poco tiempo después grabó Conexión n° 5, se apegaba a la estructura del original, comenzando con la pegadiza melodía del estribillo y realizando una simple modulación hacia una tonalidad más aguda en el tramo final. No obstante, al mismo tiempo, sostenía un tempo bastante más rápido

¹⁰³⁸ *Cashbox*, 18 de enero y 29 de marzo de 1969.

que el original, lo que, combinado con la voz menos infantil del cantante (quien incluso realizaba algunas interjecciones de gozo muy a tono con una letra que sugería “Oh, little Chewy, don't know what/ you're doing to me,/ but you're doing to me what I want you to”) y una producción técnicamente más limitada (menos coros, un sonido de teclado demasiado comprimido y una menor calidad general en el registro de grabación), le daban un tono ligeramente *soul* y un poco menos “ingenuo” a la canción. Esa ingenuidad, en cualquier caso, no era un rasgo que el grupo pretendiera borrar u ocultar. El carácter “decididamente comercial” de su propuesta era algo que los propios integrantes parecían dispuestos a reconocer. “Estamos en la línea musical [del productor musical Joey] Levine, que es el autor de los más exitosos temas que interpretan en los Estados Unidos conjuntos como Ohio Express, Crazy Elephant o 1910 Fruitgum Co.”, le explicaban a *Pinap*. “Buscamos los temas bien alegres y no tenemos ningún problema de conciencia por haber elegido esta variante ya que es la que más le gusta a la gente: nos damos cuenta en los bailes”¹⁰³⁹. También debían darse cuenta porque, para mediados de 1969, su disco había sido editado en Chile, Brasil, Uruguay, Venezuela y Puerto Rico¹⁰⁴⁰. Mientras tanto, el grupo terminaba de grabar su primer LP, tomando una decisión estratégica: la de sumar, a su selección de canciones bubblegum, versiones cantadas en inglés de tres éxitos “beat” del momento, “Tiritando” de Donald, “Otra vez en la vía” de Los Náufragos y “El extraño del pelo largo” de La Joven Guardia (esta última con una letra traducida por el propio Roque Narvaja y con una referencia a “Chewy Chewy” en la introducción¹⁰⁴¹). Consolidaban así una propuesta de entretenimiento que su productor Fernando Falcón definiría, en la contratapa de su tercer LP (*Haciendo dedo*, de 1971), como la de ofrecer un permanente “‘fresco’, con los hits más importantes de los últimos meses, incluyendo ‘for-export’ temas de autores nacionales en versión inglesa”. Una lógica de construcción del repertorio que -al menos en cierto sentido- era ya antigua, pero que no impidió que el conjunto lograra sostener una importante cuota de popularidad hasta el año 1973, cuando un trágico accidente automovilístico acabó con la vida de tres de sus integrantes¹⁰⁴².

¹⁰³⁹ “Prohibido Tocar: Pintura Fresca. Nada de compromisos, viva la diversión”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 54-55.

¹⁰⁴⁰ “Prohibido Tocar: Pintura Fresca. Nada de compromisos, viva la diversión”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, 54-55.

¹⁰⁴¹ El grupo apareció interpretando este tema, y también su versión de “Otra vez en la vía”, en la película *El extraño del pelo largo*. La escena ocurría en una boîte, en donde los jóvenes bailaban al ritmo de la versión de Pintura Fresca.

¹⁰⁴² “Coronda: 3 muertos y dos heridos”, *Crónica*, 16 de septiembre de 1973.



Imagen 126. Tapa del LP de Pintura Fresca - *Pintura Fresca Vol. 2*, Disc Jockey, LDP 40006, 1969.

“Hacemos música sólo para divertirnos, nuestro compromiso con ella es relativo. (...) No tomamos la música como fin sino como pasatiempo”, confesaban los músicos de Pintura Fresca en aquella entrevista publicada por *Pinap* en julio de 1969. Una declaración de principios que, incluso si quedaría un tanto contradicha por la sólida carrera que el grupo supo construir durante los años siguientes, no dejaba de colocar la propuesta de Pintura Fresca en un lugar abiertamente distinto al que los cuatro integrantes de Almendra pretendían para su propio grupo. Exactamente en el mismo número de esa revista juvenil, una nota con Luis Alberto Spinetta, Edelmiro Molinari, Emilio Del Guercio y Rodolfo García recordaba las definiciones que ellos mismos habían ofrecido tempranamente sobre su proyecto. “Sentimos la necesidad (...) de que nuestra música contribuya como un factor culturizante a la música popular”, habían proclamado en noviembre de 1968, cuando las buenas ventas de su primer simple -que contenía en su lado A la canción “Tema de Pototo (para saber cómo es la soledad)” y fue editado el 20 de septiembre- les abrieron por primera vez las puertas de los medios de comunicación¹⁰⁴³. La inspiración musical de Almendra, a diferencia de la de Pintura Fresca, eran los conjuntos angloparlantes (y británicos, sobre todo) que por aquellos años

¹⁰⁴³ “Almendra: Pototo y la línea”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, pp. 38-39; “Almendra al natural”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 62-63.

habían comenzado a reclamar un camino “progresivo” para la música juvenil: Los Beatles, en primerísimo lugar, pero también los Rolling Stones, The Who y los Bee Gees, Cream y la Jimi Hendrix Experience y, un poco después, Led Zeppelin y Jethro Tull, entre muchos otros. Sus pretensiones, consiguientemente, eran parecidas a las de esas bandas extranjeras: componer y grabar no sólo canciones sino álbumes completos en donde los elementos de la “estética rock” se combinaran de formas complejas (a nivel armónico, melódico, rítmico, tímbrico y lírico), convocando a la audiencia a parar de bailar o de hacer cualquier otra cosa que no fuera concentrarse en apreciar la música en sí misma. O, para decirlo en los términos menos imparciales con los que *Pinap* decidía describir la apuesta de Almendra, a confeccionar canciones y discos para escuchar “detenidamente”, que tuvieran “una calidad que difícilmente” pudiera encontrar “un antecedente similar en cualquier autor beat de Argentina” y que contribuyeran a “jerarquizar la música joven”¹⁰⁴⁴.

Si la aparición de Los Shakers había colaborado directamente con el desarrollo de un modelo musical y cultural juvenil más irreverente que el de los ídolos “nuevaoleros” y el éxito de “La balsa” había representado un hito en la expansión cultural y comercial de una música beat “auténticamente” argentina, el surgimiento de Almendra puede ser interpretado como el punto preciso de un quiebre -musical pero, ante todo, discursivo- que marcaría la historia de la música popular durante las décadas siguientes. Prácticamente desde su irrupción pública, el grupo formado en el barrio de Bajo Belgrano se posicionó como el indiscutible ejemplo de una música beat que pretendía distinguirse de una mera función de entretenimiento y reclamaba para sí el derecho a ser escuchada con atención y valorada por su originalidad y su complejidad, es decir, a ser juzgada con los criterios que hasta entonces sólo parecían poder exigir para sí los compositores, los intérpretes y las audiencias de la “música clásica” o de algunas músicas populares asociadas a un público adulto y proveniente de sectores intelectuales como lo eran ciertas expresiones del jazz, el folklore, la “nueva canción” o el tango (con la figura del “revolucionario” Astor Piazzolla como paradigma). “Almendra es una de las vanguardias de la música nacional”, diría *Pinap* en noviembre de 1969¹⁰⁴⁵. “Los mejores”, los calificaba una nota sobre la “sociología del beat porteño” publicada en la revista *Atlántida*

¹⁰⁴⁴ “Almendra: Pototo y la línea”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, pp. 38-39.

¹⁰⁴⁵ “¡Se acabó el jingle!”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 30-31.

un mes más tarde¹⁰⁴⁶. “Es el primer álbum de un grupo beat porteño que se puede recomendar sin remordimientos a audiencias proclives a investigar sus peculiaridades musicales mucho más severamente que las masas juveniles a las que está dedicado”, concedía el exigente crítico musical Jorge Andrés en aquella misma nota de la revista *Análisis* en la que hablaba del “asombroso brote de conjuntos” beat¹⁰⁴⁷. “Cuatro jóvenes con poesía”, los definía Cristina de Irala en una nota publicada por la revista *Gente*, calificando lo sucedido en uno de sus shows como una “auténtica demostración de talento, música y belleza”¹⁰⁴⁸. “Con ellos muere uno de los ciclos más lúcidos, una de las vanguardias con mayor inteligencia autoral e imaginativa que tuvo la música popular”, resumiría la revista *Pelo* en agosto de 1970, cuando el grupo anunció que se separaría a fines de ese mismo año¹⁰⁴⁹. Habían pasado, para entonces, menos de dos años desde que se editara el primer disco simple de Almendra. Pero para todos estos y muchos otros oyentes contemporáneos parecían no quedar dudas: la aparición de ese grupo había venido a simbolizar la emergencia de una expresión musical juvenil que podía y merecía ser apreciada por su calidad artística.

Un sucinto análisis musical de su primer LP, editado el 15 de enero de 1970, puede servir para entender algunas de las razones que justificaron ese lugar de privilegio que el público y la crítica le asignaron a Almendra¹⁰⁵⁰. El álbum tenía nueve canciones originales, escritas e interpretadas por los cuatro integrantes del grupo. Aunque habían sido grabadas a lo largo del año anterior, la banda había exigido a la RCA no incluirlas previamente en ningún simple de adelanto. Esa decisión colaboraba a presentar al nuevo disco como una obra concebida y pensada especialmente para el formato de larga duración, al mismo tiempo que contrariaba las lógicas un tanto conservadoras que hasta entonces habían dominado el uso del estudio de grabación y las estrategias de promoción, al menos cuando se trataba de producir a figuras de la música juvenil. Y lo mismo sucedía con la propuesta gráfica del álbum, que se basaba en el dibujo de una suerte de payaso, con una lágrima en su mejilla y una ridícula sopapa pegada a su cabeza. El grupo había insistido, enfrentando el rechazo de los directivos de la empresa, para que se utilizara ese

¹⁰⁴⁶ Hanglin, Rolando. “Sociología del beat porteño”, *Atlántida*, Año 52, N° 1234, enero de 1970, pp. 42-47.

¹⁰⁴⁷ Andrés, Jorge H. “Los jóvenes fuertes”, *Análisis*, N° 464, 2 de febrero de 1970, p. 48.

¹⁰⁴⁸ De Irala, Cristina. “Cuatro jóvenes con poesía”, *Gente*, 5 de marzo de 1970, pp. 54-57.

¹⁰⁴⁹ “La separación de Almendra”, *Pelo*, N° 8, septiembre de 1970, pp. 6-7.

¹⁰⁵⁰ Para un análisis exhaustivo del álbum, véase Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...* Una reseña contemporánea del disco puede leerse en “Un sabor particular en la música ‘beat’”, *Clarín*, sección “Espectáculos”, 22 de enero de 1970, p. 4. Véase también “¡Se acabó el jingle!”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 30-31.

diseño que había sido realizado por su cantante, Luis Alberto Spinetta. El concepto de la banda y del álbum como un todo singular quedaban, así, jerarquizados desde un principio, realizados por sobre el aspecto o el carisma personal que pudieran tener sus integrantes y por sobre el posible atractivo comercial que pudiese contener alguna canción en particular. Por primera vez en Argentina, la tapa de un LP de música beat no contenía una fotografía de los integrantes del conjunto en cuestión; en su lugar, aparecía aquel personaje melancólico, que llevaba una remera pegada a su cuerpo flaco y un nombre estampado en el pecho: “Almendra”¹⁰⁵¹. Esto contribuía, además, a que esa palabra (“Almendra”) se impusiera como algo más que otra de las “denominaciones raras” que por entonces todos los nuevos grupos parecían elegir para nombrarse. Desprendida de su sentido literal, pero también despegada de la imagen personal quienes conformaban el conjunto, la figura poética de la almendra en sí misma abría un arco potencialmente infinito de interpretaciones, sugiriendo o anticipando a su modo la flexibilidad musical que Almendra intentaba desarrollar a lo largo de toda la grabación. Es que el contraste permanente y la diversidad de climas y estilos musicales, la multiplicación y la complejización de los recursos compositivos y la elaboración poética de las letras, eran, en efecto, los principios estéticos que el grupo demostraba querer adoptar y defender en cada una de sus canciones. Una nueva fórmula basada en evitar la repetición de fórmulas y en una concepción de la canción grabada como una pieza única e irremplazable, en la que los arreglos registrados en el estudio eran un elemento tan constitutivo como el esquema de acordes o la melodía principal de la voz¹⁰⁵². Así, por ejemplo, al comienzo acústico y romántico del lado A con la balada “Muchacha (ojos de papel)” le seguía la extensa (nueve minutos), muy distorsionada y técnicamente “virtuosa” “Color humano”, con sus largos solos de guitarra eléctrica; y la elaborada introducción de “A estos hombres tristes”, con sus cambios de ritmo y compás de aires entre jazzeros y candomberos, convivía por su parte, en la cara B del disco, con el delicado arreglo para orquesta y bandoneón que el guitarrista de jazz Rodolfo Alchourrón escribió para acompañar “Laura va”, la canción que cerraba el álbum con un ostensible guiño a los Beatles (y su historia de otra chica que dejaba su hogar, “She’s Leaving Home”). La mayoría de estas y las otras canciones de Almendra contenían, además, letras que habían sido escritas y cantadas

¹⁰⁵¹ En la contratapa sí se ofrecía una imagen de los integrantes del grupo, pero estos aparecían de espaldas y mirando al público que los escuchaba tocar. En la contratapa también se incluía un sistema de códigos que “nombraba” y asociaba a las distintas canciones del álbum. Véase Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 95-96.

¹⁰⁵² Fischerman, D. *Efecto Beethoven...*

por Spinetta y que despertaron prontamente lo más comprometidos elogios. “Son las más profundas, las de mayor alcance emotivo que hubo producido la joven generación de autores criollos”, aseguraba *Pinap*. “(...) Derrocha en sus versos un lirismo desorbitado, a veces excedido en la acumulación de imágenes eluardianas (...), pero que indudablemente es uno de los poquísimos autores capaces de prodigar una delicada imaginación en épocas en que la profesión de letrista es profanada reiteradamente” decretaba el siempre ácido y “culto” Jorge Andrés en *Análisis*. “La letra de las canciones no tiene anécdotas, son casi surrealistas, muchas veces ilógicas pero dibujan bellísimas imágenes transportadas por la música”, elogiaba la revista *Gente*. Las canciones de Almendra habían venido a demostrar que también a nivel local existían, dentro del universo sonoro de la “estética rock”, un espacio abierto a la creatividad de los músicos y los recursos suficientes para desarrollar una propuesta musical que pudiera ser escuchada y valorada primeramente por su dimensión estética. Su álbum era, de un modo mucho más abiertamente intencionado que cualquier otro disco de música juvenil argentino que se hubiese editado previamente en el país, una pieza de arte pop: un objeto que, a través de los canales y las formas de la cultura de masas, habilitaba una escucha reflexiva.

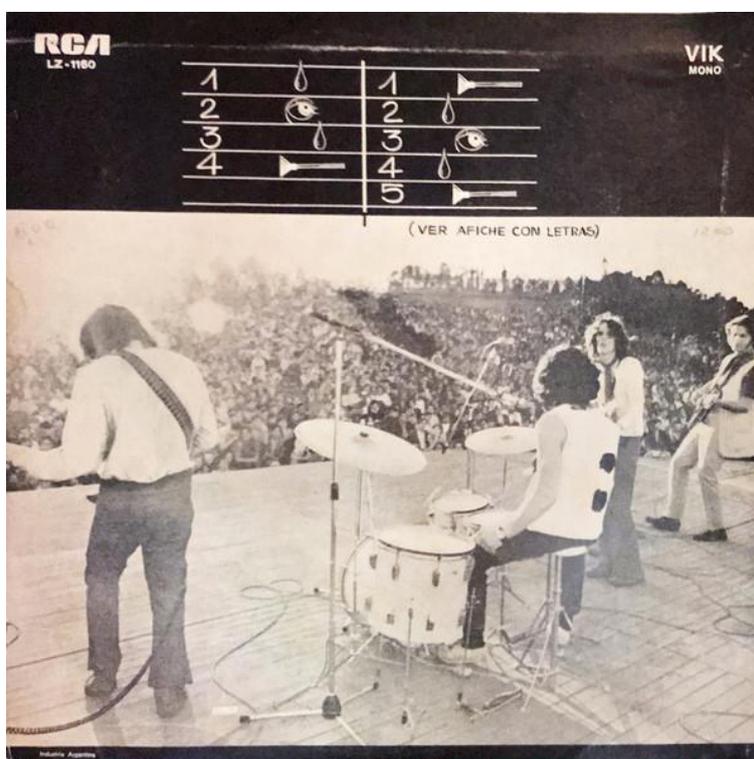


Imagen 127. Contratapa del primer LP de Almendra..



Imagen 128. Poster de Almendra publicada en el N° 24 de *Pinap* (marzo/abril de 1970).

Pero no sólo a través de sus grabaciones supieron los cuatro miembros de Almendra representar y personificar la nueva figura del músico juvenil “progresivo”. A la par que cautivaban con su música “original” y “auténtica” a una parte de la audiencia y la crítica, los músicos de la banda supieron también tomar los elementos del estilo cultural beat y desarrollarlos en el mismo sentido: es decir, supieron acompañar sus canciones con formas de ser y mostrarse que respaldaban la idea de que el modelo de Almendra no representaba un mero formato comercial novedoso, sino en cambio la expresión de una nueva juventud que actuaba con libertad de las mediaciones que el mercado buscaba imponer y rompía con las tradiciones culturales conservadoras de su tiempo. Esa nueva composición simbólica basada en la idea de la autenticidad subjetiva

se puede rastrear en tres tipos de prácticas que los músicos de la banda asumieron como propias y defendieron con sus actos y palabras.

El primer tipo de prácticas estuvo directamente vinculado con exaltación de su creatividad personal por sobre los intereses concretos que demostraban las industrias culturales. Esto se puso en juego, como ya se vio, en la producción tanto musical como gráfica del primer LP del grupo, y también de sus proyectos posteriores: la creación de una ópera (que nunca llegaría a concretarse), primero, y la grabación de su segundo álbum (un álbum doble) después. Aun si es cierto que el conjunto terminó por encontrar un clima propicio para desarrollar su proyecto musical al interior de la RCA, pocas dudas quedan de que los directivos de esa empresa multinacional preferían enfocar su trabajo en la promoción de otros intérpretes y otras músicas: en el ascendente Leonardo Favio, por ejemplo, quien registró una melodramática versión del “Tema de Pototo” apenas unas semanas después que Almendra registrara la suya¹⁰⁵³. Frente a esa orientación comercial, las discusiones que los jóvenes músicos mantuvieron con “la grabadora” para lograr “grabar lo que ellos querían” fueron determinantes para que el cambio de rumbo de la música juvenil que proponía Almendra se concretara¹⁰⁵⁴. Y lo mismo sucedió en otros planos, como el de las relaciones con la prensa o con los organizadores de eventos. Así, por ejemplo, el formato de la “auto-nota” pareció convenir especialmente a Almendra: en vez de ver sus declaraciones siempre glosadas por algún periodista de turno, sus integrantes consiguieron un espacio (especialmente en las revistas juveniles) para expresarse “al natural”: tanto *Pinap* como *Cronopios* dejaron que se sentaran “a la máquina” de escribir bajo el concepto de que “ellos mismos” eran “los más indicados” para presentarse ante el público que los estaba conociendo¹⁰⁵⁵; la revista *Alquitrán*, por su parte, puso a disposición sus páginas para que los dibujos y comentarios del propio Luis Alberto Spinetta fueran los que ofrecieran a los lectores un panorama del primer álbum del grupo, lanzado como ya se dijo a comienzos de 1970¹⁰⁵⁶. Apenas unos meses después, Almendra anunció públicamente que se separaría en diciembre de ese mismo año. Según informaba una crónica de la época, la noticia intentó ser aprovechada

¹⁰⁵³ La versión fue incluida bajo el título “Para saber cómo es la soledad” en el primer LP de Favio, que se editó a comienzos de diciembre de 1968. Véase *Cashbox*, 7 de diciembre de 1968.

¹⁰⁵⁴ “Almendra al natural”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 62-63.

