

De la Nueva Ola a la Contestación: Memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973

*From the Nueva Ola to the Rebel Years:
Memories and history of young Argentine music
(1963-1973)*

SERGIO PUJOL
CONICET- FyCS/UNLP
sepujol@yahoo.com.ar

Resumen: Entre 1963 y 1973, la música joven en la Argentina cambió de un modo radical, creando así las bases de una cultura rock de sesgo contestatario que se prolongaría a lo largo de la dictadura militar de 1976-1983 y más allá también. ¿En qué proporciones dicho pasaje estuvo influenciado por la revolución artística liderada por Los Beatles y por la necesidad de desahogo crítico frente a políticas autoritarias y represivas que marcaron la historia argentina moderna? Suponiendo que la música de Luis Alberto Spinetta, Litto Nebbia y otros pioneros haya tenido poco que ver con el pop edulcorado de los primeros 60, ¿de dónde salieron entonces los verdaderos creadores del rock argentino? ¿Simplemente fue todo consecuencia de la recepción argentina de *Sargeant Pepper* 's... de Los Beatles? Sin respuestas concluyentes, intentamos aquí esbozar los puntos de articulación histórico-culturales que sentaron las bases del constructo *rock argentino*, entre la memoria social y el territorio siempre más complejo y conflictivo de la historia.

Palabras-clave: música; juventud; rock; identidad; Argentina

Abstract: During 1963-1973 adolescent pop music suffered structural changes in Argentina. Those ten years set the foundation for the 'protest' movement that reflected the youth disquiet, and made possible an enduring Argentine rock culture that lasted long after the last dictatorship ended in 1983. Rock culture in Argentina was influenced by The Beatles' artistic revolution. But we will also study in what scale the impact of social injustice became a cultural outcry against the authoritarian and repressive institutions. Luis Alberto Spinetta, Litto Nebbia and other pioneers of rock in Argentina were certainly a far cry from the frivolity of early sixties pop compositions, so it's fair to ask which musicians were their greatest influence..The omnipresent influence of "Sgt. Pepper" does not allow us to offer a conclusive answer. It's an attempt to articulate the historic and cultural points that created the construct "Argentine rock", overcoming a nostalgic approach and delving deeper in the problematic field of History.

Keywords: music; youth; rock; identity; Argentina

I.

Hoy el mundo latinoamericano conoce perfectamente a varios de los grupos y solistas del rock argentino que irrumpieron con fuerza en los años 1980 y 1990 del siglo pasado, cuando una vez terminada la dictadura militar de 1976-1983 la música joven producida y grabada en Buenos Aires inició un proceso de expansión continental. Esa música devino, en palabras de George Yudice, en una de las más prósperas de América Latina (1999, 181-244). ¿Hace falta mencionar aquí la importancia que para la región tuvieron Soda Stereo, Charly García, Fito Páez y el hoy un tanto olvidado Zas en la globalización de un rock/pop en lengua española? En 1987, mientras *Thriller* de Michael Jackson llevaba vendidas en Chile 40 mil unidades, los discos de Soda Stereo ya iban por los 60 000. A lo largo de los 1990, y especialmente en los primeros años del nuevo siglo, el fundador y ex integrante del grupo de rock fusión Arco Iris Gustavo Santaolalla se estableció como uno de los principales productores artísticos de las distintas escenas de rock latinoamericano. En cuanto a la escena del rock en Brasil, cabe recordar que a comienzos de los años 90 el grupo Os Paralamas do Sucesso llegó a gozar de tanto éxito en la Argentina como algunas bandas locales (Berti 1989).

Pero esto ha sido sólo la punta de un frondoso iceberg histórico hecho de varios años en los que el rock argentino no sólo estuvo alejado de la proyección continental, sino también reñido con la industria, los medios y el Estado argentinos. El rock como parte esencial de una cultura contestataria. El rock enfrentado a casi todos. Hoy la memoria colectiva de aquel tiempo está en un lugar destacado de la discursividad pública. Abundan las pruebas. En 2015, los festejos de los 50 años con la música del pionero del rock argentino Litto Nebbia fue tema destacado en las agendas periodísticas del país. Ese mismo año, Fito Páez celebró los 30 años de su disco *Giros*, con un gran concierto en el Teatro Gran Rex de avenida Corrientes. En 2014, no sin despertar alguna polémica, se sancionó por ley 27.106 que, en conmemoración del día de nacimiento de Luis Alberto Spinetta, todos los 23 de enero se festejen el Día Nacional del Músico. Asimismo, el reciente boom de libros sobre rock en la Argentina se ha sostenido en esta inquietud por transmitir a las generaciones relatos de un pasado que “no vivieron”¹. En esta operación de rescate y puesta en valor, memoria e historia conviven como aliados necesarios. Lo hacen como consecuencia de un fenómeno que obviamente trasciende a la Argentina, y