¹⁰⁵⁵ “Almendra al natural”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 62-63.

¹⁰⁵⁶ “No solo del canto vive la Almendra”, *Alquitrán*, N° 2, enero de 1970. Véase “El tesoro que estaba perdido”, sitio web Rock.com.ar, 8 de agosto de 2005. Disponible en <http://web.archive.org/web/20140216114702/http://www.rock.com.ar/blog/el-tesoro-que-estaba-perdido> (última consulta: septiembre de 2016).

prontamente por los productores de un baile en el club Huracán, que anunciaron “por todos los medios que ésa sería la despedida del cuarteto”. Pero la respuesta de los músicos fue contundente: “decidieron directamente no ir”, demostrando una actitud de rechazo a cualquier tipo de especulación comercial¹⁰⁵⁷. La misma actitud que también se comprobaba en su firme decisión de no tocar más en sus shows “Muchacha [ojos de papel] ni Fermín”, dos de los hits de su reciente LP, pese a que el público se los rogaba “con insistencia amenazadora”¹⁰⁵⁸.

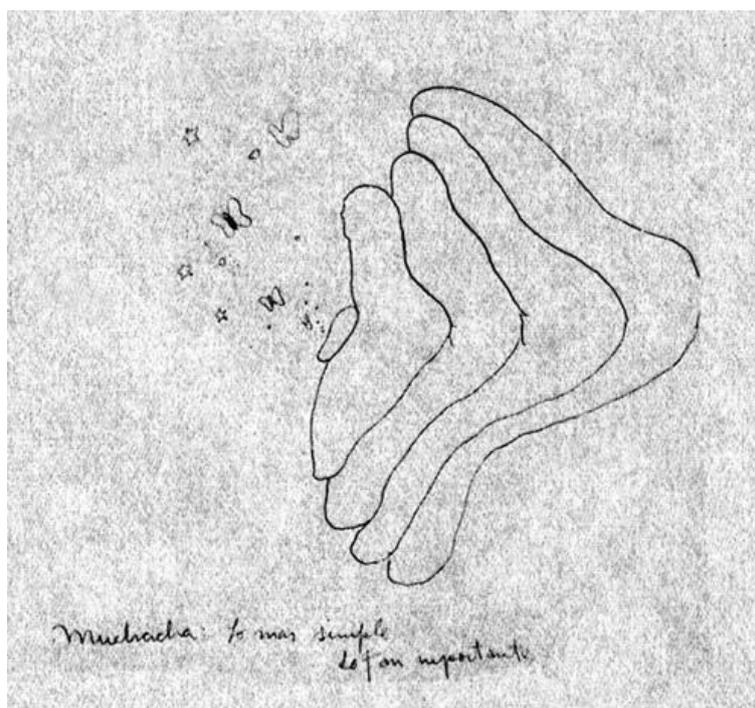


Imagen 129. “Muchacha (ojos de papel)” de Almendra ilustrada por Luis Alberto Spinetta.

Fuente: “No solo del canto vive la Almendra”, *Alquitrán*, N° 2, enero de 1970.

¹⁰⁵⁷ JCK [Juan Carlos Kreimer]. “Las cosas de la vida: se separa Almendra”, *Semana Gráfica*, N° 52 11 de septiembre de 1970, pp. 33-35.

¹⁰⁵⁸ “La mecha del sur”, *Pelo*, N° 5, junio de 1970.

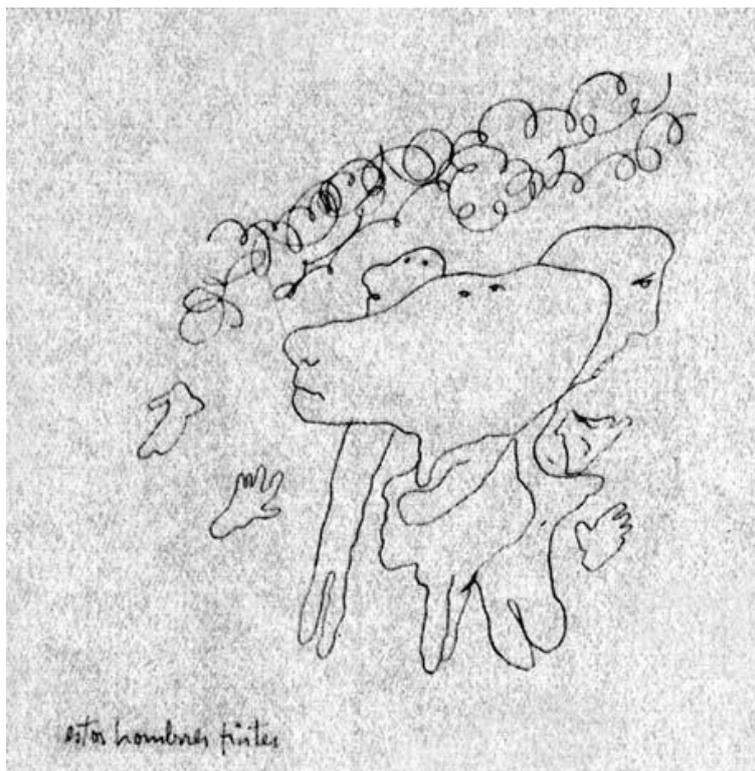


Imagen 130. “A estos hombres tristes” de Almendra ilustrada por Luis Alberto Spinetta.

Fuente: “No solo del canto vive la Almendra”, *Alquitrán*, N° 2, enero de 1970.

Un segundo tipo de prácticas a través de las cuales los integrantes de Almendra construyeron su autenticidad artística fue el de su presentación personal: sus formas de vestirse y de comportarse. El flequillo beat que había aparecido hacia 1964 y que tanto Los Shakers como Los Gatos había sabido cultivar dejaba ahora su lugar a un pelo decididamente largo (hasta los hombros o incluso más) y a un corte que sugería una mayor informalidad, en claro contraste ya no sólo con los adultos de la época sino también con otras estrellas “beat” de cabellos menos extraños y largos. Al mismo tiempo, tanto los trajes ajustados de 1964/1966 como las camisas floreadas de 1967/1968 habían desaparecido. Almendra realizó algunas tentativas de adoptar un look específico (llegaron a hacer confeccionar unos chalecos de lana), pero un estilo más casual terminó por imponerse: remeras, jeans y zapatillas variadas presentaban al grupo como uno que era igual arriba y abajo del escenario, uno que era capturado por las fotografías tal como supuestamente era en su más plena cotidianeidad. Esa forma de verse acompañaba y daba sentido a sus canciones durante las presentaciones en vivo, y también contribuía directamente a darle un carácter sincero a sus declaraciones en distintas entrevistas, en donde “la fresca autenticidad de Los Almendra” se volvía “la primera conclusión del diálogo que se entabla sin esfuerzo, con Luis Alberto Spinetta, Rodolfo García, Edelmiro

Molinari y Carlos Emilio del Guercio”¹⁰⁵⁹. Por otro lado, el hecho de que los músicos de Almendra no sólo compusieran e interpretaran sus propios temas, sino que además escribieran sus textos y (en el caso de Spinetta) realizaran sus propios dibujos era clave para construir su imagen de creadores totales y a tiempo completo. Esa imagen también se veía reforzada por ciertas participaciones del grupo en el circuito cultural de las vanguardias artísticas del centro porteño, en particular a través de las convocatorias de Marta Minujín a tocar en sus happenings realizados en el Instituto Di Tella y a intervenir en *Lo Inadvertido*, una publicación al estilo de las revistas underground que por entonces circulaban en los Estados Unidos¹⁰⁶⁰. Su intervención en algunas producciones audiovisuales, como el corto cinematográfico que filmaron para promocionar su canción “Campos Verdes” (incluida en el lado B de su segundo simple) y el mediometraje promocional de la RCA *Todos a la vez*, en las que actuaron a la manera de los Beatles -y también al estilo de Los Shakers (en el corto de Rodolfo Corral ya analizado) y de Los Gatos (en una filmación promocional de su canción “Cuando llegue el año 2000” realizada en los bosques de Ezeiza)- haciendo piruetas varias en distintos entornos naturales, funcionaba en el mismo sentido. Y lo mismo podía decirse del libro sobre el grupo que se editó a comienzos de 1971: un collage de fotografías, montajes visuales, textos, ilustraciones y letras de canciones firmado por los cuatro músicos, el humorista Carlos Marcucci y algunos otros colaboradores¹⁰⁶¹. Almendra no sólo sonaba “progresiva” sino que también actuaba y se veía de ese modo: es decir, transformaba esa falta de impostura de la voz que había destacado desde un comienzo a la música beat en un rasgo ya no sólo estético sino también ético¹⁰⁶². Un giro o, mejor dicho, un desarrollo que quedaba claramente plasmado en las imágenes capturadas por la directora de cine Alcira Luengas a fines de 1970 para un documental del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, que retrataban a la banda conversando, fumando, tocando la guitarra y dibujando con sus amigos (todos ellos varones) en la intimidad del patio de la casa de Spinetta y, casi sin ruptura de continuidad (ni de vestuario), la

¹⁰⁵⁹ de Kume, Margot.: “‘Almendra’: el hombre dibujado en un pentagrama”, *Clarín*, 28 de junio de 1970.

¹⁰⁶⁰ Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 138-142. García, F. / Minujín, M. *Marta Minujín...*; García, F. *El Di Tella...*

¹⁰⁶¹ AA. VV. *Almendra* (Buenos Aires: Editorial IM, 1971).

¹⁰⁶² Frith, S. *Ritos de la interpretación...*, pp. 321-354; Vila, P. “Rock argentino: The Struggle for Meaning”..., p. 7.

mostraban grabando su segundo LP y presentándose en sus recitales de despedida, realizados en el Teatro Pueyrredón de Flores¹⁰⁶³.



Imagen 131. Almendra presentándose en Perú.



Imagen 132. Tapa del LP de Almendra - *Almendra II*, RCA Vik, LZ-6001, 1970.

¹⁰⁶³ Sobre el documental de Luengas, véase Graziano, Martín. “El documental de Alcira Luengas que cuenta la separación de Almendra en tiempo real”, *Página/12*, suplemento *Radar*, 27 de septiembre de 2020.

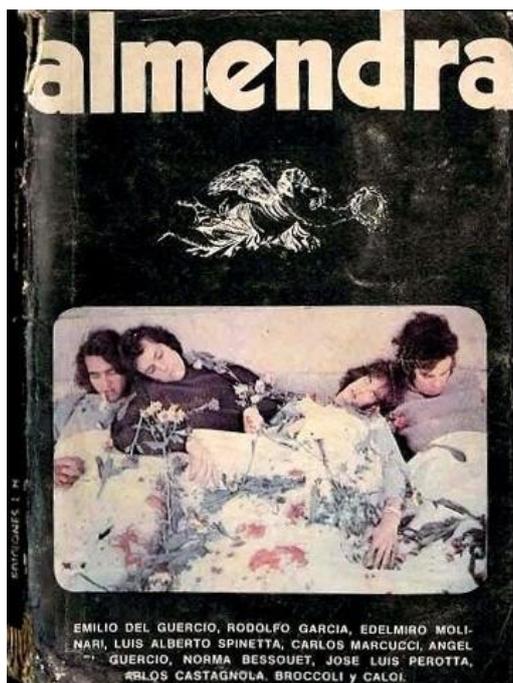


Imagen 133. Tapa del libro *Almendra* (Buenos Aires: Editorial IM, 1971).



Imagen 134. Dibujo de Luis Alberto Spinetta para una de las ediciones de la publicación underground *Lo inadvertido* (1969).

Fuente: García, Fernando / Minujín, Marta. *Marta Minujín. Los años psicodélicos* (Buenos Aires: Mansalva, 2015).



Imagen 135. La directora de cine Alcira Luengas entrevistando a Edelmiro Molinari, el guitarrista de Almendra.

Fuente: Graziano, Martín. “El documental de Alcira Luengas que cuenta la separación de Almendra en tiempo real”, *Página/12*, suplemento *Radar*, 27 de septiembre de 2020.

Este tipo de recitales, pensados para un público que asistía especialmente para escuchar a la banda, fueron el eje central del tercer tipo de prácticas que ayudaron a la emergencia de la música “progresiva” argentina y a posicionar a Almendra como uno de sus conjuntos fundamentales. Como plantea Ana Sánchez Trolliet, la redefinición de los lugares de presentación contribuyó de manera directa a “la configuración de una identidad y una particular sociabilidad rockera”¹⁰⁶⁴. El nuevo paradigma de una música que merecía ser apreciada por su valor artístico llevó a que los nuevos conjuntos “progresivos” empezaran a alejarse poco a poco del circuito de los clubes de barrio y los bailes de carnaval y se acercaran a los teatros y, muy pronto también, protagonizaran la “zaga de festivales” realizados al aire libre que supo tener uno de sus momentos cumbres en el festival B.A. Rock organizado por la revista *Pelo* durante noviembre de 1970. También en ese cambio de ámbitos se jugaba la posibilidad de “convertir a una música que originalmente era ‘para bailar’ en una ‘música para escuchar’”, desplazando al “rock del lugar del entretenimiento y el consumo popular para convertirlo en una forma de arte

¹⁰⁶⁴ Sánchez, Trolliet, A. “Del sótano al estadio...”, p. 177.

mayor que requería de un nuevo tipo de corporalidad que rompiera con la concepción del rock and roll bailable”¹⁰⁶⁵. Como señala Sánchez Trolliet, aunque ya desde 1966 habían comenzado a plantearse algunos eventos en donde la música beat ocupaba el centro de la atención, fue a partir de la primavera hippie de 1967 y sobre todo a partir de 1969 que el nuevo formato comenzó a expandirse. La autora menciona, entre muchos otros eventos, el happening *BEat BEAT BEATLES* realizado durante octubre de 1967 en el Instituto Di Tella, el recital de presentación del sello Mandioca en el teatro Apolo en noviembre de 1968, el ya mencionado ciclo “Tres espectáculos beat” (también en el Instituto Di Tella, en marzo de 1969), el ciclo *Beat Baires* llevado adelante durante junio de ese mismo año en el Teatro Coliseo, el festival *Pinap* de octubre y, por último, ya en 1970, el B.A. Rock. Podrían mencionarse algunos antecedentes importantes más, como la ya analizada transmisión del programa televisivo *Modart N° 1* desde el Teatro Astral o las dos presentaciones de Los Gatos en el Teatro Payró en mayo y julio de 1968, en el marco del ciclo *Canciones para argentinos jóvenes*¹⁰⁶⁶; y también una innumerable cantidad de shows más pequeños que fueron organizados durante 1969 y 1970, entre los que se contaron por ejemplo los recitales en distintos teatros del centro porteño (como el Teatro Del Globo) y de otros lugares de Buenos Aires (en el Cine Acasusso de San Isidro, en el Estadio Atenas de La Plata) o el festival de los “supergrupos” realizado en junio de 1970 en el estadio Luna Park¹⁰⁶⁷. “Hay gente que dice que es lo mismo; que esas polleritas ya se usaban en el 28 y que la gente bailaba el charleston”, planteaba un cronista de la revista *Gente* en su peculiar retrato de este último encuentro en el que se presentaron los grupos Almendra, Engranaje, Manal, Los Gatos y Los Mentales. “Pero no es lo mismo”, advertía: “aquellos eran alegres; estos son serios, metidos para adentro, ni siquiera siguen con la cabeza (salvo uno que otro raro) el fructuoso ritmo que golpea ese guitarrista de mirada filtrada por el pelo”¹⁰⁶⁸. Los integrantes de Almendra seguramente coincidirían. “Recién empezamos a andar mejor en clubes, nosotros somos más para recitales, más para escuchar que para bailar”, se animaban a explicarle a otra periodista a comienzos de ese mismo año¹⁰⁶⁹. El hecho de que por entonces se hubiesen embarcado en la composición

¹⁰⁶⁵ Sánchez, Trolliet, A. “Del sótano al estadio...”, pp. 178-179.

¹⁰⁶⁶ Schoo, Ernesto. “La nueva canción de los argentinos”, *Primera Plana*, 18 de junio de 1968; “Cita beat con epílogo de Palito en el Payró”, *Crónica*, 29 de mayo de 1968, citado en Antonelli, M. *A naufragar...*, p. 143. Véase también Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 142-145 y 151.

¹⁰⁶⁷ “Concierto con música ‘beat’”, *La Nación*, 7 de abril de 1969, p. 23; “Beat. ‘Boom’: ¿cuánto tiempo”, *Confirmado*, 3 de julio de 1969, p. 36; “La mecha del sur”, *Pelo*, N° 5, junio de 1970.

¹⁰⁶⁸ “¿Qué hago yo aquí?”, *Gente*, N° 257, 25 de junio de 1970.

¹⁰⁶⁹ De Irala, Cristina. “Cuatro jóvenes con poesía”, *Gente*, 5 de marzo de 1970, pp. 54-57.

de una ópera -ese género emblemático de la “música culta” asociado con circunspectas ceremonias realizadas en los más elegantes teatros del país y del mundo- los delataba de igual modo. Difícilmente pudieran llegar a interpretar esa música que no era “bailable” en los clubes, donde “siempre se cae como peludo de regalo, y puede pasar cualquier cosa (...), algunos aplauden a rabiar, otros silban”. En los recitales, en cambio, seguramente concurrirían “legiones de entusiastas ‘almendrófilos’” dispuestos a concentrarse en los desafíos estéticos que les proponían las canciones del grupo¹⁰⁷⁰.



Imagen 136. Afiche promocional del festival de los “supergrupos” realizado el 12 de junio de 1970 en el Estadio Luna Park.

Ciertamente, Almendra no fue el único ni el primer conjunto embarcado en el proyecto de buscar, como los siempre ejemplares Beatles, los caminos que llevaran a esa música y ese estilo cultural que, especialmente desde las páginas de la nueva revista juvenil *Pelo*, comenzaron a ser denominados hacia 1970 como “progresivos” o “rockeros”. Allí estuvieron también, por ejemplo, Los Shakers, a quienes las giras

¹⁰⁷⁰ “Yo almendro, tú almendras, él almendra...”, Cronopios, N° 1, octubre de 1969.

internacionales, algunos problemas financieros y el estallido de la primavera hippie de 1967 (con el retorno del beat cantado en castellano) habían prácticamente borrado del circuito comercial¹⁰⁷¹. El álbum que grabaron entre fines de aquel año y comienzos de 1968, el tercero y último de su discografía, era una clara muestra de que el modelo de legitimidad artística representado por *Sgt. Pepper's* no sólo había cautivado a los integrantes de Almendra sino a un sector importante de la juventud beat. Aquel disco, titulado *La Conferencia Secreta del Toto's Beat* e ilustrado con la foto de unos Shakers ya con bigote “pepperiano” y sin su típico traje beatle, fue editado por Odeon recién en enero de 1969, cuando el grupo ya estaba separado hacía varios meses, y pasó prácticamente desapercibido por el público¹⁰⁷². No obstante, era una demostración cabal tanto de la capacidad creativa de los “beatles uruguayos” como de los desafíos y las libertades que se estaban abriendo para los músicos juveniles identificados con el fenómeno beat, ya fuera que eligieran seguir cantando en inglés o que prefirieran retornar el castellano. El primer tema, que daba nombre al disco, era una canción explícitamente inspirada en “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” (con sus coros y aplausos teatrales) pero con una letra llena de humor absurdo en la que se narraba la historia de una conferencia secreta entre jefes de estado provenientes de “London, Paris, Berlín”. Realizado en un “boliche de cuartas” del barrio San Rafael de Punta del Este, el mitin político imaginado por Los Shakers desencadenaba el inicio de la tercera guerra mundial¹⁰⁷³. Inmediatamente después sonaba “Mi Tía Clementina”, una especie de canción de vaudeville que remitía casi inevitablemente a “When I'm Sixty-Four” (otro tema de *Sgt. Pepper's*, que el grupo uruguayo había versionado en agosto de 1967) pero narraba la historia de un niño condenado por mandato familiar a convertirse en peluquero. Esta segunda pista del disco se encadenaba con la primera sin dejar espacios de silencio, en otra referencia explícita al disco de los Beatles, que entre muchas otras cosas había llamado la atención por la forma en que la canción inaugural y la segunda (“With a Little Help From My Friends”) estaban pegadas. Por otra parte, el contraste entre “Mi Tía Clementina” y “La Conferencia Secreta del Toto's Bar” exponía con contundencia la lógica del collage musical que Los Shakers utilizaban a lo largo de todo el álbum. En este

¹⁰⁷¹ Sobre el final de Los Shakers, véase Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, pp. 141 y 173-178.