¹ Entre 2010 y la actualidad, Planeta y Random House editaron – y reeditaron en versiones ampliadas y mejoradas – libros sobre/de Pappo, Virus Litto, Nebbia, Luis Alberto Spinetta, Fernando Samalea, León Gieco, Charly García, Fito Páez, Seru Giran, los Fabulosos Cadillacs, Luca Podran y Los Redonditos de Ricota, entre otros. Asimismo, Random House reeditó actualizada la historia cronológica de Marcelo Fernández Bitar (2015), *50 años de rock en Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana). Desde 2005, la editorial independiente Gourmet Musical Ediciones ha publicado, entre enfoques biográficos y análisis de letras, más de diez títulos relacionados con el rock argentino.

que se inscribe en lo que hace ya algunos años Andreas Huyssen definió como "culturas de la memoria". Si en otros tiempos predominaban los "futuros presentes", desde el tramo final del siglo XX parecen haberse impuesto los "pretéritos presentes", que funcionan a partir de memorias imaginarias, no necesariamente vividas por los sujetos a nivel individual. (La mayoría de quienes compran los vinilos "históricos" del rock argentino no había nacido cuando estos fueron grabados) (Huyssen 2002).

Obviamente el pasado del rock no es un tema del todo novedoso. Ya en 1977, con su libro *La música progresiva en la Argentina (Como vino la mano)*, reeditado en 2008, el poeta y periodista Miguel Grinberg se proponía establecer una cronología del rock argentino como movimiento cultural relativamente autónom (1977; 2008). Para el autor, la música joven creativa – la *progresiva* – había transitado ya por dos grandes ciclos. Y en el 1977, en plena dictadura militar, recorría un tercer ciclo aun no bien definido. Había entonces una conciencia histórica del rock en la Argentina como movimiento cultural de ruptura, hostigado desde sus comienzos y sometido a una verdadera prueba de supervivencia en el país de los 30.000 desaparecidos. A lo largo de los 80 se publicaron algunas historias del movimiento, especialmente las de Marcelo Fernández Bitar (1997) y la de Pancho Muñoz (1986), mientras el sociólogo Pablo Vila avanzaba en la idea de que los rituales del rock habían desempeñado un rol de resistencia cultural durante el período más oscuro de la historia argentina contemporánea (1985). Pero fue a partir del decenio siguiente que se visualizó una tendencia sostenida a incluir al rock producido en estas latitudes tanto en las agendas de las investigaciones en ciencias sociales y de la comunicación como en el inventario del patrimonio nacional: un doble movimiento de historia y memoria. En su momento, fenómenos como la película *Tango Feroz* del cineasta Marcelo Piñeyro (sobre la vida de José Alberto Iglesias – Tanguito -, mito de los tiempos fundacionales) o más cerca en el tiempo el ciclo de recitales en Casa Rosada contribuyeron a crear consenso en torno a la legitimidad nacional de un rock alguna vez autodenominado *nacional*, justamente. (Hoy pareciera alcanzar con el gentilicio *argentino*).

El desarrollo de la música popular es inseparable de la evolución de las industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Desde hace unos años, el acceso al pasado discográfico se ha vuelto prácticamente irrestricto. Si bien los coleccionistas siguen siendo útiles para las búsquedas más difíciles, la verdad es que pocas cosas de ayer y de hoy están fuera de las plataformas de música *on line*. A menudo la escucha en *streaming* resulta ser una insólita inmersión en pasados que creíamos perdidos u olvidados para siempre. Incluso la industria discográfica, que no está pasando por un buen momento, se ha tomado el trabajo de mercantilizar el(los) pasado(s) musical(es) reeditando discos seminales del rock argentino en formato de vinilo. Estas ediciones reproducen las tapas originales, como es el caso de la serie de Sony/BMG que repuso los discos de Manal, Pescado Rabioso, Invisible, Moris, etc. Irónicamente, la pérdida del aura

que observó Walter Benjamin en la alta modernidad parece revertirse justamente en el disco como mercancía.