¹⁰⁷² “Adiós a Los Shakers”, *Pinap*, N° 6, septiembre de 1968, p. 21; “El adiós a Los Shakers”, *Pinap*, N° 11, febrero de 1969.

¹⁰⁷³ La descripción del Toto's Bar como un “boliche de cuartas” es del bajista Pelín Capobianco, citado en Antonelli, M. / Grigera, D. *Al rescate de Los Shakers...*, p. 152.

sentido, eran otras dos composiciones las que posiblemente mejor destacaban la creciente voluntad “progresiva” de Los Shakers, su apuesta por la elaboración de canciones que se destacaran por su complejidad musical y su ruptura de los moldes más establecidos de la canción pop. Profundizando el cruce entre música beat y música latinoamericana que ya había sido explorado en “Never Never”, el grupo proponía ahora un “Candombe” (con tambores pero también con un piano, un violoncello y un solo de guitarra distorsionada) y, para cerrar el LP, una canción titulada “Más largo que el ciruela” en la que un arreglo orquestal al estilo de “Strawberry Fields Forever” y una letra en inglés eran combinados con dos sonidos típicos del tango: la chicharra de un violín y la melodía de un bandoneón tocado “al estilo Piazzolla”¹⁰⁷⁴. “El Ciruela”, subrayaría la revista *Pinap* en mayo de 1968, había sido “uno de los temas melódicos más costosamente elaborado por Los Shakers: su grabación definitiva les deparó casi un mes de ensayos”. Un dato que demostraba a las claras las intenciones que tanto ellos como otros grupos del momento tenían de reflejarse en “la experiencia de los magos Beatles”¹⁰⁷⁵.

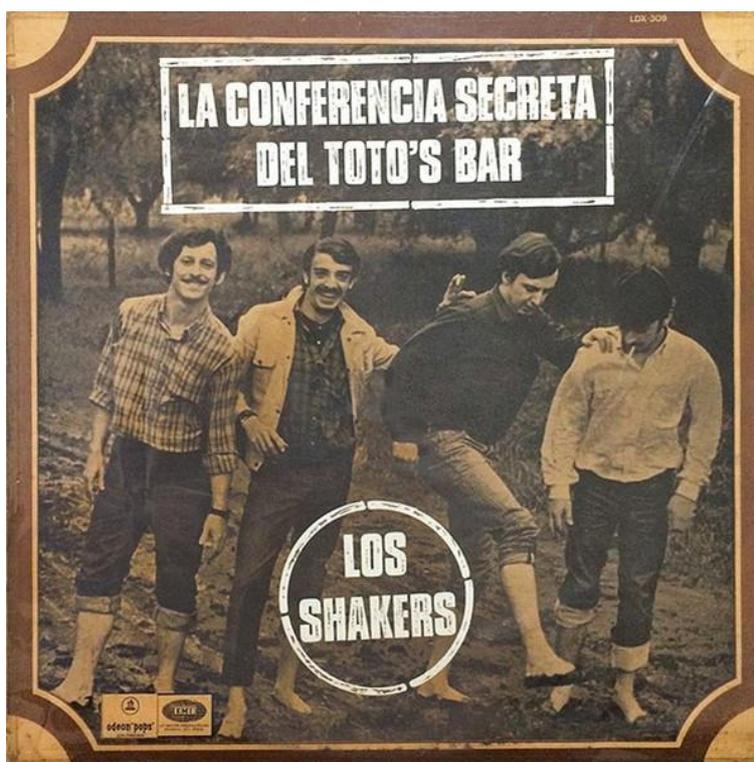


Imagen 137. Tapa del LP de Los Shakers - *La conferencia secreta del Toto's Bar*, Odeon “pops”, LDX-309, 1968.

¹⁰⁷⁴ “Los Shakers: el Tomate y el Toto’s Bar”, *Pinap*, N° 2, mayo de 1968, p. 15.

¹⁰⁷⁵ “Los Shakers: el Tomate y el Toto’s Bar”, *Pinap*, N° 2, mayo de 1968, p. 15.

Hubo, en efecto, muchos otros conjuntos que intentaron, con mayor o menor éxito y con mayor o menor repercusión, la transición hacia aquel nuevo modelo de música beat guiado por la búsqueda de una legitimidad de tipo artístico. Ese fue por caso el compromiso con el que Los Gatos asumieron la segunda etapa de su carrera, inaugurada el 28 de noviembre de 1969 con un recital en el teatro Gran Rex en el que tocaron algunos de sus “viejos” hits pero en el que, sobre todo, adelantaron algunas de sus nuevas composiciones: “Fuera de la ley”, por ejemplo, un tema que, con sus once minutos que dejaban espacio para largos solos del nuevo teclado Hammond de Ciro Fogliatta y la guitarra eléctrica distorsionada del joven Norberto “Pappo” Napolitano (ex integrante de la Conexión N° 5 de Carlos Bisso), se salía justamente de la “ley” que imponía para la canción pop los tres minutos de duración, la centralidad de la letra y la primacía de una melodía simple y atrapante, para acercarse en cambio al sonido de grupos progresivos como Cream o Traffic¹⁰⁷⁶. “Estamos cansados del pelito bien planchado, los sacos floreados y todo eso. Ahora cada uno de nosotros se muestra en público como es y con la ropa que a cada cual le gusta ponerse. Es como estar más libres, como si no tuviéramos nada que ocultar”, declaraban por entonces los integrantes de la banda. También en ese aspecto visual se ponía en juego su nueva propuesta: “nosotros nos ponemos lo que se nos da la gana, (...) ahora nos sentimos más liberados, mucho más auténticos”, convenían los autores de “La balsa” (una canción que, ya en los carnavales de 1969, se habían resistido a tocar en vivo a pesar de que “el público la pedía a gritos”)¹⁰⁷⁷. Es muy probable que muchos otros grupos más pequeños (como los ya estudiados Los Wizards) y tantos otros jóvenes aspirantes a integrar algún conjunto beat se sintieran del mismo modo al comenzar a asumir como propio, durante aquellos vertiginosos meses y años, ese nuevo horizonte de expectativas se había abierto al interior de la música popular juvenil.

¹⁰⁷⁶ Antonelli, M. *A naufragar...*, pp. 221-223. Según los testimonios recabados por Antonelli, “Fuera de la ley” fue interpretada en aquella ocasión “con una letra improvisada en inglés sanateado”. También *Pinap* informó, en diciembre de 1969, que la canción tenía originalmente una letra en inglés. “Un día en el campo con Los Gatos”, *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969, pp. 20-21.

¹⁰⁷⁷ “Los Gatos están cansados”, *Pelo*, N° 1, febrero de 1970, pp. 19-21. Sobre estas declaraciones, véase también Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 226-228.

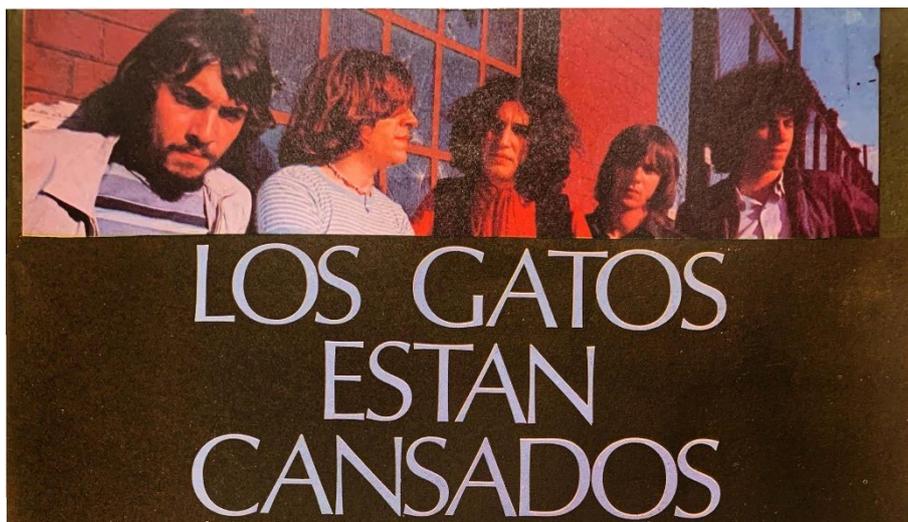


Imagen 138. “Los Gatos están cansados”, *Pelo*, N° 1, febrero de 1970, pp. 19-21.

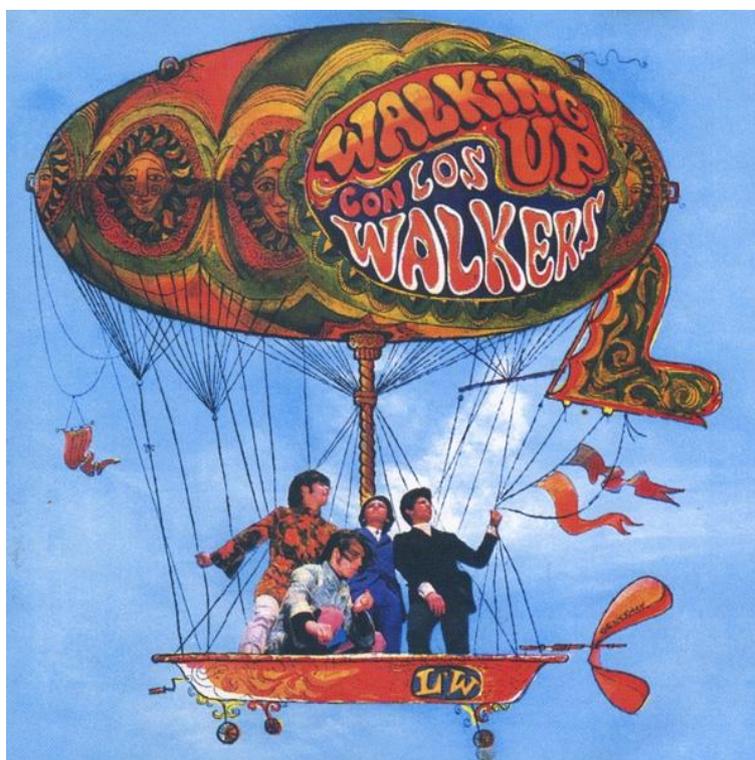


Imagen 139. Tapa del LP de Los Walkers - *Walkin Up*, Music Hall, 2047, 1969.

El lugar paradigmático, prototípico, de Almendra en este nuevo marco resultó, no obstante, incontrastable. Así lo manifestaron por caso, a fines de 1969, los resultados de la encuesta organizada por la revista *Pinap* para definir a “los conjuntos, solistas, temas y revelaciones más destacados de la temporada”. Para entonces, el grupo de Spinetta, Molinari, Del Guercio y García apenas había editado tres discos simples: los dos que habían salido en 1968 (“Tema de Pototo (para saber cómo es la soledad)”/“El mundo

entre las manos” y “Hoy todo el hielo en la ciudad”/”Campos verdes”) y uno más en noviembre de 1969 (con el “Tema de Pototo” nuevamente en el lado A, y “Final” en el lado B). Además, había logrado colocar su tema “Gabinetes espaciales” en el compilado *Mis conjuntos preferidos*, editado por la RCA y promocionado a través de una emisión televisiva del mismo nombre¹⁰⁷⁸. La banda había aparecido en aquel programa y posiblemente en algún otro, y también había escuchado sonar sus temas por algunas radios, pero sin dudas eso no significaba que hubiera ocupado un lugar de privilegio en la agenda mediática. Sin embargo, como se remarcaba con evidente aprobación en *Pinap*, el hecho de que el grupo “prácticamente” no hubiera tenido “difusión masiva” (al menos, se podría matizar, en comparación con otros conjuntos) no había evitado que los lectores lo eligieran como el “mejor conjunto” nacional del año, imponiéndose sobre La Joven Guardia, Los Náufragos y Carlos Bisso con su grupo Conexión n° 5¹⁰⁷⁹. Una decisión que a criterio de los editores de la revista reflejaba “el sólido poder de difusión de los recitales”, aun cuando Almendra recién había comenzado a tocar en vivo en Buenos Aires en el otoño (es decir que ni siquiera había participado del evento clave del calendario musical, los bailes de carnaval)¹⁰⁸⁰; pero que demostraba sobre todo, al menos desde esa misma óptica editorial favorable, que existía “una marcada y ávida inquietud por parte del público joven, el mismo que escuchó o recibió comentarios de este conjunto que renovó, conceptual y formalmente la manera de decir las cosas con que hasta ahora se expresaron todos los músicos beat argentinos”¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁸ “La reunión cumbre del beat argentino”, *Pinap*, N° 13, abril de 1969, 48-49; *Cashbox*, 19 de abril de 1969, en donde se hace referencia al programa de televisión, y *Cashbox*, 14 de junio de 1969, en donde el compilado aparece en el primer puesto del ranking de discos LP.

¹⁰⁷⁹ De hecho, otra encuesta realizada por *Pinap* en abril de 1969 había determinado que por entonces el conjunto preferido de sus lectores era Conexión N° 5 (36% de los votos), dejando en segundo lugar a La Joven Guardia (15% de los votos) y a Almendra en tercer puesto (11% de los votos). “El poder joven en la Argentina de hoy”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, p. 58.

¹⁰⁸⁰ Según el testimonio de sus propios integrantes, durante aquel verano de 1969, el primero de su carrera profesional, Almendra había actuado como conjunto estable en el boliche Matoko’s de Mar del Plata. Luego, viajó a Perú para representar a la RCA en el Festival de Ancón. Su primera presentación porteña ocurrió el 24 de marzo de 1969 en el Instituto Di Tella. “Almendra al natural”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 62-63. “Almendra: todo el hielo se fue al Perú”, *Pinap*, N° 12, marzo de 1969, p. 49; Kreimer, Juan Carlos. “Almendros en flor”, *Claudia*, diciembre de 1969. Sobre estos meses de la historia de Almendra, vease: Berti, E. *Spinetta: crónica e iluminaciones...*, p. 16. Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 69-72.

¹⁰⁸¹ “Almendra: el conjunto del año”, *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969, pp. 12-13, los resultados de la encuesta en p. 56. Véase también la encuesta organizada para elegir al super grupo, en la que Luis Alberto Spinetta fue “uno de los más votados” y Emilio Del Guercio resultó elegido como “mejor bajista”. Un dato anecdótico es que Cristina Bustamante, por entonces novia de Spinetta y destinataria original de los versos que el cantante compusiera para su canción “Muchacha (ojos de papel)”, fue una de las ganadoras de los premios que la revista sorteó entre quienes participaron de la encuesta. “El super grupo elegido”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, p. 25.

Almendra se había convertido, evidentemente, en un secreto a voces: una banda a la que una porción importante del público juvenil, aún si no la había podido escuchar demasiado, parecía más que predispuesta a reivindicar. ¿Pero cuál era, a fin de cuentas, ese secreto? ¿O, más bien, qué era lo que ese nuevo secreto expresaba y revelaba? Es en este punto que el juego de comparaciones con Pintura Fresca resulta especialmente significativo. Como se vio, la historia de este grupo es, en muchísimos puntos, comparable con la de Almendra. No sólo las trayectorias personales (mismo barrio, mismo tipo de colegio, similar condición socioeconómica) y musicales (formación autodidacta, participación previa en otros conjuntos) de sus integrantes fueron semejantes, sino que ambos conjuntos ingresaron al circuito comercial por la misma vía (la producción de Ricardo Kleinman) y prácticamente en el mismo momento, despertando rápidamente el interés de la audiencia juvenil y consiguiendo numerosas oportunidades para desarrollar sus carreras como músicos profesionales. Incluso luego de aquellos comienzos sus caminos se volvieron a cruzar más de una vez: en Mar del Plata, en donde ambos grupos tocaron durante los veranos de 1969 y 1970, en los ya mencionados bailes del “carnaval beat” organizados en el club Vélez Sarsfield ese último año, en las páginas de *Pinap* y de otros diarios y revistas (muchos menos ansiosos por descubrir diferencias entre lo que veían simplemente como dos de los muchos grupos beat que las discográficas promocionaban por entonces) y, muy probablemente también, en diversas emisiones radiales y televisivas del momento. Sin embargo, al mismo tiempo, Almendra y Pintura Fresca podían funcionar como dos ejemplos precisos de esa fractura que venía cobrando forma al interior del fenómeno beat entre dos formas muy diferentes de concebir los objetivos y los sentidos culturales y políticos de aquella propuesta musical que había emergido hacia 1964. Esa fractura que ahora, en el marco particular de la masificación cultural y comercial de ese mismo fenómeno y de la renovación de las referencias musicales de sus músicos y oyentes, pero además en el marco más general de una creciente radicalización cultural y política por parte de distintos sectores de la juventud argentina frente al autoritarismo social y dictatorial, terminaba de concretarse¹⁰⁸².

¹⁰⁸² Manzano, V. *La era de la juventud...*



Imagen 140. Pintura Fresca tocando en la boíte *Banana* de Mar del Plata.

Fuente: sitio web *Fotos de Familia* (Diario *La Capital* de Mar del Plata). Disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/fotos/6383> (última consulta: febrero de 2020).

“Música beat: ¿arte o comercio?”: el título de una mesa de debate organizada en un programa de televisión describía con claridad la cuestión¹⁰⁸³. En torno a los conjuntos inspirados en el modelo beatle, una nueva contraposición se afirmaba en el terreno de la música popular argentina. La música de Almendra y la de Pintura Fresca eran, a todas luces, parte de la galería de productos que alimentaba el pujante negocio de las empresas discográficas y de las industrias de la música en general. Ninguno de sus jóvenes integrantes podía ocultar ese vínculo ni afrontar de manera totalmente independiente los altos costos que implicaba producir a nivel profesional un disco de vinilo y ponerlo a la venta a lo largo del país; y ninguno de ellos ni de sus oyentes podía, tampoco, justificar un origen previo o separado de la cultura de masas para su música, tan abiertamente creada con instrumentos eléctricos e inspirada en vocabularios transnacionales. Pero, aun así, algunos de ellos habían comenzado a creer posible y necesario señalar una distinción. “Este año, después de tanto tiempo de utilizables confusiones y música complaciente, aparenta ser el definitivo para que se produzca el necesario decantamiento [sic] de la música pop (popular) argentina”, anunciaba el periodista Daniel Ripoll desde el primer número de la revista *Pelo*, publicado como ya se mencionó en febrero de 1970. Mucho más actor protagónico que intérprete neutral, el ex editor de *Pinap* había concebido su

¹⁰⁸³ “Música beat: ¿arte o comercio?”, *Ahora*, 24 de marzo de 1970, pp. 18-19; “Para mí es comercio, para mí es arte”, *Gente*, 26 de marzo de 1970, pp. 78-79.

nueva revista (que, como ya se dijo, muy pronto vendería más de cuarenta mil ejemplares por mes y se exportaría a distintos países de América Latina) como una tribuna de intervención pública en claro favor de lo que consideraba debía ser “una música pop más honesta, a pesar de la inevitable comercialización; pero realizada con mayor seriedad y estudio e integrada a la Argentina real”¹⁰⁸⁴. Y la suya no fue de ningún modo una voz aislada: durante los meses siguientes, un sector de los músicos y la audiencia dio forma, con sus palabras y sus actos, a un posible final para la historia de la música beat, asumiendo como propio el discurso de la autenticidad subjetiva y artística. Un discurso que, paradójicamente, a la vez que ponía en tensión la tradicional asociación entre industria, entretenimiento y alienación cultural, contribuía a reactualizar y reforzar las aristas más conservadoras, elitistas y androcéntricas de esa crítica a la cultura popular masiva.