Por cierto, esto sucede porque existe un mercado para el viejo rock argentino. El crítico inglés Simon Reynolds nos advierte que, en una época de sobreabundancia de grabaciones de imagen y sonido, "el momento deviene monumento". En ese proceso de monumentalización, determinados segmentos o recortes temporales brillan más que otros. En ese sentido, no caben dudas de que los años 1960-70 mantienen vivo su interés en la memoria social de los argentinos. Fueron los años de la gran ruptura cultural, del florecimiento de una nueva música y una nueva sensibilidad, todo bajo las difíciles condiciones de sucesivos golpes de estado, interrupciones autoritarias del orden constitucional y un eufórico retorno democrático en 1973, violentamente discontinuado con la dictadura de 1976-1983. Desde luego, aquella floración de músicas nuevas se produjo en el marco de un fenómeno global: en tanto "pretérito presente" los años 60 ocupan un lugar privilegiado en las industrias de la memoria. Como escribe Reynolds, "el punk y el rock and roll incitan esta clase de sentimientos, pero los *swinging sixties* se llevan la victoria absoluta en lo atinente a provocar nostalgia vicaria" (Reynolds 2012). Pero, ¿qué característica tuvieron los años 1960 de la música joven argentina para generar en quienes no los vivieron esa nostalgia vicaria?

II.

Ensayando periodizaciones, podría decirse que en materia de música popular argentina la década de los años 60 se extendió entre 1963 y 1973. Es decir, entre el Club del Clan y el disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta. En 1963, el colectivo Club del Clan - una fábrica de ídolos juveniles equivalente a lo que hoy representan *Cantando por un sueño* y otros programas de ese tipo- gestó su primer gran impacto comercial, amenazando con enterrar al tango y desplazar al folclore en las preferencias de la juventud argentina de clase media y clase trabajadora. Diez años más tarde, en torno a las lecturas de *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* y *Heliogábalo o el anarquista coronado* del poeta, dramaturgo y ensayista surrealista Antonin Artaud, Luis Alberto Spinetta escribió, compuso, presentó en vivo y grabó 9 canciones para un álbum que, bajo el nombre del grupo Pescado Rabioso, ha sido considerado por muchos como el más trascendental de la historia del rock en la Argentina (Pujol 2019).

En línea con lo que a partir de 1959 comenzó a llamarse La Nueva Ola, el Club del Clan irrumpió como barredora de los géneros de música popular tradicionales. Claro que desplazar al folclore era algo difícil de lograr. El género de raíz nativa gozaba por entonces de un verdadero boom: festivales (el más importante el de Cosquín, provincia de Córdoba), auge discográfico (la filial de Philips en Argentina se había convertido por

entonces en un sello especializado en folclore), apoyo mediático tanto en radio como el periodismo gráfico, renovación autoral y compositiva alrededor del llamado Nuevo Cancionero y un verdadero semillero de solistas y cuartetos y quintetos vocal-instrumentales.

Para el tango, en cambio, los 1960 fueron años recesivos. Salvo excepciones, las grandes orquestas se disolvieron, mientras los clubes sociales restringieron sus actividades recreativas, en muchos casos prescindiendo de la música porteña para los bailes de fin de semana. El tango en su conjunto devino reservorio de un tradicionalismo urbano tan remiso a cualquier forma de renovación como especialmente crítico de la música de Astor Piazzolla, suerte el ángel caído en la narrativa conservadora del género. Para complicar más las cosas, en 1964 moría el cantor Julio Sosa, último ídolo canoro de la canción porteña y especie de bastión de una clase de masculinidad asediada por la modernidad.

Desde fines de los años 50 la economía de la música se había visto muy afectada por el ciclo expansivo del capitalismo de posguerra. El repunte – y la reorganización – de la industria del disco, más digitada desde el exterior que antes, fue desplazando a la música “en vivo y en directo”, particularmente en la grilla de las radios y en los bailes de fin de semana. Con el reinado del disco de vinilo de 33 1/3 revoluciones se impusieron los tocadiscos portátiles, que enseguida se instalaron en la habitación del adolescente, ese gran cliente a conquistar. Simples y *long-plays* invitaban a la escucha reiterada de temas convertidos en bandera de identidad generacional. Fue entonces que el valor musical empezó a medirse según la distancia que separaba a la nueva música del gusto de los padres. Estos pasaron a ser, más allá de lo que pudiera pensarse de ellos individualmente, representantes del *ancien regime* cultural. Por momentos, y para desazón de las izquierdas clásicas, la lucha de clases pareció estar subsumida a la lucha entre generaciones.