“Nosotros no hacemos música beat ni nada que se le parezca”, declaraba en ese mismo primer número de *Pelo* el nuevo guitarrista de Los Gatos, “Pappo” Napolitano. A pesar de la ironía de que el disco que su grupo acababa de lanzar se titulara *Beat N° 1* (“una confusión en la grabadora”, argüía el cantante Litto Nebbia), esa decisión explícita de abandonar y renegar de la etiqueta “beat” se difundió con rapidez durante 1970 entre los grupos y oyentes interpelados por el nuevo modelo de la música progresiva. Un reposicionamiento que, no quedaban dudas, excedía largamente la mera cuestión terminológica. “Todo ese tipo de música es lo contraproducente porque no contiene nada nuevo ni progreso musical”, sostenía el tecladista del grupo Ciro Fogliatta, en referencia a la mirada de conjuntos y solistas “beat” que habían aparecido en escena durante los pocos meses de 1969 en que los autores de “La balsa” habían dejado de trabajar: “es lo mismo que la nueva ola pero con guitarra distorsionada y pelo largo. ¿Es que el público no se da cuenta que es todo prefabricado?”, se preguntaba¹⁰⁸⁵. “Nosotros hacemos algo que nos gusta y que ocupa toda nuestra vida. Y tratamos de hacerlo con la mayor calidad”, parecía responderle uno de sus pares, el guitarrista del trío Manal Claudio Gabis, con sus declaraciones en aquel debate televisivo transmitido por Canal 7. “El disco, la música, es algo que produce ideas y provoca ideas, que educa”, le espetaba en la cara a aquellos representantes de las discográficas (entre ellos, Ricardo Kleinman) que estaban en el set y para quienes la música beat no merecía ser considerada más que “un comercio,

¹⁰⁸⁴ “Música pop argentina”, *Pelo*, N° 1, febrero de 1970, p. 3.

¹⁰⁸⁵ “Los Gatos están cansados”, *Pelo*, N° 1, febrero de 1970, pp. 19-21.

solamente un comercio”¹⁰⁸⁶. Era la misma línea argumental que proponía Edelmiro Molinari al hablar de la separación de su grupo a mediados de año: “Quizás, hoy mismo, nosotros demos un recital y para el público Almendra va a matar, pero sólo nosotros sabemos que no estamos consiguiendo lo que en realidad queremos”, confesaba. El guitarrista explicaba de esa manera las razones por las cuáles su banda había tomado la decisión no sólo de disolverse sino también de hacer de esa determinación una suerte de acto artístico en sí mismo (“nosotros somos un conjunto hasta en la separación”, definiría otro de los integrantes, Luis Alberto Spinetta)¹⁰⁸⁷. Seguramente aquel lector de *Pelo* que por entonces decía notar “una saludable tendencia a devolver la sensibilidad a los atrofiados tímpanos del público” estaría conforme con esas explicaciones. Para él, como para muchos otros jóvenes, existía una diferencia evidente entre quienes “con su esfuerzo y talento” daban “a nuestra música pop la evolución necesaria” y aquellos imitadores que regrababan temas de artistas extranjeros y cometían “atrocidades tales como ‘Chevy-Chevy’ [sic]”¹⁰⁸⁸. Tal como lo definía categóricamente Juan Carlos Kreimer en su libro-manifiesto *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, publicado a fines de 1970, la música “progresiva” era una que tenía como misión “desaletargar [sic] (...) a quienes sólo quieren la cancioncita fácil, complaciente, pegadiza”. No podía por eso detenerse “en sus propios descubrimientos”, porque “una vez probado el buen funcionamiento de una forma en un tema, reiterarlo en otro” significaba “herrumbarlo” [sic] y porque “todo hallazgo” merecía ser tomado apenas como un “peldaño para continuar la escalada: para trepar a partir de él hacia otras zonas, más audaces, más libres, menos seguras”¹⁰⁸⁹. El camino contrario llevaba, sin lugar a dudas, al modelo de Pintura Fresca:

CUIDADO: si hay un conjunto que puede zamarrear los instrumentos de una manera impersonal y cantar todo en el mismo tono indefinido, ése es Pintura Fresca. Son los de ‘Chevy-Chevy’ y ‘Loocky-loocky’ [sic], cuatro muchachos tan manejados, tan artificialmente impuestos, que haciendo música (de algún modo hay que llamarla)

¹⁰⁸⁶ “Música beat: ¿arte o comercio?”, *Ahora*, 24 de marzo de 1970, pp. 18-19; “Para mí es comercio, para mí es arte”, *Gente*, 26 de marzo de 1970, pp. 78-79.

¹⁰⁸⁷ “La separación de Almendra”, *Pelo*, N° 8, septiembre de 1970, pp. 6-7. La declaración de Spinetta en Añños, Rosario. “Pop nacional: déjenlos ser”, *Primera Plana*, N° 401, 6 de octubre de 1970. Véase Delgado, J. *Tu tiempo es hoy...*, pp. 179-196.

¹⁰⁸⁸ Santoro, Rodolfo Claudio. “El Trio Galleta, la música complaciente”, *Pelo*, N° 4, mayo de 1970.

¹⁰⁸⁹ Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, pp. 111-113 Resulta interesante notar que el autor había escrito originalmente esas palabras en una nota que comunicaba la separación de Almendra. Véase JCK [Juan Carlos Kreimer]. “Las cosas de la vida: se separa Almendra”, *Semana Gráfica*, N° 52 11 de septiembre de 1970, pp. 33-35.

premeditadamente pegadiza, ni siquiera resultan asombrosamente comerciales. Todo en ellos contribuye hacia la propia autodestrucción. No sería el primer caso de canibalismo dentro de la música popular¹⁰⁹⁰.

La nueva “música progresiva argentina”, ese fenómeno cultural masivo que con el paso de los años terminó consolidándose bajo el nombre “rock nacional”, surgía de esta manera -tal como las principales investigaciones precedentes han señalado- a través de un proceso de “autonomización” de un sector de la juventud beat que había encontrado en el valor de la autenticidad un criterio de identificación y de “diferenciación dentro del conjunto de la música para jóvenes”¹⁰⁹¹. Ese proceso, que había sido un resultado de las propias dinámicas internas de la música y la cultura juvenil durante los años sesenta, también expresaba y participaba a su modo de las transformaciones socioculturales y políticas de su tiempo, con todas sus ambivalencias a cuestas.

Así, por un lado, el juego de inclusiones y exclusiones que proponían los nuevos rockeros argentinos, su distinción entre una música “progresiva” y otra “complaciente”, implicaba una puesta en cuestión de las lógicas e intereses comerciales que hasta entonces las discográficas habían impuesto prácticamente a rajatabla para la música popular orientada a la juventud. Ciertamente, ninguno de los conjuntos que se identificaba con el modelo de la música beat “para escuchar” podía renegar demasiado de sus conexiones con el universo de las industrias culturales. Aun cuando, por poner tan sólo ejemplo, *Pelo* pudiera decir que Pintura Fresca hacía versiones de los “discos super comerciales de ritmo fácil y letra tonta” que se producían en los Estados Unidos y *Pinap* insistir en que Almendra era un conjunto que “durante mucho tiempo permaneció relegado en diversos medios, porque se consideraba que no era ‘lo suficientemente comercial’”, lo cierto es que ambos conjuntos aportaban a las arcas de la misma empresa (la RCA): el primer LP de Spinetta, Molinari, Del Guercio y García había vendido, apenas un mes después de su lanzamiento, veinte mil copias¹⁰⁹². Tal vez sea eso lo que explique, más que una cuestión

¹⁰⁹⁰ Kreimer, J. C. *Agarrate!!!...*, p. 39. Los títulos correctos de las dos canciones mencionadas son “Chewy-Chewy” (originalmente grabada por The Ohio Express) y “Looky, Looky” (escrita e interpretada por Giorgio Moroder).

¹⁰⁹¹ Las citas corresponden a Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, p. 52 (“autonomización”). V Díaz, C. *Libro de viajes y extravíos...*, p. 29 (“diferenciación...”). Véanse también Manzano, V. *La era de la juventud...* y Vila, P. “Rock argentino: The Struggle for Meaning”...

¹⁰⁹² La cita sobre Pintura Fresca en “Los conjuntos de la música pop argentina”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, p. 31; la cita sobre Almendra en “¡Se acabó el jingle!”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, pp. 30-31. La cifra de veinte mil copias vendidas es mencionada en “Ópera Almendra”, *Pinap*, N° 24, marzo/abril de 1970, pp. 32-37. En otra nota de la época se habla de diez mil copias vendidas en veinte días: De Irala, Cristina. “Cuatro jóvenes con poesía”, *Gente*, 5 de marzo de 1970, p. 54.

estética o real en términos de producción, la importancia simbólica que tuvo durante aquellos años (y también la que continúa teniendo hasta el presente¹⁰⁹³) la creación del sello discográfico Mandioca a fines de 1968. La decisión del exitoso editor Jorge Álvarez, una de las figuras protagónicas del mundo literario e intelectual de los años sesenta, de aliarse con los jóvenes Pedro Pujó, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo para crear una empresa grabadora no modificó la distribución del mercado y, aunque habilitó las grabaciones de algunos de los jóvenes músicos que se identificaban con el paradigma “progresivo” (como el cantautor Moris, el trío Manal y el cuarteto Vox Dei, responsables de los únicos LP de un solo artista que se editaron por el sello¹⁰⁹⁴), resulta evidente que estuvo lejos ser la única vía por la cual la nueva música beat “para escuchar” pudo desarrollarse¹⁰⁹⁵. Sin embargo, esa nueva presencia relativamente independiente (los discos de Mandioca eran prensados en la fábrica de RCA y los últimos de ellos, editados en 1970, fueron distribuidos por Disc Jockey) en el marco de un negocio controlado por las grandes empresas extranjeras y algunos sellos nacionales se ofreció como un ejemplo moral, es decir, como un modo posible de nombrar y exaltar el desafío pequeño pero concreto que el nuevo modelo artístico representaba para las dinámicas de producción y promoción con las que hasta entonces se había manejado el fenómeno de la música juvenil. “Lo que hicimos, que rompió el negocio del disco, fue enfrentarlo a Ricardo Kleinman, el negocio de la venta de la música inerte en la Argentina estaba en sus manos, (...) toda esa chatarra: Pintura Fresca, Conexión N° 5, Carlos Bisso”, recordaría varios años más tarde Álvarez, reconociendo que “curiosamente a la vez era el productor de Almendra” pero evitando reflexionar demasiado al respecto¹⁰⁹⁶. Como señala Pablo Collado, “aunque durante el año 1969 las propuestas de Mandioca compartieron el espacio con bandas patrocinadas por las discográficas ‘enemigas’, el postulado de su vocación alternativa logró instalar la discusión sobre la existencia de dos clases de

¹⁰⁹³ Algunos de los numerosos ejemplos de la importancia del sello Mandioca para la narrativa hegemónica sobre la historia argentino pueden encontrarse en los libros de Miguel Grinberg (*Cómo vino la mano...*) y de Marcelo Fernández Bitar (*50 Años de rock en Argentina...*) y en el documental *Mandioca, la madre de los chicos* de Aníbal Esmoris (2012).

¹⁰⁹⁴ Además, Mandioca editó los compilados *Mandioca Underground* (1969) y *Pidamos Peras a Mandioca* (1970) y 21 discos simples, entre ellos tres de Manal y otros tres de Vox Dei.

¹⁰⁹⁵ Mandioca comenzó a funcionar como una editora de posters (bajo el nombre Mano de Mandioca). El sello discográfico se creó en la primavera de 1968 y su nombre completo era *Mandioca, la madre de los chicos*. Sobre la actividad de Mandioca en su época, véase “Mandioca beat”, *Pinap*, N° 8, noviembre de 1968, p. 37; “El carnaval de los naufragos”, *Panorama*, 19 de noviembre de 1968, p. 65; “La vida es como un long play”, *Análisis*, N° 402, 27 de noviembre de 1968, p. 52. Algunos de los numerosos testimonios sobre la historia del sello son el de Álvarez, Jorge. *Memorias* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013), pp. 89-100 y el de Claudio Gabis en Ábalos, E. *Rock de Acá...*, pp. 126-128.

¹⁰⁹⁶ Grinberg, M. *Cómo vino la mano...*, p. 91.

expresiones musicales juveniles, una ‘auténtica’ y la otra ‘complaciente’¹⁰⁹⁷. O, por decirlo con otras palabras: si bien los músicos de una banda como Almendra terminaron por convencer a los responsables de su discográfica para grabar su LP “como más les guste” e incluso para que a fines de 1970 editaran el primer álbum doble de la música beat argentina¹⁰⁹⁸, presentar a los autores e intérpretes del “Tema de Pototo” como “lo más Mandioca de RCA” constituía una vía mucho más directa y contundente de mostrar las formas en que ese “negocio del disco”, si no se estaba rompiendo, al menos se estaba sintiendo compelido a transformarse tanto en sus formas de trabajo como en los repertorios que producía ante la emergencia del nuevo modelo de artista popular con el que los nuevos jóvenes rockeros se autorepresentaban¹⁰⁹⁹.



Imagen 141. Almendra, “lo más Mandioca de RCA”. Fotografía de Rodolfo Vanni publicada en el N° 111 la revista *Mano de Mandioca* (1969).

¹⁰⁹⁷ Collado, Pablo D. “Los pasos previos: Apuntes sobre la radicalización política y cultural a partir de la trayectoria empresarial de Jorge Álvarez (1963 - 1970)”, *Sociohistórica*, N° 31 (2013), p. 15.

¹⁰⁹⁸ “Yo almendro, tú almendras, él almendra...”, *Cronopios*, N° 1, octubre de 1969, p. 28. Véase también la frase similar ya citada, tomada de “Almendra al natural”, *Pinap*, N° 16, julio de 1969, pp. 62-63.

¹⁰⁹⁹ *Mano de Mandioca*, 111, p. 8. En una nota sobre la revista *Mano de Mandioca*, Pedro Pujó la definía como “una publicación dirigida al público que compra posters y es habitué de los festivales y conciertos beat; para informar de las actividades (generalmente musicales); tocar temas que interesen a todos, intratables a nivel oficial”: “El fin de la solemnidad”, *Periscopio*, Año 1, N° 8, 11 de noviembre de 1969, p. 58.



Imagen 142. Publicidad del sello Mandioca, la madre de los chicos publicada en el N° 6 de la revista *Cronopios* (marzo de 1970).

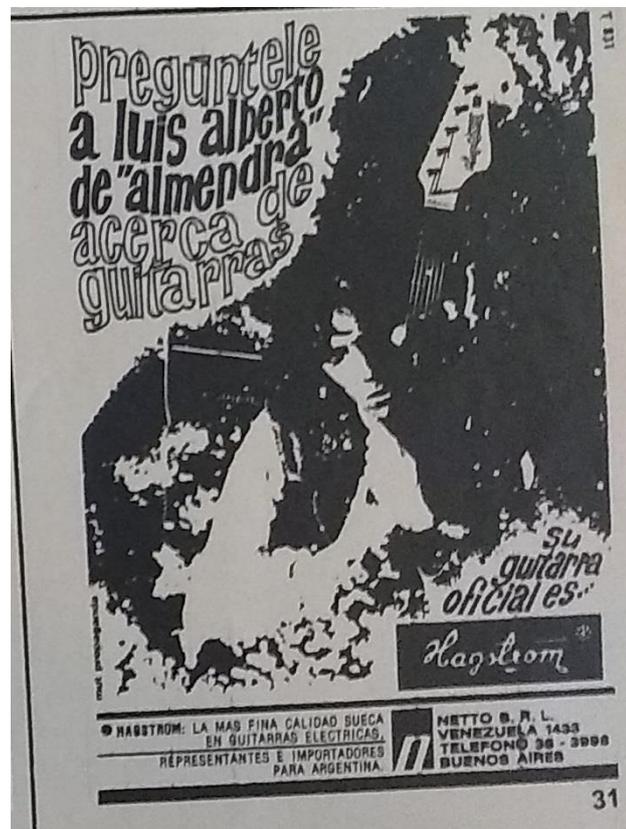


Imagen 143. Publicidad de las guitarras *Hagstrom* con la imagen de Luis Alberto Spinetta.

Fuente: *Cronopios*, N° 1, octubre de 1969, p. 31.



Imagen 144. Fotografía de Almendra utilizada en la contratapa de su segundo LP (1970).

En el mismo sentido, es decir como una forma más clara de contestación al autoritarismo de su tiempo y un impulso de transformación de las relaciones entre las industrias culturales y sus jóvenes artistas y consumidores, se podían leer también la reformulación de las distintas prácticas y estilos culturales que se desplegaban en sintonía con las nuevas propuestas musicales. “No queremos grabar músicos, queremos grabar gente. Si contratamos a alguien es porque nos interesa lo que toca y lo que canta, pero también porque vive de acuerdo con eso”, afirmaba uno de los jóvenes creadores de Mandioca¹¹⁰⁰. También en la defensa de ese estilo de vida, que se pretendía más auténtico, honesto y libre que el de aquellos jóvenes que se divertían bailando con la música de Pintura Fresca o que no se preocupaban demasiado por las diferencias entre esos conjuntos “complacientes” y los grupos verdaderamente “progresivos”, se construía una posición cultural y política más contestataria. En este punto, las distinciones que se desplegaron al interior del fenómeno beat durante 1969 y 1970 demostraron que -tal como se señaló previamente- no todos los jóvenes querían o podían asumir con el mismo grado de compromiso e intensidad los cambios culturales simbolizados en el pelo largo y los

¹¹⁰⁰ “La vida es como un long play”, *Análisis*, N° 402, 27 de noviembre de 1968, p. 52.

nuevos estilos “informales” de vestirse y arreglarse. Si “los jóvenes cultores del rock” impulsaron una modernización de la masculinidad “por medio de valores como la igualdad y la autenticidad, que permitieron imaginar e incluso concretar nuevos proyectos de amor y de familia”, lo cierto es que estas transformaciones fueron “más evidentes en los proyectos contraculturales extremos” que en otros ámbitos¹¹⁰¹. Los casos de Arco Iris y La Cofradía de la Flor Solar, dos comunidades que conformaron además sendas bandas de rock, funcionaron así de un modo similar al del sello Mandioca: no sólo como casos puntuales y concretos de grupos que experimentaron con la vida comunitaria, desafiaron los modelos tradicionales de relaciones sexuales y amorosas y radicalizaron sus principios espirituales, sino también -y sobre todo- como íconos morales (y mediáticos) que permitieron señalar un vínculo directo entre la nueva música “progresiva” y un posicionamiento cultural contestatario frente al mercado¹¹⁰². Y lo mismo podría haber ocurrido con el frustrado Primer Festival Argentino de la Música Joven, un encuentro musical de tres días que el locutor radial Edgardo “Negro” Suárez intentó organizar durante la primavera de 1970 en un predio cercano a la laguna de Lobos, en la provincia de Buenos Aires¹¹⁰³. Ese “Woodstock de las Pampas” (como pertinentemente lo bautizó la revista *Primera Plana*) terminó siendo suspendido por las autoridades municipales, asustadas ante la posibilidad de ver replicadas en su territorio las imágenes que justamente por entonces se podían apreciar en la película que documentaba el ya “mítico” festival de Woodstock¹¹⁰⁴. Pero la posibilidad de que miles de jóvenes (“probablemente 100 mil [...], pero estamos preparados para recibir a 250 mil”, anticipaba Suárez) confluyeran en una “epidemia de amor bucólico y melómano” y -acaso- terminaran por protagonizar secuencias asociadas al amor libre o al consumo de sustancias alucinógenas era ya en sí

¹¹⁰¹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 198.

¹¹⁰² El caso de Arco Iris fue especialmente seguido por la prensa: “Arco Iris: la música, complemento de la disciplina yoga”, *Clarín*, sección Espectáculos, 2 de febrero de 1970, p. 2 “Rebelión en el zoológico”, *Pelo*, N° 2, marzo de 1970; “Atrapando el desafío”, *Pelo*, N° 6, julio de 1970; “Vida cotidiana y meditación”, *Pelo*, N° 11, enero de 1971. Sobre La Cofradía de la Flor Solar, puede verse por ejemplo: “La Cofradía de la Flor Solar”, *Cronopios*, N° 0, septiembre de 1969, p. 15.

¹¹⁰³ Suárez fue un personaje importante dentro del circuito cultural porteño de finales de los años sesenta. Además de disc-jockey, actuó en las películas *Romance del Aniceto y la Francisca*, *The Players vs. los ángeles caídos* y *Tiro de gracia*. Véase: “Vivir... ¡Y qué sé yo!”, *Cronopios*, N° 3, diciembre de 1969, pp. 88-91; “Los nuevos mitos del espectáculo”, *Siete Días*, 1 de diciembre de 1969; “Edgardo Suárez. Todos tenemos parientes”, *Siete Días*, 11 de mayo de 1970, pp. 58-60.

¹¹⁰⁴ “Woodstock de las pampas”, *Primera Plana*, N° 398, 15 de septiembre de 1970, p. 60. El nombre del festival varía de acuerdo a las fuentes. Sobre la suspensión, véase: “Lobos: nadie sabe por qué”, *La Razón*, 19 de septiembre de 1970; Bornik, Julio / Fonre, Alfredo. “La primavera prohibida de Lobos”, *Así*, 22 de septiembre de 1970; “De Woodstock a Lobos: Los hippies frustrados”, *Confirmado*, N° 275, 23 de septiembre de 1970, pp. 56-58; “La primavera: Flores, fuegos, hippies y Lobos”, *Panorama*, N° 179, 29 de septiembre de 1970, pp. 26-28. CPM -Fondo DIPPBA – Div. Cen. AyF, Mesa Referencia, Legajo 15.557. “Asunto: Semana Gráfica”

misma un indicio de que el fenómeno beat había despertado sensibilidades y expectativas sobre formas de vida muy distintas a las que se promovían desde el mundo adulto y bastante más difíciles de encasillar bajo las lógicas comerciales que hasta entonces habían impuesto las industrias culturales¹¹⁰⁵. Sensibilidades y expectativas que podían verse movilizadas por algunos “cantautores y juglares (Facundo Cabral, Pajarito Zaguri, Moris, Miguel Abuelo, *et al*)”, “números de proyección folklórica en actitud de cambio” y “la vanguardia del tango”, pero que sobre todo se referenciaban en la música de conjuntos musicales como Almendra, Manal, Los Gatos, Arco Iris, La Barra de Chocolate, La Cofradía de la Flor Solar y “otras ruidosas hermandades”¹¹⁰⁶.

Lejos de ocurrir de manera aislada, este proceso de autonomización musical y cultural sostenido en la distinción entre algunos grupos “auténticamente originales” y otros “persiguiendo desesperadamente el *score* comercial”¹¹⁰⁷ se produjo precisamente en el mismo momento histórico en el que la movilización social y la radicalización política escalaron a un nuevo nivel en Argentina, en respuesta a las políticas represivas y antipopulares que se venían imponiendo en el país desde el golpe de estado contra el gobierno peronista de 1955 y que se habían intensificado con el arribo de la dictadura liderada por Juan Carlos Onganía a partir de 1966. Si intentar trazar conexiones lineales implicaría forzar una interpretación, no resulta por eso menos necesario asumir que esta coincidencia merece ser comprendida como algo más que una mera casualidad: la música “progresiva” surgió entre 1969 y 1970, es decir, prácticamente en el mismo vertiginoso año que llevó de la insurrección popular conocida como el “Cordobazo” (29 de mayo de 1969) a la irrupción pública de la agrupación político-militar Montoneros (29 de mayo de 1970); un año en el cual, a la vez que quedaron expuestos los límites del proyecto autoritario del régimen militar, se abrió un horizonte de expectativas marcado por la convicción de la inminencia de transformaciones revolucionarias y la reivindicación de la militancia estudiantil, sindical, política y/o guerrillera como una vía para acelerar la llegada de esos cambios¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁵ La declaración de Suárez en “Un cierto modo de amar...”, *Siete Días*, 14 de septiembre de 1970, pp. 88-91; la frase sobre la “epidemia” en “Woodstock de las pampas”, *Primera Plana*, N° 398, 15 de septiembre de 1970, p. 60.

¹¹⁰⁶ La referencia a distintos estilos en “Woodstock de las pampas”, *Primera Plana*, N° 398, 15 de septiembre de 1970, p. 60; la frase sobre las “ruidosas hermandades” en “La primavera: Flores, fuegos, hippies y Lobos”, *Panorama*, N° 179, 29 de septiembre de 1970, pp. 26-28.

¹¹⁰⁷ Andrés, Jorge H. “El último boom”, *Análisis*, N° 423, 22 de abril de 1969, p. 59.

¹¹⁰⁸ Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013); Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil...*; Manzano, V. *La era de la juventud...* Torre, Juan Carlos. “A partir del Cordobazo”, *Estudios*, N° 4, Julio-Diciembre de 1994, pp. 15-24.

Ciertamente, en este nuevo contexto histórico, las prácticas y discursos de los sectores más comprometidos con la nueva “música progresiva” no representaron la única forma de interpelación de la juventud. Pero este hecho no obliga de ningún modo a reproducir una contraposición entre cultura y política que ha sido y en muchas ocasiones sigue siendo sostenida tanto por quienes se identifican con la cultura rock como por las memorias militantes. Por el contrario, tal como han señalado Alejandro Cattaruzza y Valeria Manzano, supone reponer tanto el carácter cultural de las prácticas expresamente “políticas” como la politicidad de las prácticas culturales de aquel momento, pensando a los artistas y oyentes de la “música progresiva” y a los distintos grupos “militantes” como distintos estratos de una misma “cultura contestataria general cuyo eje articulador” fue “la noción de ‘liberación’ en sus inflexiones colectivas y/o individuales”¹¹⁰⁹. Es desde esta óptica que se puede sostener que la emergencia de una distinción entre una “música pop de vanguardia -que algunos equivocados insisten en llamarla ‘beat’-” y “las tradicionales musiquitas inauténticas” (esa “música complaciente hecha solo para vender”) constituyó una de las manifestaciones claves del proceso de radicalización social que se desató con el cambio de décadas¹¹¹⁰. Más allá de su evidente tono esencialista y moralista, esa distinción no se sostuvo en la pura enunciación de la revista *Pelo*, los músicos y los fanáticos, sino que fue refrendada por un número de grabaciones en las que la invención formal y técnica en base a los elementos de la “estética rock” fue puesta efectivamente en valor y por distintos intentos de llevar “un modo de vida diferente, una identidad diferente, en ruptura con los hábitos instituidos y familiares, con los condicionamientos motores y perceptivos” que representaron un desafío concreto a las formas, los repertorios y los discursos que hasta entonces habían sido predominantes en la cultura de masas¹¹¹¹.

Pero la fractura entre “progresivos” y “complacientes” también puede ser comprendida bajo un signo muy diferente y, como tal, revelar ciertas aristas muy distintas sobre las transformaciones protagonizadas por la juventud en Argentina durante aquellos años¹¹¹². A fin de cuentas, la estratificación que postulaban los nuevos rockeros, su intento de determinar qué música era “buena” y cuál era “mala”, podía suponer un acto de irreverencia frente a las reglas de la cultura de su tiempo, pero representaba también un

¹¹⁰⁹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, p. 234. Cattaruzza, A. “El mundo por hacer...”

¹¹¹⁰ “Editorial: Bueno/Malo”, *Pelo*, N° 3, abril de 1970, p. 4.

¹¹¹¹ Scavino, Dardo. “Musa beat...”, p. 7.

¹¹¹² Véase Carassai, S. *Los años setenta de la gente común...*; Oberti, Alejandra. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2015).

ostensible acto de discriminación: es decir, una voluntad (que no sólo no se ocultaba sino que se exaltaba) de seleccionar a ciertos músicos y a sus oyentes a partir de ciertos criterios de valor (la autenticidad, la honestidad, la originalidad) y, en el mismo gesto, de excluir explícitamente y descalificar a otros por su supuesta incapacidad para cumplir con esos mismos criterios. Este discurso elitista, conservador y androcéntrico no era nuevo: había nacido junto con la idea misma de una “música clásica” durante el siglo XIX, justamente con el objetivo de defender la idea de una música “cultura” y autónoma que muy pronto encontró su contraposición en la nueva música popular que comenzaba a ser difundida a través de las primeras grabaciones sonoras¹¹¹³. A lo largo de la primera mitad del siglo XX, esa música *pop*, distinta a la milenaria música folklórica, fue caracterizada por la crítica cultural como un mero bien de consumo, como un objeto “fabricado” exclusivamente para el entretenimiento de un público masivo y alienado¹¹¹⁴. Aunque esos argumentos no tardaron en reproducirse en Argentina, el tango primero y el folklore después tuvieron a su favor, frente a los ataques recibidos, el argumento de sus raíces “verdaderamente” populares y su consiguiente capacidad para expresar una identidad “auténticamente” nacional; y también tuvieron, especialmente desde finales de los cincuenta, una serie de artistas como el bandoneonista Astor Piazzolla y la cantante Mercedes Sosa que defendieron las potencialidades de esas dos expresiones musicales para “elevarse” a un nivel artístico¹¹¹⁵. Pero la música pop que había surgido en Argentina a partir de la llegada del rock and roll tenía, en cambio, un inocultable carácter global, que dejaba completamente al desnudo sus relaciones con las industrias culturales y los capitales transnacionales. Y fue por eso mismo que, tal como se planteó previamente, el surgimiento de ese nuevo fenómeno que terminaría por ser conocido como “rock nacional” representó un capítulo decisivo en la historia de la música popular argentina: porque colaboró de manera sustancial en la masificación de un discurso de la autenticidad subjetiva y artística basado en esos mismos criterios que hasta entonces habían estado fundamentalmente asociados con la música de tradición escrita y el mundo de la “alta cultura”¹¹¹⁶.

¹¹¹³ Cook, N. *De Madonna al canto gregoriano...*; Dahlhaus, C. *La idea de la música absoluta...*; McClary, S. *Feminine Endings...*

¹¹¹⁴ Adorno, T. W. “On Popular Music”...; Frith, S. *Ritos de la interpretación...*

¹¹¹⁵ Fischerman, D. *Efecto Beethoven...*; Fischerman, Diego / Gilbert, Abel. *Piazzolla. El mal entendido* (Buenos Aires: Edhasa, 2009); Karush, M. B. *Músicos en tránsito...*

¹¹¹⁶ Cook, N. *De Madonna al canto gregoriano...*, pp. 15-38; Frith, S. *Ritos de la interpretación...*; Huyssen, A. *Después de la gran división...*; Machin, D. “Discourses of popular music”...;

El elitismo, el conservadurismo y el androcentrismo que caracterizaban (y aún caracterizan) a la defensa de la “música culta” se trasladaron, así, a la voz de aquellos jóvenes que hacían y escuchaban una música popular inspirada en repertorios e imágenes cosmopolitas y producida y difundida a escala masiva a través de los circuitos de las más poderosas empresas discográficas de la época. Esa voz era, en primer lugar, elitista en tanto se fundaba en un desprecio por los gustos musicales de las mayorías populares, entendidos como resultado del “sistemático bombardeo radial” y discográfico y de la especulación comercial de los propios intérpretes, pero también de la ignorancia, la mediocridad y la pasividad de ese público de los “bailes de los clubs” que no estaba interesado en “evolucionar musicalmente”¹¹¹⁷: “esos atrofiados mentales, vacíos cerebrales” que eran, según la opinión de un lector de la revista *Pelo* enojado con “la gente admiradora de Palito [Ortega], Billy Bond y Los Náufragos”, los que contribuían “a detener el avance de nuestra música”¹¹¹⁸. Esa voz era, en segundo lugar, conservadora porque postulaba una idea de la música anclada en el paradigma de la música autónoma, reclamando un tipo de escucha silenciosa y reverente que tendía a negar los múltiples usos sociales que cualquier tipo de música habilita y que se construía sobre una exaltación de la complejidad formal y el virtuosísimo técnico y, su contraparte, un rechazo tajante del cuerpo y el baile entendidos como un signo de inmadurez intelectual y falta de compromiso político (“música para niños, calificaba *Pelo* a la propuesta de Los Náufragos, los “intérpretes de ‘Ven te quiero ver bailar’”)¹¹¹⁹. Y esa voz era también, finalmente, androcéntrica ya que toda la argumentación de los rockeros en favor de su música “progresiva” y en contra de la música “comercial” estaba atravesada por una perspectiva masculina del mundo que los llevaba a postular su contraposición en los términos de una posición “auténtica” de carácter masculino y vinculada por consiguiente con lo racional, lo creativo y lo activo y una posición “complaciente” asociada con una serie de rasgos históricamente relacionados con lo femenino como lo irreflexivo, lo débil y lo pasivo¹¹²⁰. Como observa Valeria Manzano, aunque “es posible que esta flagrante

¹¹¹⁷ La frase “sistemático bombardeo radial” en “Almendra: el conjunto del año”, *Pinap*, N° 21, diciembre de 1969, pp. 12-13; la frase sobre el público en “Amadeo-Roque-Cuervo: ¿‘última vez?’”, *Cronopios*, N° 7, abril de 1970, pp. 34-37. Sobre la mirada elitista sobre los gustos populares del público argentino, véase Alabarces, P. / Gilbert, A. Un muchacho como aquel..., pp. 14-15 y 45-51.

¹¹¹⁸ “Correo. Atrofiados mentales, vacíos cerebrales”, *Pelo*, N° 12, febrero de 1971.

¹¹¹⁹ “Cacho Arce: en el camino del naufragio. ¿Bailata por la plata?”, *Pelo*, N° 11, enero de 1970. Sobre el virtuosismo, véase por ejemplo “Con bombos y platillos”, *Pinap*, N° 17, agosto de 1969, pp. 26-27; “3 grandes guitarras 3”, *Cronopios*, Año 1, N° 4, enero de 1970, pp. 28-33. Sobre el rechazo al baile, Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, pp. 52-53.

¹¹²⁰ Frith, S. / McRobbie, A. “Rock and Sexuality”...; McClary, S. *Feminine Endings...*

pose antifemenina de algunos rockeros” representara en parte “un intento expreso de contrarrestar las permanentes acusaciones homofóbicas” que enfrentaban, no quedan dudas de que la “detracción de lo femenino” fue constitutiva de la naciente cultura rock y uno de sus aspectos menos transformadores¹¹²¹.

Uno de los efectos más profundos de este discurso discriminatorio de la naciente cultura rock fue la invisibilización, tanto en el ámbito periodístico como en el académico, de la historia de la música beat entre 1964 y 1970. Con los mismos criterios con los que afirmaron el valor de sus gustos musicales y la legitimidad de sus prácticas e ideas, los jóvenes rockeros de comienzos de los años setenta fundaron su propia tradición selectiva y narraron con fervor su propia historia. En esa narración no hubo prácticamente espacio para el fenómeno beat y sus complejidades. Lejos de ser explicado como el resultado de un proceso histórico, el surgimiento del “rock nacional” fue contado y defendido como la creación original y revolucionaria de unos pocos jóvenes pioneros que, inspirados tan sólo por la música y las palabras de los Beatles y algunos otros (pocos) artistas de su tiempo, dieron origen en la Argentina a un nuevo fenómeno musical y cultural que puso en jaque los intereses económicos de las industrias culturales y desnudó la total falta de valor cultural de otras expresiones de la música pop previas (la “nueva ola”) y contemporáneas (el resto de la “música beat”, la balada romántica). El problema de este relato mitológico, entonces, no fue tanto el “borramiento” de ciertos conjuntos musicales (un borramiento que un trabajo de reconstrucción fáctica debería venir a “subsanan”) como la clausura de toda interpretación sobre el sentido que el desarrollo de una “música progresiva” tuvo para la historia música popular y de la cultura de masas argentinas. Es por esto que la comparación entre Almendra y Pintura Fresca resulta tan significativa: porque permite describir y entender la emergencia del discurso de la autenticidad rockera.

La etiqueta “beat”, que había surgido en 1964, continuó siendo utilizada popularmente en Argentina después de 1970. Sin embargo, desde una perspectiva histórica, resulta claro que aquel año representó el final de esa historia que había comenzado con la llegada de los primeros discos de los Beatles y la formación de los primeros conjuntos locales inspirados en la música y el estilo de ese grupo británico. Un final que, como identificó tempranamente Pablo Alabarces, fue puesto en escena durante

¹¹²¹ Manzano, V. *La era de la juventud...*, pp. 221-222 y 226-227. Véase también Andújar, Andrea. “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los ‘70. Batallas, telenovelas y rock and roll”, Andújar, Andrea / D’Antonio, Débora / Gil Lozano, Fernanda / Grammático, Karin / Rosa, María Laura (comps.). *De minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones sobre los 70 en la Argentina* (Buenos Aires: Luxemburg, 2009).

la última fecha del festival B.A. Rock, realizada el 28 de noviembre en el Velódromo de la ciudad de Buenos Aires¹¹²². Aquella tarde, en la que tocaron entre otros los grupos La Barra de Chocolate y Los Gatos, el conjunto Sanata y Clarificación liderado por el guitarrista Rodolfo Alchourrón (el arreglador orquestal que la RCA había contratado para trabajar con las canciones de Almendra) invitó al escenario al cantante Carlos Bisso. En una reacción casi instantánea, el público le impidió cantar. Bajo una “verdadera lluvia de monedas”, Bisso logró apenas terminar de interpretar el primer tema y se vio forzado a bajarse del escenario¹¹²³. Alabarces plantea que el músico formaba parte de Conexión N°5, es decir, de lo que define como “uno de los tantos grupos inventados por las discográficas para seguir el ritmo a los nuevos conjuntos pop después de Los Gatos, es decir, un conjunto comercial”. Pero las cosas, como se ha visto, eran un poco menos lineales. Ciertamente, la figura de Bisso venía despertando críticas y gestos de rechazo desde algún tiempo atrás. En el Festival Pinap de la Música Beat & Pop de noviembre de 1969 (en el que se presentó con “Pappo” como guitarrista) había cosechado, por ejemplo, “ovaciones y silbidos en cantidades exactamente iguales”, y también “una andanada de chapitas y monedas de un peso”¹¹²⁴. Ese mismo mes, no obstante, la encuesta realizada por la revista entre sus oyentes lo había elegido como parte de un “super grupo” junto a Luis Alberto Spinetta, Litto Nebbia, Emilio Del Guercio, Owe Monk y Raúl “Cuervo” Tórtora (quien hasta agosto había tocado con el cantante, como parte de la primera formación de Conexión n° 5)¹¹²⁵. Bisso se sentía cercano “a nivel amistad” con todos esos músicos (hasta le habían inventado un apodo: “‘Don Bosco’, porque dicen que soy bueno”) e incluso tomó la decisión de grabar una versión de “Muchacha (ojos de papel)”, traducida al inglés, como “homenaje” a Almendra¹¹²⁶. Pero eran justamente esas decisiones musicales, además de sus confesas aspiraciones de “grabar boleros hechos por mí -soy muy romántico-”, las que acentuaban los resquemores de los periodistas y lectores de la revista *Pelo*¹¹²⁷. Algunas semanas antes de su presentación en el B. A. Rock, el líder

¹¹²² Alabarces, P. *Entre gatos y violadores...*, p. 51. Los conjuntos que tocaron en el Festival están mencionados en “B.A. Rock. El festival para sacar la cabeza”, *Pelo*, N° 10, diciembre de 1970.

¹¹²³ “Carlos Bisso. Entre el triunfo y los silbidos”, *Clarín*, 8 de diciembre de 1970. Otra descripción del episodio en “Correo. Carlos Bisso quiere hablar”, *Pelo*, N° 10, diciembre de 1970.

¹¹²⁴ La mención a las “ovaciones y silbidos” en “Nunca antes tanto beat & pop”, *Pinap*, N° 20, diciembre de 1969, p. 38. La referencia a la “andanada de chapitas y monedas” en “Beat & Pop made in casa”, *Gente*, N° 224, 6 de noviembre de 1969.

¹¹²⁵ El super grupo elegido”, *Pinap*, N° 20, noviembre de 1969, p. 25.

¹¹²⁶ “Para juzgar a Bisso”, *Pelo*, N° 7, agosto de 1970. La referencia al “homenaje” en Gresia, Beatriz Helena. “Correo. Spinetta no merece el ‘homenaje’ de Bisso”, *Pelo*, N° 4, mayo de 1970.