Al ritmo de la música pop anglo-norteamericana, una serie de grupos y solistas se aprestó a satisfacer la demanda de sonidos sin tradición nacional. A mediados de los años 50, el rock and roll había encontrado sus cultores argentinos en el músico de jazz Eddie Pequeninho primero y en el cantante Billy Cafaro un poco más tarde (cf. González 2012). Pero fue el Club del Clan el primer intento exitoso de inventar un elenco de intérpretes juveniles a la medida del mundo de los *teenagers*. El antecedente inmediato ideado por la RCA había sido una serie de hits de alcance iberoamericano, como “Eso, eso, eso” del repertorio de los TNT o “La novia”, el estruendoso éxito de Antonio Prieto. En la medida que se fue imponiendo la denominación “Nueva Ola” cobró forma la idea de un colectivo de ídolos juveniles de la canción. Se trataba de un molde internacional, el mismo que había producido en Italia a Adriano Celentano y Rita Pavone, en Francia a Johnny Halliday y Sylvie Vartan, en España al Dúo Dinámico, en Inglaterra a Petula Clark, y en México y en Brasil, a Enrique Guzmán y Roberto Carlos respectivamente.

Más allá de las diferencias de estilo de cada uno de los nombrados, podemos reconocer en todos los casos un determinado modo de producción y circulación de intérpretes juveniles modernos marcados por la escena post- Elvis, pero con un repertorio que también incluía cumbia y baladas derivadas del bolero. En ese sentido, podemos hablar de figuras replicantes; o para decirlo con palabras del sociólogo francés Paul Yonnet, figuras que reproducían sin mayores cambios la máscara del rock and roll (1988); no había en ellas un auténtico deseo de innovación, y sus carreras quedaban supeditadas a las decisiones de los gerentes de la televisión – era un momento de afirmación del medio – y las multinacionales de la música. (En este caso, la RCA Victor).

El debut televisivo del Clan se produjo el 13 de noviembre de 1962, por canal 13 – en ese entonces, el canal más pujante, dirigido por el empresario cubano exiliado Goar Mestre –, pero el triunfo masivo llegó al año siguiente. De la televisión al disco, el espacio se convirtió en trampolín para varios cantantes “ligeros”, algunos de los cuales llegarían a trascender más allá de aquella circunstancia comercial: Raúl Lavié, Danny Martín, Horacio Molina y el autor y compositor Chico Novarro. En buena medida, los intérpretes del Clan hacían *covers* de los éxitos norteamericanos y europeos del momento. Por ejemplo, la cantante Violeta Rivas interpretaba el repertorio de Mina – figura emergente de la canción italiana –, Johnny Tedesco era promocionado como una especie de Elvis argentino y Palito Ortega se había iniciado versionando temas de Paul Anka.

De ese lote destacó, como fenómeno de ventas y como objeto de estudio de una precoz sociología de la cultura popular, Ramón “Palito” Ortega. Nacido en Tucumán, en 1941, en el seno de una familia muy pobre, Ortega ascendió imitando a los intérpretes de rock and roll (Nery Nelson fue su primer seudónimo), para pronto convertirse él mismo en autor – con el debido asesoramiento musical de Dino Ramos – y en un verdadero fenómeno social, tan repudiado por los intelectuales como querido por los jóvenes de las clases trabajadora y media-baja. A lo largo de 1963, el simple de su canción “Decí por qué no querés” vendió lo suficiente para ser Disco de Oro, en una época en la que cada éxito discográfico era impulsado por la consiguiente edición de la partitura. Muchos afirmaban que el éxito de Ortega era mérito exclusivo del productor ecuatoriano Ricardo Mejía, un hombre de la RCA que, a la manera de un titiritero, había lanzado la Nueva Ola primero y montado luego los tinglados televisivos de *La cantina de la guardia nueva* y *El club del clan*. (Por entonces, en Brasil estaba la Jovem Guardia). El otro pivote de la industria musical joven de aquel momento era la empresa Escala Musical de Carlos Ballón, organizadora de bailes y recitales con los ídolos juveniles enmarcados en el estilo “Club del Clan”.