¹¹²⁷ “Cinco en cortocircuito”, *Siete Días*, N° 167, 20 de julio de 1970, pp. 42-43; “Para juzgar a Bisso”, *Pelo*, N° 7, agosto de 1970

de Conexión n° 5 lanzó definitivamente su carrera solista, presentándose como intérprete de la canción melódica “Qué difícil es vivir entero” en el Primer Festival de la Canción Argentina para el Mundo, del cual resultó ganador¹¹²⁸. La audiencia rockera ya no se lo perdonó. “Aún no me explico por qué los otros días un grupo de melenudos, que no tienen nada que ver con la juventud de nuestro país, incitó al público del festival de música moderna realizado en el Velódromo cuando me tocó actuar”, sostenía en una entrevista publicada poco después por el diario *Clarín*¹¹²⁹. Era justamente esa dificultad del cantante para comprender por qué había sido expulsado del escenario la que permitía entender qué era lo que había terminado por suceder.

¹¹²⁸ Bortnik, Aida. “Iracundos, pero no mucho”, *Panorama*, N° 185, 10 de noviembre de 1970, p. 60.

¹¹²⁹ “Carlos Bisso. Entre el triunfo y los silbidos”, *Clarín*, 8 de diciembre de 1970.

Epílogo

**La música beat y las transformaciones de la música popular
argentina**

¿Qué significado tuvo el fenómeno beat para la historia de la música y la cultura popular argentinas? Una estrategia posible para intentar delinear los contornos de las respuestas que esta tesis ha dado a este interrogante es recuperar una mirada externa y extrañada. En el año 2000, el cantante y multiinstrumentista Daniel Melingo editó *Ufa!*, su segundo álbum dedicado a interpretar tangos y milongas¹¹³⁰. En ese disco (en ese CD-ROM, que fue el formato de edición utilizado) aparece una canción de poco más de un minuto de duración. La música del tema es del intérprete y la letra fue escrita por el poeta Enrique Cadícamo a mediados de los años 70. Su título es “Música beat”:

Unos chantas amigos me invitaron
a escuchar discos a un lugar pituco,
me sirvieron whisky y comenzaron
a darle leña a un tango de Pichuco.

Era para que entrara por el aro
Porque poco después puso un cretino
canciones de los Beat's y les declaro
que la sufrí como un tormento chino.

Era un ruido de cuerdas que mataba,
un *tono y dominante* insoportable,
el cantor era un rope que ladraba
y todos lo encontraban formidable.

Esa moda que a mí me reventaba
a ellos les hacía erizar la piel...
¿Ninguno de estos turros -yo pensaba-
habrá escuchado un disco de Gardel...?

Daniel Melingo (Buenos Aires, 1957) participó durante su juventud de algunos de los grupos de rock de Argentina más importantes de su tiempo. Entre 1980 y 1985 tocó con los Abuelos de la Nada, fundó Los Twist junto con Pipo Cicolatti e integró la banda de Charly García. Hacia finales de los años noventa, su trayectoria musical tomó un nuevo rumbo. En un contexto de revitalización del tango a nivel local e internacional, que incluyó el surgimiento de nuevas milongas que incentivaban la reapropiación y

¹¹³⁰ Daniel Melingo – *Ufa!*, DBN, 51720, 2000.

reformulación de las prácticas de baile tradicionales, de formación de agrupaciones musicales y teatrales tangueras, la aparición del tango electrónico y también de un fuerte impulso estatal al proceso de su patrimonialización como expresión musical emblemática de la identidad argentina, Melingo emergió como un intérprete singular y mundialmente reconocido del género¹¹³¹. Una deriva que, lejos de desencadenar acusaciones de traición, terminó reforzando su presentación como un artista sincero y original que había evitado encasillarse en su propia fórmula musical: es decir, como un “auténtico” rockero.

Sobre ese recorrido biográfico previo se construye la chistosa ironía de la canción. El otrora músico rockero canta ahora con su voz ronca una impecable milonga, asumiendo la postura quejosa y conservadora de aquellos viejos tangueros que muchos años atrás no comprendían “las canciones de los Beat’s”. Enunciada con aparente seriedad por quien en su momento podría haber sido el sujeto mismo de la crítica, la postura se revela tan anacrónica que se vuelve motivo de risa¹¹³².

El efecto cómico provocado por la anacronía ya estaba contenido, sin embargo, en los versos de la canción. “Música beat” es, como se dijo, un poema de Enrique Cadícamo (Luján, 1900-1999). El autor de los versos de algunos de los más célebres tangos (entre ellos “Los mareados”, “Anclao en París”, “Nostalgias” y “Al mundo le falta un tornillo”) lo incluyó en su libro de 1977 *Los inquilinos de la noche*. Por lo que el propio escritor señala en la “Prolusión”, es posible suponer que fue escrito en los años inmediatamente previos. Además, y este es un dato significativo, a través de ese texto introductorio queda claro que el tono caricaturesco y tremendista de la poesía es mucho más intencional de lo que podría suponerse y que, por lo tanto, la versión de Melingo no altera completamente el sentido original sino que en cierto punto lo que hace es exacerbarlo. Cadícamo afirma allí que ha escrito este “libro bajuno orientado hacia la joven cafaña afecta a saltarse la prosodia culta” y que dedica sus “versos profanos” a “ambidextros muchachos pelilargos” e “impetuosas jovencitas”. Su expectativa, declara, es que “la fauna y la flora juvenil” decida preferir su “breve sinopsis de una geografía lunfardo-contemporánea” a las “catarrosas reglas de la Academia”¹¹³³. Desde esta

¹¹³¹ Cecconi, Sofía. “La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión”, *Estudios Sociológicos*, Vol. XXXV, N° 103 (2017), pp. 151-177; Liska, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018).

¹¹³² Según relata Melingo: “Cuando fui a ver a don Enrique Cadícamo para pedirle permiso para poner música a sus poemas me sacó carpiendo. Hace poco me llamó y dijo que el único disco que escucha es el mío”. “Daniel Melingo, ahora tanguero. Con un aura de emoción y verdad”, *Clarín*, 30 de marzo de 1999.

¹¹³³ Cadícamo, Enrique. *Los inquilinos de la noche. Poemas lunfardos* (Buenos Aires: Fraternal, 1977), pp. 20-21.

perspectiva, “Música beat” podría acaso ser leído no tanto como un manifiesto quejoso sino como una ridiculización que el propio Cadícamo, para entonces un hombre de setenta años y una suerte de emblema de la edad dorada del tango, hacía sobre sí mismo y sobre todos los “viejos” tangueros hundidos en la añoranza.

Todo chiste, en cualquier caso, encubre una verdad. A pesar de lo dicho, lo cierto es que la condición de *outsider* de Cadícamo difícilmente pueda ser puesta en dudas. Esto queda en evidencia en otros de los poemas del libro, que buscan el mismo tono humorístico pero transmiten una serie de prejuicios homofóbicos muy fuertes, como aquel dedicado a la “Nueva ola” (“Aquel rope merzón y pelilargo/ y flor de comilón se sacudía/ como una coctelera y sin embargo/ su desafinación te conmovía”) o aquel sobre la “Moda Uni-sex” (“Moda hippy para ambos sexos/ que llegó hasta el arrabal/ diseñada por un travieso/ braquicéfalo homosexual/ (...)/ Moda pederasta y anodina/ basta ya de tanta broma/ ¿o es que el varón se ha vuelto mina/ y la mina se ha vuelto choma”). Pero esta distancia también se puede detectar, como se verá, en “Música beat”. Y es por eso que, si la operación estética y la trayectoria biográfica de Melingo dicen mucho sobre la situación del “rock nacional” y del tango hacia fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, esas cuatro estrofas escritas unos pocos años después del gran estallido de la música beat permiten repasar algunas características centrales de aquel fenómeno, y también intentar un balance sobre algunas de sus repercusiones más generales y determinantes para la historia de la música popular argentina.

Un primer aspecto clave está impreso en el mismo título: la música de la que se habla es denominada “beat”. Esa referencia genérica es especialmente significativa ya que pasa completamente por alto uno de los procesos culturales más importantes que se dinamizaron al interior del fenómeno beat, que fue el de la distinción por parte de un sector de la juventud entre lo que se denominó una música “progresiva” y otra “complaciente” o, para utilizar los términos más generales que definieron la disputa a nivel global, entre el “rock” y el “pop”. Para mediados de los años setenta, época en la que se escribió el poema, esa distinción ya articulaba claramente los consumos y la discusión sobre una buena parte de la música popular. Y no todos los jóvenes “hippys” o “pelilargos” de los que habla Cadícamo a lo largo de su libro se consideraban parte de un mismo colectivo sociocultural. Sin embargo, para el protagonista del poema esas diferencias no son perceptibles o al menos no son fundamentales. Aunque es imposible saber qué casos musicales concretos podía tener en mente, resulta claro que para él Los Shakers, Industria Nacional y Pescado Rabioso (o, para poner ejemplos anglosajones, los

primeros Beatles, Jimi Hendrix Experience y Yes) son al menos en cierta medida equiparables. Todos hacen lo mismo, todos son manifestaciones de una misma cultura juvenil. Todos hacen “canciones de los Beat’s”. La “música beat” argentina no constituye entonces, a los oídos de este *outsider*, un estilo musical preciso. Continúa respondiendo, en cambio, a la definición más general que se planteó durante la segunda mitad de los años sesenta: se trata de toda aquella música que se inscribe en un universo de sentidos asociado a los Beatles. O incluso, en términos aún más amplios, una música que se define primeramente en términos históricos: aquella posterior a la irrupción de ese conjunto musical británico, cuyos primeros hits comenzaron a sonar en el país en 1964.

Un segundo rasgo del fenómeno beat que aparece en el poema es su vinculación intrínseca con la juventud. Como se señaló, la aspiración de Cadícamo era escribir para los “muchachos pelilargos” y las “impetuosas jovencitas” de su tiempo. De ahí que en su libro hable de la música beat, la nueva ola o la moda unisex: son, desde su perspectiva, algunas de las expresiones propias de la cultura juvenil contemporánea. En “Música beat” hay además dos referencias directas, aunque quizá no tan explícitas, a la juventud. Por un lado, cuando el protagonista llama “cretino” a quien saca el disco de Pichuco (Aníbal Troilo) para poner canciones beat, juzgando esa selección musical (reemplazar el tango por el beat) como un acto de necesidad pero también, muy posiblemente, de inmadurez. Por otro lado, cuando quien canta se indigna ante la ignorancia de los “turros” que lo rodean. Éstos sólo conocen la música del presente, la música beat. Son demasiado jóvenes, insinúa el viejo tanguero, “ninguno” de ellos “habrá escuchado un disco de Gardel...”.

Ellos, sin embargo, escuchan discos. Este es un tercer aspecto de la “música beat” que sugiere el poema de Cadícamo. La reunión (que aparente ser relativamente privada) ocurre en un lugar en donde no hay una representación en vivo. El protagonista, por más que su admirado Gardel también grabara sus canciones (en discos de pasta), se reconoce desde el principio como un *outsider*. Es alguien que viene “de afuera”, que no participa de esa práctica cultural tanto por iniciativa propia como porque lo invitan “unos chantas amigos” y le sirven “un whisky”. Hay entre él y el resto de los invitados una distancia previa a cualquier valoración particular de lo que suena: una distancia en términos de las formas de recepción y consumo musical. El hecho de que los jóvenes no comiencen a bailar (por lo menos según el relato de los versos) podría sugerir que la música que sale de los parlantes pertenece a alguno de los grupos “progresivos” locales o extranjeros, con sus composiciones pensadas para ser escuchadas con atención (¿qué habrá pensado

Cadícamo, por ejemplo, de la fusión entre rock y tango piazzolliano que para mediados de los años setenta proponía el grupo Alas?). Pero, en cualquier caso, la conclusión más general es otra: el tanguero no puede evitarse sentirse en terreno ajeno en aquella reunión en la que los jóvenes controlan con seguridad el tocadiscos. Existe una distancia evidente entre él, que se formó musicalmente en los años de las presentaciones de las grandes orquestas de tango en los clubes de cada barrio, y esos hijos de la era del vinilo en Argentina¹¹³⁴.

El cuarto y último rasgo de la “música beat” que identifica el poema es una serie de características estéticas que contrastan fuertemente con los gustos musicales del protagonista. Este contraste funciona como eje central de su breve narración. Apenas acomodado, el viejo tanguero se da cuenta de que ha entrado “por el aro”: ha ingresado, como un león viejo y domado, en el circo beat. Se ve así sometido a escuchar una sucesión de sonidos que “todos” encuentran “formidable” pero que muy poco tiene que ver con lo que él quisiera considerar música. Son cuatro los rasgos estilísticos de la música beat que aparecen en esa descripción. En primer lugar, que tiene guitarras eléctricas (“un ruido de cuerdas que mataba”). En segundo lugar, que es simple y repetitiva en términos estructurales y armónicos (“un *tono* y *dominante* insoportable”). En tercer lugar, que el “cantor” se aleja de todo lirismo, gritando y hasta desafinando (“era un rope que ladraba”). En cuarto lugar, que ese mismo enjambre sonoro que daña su sensibilidad y su inteligencia (“la sufrí como un tormento chino”) provoca en los demás disfrute y emoción (“a ellos les hacía erizar la piel...”).

Esta definición de la “música beat” como “ruidosa” y antimusical no sólo expresa una opinión personal, sino también una posición exagerada y hasta caricaturesca. Ese es el chiste del poema: enunciado en 1977, mucho antes de que Melingo grabara su versión, el juicio descalificador del tanguero ya ha quedado anacrónico y puede ser leído como el patético lamento de un conservadurismo musical que ha sido derrotado. En su descripción detallada de esas “canciones de los Beat’s” el protagonista termina por delatarse. A pesar de empeñarse en calificarla como “ruido”, sus oídos conocen bastante bien a la “música beat”. La “moda” que lo “reventaba” ha conquistado, aun contra su propia valoración negativa, un territorio musical.

Que esa “música beat” haya podido ser en algún momento un “tormento chino” es, sin embargo, un dato que no debería ser pasado por alto a la hora de intentar

¹¹³⁴ Delgado, J. “La era del vinilo en Argentina...”

comprender cuáles fueron los sentidos culturales y políticos más específicos que el fenómeno beat pudo asumir durante el período 1964-1970. Más allá de la exageración cómica, y sin intención alguna de adentrarse en el complejo terreno de los usos de la música (rock, entre otras) para la tortura¹¹³⁵, se podría afirmar que esa posibilidad de que la música beat resultara hiriente para los oídos de una persona (en particular si esa persona era adulta y/o defendía un sistema de valores musicales estructurado sobre la distinción entre “alta” y “baja” cultura) fue la que la convirtió en una de las expresiones y una de las formas de acción posibles para un amplio sector de la juventud que, con el paso de los años y las canciones, profundizó su sensibilidad rebelde ante el autoritarismo cultural y político. Ese carácter potencialmente contestatario marcó la historia de la cultura rock durante los años siguientes y sedimentó formas de concebir, hacer y valorar la música que, a pesar de las profundas transformaciones socioculturales, políticas y económicas que han ocurrido desde aquel entonces, continúan manifestándose en la actualidad.

En este sentido, hay un aspecto de la crítica contra la música beat que formula el poema de Enrique Cadícamo que es menos explícito pero que tal vez sea el más significativo de todos: el hecho de que en ningún momento el narrador recurra a la contraposición entre una música “auténticamente” argentina y otra “extranjerizante” para atacar a sus jóvenes rivales musicales. Tango o beat, beat o tango, la discusión se plantea todo el tiempo como una cuestión de gustos personales. Estos versos escritos poco más de una década después de la llegada de los primeros discos y de las primeras imágenes de los Beatles, los mismos que algunos años más tarde serían convertidos en una milonga por un consagrado rockero, son, por sobre todas las cosas, el reconocimiento de una derrota generacional. O, tal vez sea más justo y preciso decir, representan el reconocimiento de la profunda transformación en la música popular argentina provocada por la irrupción de la “música beat”. Un quiebre histórico que supuso la normalización de una “estética rock” y la consolidación de formas de expresar la identidad nacional basadas en repertorios y estilos más abiertamente cosmopolitas.

¹¹³⁵ Gilbert, Abel. *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021), pp. 51-95

Agradecimientos

Aunque escribí la mayor parte de esta tesis en tiempos de pandemia y aislamiento social, jamás me sentí solo. En las líneas que siguen, quiero agradecerles a todas las personas que distintas maneras me acompañaron en este trabajo de investigación.

En primer lugar, les agradezco profundamente a mis directores, Valeria Manzano y Esteban Buch. Con sus estilos tan distintos, pero igualmente atentos y generosos, ellos dieron un impulso constante a mis ganas de trabajar y aprender. Escribir sabiendo que contaba con la oportunidad de ser leído por ellos, que son dos grandes referentes intelectuales para mí, fue un desafío enorme y apasionante. Su compromiso con mi formación y su respeto por mis ideas son un ejemplo que me guardo para siempre.

Quiero agradecerle, también, a las instituciones que respaldaron mi trabajo. Ante todo, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que me otorgó la beca doctoral que me permitió dedicar un tiempo muy valioso a la investigación. También al Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM), que fue mi lugar de trabajo y, a través de mi participación en el Núcleo de Historia Reciente y en distintos proyectos de investigación, un espacio de pertenencia intelectual muy importante. Lo mismo puedo decir con respecto a la Universidad de Buenos Aires (UBA) y al Centre de Recherches sur les Arts et le Langage de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (CRAL/EHESS), las dos instituciones de educación superior en las que he estudiado y que fueron además mis dos espacios de formación doctoral.

Esta tesis fue pensada y escrita a la par que me desempeñaba como docente universitario. Le agradezco a la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), a mis compañeras y compañeros de la materia Problemas de Historia Argentina, y muy especialmente a Carolina González Velasco y a Mauricio Schuttenberg. Asimismo, le agradezco a la Universidad Nacional de Quilmes, a mis colegas del proyecto de investigación “Territorios de la música argentina contemporánea” (TEMAC/UNQ), y en particular a Martín Liut. El trabajo y el diálogo con ellos fue y sigue siendo una experiencia muy valiosa, tanto en términos académicos como personales.

Quiero agradecer también a algunas personas que me ayudaron de diferentes pero muy decisivas maneras en mi investigación. A Abel Gilbert, por su confianza intelectual, por ser siempre un ejemplo constante de lo que significa el pensamiento crítico y por todo

su cariño. A Marina Franco, a Olivier Julien y a Matthew Karush, quienes formaron parte de mi comité de tesis en la EHESS en distintos años y me hicieron comentarios y sugerencias que fueron muy significativos para mi investigación. A Daniel Liurette, por toda su generosidad al abrirme su valioso archivo de revistas, grabaciones y curiosidades y por compartir toda su sabiduría de coleccionista conmigo. A “Taty” Luciani, por entusiasmarse con este extraño investigador interesado en un club de fans de los Beatles creado en los años sesenta y ayudarme a conseguir la información necesaria para contar su historia. A Leandro Donozo, por permitirme consultar su archivo de revistas y por su inspirador trabajo editorial. A Karin Gramático, por el extraordinario collage que ilustra la portada de esta tesis. Y a todos los entrevistados para esta investigación, por prestar su testimonio.

A todos mis amigos y a mi familia, les agradezco por su amor y por su aliento incesante para que realizara “la tesis”. Tal vez Hernán Confino, Andrés Gattinoni, Leandro Lacquaniti y Rodrigo González Tizón crean que esta vez me leyeron un poco menos, pero a esta altura deberían saber que siempre escribo bajo la estricta amenaza historiográfica de “los pibes del conventillo”. En cuanto a mi mamá Adriana y mi papá Marcelo, mi hermana y mis hermanos, mis tías y tíos, mis primas y primos y mis sobrinas y sobrinos, mi suegra y mi suegro y el resto de mis variopintos y amados parientes, siempre trabajo y escribo con ellos en mi corazón.

Le agradezco a Cosmo, el mejor perro del mundo, que llegó justo a tiempo para ayudarme a redactar y cerrar este trabajo.

En ese preciso momento, después, ahora mismo y mucho antes también, desde el principio, siempre estuvo Soledad. Este camino lo recorrí con ella. ¡Oh, lectora, estas palabras e ideas son todas para ti!

La Plata, junio de 2022.

Bibliografía

- AA. VV. *Almendra* (Buenos Aires: Editorial IM, 1971).
- Ábalos, Ezequiel. *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas* (Buenos Aires: Ezequiel Ábalos, 2009).
- Ábalos, Ezequiel. *Los Gatos - Beat N° 1* (Buenos Aires: El Encuentro Editorial, 2017).
- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Planeta: Buenos Aires, 2009).
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. “Industria cultural: la ilustración como engaño de masas”, Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2000) [1944], 165-212.
- Adorno, Theodor W. “On Popular Music”, Frith, Simon / Goodwin, Andrew (eds.). *On Record. Rock, Pop, and The Written Word* (Londres y Nueva York: Routledge, 2005) [1941], pp. 256-267.
- Aguilar, Gonzalo. “La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*”, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), pp. 85-120.
- Alabarces, Pablo. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993).
- Alabarces, Pablo / Salerno, Daniela / Silba, Malvina / Spataro, Carolina. “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, Alabarces, Pablo / Rodríguez, María Graciela (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires: Paidós, 2008), pp. 31-58.
- Alabarces, Pablo / Silba, Malvina. “‘Las manos de todos los negros, arriba’: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, *Cultura y representaciones sociales*, Vol. 8, N° 16 (2014), pp. 52-74.
- Alabarces, Pablo / Gilbert, Abel. *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021).
- Albornoz, Martín / Ribadero, Martín. “Representación histórica, violencia y lenguaje en *La Hora de los Hornos*”, *Lucha Armada en Argentina*, N°11 (2011), pp. 164-176.
- Alonso, Pablo. “Tecnología para los sentidos”, Longoni, Ana / Carvajal, Fernanda (comps.). *Minophone: 1967-2010* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010), pp. 62-71.
- Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943–1973)* (Buenos Aires: Ariel, 2001).

- Álvarez, Jorge. *Memorias* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013).
- Alonso, Rodrigo. *La música de Sandro. Cómo se hicieron sus canciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).
- Alvira, Pablo. “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectiva”, *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*, Año 3, N° 4 (2011), pp. 135-152.
- Andújar, Andrea. “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los ‘70. Batallas, telenovelas y rock and roll”, Andújar, Andrea / D’Antonio, Débora / Gil Lozano, Fernanda / Grammatico, Karin / Rosa, María Laura (comps.). *De minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones sobre los 70 en la Argentina* (Buenos Aires: Luxemburg, 2009).
- Antonelli, Mario. *A naufragar... La historia de Los Gatos* (Buenos Aires: Disconario-Melopea-Pentimento, 2018).
- Antonelli, Mario / Grigera, Daniel. *Al rescate de Los Shakers* (Montevideo: Ediciones B, 2017).
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).
- Appadurai, Arjun. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, Appadurai, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1991), pp. 17-88.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Madrid: Siglo XXI, 1995) [1977].
- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986).
- Axelrod, Michel. “Beatletoons: Moxie, Music, and the Media”, Womack, Kenneth (ed.). *The Beatles in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), pp. 134-141.
- Azar, Martín. “Una que sepamos todos. El cover y la traducción”, *Revista Luthor*, Vol. 1, N° 3, febrero de 2011, pp. 8-32.
- Baña, Martín. “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 5 (2010), pp. 39-65.
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile: youth, counterculture, and politics on the road to socialism and dictatorship* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017).

Bartolucci, Mónica / Favero, Bettina. “No solo rebeldes. Caqueros y mersas como representación juvenil en los años ‘60”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 9, N° 18, marzo de 2020, pp. 65-77.

Becker, Howard. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

Becker, Howard. “The Chicago school, so called”, *Qualitative Sociology*, Vol. 22, N° 1 (1999), pp. 3-11.

Berti, Eduardo. *Spinetta: crónica e iluminaciones* (Buenos Aires: Planeta, 2013) [1988].

Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017).

Benjamin, Walter. “El narrador. Reflexiones sobre la obra de Nikolái Leskov”, *Escritos franceses* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012) [1936].

Benzecry, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

Belini, Claudio / Korol, Juan Carlos. *Historia económica de la Argentina en el siglo XX* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2020) [2012].

Beltrán Fuentes, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional* (Buenos Aires: CEAL, 1989).

Bennett, Stith H. *On Becoming a Rock Musician* (New York: Columbia University Press, 2017) [1980].

Berman, Garry. *We're going to see the Beatles!: an oral history of Beatlemania as told by the fans who were there* (Santa Mónica: Santa Monica Press Group, 2008).

Biron, Dean. “Writing and Music: Album Liner Notes”, *Portal: International Journal of Multidisciplinary Studies*, Vol. 8, N° 1 (2011), pp. 1-14.

Blanco, Ernesto. *Los Beatles y la ciencia: De cómo la música, John, Paul, George y Ringo nos ayudan a entender la ciencia* (Buenos Aires; Siglo XXI, 2015).

Blanco, Oscar y Scaricaciottoli, Emiliano. *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)* (Buenos Aires: Colihue, 2014).

Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador* (México: FCE, 2001) [1949].

Bohoslavsky, Ernesto. “It's only rock and roll, but I (dis)like it. Anticomunismo, conservadurismo moral y persecución al primer rock argentino en la década de 1960”, *II Congreso Internacional de Estudios do Rock*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2015.

- Boix, Ornela. *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* (Universidad Nacional de La Plata, tesis de doctorado, inédita, 2016).
- Boix, Ornela. “‘Hubo un tiempo que fue hermoso’: una relectura de la relación entre ‘rock nacional’, mercado y política”, *Sociohistórica*, N° 42 (2018).
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002) [1999].
- Bontempo, Paula. “Los niños de *Billiken*: las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, N° 12 (2012), pp. 205-221.
- Borda, Libertad / Álvarez Gandolfi, Federico (comps.). *Fanatismos: prácticas de consumo de la cultura de masas* (Buenos Aires: Prometeo, 2021).
- Bovey, Seth. *Five Years Ahead of My Time* (London: Reaction Books, 2019).
- Briggs, Jonathyne. *Sounds French. Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958–1980* (Oxford: Oxford University Press, 2015).
- Buch, Esteban. *The Bomarzo Affair: Ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003).
- Buch, Esteban / Donin, Nicolas / Feneyrou, Laurent (dirs.). *Du politique en analyse musical* (Paris: Vrin, 2013).
- Buch, Esteban. “Le duo de la musique savante et la musique populaire”, Pedler, Emmanuel / Cheyronnaud, Jacques (eds.). *Penser les théories ordinaires* (París : Editions de l’EHESS, 2013), pp. 43-62.
- Buch, Esteban. “L’autonomie”, Heinich, Nathalie / Schaeffer, Jean-Marie / Talon-Hugon, Carole (eds.). *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l’art* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014), pp. 23-32.
- Buch, Esteban. *Breve historia de nuestra música grabada: cómo coleccionar discos en la era digital* (Buenos Aires: Vi-Da Tec, 2019).
- Buján, Rodrigo. *¿Fabulosos cuatro? Estrategias de construcción de Los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964* (Universidad de Buenos Aires, tesis de licenciatura, inédita, 2006).
- Bulla, Gustavo. “Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance”, Mastrini, Guillermo (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)* (Buenos Aires: La Crujía, 2006), pp. 113-134.

- Cadícamo, Enrique. *Los inquilinos de la noche. Poemas lunfardos* (Buenos Aires: Fraterna, 1977).
- Cafarelli, Carl. “An Informal History of Bubblegum Music”, Cooper, Kim / Smay, David. *Bubblegum Music is the Naked Truth* (Los Ángeles: Feral House, 2001).
- Caimari, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*
- Cambiasso, Norberto. *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia social del rock progresivo británico* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015).
- Camerlo, Marcelo (ed.). *The Magic Land. A guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock, 1966-1977* (Kliczkowski Publisher, 1998).
- Cannova, María Paula. “En directo, en vivo. El rock televisado en Latinoamérica entre 1960 y 1990”, *Clang*, N° 5, e006, diciembre de 2018, pp. 1-14.
- Cantilo, Miguel. *Chau loco. Los hippies en la Argentina de los setenta* (Buenos Aires: Galerna, 2000).
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017).
- Casali, Eduardo / Castro, Lautaro / Ceci, Maximiliano. *Silencio marginal. Memorias del rock argentino* (Buenos Aires: Punto de encuentro, 2014).
- Capasso, Verónica. “La noción de vanguardia en perspectiva”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 7 (2018), pp. 143-155.
- Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013).
- Carmona, Juanjo. *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada* (Buenos Aires: Compañía General de Ideas, 2003).
- Cattaruzza, Alejandro. “El mundo por hacer: una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”, *Entrepasados*, Año VII, N°13 (1997), pp. 103-114.
- Cateforis, Theo (ed.). *The Rock History Reader* (New York: Routledge, 2007).
- Cecconi, Sofía. “La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión”, *Estudios Sociológicos*, Vol. XXXV, N° 103 (2017), pp. 151-177.
- Cepeda Sánchez, Hernando. *Imaginario sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles en la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012).

- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política, nación* (Buenos Aires: Edhasa, 2011).
- Chapple, Steve / Garofalo, Reebee. *Rock 'n' Roll is Here to Pay: History and Politics of the Music Industry* (Chicago: Nelson Hall, 1980).
- Chastagner, Claude. *De la cultura rock* (Buenos Aires: Paidós, 2012) [2011].
- Chilabert, Ricardo / Lewi, Daniel / Ravelo, Marcelo / Sammartino, Mario. *¡A, B, C, D, Paul, John, George y Ringo! (Sus discos originales en la Argentina)* (Buenos Aires: Lumiere Ediciones, 2002).
- Cibeira, Juan Manuel. *La biblia del rock. Historias de la revista Pelo* (Buenos Aires: Ediciones B, 2014).
- Cicchelli, Vincenzo y Octubre, Sylvie. *Aesthetico-Cultural Cosmopolitanism and French Youth. The Taste of the World* (Londres: Palgrave/Macmillan, 2018).
- Citro, Silvia. “El rock como un ritual adolescente: trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología, 2008).
- Clarke, John. “Estilo”, Hall, Stuart / Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2014) [1975], pp. 271-292.
- Clayson, Alan. *Beat Merchants. The Origins, History, Impact and Rock Legacy of the 1960s British Pop Groups* (London: Blandford, 1995).
- Colao, Daniel. “De cómo y con quiénes empezó la cosa en nuestro país”, *Rock Superstar*, N° 5, agosto de 1978, pp. 4-6.
- Colao, Daniel / Abud, Rafael. “Las corrientes musicales. Argentina nostalrock. *El Club del Clan*”, *Rock Superstar*, N° 10, septiembre de 1978, fascículo 128 de la colección “Historia de la música pop”.
- Collado, Pablo D. “Los pasos previos: Apuntes sobre la radicalización política y cultural a partir de la trayectoria empresarial de Jorge Álvarez (1963 - 1970)”, *Sociohistórica*, N° 31 (2013).
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música* (Madrid: Alianza, 2012) [1998].
- Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).
- Cosse, Isabella. *Mafalda: historia social y política* (Buenos Aires: FCE, 2014).

- Cosse, Isabella. “Mafalda: Middle Class, Everyday Life, and Politics in Buenos Aires, 1964-1973”, *Hispanic American Historical Review*, Vol. 1, N° 94 (2014).
- Cosse, Isabella / Felliti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010).
- Covach, John. “Form in Rock Music: A Primer”, Stein, Deborah (ed.). *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 2005), pp. 65-76.
- Covach, John. “Leiber and Stoller, the Coasters, and the ‘Dramatic AABA’ Form”, Covach, John / Spicer, Mark Stuart (eds). *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Rock Music* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), pp. 1-17.
- Covach, John. “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock”, Spicer, Mark (ed.). *Rock Music* (Londres y New York: Routledge, 2016) [2011], pp. 37-64.
- Covach, John / Flory, Andrew. *What’s That Sound: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2018) [2006].
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta* (Barcelona: Idea Books, 1999) [1978].
- de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (La Plata: Ediciones Al Margen, 2003).
- Delgado, Julian. “‘No se banca más’: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”, *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, N° 15 (2015).
- Delgado, Julian. “El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis”, *A contracorriente*, Vol. 13, N° 3 (2016), pp. 17-48.
- Corti, Berenice. *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”* (Gourmet Musical: Buenos Aires, 2015).
- Delgado, Julián. *Tu tiempo es hoy* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017).
- Delgado, Julian. “La era del vinilo en Argentina: Expansión y retracción de la industria discográfica nacional, 1964–1984”, *Latin American Music Review*, Vol. 41, N° 2 (2020), pp. 167-195.
- Del Mazo, Mariano. *Sandro. El fuego eterno* (Buenos Aires: Aguilar, 2018) [2009].
- De Nora, Tía. *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) [2000].
- De Riz, Liliana. *La política en suspenso, 1966-1976* (Buenos Aires: Paidós, 2000).
- Díaz, Claudio. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965–1985)* (Unquillo, Córdoba: Editorial Narvaja, 2005).

Díaz, Claudio. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009).

Di Cione, Lisa. “La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo”, *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, N° 21 (2013), pp. 81-107.

Di Cione, Lisa. “Autores y compositores precursores del *rock and roll* temprano en la Argentina. De Johnny Carel a los Teen Agers”, *Música e Investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, N° 23 (2015), pp. 79-106.

Diez, Juan Carlos. *Martropía. Conversaciones con Spinetta* (Buenos Aires: Aguilar, 2006).

Doherty, Thomas. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s* (Philadelphia: Temple University Press, 2002).

Donnelly, Kevin J. *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks* (New York y Londres: Bloomsbury, 2015).

Donozo, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009).

Drott, Eric. *Music and the Elusive Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2011).

Drott, Eric. “The End(s) of Genre”, *Journal of Music Theory*, Vol. 1, N° 57 (2013), pp. 1-45.

Duffett, Mark. “I Scream Therefore I Fan? Music Audiences and Affective Citizenship”, Gray, Jonathan / Sandvoss, Cornel / Harrington, C. Lee (eds.). *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World* (New York: New York University Press, 2017), pp. 143-156.

Dunn, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* (North Carolina: The University of North Carolina Press, 2001).

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados* (Barcelona; Lumen, 1984) [1964].

Ehrenreich, Barbara / Hess, Elizabeth / Jacobs, Gloria. “Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun”, Lewis Lisa A. (ed.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (Londres: Routledge, 1992), pp. 84-106.

Enzensberger, Hans Magnus. “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, N° 285, noviembre y diciembre de 1963.

- Everett, Walter. *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013).
- Fabbri, Franco. “A theory of musical genres: two applications”, Tagg, Philip / Horn, David (eds.). *Popular Music Perspectives* (Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982), pp. 52-81.
- Fabbri, Franco. “La música como forma de interrelación social”, conferencia conclusiva de las «II Jornades d’Estudiants de Musicologia i Joves Musicòlegs», Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC), Barcelona, 9 de mayo de 2009.
- Fabbri, Franco. “A chi piaceva «Lovely Rita»?”, *L’ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale* (Milán: il Saggiatore, 2017).
- Farber, David. “The Intoxicated State/Illegal Nation: Drugs in the Sixties Counterculture”, Braunstein, Peter / William Doyle, Michael (eds.). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960’s and ’70s* (Londres y New York: Routledge, 2002), pp. 17–40.
- Favaretto, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegría* (Cotia: Ateliê Editorial, 2000) [1979].
- Favoretto, Mara. *Charly en el país de las alegorías* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013).
- Favoretto, Mara. *Spinetta. Mito y mitología* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017).
- Fernández Bitar, Marcelo. *50 Años de rock en Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2016) [1987].
- Felitti, Karina. *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta* (Buenos Aires y Barcelona: Edhasa, 2012).
- Ferrer, Aldo. *El capitalismo argentino* (Buenos Aires: FCE, 1998).
- Fessel, Pablo. “Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina”, Castiñeira de Dios, José Luis (dir.). *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad: homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° aniversario* (Buenos Aires: Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011), pp. 36-41.
- Feuer, Jane. “The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment”, Grant, Barry Keith (ed.). *Film genre reader II* (Texas: University of Texas Press, 1995), pp. 441-455.
- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Paidós: Buenos Aires, 2004).
- Fischerman, Diego / Gilbert, Abel. *Piazzolla. El mal entendido* (Buenos Aires: Edhasa, 2009).

- Frank, Thomas. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).
- Flachsland, Cecilia. *Desarma y sangra. Rock, política y nación* (Buenos Aires: Casa Nova editores, 2015).
- Franco, Adriana / Franco, Gabriela / Calderón, Darío. *Buenos Aires y el rock* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, 2006).
- Franco, Marina / Lvovich, Daniel. “Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, N° 47 (2017), pp. 190-217.
- Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll* (New York: Pantheon Books, 1981).
- Frith, Simon. “Art vs Technology: The Strange Case of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1986], pp. 77-92.
- Frith, Simon. “The Industrialization of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1987], pp. 93-118.
- Frith, Simon. “Towards an Aesthetic of Popular Music”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1987], pp. 257-274.
- Frith, Simon. “Music and Identity”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1996], pp. 293-312.
- Frith, Simon. “The popular music industry”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001), pp. 26-52.
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014) [1996].
- Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001).
- Frith, Simon / McRobbie, Angela. “Rock and Sexuality”, Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016) [1978/1979], pp. 41-58.
- Frydenberg, Julio. *Historia Social del Fútbol. Del amateurismo a la profesionalización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011).

- Gandolfi, Fernando. "Historia técnica, estética y social del aparato de radio en Argentina", *Registros*, Año 8, N° 8 (2012), pp. 72-102.
- García, Fernando. "Rock. Los sueños lúcidos de O. Bony", Pacheco, Marcelo E. *Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2007), pp. 37-46.
- García, Fernando. *El Di Tella. Historia íntima de un fenómeno cultural* (Buenos Aires: Planeta, 2021).
- García, Fernando / Minujín, Marta. *Marta Minujín. Los años psicodélicos* (Buenos Aires: Mansalva, 2015).
- García, Miguel A. (ed.). *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (Edulp: La Plata, 2010).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 2000).
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: FCE, 2007).
- Garriga Zucal, José. "Ni 'chetos', ni 'negros': roqueros", *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (2008).
- Garofalo, Reebee / Waksman, Steve. *Rockin' Out: Popular Music in the U.S.A.* (Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2007).
- Garzón Rogé, Mariana (ed.). *Historia pragmática. Una perspectiva sobre la acción, el contexto y las fuentes* (Buenos Aires: Prometeo, 2017).
- Gasparini, Sandra (comp.). *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta* (Buenos Aires: Añosluz editora, 2016).
- Giachetti, Diego. *Anni sessanta, comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione* (Pisa: BFS, 2002).
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012) [2003].
- Gilbert, Abel. *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura (1976-1983)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021).
- Gil Mariño, Cecilia Nuria. *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Bernal: UNQ, 2019).
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Península, 2008).

- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- González, José María. *El sueño... ¿terminó? Una banda de rock. Una década. Un momento. Una ilusión* (Buenos Aires: Dunken, 2007).
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013).
- González Velasco, Carolina. *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).
- Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino* (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008) [1977].
- Gronow, Pekka. "The record industry: the growth of a mass medium", *Popular Music*, Vol. 3 (1983), pp. 53-75.
- Grossberg, Lawrence. "Otro aburrido día en el paraíso: rock and roll y el poder otorgado a la vida diaria", *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (Valencia: Letra Capital, 2010) [1984].
- Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (New York: Routledge, 1992).
- Guerrero, Juliana. "Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional", García, Miguel A. (ed.). *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (Edulp: La Plata, 2010), pp. 65-71.
- Guerrero, Juliana. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 16 (2012).
- Gundle, Stephen. "Adriano Celentano and the origins of rock and roll in Italy", *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 3, N° 11 (2006), pp. 367-386.
- Gustavino, Berenice. "A tres décadas del futuro. El Año 2000 imaginado en el Instituto Di Tella en 1968", *CAIANA*, N° 17 (2020), pp. 1-17.
- Hall, Stuart. "The Hippies: An American moment", Gray, Ann / Campbell, Jan / Erickson, Mark / Hanson, Stuart / Wood, Ellen (eds.). *CCCS Selected Working Papers. Volume 2* (Londres y New York: Routledge, 2007) [1968], pp. 146-167.
- Hall, Stuart / Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra* (Madrid: Traficantes de sueños, 2014) [1975].
- Hannon, Andrew. "'Hippie' is a Transnational Identity: Australian and American Countercultures and the London OZ", *Australasian Journal of American Studies*, Vol. 35, N° 2 (2016), pp. 39-59.

- Hannon, Andrew. "The Theatre of Revolution Transforms Spectators into Political Actors: Performance as Political Engagement in the Transnational Counterculture", *European journal of American studies*, Vol. 4, N° 14 (2019).
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo* (Barcelona: Paidós, 2004) [1979].
- Hegarty, Paul / Halliwell, Martin. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s* (New York: Continuum, 2011).
- Hennion, Antoine. "Melómanos: el gusto como performance", Benzecry, Claudio (ed.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (Bernal: UNQ, 2012), pp. 215-248.
- Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música* (Buenos Aires: Paidós, 2015).
- Hudson, Carlos Fernando. "El Censo Nacional de 1960 en Argentina", *Diacronie* [En línea], Vol. 4, N° 12 (2012).
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Crítica, 2007) [1994].
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006) [1986].
- Ibañez, Noelia. "¿Estudiantes despolitizados? Jóvenes, emociones y discursos en el cine argentino: la trilogía de *El profesor*, de Fernando Ayala", *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata*, 2017.
- Iglesias, Iván. "Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock", *El oído pensante*, Vol. 9, N° 1 (2021), pp. 233-265.
- Inglis, Ian / Wilkins, Charlotte. "L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la British Invasion", *Volume!*, Vol. 2, N° 12 (2016).
- Irigoyen, Daniel. *A un paso del Cielo. Confesiones de un Superviviente* (Buenos Aires: Daniel Irigoyen, 2007).
- James, Daniel (comp.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976) (Nueva Historia Argentina, Tomo IX)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003).
- James, David E. *Rock 'N' Film: Cinema's Dance With Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 2016).
- Jameson, Fredric. *Periodizar los sesenta* (Córdoba: Alción Editora, 1997) [1984].
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012) [2002].
- Jiménez, Andrés E. "La nueva ola. El fenómeno musical de los '60", *Todo es Historia*, N° 421, agosto de 2002, pp. 6-17.

- Julien, Olivier. “‘A lucky man who made the grade’: Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music”, Julien, Olivier (ed). *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2008), pp. 147-170.
- Julien, Olivier (ed). *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2008).
- Julien, Olivier. “L’analyse des musiques populaires enregistrées”, Pistone, Danièle (dir). *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions* (Observatoire Musical Français: Paris, 2008), pp. 141-166.
- Kaiser, Marc / Spanu, Michael. “‘On n’écoute que des clips!’ Penser la mise en tension médiatique de la musique à l’image”, *Volume!*, Vol. 2, N° 14 (2018), pp. 7-19.
- Karush, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).
- Karush, Matthew B. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019) [2017].
- Karush, Matthew B. “Música y nación en la Argentina posperonista”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, N° 50 (2019), pp. 198-222.
- Keightley, Keir. “Reconsidering rock”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001), pp. 109-142.
- Kirby, Phil. “Beat Music”, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II* (London: Bloomsbury Academic, 2017), pp. 56–61.
- Kirkup, Michael: “‘Some kind of innocence’: The Beatles Monthly and the fan community”, *Popular Music History*, Vol. 1. N° 9 (2014), pp. 64-78.
- Kouvarou, Maria. *Rockin' all over the world: The Assimilation of Rock Music in Five European Countries (a comparative study)* (Universidad de Durham, tesis de doctorado, inédita, 2014).
- Kouvarou, Maria. “American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock’n’Roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century)”, *Historia Crítica*, N° 57, julio de 2015, pp. 75-94.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza, 1996) [1985].

- Kreimer, Juan Carlos. *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970).
- Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos (eds.). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina* (Buenos Aires: Musimundo, 2006).
- Le Guern, Philippe. “Un spectre hante le rock... L’obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la ‘muséomomification’”, *Questions de communication*, N° 22 (2012), pp. 7-44.
- Lernoud, Pipo (dir.). *Enciclopedia Rock Nacional 30 años de la A a la Z* (Buenos Aires: Mordisco, 1996).
- Lernoud, Pipo. *Yo no estoy aquí. Rock, periodismo, ecología y otros naufragios (1966-2016)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).
- Levín, Florencia. *Humor político en tiempos de represión. Clarín, 1973-1983, Buenos Aires* (Buenos Aires: Siglo. XXI, 2013).
- Lewisohn, Mark. *The Complete Beatles Chronicle* (Nueva York: Harmony Books, 1992).
- Liska, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018).
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008) [2000].
- Longoni, Ana / Carvajal, Fernanda (comps.). *Minuphone: 1967-2010* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010).
- Macan, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture* (New York: Oxford University Press, 1997).
- Machin, David. “Discourses of popular music”, *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* (London: Sage, 2010), pp. 13-31.
- MacDonald, Ian. *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties* (London: Vintage, 2008).
- Madoery, Diego. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2020).
- Manrupe, Raúl / Portela, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2001).
- Manzano, Valeria. “Rock nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976”, *The Americas*, Vol. 3, N° 70 (2014), pp. 393-427.

- Manzano, Valeria. “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”, Cosse, Isabella / Felliti, Karini / Manzano, Valeria (eds.). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2010), pp. 19-60.
- Manzano, Valeria. “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta” en *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N° 199, septiembre-diciembre de 2010, pp. 363-390.
- Manzano, Valeria. “‘Y, ahora, entre gente de clase media como uno...’. Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980”, *Contemporánea*, Año 5, Vol. 5, 2014, pp. 85-104.
- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Buenos Aires: FCE, 2017).
- Marchi, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García* (Buenos Aires: Planeta, 2013) [1997].
- Marchi, Sergio. *Spinetta. Ruido de magia. Biografía oficial* (Buenos Aires: Planeta, 2019).
- Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).
- Martín, Eloísa. “The History: Trajectory and Consolidation of the Cumbia in the Field of Argentine Music”, Vila, Pablo / Semán, Pablo (eds.). *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene* (Philadelphia: Temple University Press, 2011), pp. 23-40.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1987).
- Marwick, Arthur. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974* (Bloomsbury: Bloomsbury, 2012) [1998].
- Marzullo, Osvaldo / Muñoz, Pancho. *Rock en la Argentina: la historia y sus protagonistas* (Buenos Aires: Galerna, 1986).
- Matallana, Andrea. *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947* (Buenos Aires: Prometeo, 2006).
- Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2018).
- McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002).

- McKinney, Devin. *Magic Circles. The Beatles in Dream and History* (Harvard: Harvard University Press, 2003).
- McRobbie, Angela / Garber, Jenny. “Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria”, Hall, Stuart / Jefferson, Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2014) [1975], pp. 315-331.
- Mendívil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016).
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras. nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014).
- Millard, André. *America on Record. A history of recorded sound* (Cambridge University Press: New York, 2005).
- Moliner, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina. (1944/1975)* (Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011).
- Montero, Julio / Hirschfeld, Esteban. *¿Eres un mod o un rocker? La historia de los Mockers* (Montevideo: Ediciones B, 2021).
- Moore, Allan F. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Moore, Allan F. “Beat Music”, Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. III* (Londres: Macmillan, 2021), pp. 24-25.
- Moore, Allan F. “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, Vol. 21, N°. 2, mayo de 2002, pp. 209-223.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Farnham: Ashgate, 2012).
- Moore, Robin D. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba* (Berkeley: University of California Press, 2006).
- Morrison, Craig. *American Popular Music: Rock and Roll* (Nueva York: Facts On File, 2006).
- Nebbia, Litto. *Mi banda sonora. La vida es un encuentro* (Buenos Aires: Ediciones B, 2017).
- Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures* (London: Routledge, 1999).
- Nielsen, Jorge. *Televisión argentina, 1951-1975: La información* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2001).

- Noorthoorn, Victoria. *Marta Minujín: obras 1959-1989* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010).
- Oberti, Alejandra. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2015).
- Ochoa, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 6, junio de 2002.
- O’Donnell, Guillermo. *El Estado burocrático autoritario* (Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996).
- O’Flynn, John. “National identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting”, Biddle, Ian / Knights, Vanessa (eds.). *Music, National Identity and the Politics of Location – Between the Global and the Local* (Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007), pp. 19-38.
- O’Grady, Terence J. “*Rubber Soul* and the Social Dance Tradition”, *Ethnomusicology*, Vol. 1, N° 23 (1979), pp. 87-94.
- Ortega, Palito. *Autorretrato* (Buenos Aires: Planeta, 2016).
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura* (Buenos Aires: Alianza, 1997).
- Osborne, Richard. *Vinyl. A history of the Analogue Record* (Farnham: Ashgate, 2012).
- Oubiña, David. “El profano llamado del mundo”, Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires: Akal, 2016), pp. 65-123.
- Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric. “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”, Pacini Hernández, Deborah / Fernández L’Hoeste, Héctor / Zolov, Eric (eds.). *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), pp. 1-22.
- Palacios, Isabel / Herranz, Alejandra: *Extraña princesa. Autobiografía de Isabel Palacios* (Buenos Aires: Dunken, 2019)
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana: una historia transnacional* (Buenos Aires: FCE, 2021).
- Pampin, Graciela. “La industria de bienes electrónicos y el desarrollo tecnológico en la Argentina. Expansión y crisis de Winco, S.A., 1954-1980”, *Revista de Historia Industrial*, Año XVII, N° 38 (2008), pp. 79-114.
- Party, Daniel. “La miamización de la música popular latinoamericana”, *Boletín Música*, N° 48-49, 2018, pp. 3-19.
- Pérez, Inés. *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana. 1940-1970* (Buenos Aires: Biblos, 2012).

- Pesce, Víctor. “El discreto encanto de El Club del Clan”, *Cuadernos de la Comuna*, N° 23 (1989), pp. 12–28.
- Peterson, Richard / Berger, David G. “Cycles in symbol production: the case of popular music”, Frith, Simon / Goodwin, Andrew (eds.). *On Record. Rock, Pop, and The Written Word* (Londres y Nueva York: Routledge, 2005) [1975], pp. 117-133.
- Peterson, Richard A. “Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music”, *Popular Music*, Vol. 9, N° 1 (1990), pp. 97-116.
- Peterson, Richard A. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).
- Peterson, Richard. “Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives”, *Sociologie et sociétés*, Vol. 1, N° 36 (2004), pp. 145-164.
- Piekut, Benjamin. “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”, *Twentieth-Century Music*, N° 11 (2004), pp 191-215.
- Pike, Rebekah. *La mesa está servida. Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Edhasa, 2016).
- Pintos, Víctor. *Tanguito. La verdadera historia* (Buenos Aires: Planeta, 1993).
- Pirenne, Christophe. *Le rock progresif anglais (1967-1977)* (París: Honoré Champion, 2005).
- Plasketes, George. “Introduction: Like a version”, Plasketes, George (ed.). *Play it Again: Cover Songs in Popular Music* (Londres: Routledge, 2010), pp. 1-7.
- Podalsky, Laura. *Spectacular City: Transforming Culture, Consumption, and. Space in Buenos Aires* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).
- Podalsky, Laura. “Cosmopolitanism, modernity and youth in the 1960s: the transnational wanderings of teen idols from Argentina, Mexico and Spain”, *Transnational Screens*, Vol. 11, N° 2 (2020), pp. 136-154.
- Poiger, Uta. *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided German* (Berkeley: University of California Press, 2000).
- Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2002).
- Pujol, Sergio. “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, James, Daniel (comp.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976) (Nueva Historia Argentina, Tomo IX)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2003).
- Pujol, Sergio. *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2004).

- Pujol, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)* (Buenos Aires: Emecé, 2005).
- Pujol, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010* (Buenos Aires: Emecé, 2010).
- Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011) [1999].
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días* (Buenos Aires: Biblos, 2013).
- Pujol, Sergio. “Escúchame, alumbrame. Apuntes sobre el canon de ‘la música joven’ argentina entre 1966 y 1973”, *Apuntes de investigación del CECYP*, Año XVII, N° 25 (2015), pp. 11-25.
- Pujol, Sergio. *Valentino en Buenos Aires: los años veinte y el espectáculo* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016) [1994].
- Pujol, Sergio. *Discépolo: una biografía argentina* (Buenos Aires: Planeta, 2017).
- Pujol, Sergio. *El año de Artaud: rock y política en 1973* (Buenos Aires: Planeta, 2019).
- Py, Félix Eduardo. *Por quién retumban los parches: algunas historias de baterías y bateristas argentinos* (Buenos Aires: Dunken, 2003).
- Quino. *Toda Mafalda* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997) [1993].
- Ramírez Llorens, Fernando. “Para Onganía que lo mira por TV: el rol de la política comunicacional y la expansión de la televisión en la cobertura del Cordobazo”, *Revista de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, N° 20 (2019), pp. 80-104
- Ramos, Sebastián. *A todo volumen. Historias de tapas del rock argentino* (Buenos Aires: Sebastián Ramos, 2015).
- Regev, Motti. “‘The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”, Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (eds.). *Studies in Popular Music* (London: Arnold, 2002), pp. 251-264.
- Regev, Motti. “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, N° 1 (2007), pp. 317-341.
- Regev, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2013).
- Reynolds, Simon. *Retromania. La adicción del pop a su propio pasado* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (Barcelona: Kairós, 1981) [1969].

Sadler, David. "The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture", *Environment and Planning A*, Vol. 29, N° 11, 1997, pp. 1919-1936.

Sagolla, Lisa Jo. *Rock 'n' roll dances of the 1950s* (California: Greenwood, 2001).

Sáitta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013) [1998].

Sánchez Trolliet, Ana. "Te devora la ciudad". *Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965—1970)* (Universidad Torcuato Di Tella, tesis de maestría, inédita, 2014).

Sánchez Trolliet, Ana. "Buenos Aires Beat: a topography of rock culture in Buenos Aires, 1965-1970", *Urban History*, Vol. 3, N° 41 (2014), pp. 517-536.

Sánchez, Trolliet, Ana. "Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de Representación de música rock en buenos aires 1965-1970", *Anales del IAA*, N° 44 (2014), pp. 175-189.

Sánchez, Trolliet, Ana. "Entre la Manzana Loca y el Greenwich Village. El surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires", *Aisthesis*, N° 63 (2018), pp. 115-144.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011) [1985].

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2020) [1988]

Sassone Torcello. Bruno. "Un ejército desconocido': el movimiento hippie argentino a través de la representación mediática durante los años 60 y 70", *Jornadas de Investigadorxs en Formación Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)*, Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020.

Sanjek, Russell. *The American Popular Music Business in the 20th Century* (New York: Oxford University Press, 1991).

Scaruffi, Piero. *A History of Rock Music* (Lincoln: iUniverse, 2003).

Scarzanella, Eugenia. *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla* (Buenos Aires: FCE, 2016).

Scavino, Dardo. "Musa beat: en viaje hacia la redención", *Cuadernos LIRICO*, N° 15, 2016, pp. 1-22.

Scheurer, Timothy E. "The Beatles, the Brill Building, and the persistence of Tin Pan Alley in the age of rock", *Popular Music and Society*, Vol. 20, N° 4, 1996, pp. 89-102.

Schvarzer, Jorge. *La industria que supimos conseguir. Una historia político-social de la industria argentina* (Buenos Aires: Planeta, 1996).

- Secul Giusti, Cristian. *Rompiendo el silencio: la libertad en las letras del rock-pop argentino (1982-1989)* (Buenos Aires: Biblos, 2021).
- Semán, Pablo. “Vida, apogeo y tormentos del ‘rock chabón’”, *Bajo Continuo: Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (Buenos Aires: Gorla, 2006), pp. 61-76.
- Semán, Pablo / Vila, Pablo. “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las ‘tribus’”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N° 12 (2008).
- Shevory, Thomas. “Rock”, Ireye, Akira / Saunier, Pierre-Yves (eds.). *The Palgrave Dictionary of Transnational History* (New York: Palgrave/Macmillan, 2009), pp. 908-909.
- Shuker, Roy. *Popular Music. The Key Concepts (Second Edition)* (Londres y New York: Routledge, 2005).
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002) [1991].
- Silba, Malvina. “La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva”, Semán, Pablo / Vila, Pablo (comps.). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica* (Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación [UNLP], 2011), pp. 245-297.
- Sirois, André, / Janet Wasko. “The Political Economy of the Recorded Music Industry: Redefinitions and New Trajectories in the Digital Age”, Murdock, Graham / Sousa, Helena / Wasko, Janet (eds.). *The Handbook of Political Economy of Communication* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011), pp. 331–357.
- Stark, Steven D. *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World* (Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005).
- Starr, Larry / Waterman, Christopher. *American Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2008) [2004].
- Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format* (Durham y Londres: Duke University Press, 2012).
- Stratton, Jon. “Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry”, *Sociological Review*, N° 30 (1983), pp. 267-285.
- Stratton, Jon. “English Popular Music in the 1960s”, Bennett, Andy / Stratton, Jon (eds.). *Britpop and the English Music Tradition* (Farnham: Ashgate, 2010), pp. 41–54.

- Terán, Oscar. Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013) [1991].
- Théberge, Paul. “‘Plugged in’: technology and popular music”, Frith, Simon / Straw, Will / Street, John (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (New York: Cambridge University Press, 2001).
- Thomas, Hernán / Becerra, Lucas / Bidinost, Agustín. “¿Cómo funcionan las tecnologías? Alianzas socio-técnicas y procesos de construcción de funcionamiento en el análisis histórico”, *Pasado Abierto*, Año 5, N° 10, 2019, pp. 127-158.
- Tolinski, Brad / di Perna, Alan. *Play It Loud: An Epic History of the Style, Sound, and Revolution of the Electric Guitar* (New York: Doubleday, 2016).
- Torre, Juan Carlos. “A partir del Cordobazo”, *Estudios*, N° 4, Julio-Diciembre, 1994, pp. 15-24.
- Troncoso, Oscar. “Las formas del ocio”, Romero, José Luis / Romero, Luis Alberto (eds.). *Buenos Aires: Historia de cuatro siglos, vol. 2* (Buenos Aires: Altamira, 2000), pp. 285-286.
- Ulanovsky, Carlos / Merkin, Marta / Panno, Juan José / Tijman, Gabriela. *Días de radio (1960-1995)* (Buenos Aires: Emecé, 2009) [1995].
- Varela, Mirta. *La televisión criolla: de sus inicios a la llegada del hombre a la luna (1951-1969)* (Buenos Aires: Edhasa, 2005).
- Varga, Somogy / Guignon, Charles. “Authenticity”, Zalta, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2020 Edition). Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/authenticity/>.
- Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo. El mundo como destino* (Buenos Aires: Seix Barral, 2002).
- Veloso, Caetano. *Verdad Tropical* (Barcelona: Salamandra, 2004).
- Verzera, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70* (Buenos Aires: Biblos, 2013).
- Vila, Pablo. “Rock argentino: crónicas de la resistencia juvenil”, Jelin, Elizabeth (ed.). *Los movimientos sociales I* (Buenos Aires: CEAL, 1985), pp. 83-148.
- Vila, Pablo. “Rock nacional and dictatorship in Argentina”, *Popular Music* 6, N° 2 (1987), pp. 129-148.
- Vila, Pablo. “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 48 (1987), pp. 81-93.

- Vila, Pablo. "Rock argentino: The Struggle for Meaning", *Latin American Music Review*, Vol. 10, N° 1, Spring–Summer 1989, pp. 1-28.
- Vila, Pablo (ed.). *The militant song movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina* (Plymouth: Lexington Books, 2014).
- von Appen, Ralf, / Doehring, André. "Nevermind the Beatles, Here's Exile 61 and Nico: 'The Top 100 Records of All Time': A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective", *Popular Music*, Vol. 1, N° 25 (2006), pp. 21–39
- Wallis, Ian. *American Rock 'n' Roll: The UK Tours 1956–72* (York: Music Mentor, 2003).
- Walser, Robert. "Popular music analysis: ten apothegms and four instances", Moore, Allan F. (ed.). *Analyzing Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 16–38.
- Whiteley, Sheila. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture* (London: Routledge, 2005) [1992].
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).
- Zak III, Albin J. *I Don't Sound Like Nobody. Remaking Music in 1950s America* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).
- Zallo, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura* (Madrid: Akal, 1988).
- Zolov, Eric. *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture* (California, University of California Press, 1999).
- Zolov, Eric. "Introduction: Latin America in the Global Sixties", *The Americas*, Vol. 70, N° 3 (2014), pp. 349-362.



Luis Gowlando Moreno - *The Beatles* (1966)