El nuevo sistema de estrellato musical fue blanco de críticas dentro del campo intelectual argentino. En 1965, sobre un libro de Paco Urondo y Carlos del Peral, el director de cine Rodolfo Kuhn rodó el filme *Pajarito Gómez*, una invectiva contra la genuflexión de un ídolo juvenil de la canción de consumo. Y a fines de aquel año, desde

las páginas de su revista *Eco Contemporáneo*, el poeta y periodista Miguel Grinberg escribía:

La Escala fomenta alienaciones culturales. Saca a la juventud argentina de su ámbito natural y vuelve primordial conocer los hits de Radio Luxemburgo, detalles del casamiento de Sylvie Vartan o la visita de George Maharis, héroe de la serie *Ruta 66* en la TV. Esto conectado con la industria de los discos y las revistas especializadas. Los dividendos recaudados son incalculables (...) El principal patrocinador del operativo es Coca Cola Company. La competencia es grande, y entre ella se distingue el *jingle* publicitario de la Pepsi Generation (Grinberg 1965, 43).

En 1966, Grinberg buscó contrarrestar los efectos de la Nueva Ola organizando el primer festival de música beat en la Argentina, "Aquí, allá y en todas partes". La distinción entre un pop alienante y un rock contestatario sería evidente para Grinberg, pero quizá no tanto para el resto del campo intelectual argentino de los años 60. Buena parte de la izquierda intelectual seguiría creyendo que la música joven en todas sus formas era un producto alienante y extranjerizante, mientras el folclore de protesta y la canción testimonial podían ayudar a crear conciencia revolucionaria.

No pretendemos hacer aquí una reivindicación del Club del Clan. Pero explicar la masividad de su recepción a partir de la manipulación es insuficiente. Al menos el fenómeno de Palito Ortega tenía otras aristas: su estilo pop en castellano satisfacía la demanda de un cosmopolitismo moderno encarnado en un joven de provincia, "cabecita negra" redimido por el éxito popular. Tal vez algo parecido podía decirse de Roberto Sánchez, más conocido como Sandro. Sin pertenecer al Clan y con perfil más rockero, Sandro compartía con Ortega la aspiración de consagración rápida dentro de una franja etaria bien definida. Con su grupo Sandro y Los de Fuego, cantaba temas del repertorio de Elvis Presley y Los Beatles de la primera época. Por ejemplo, cantaba "La casa del sol naciente" o "Ella es una mujer" con letras en español inventadas – en estos casos no se puede hablar de traducción- por el productor Ben Molar, dueño a su vez la editora Fermata. Más tarde, Sandro inició una carrera solista muy notable, hasta convertirse en uno de los mayores ídolos de la música popular argentina de todos los tiempos, pero no sin antes modular su estilo hacia la canción melódica latina.

Es lícito suponer que la coronación definitiva de Sandro no hubiera tenido lugar de persistir el cantante en su máscara de rock and roll. Como escribió Mariano del Mazo, "Sandro podría haber elegido Woodstock pero optó por San Remo" (Del Mazo, 2017, 49). A juzgar por el estrecho vínculo que sus canciones de la etapa "San Remo" establecieron con el público – especialmente, el sector femenino -, la opción no fue incorrecta. "Rosa, rosa", "Trigal" o "Por qué yo te amo" juegan hoy en las ligas mayores de la canción argentina, y de vez en cuando son objeto de *covers* más o menos ingeniosos. Sin embargo, el poder de seducción de Sandro pertenece al modo rocker de su aparición. "En Sandro todo reaparece duplicado como epigonismo e imitación", observa Pablo Alabarces. "La fonomímica (se refiere a sus números televisivos) ya es un signo de esa relación de

duplicado. La imitación de Elvis la redonda, como los gritos femeninos y su condición de veloz símbolo sexual" (Alabarces, 103)

Exceptuando los casos recién nombrados, los intérpretes juveniles de la primera mitad de los años 60 pasaron efímeramente por las marquesinas de la música argentina. Carecían de convicción y de objetivos artísticos. Faltaba en ellos el suficiente capital simbólico para poder plantear sus carreras en términos más soberanos. No resultaban atractivos como modelos de rebelión juvenil; lo de ellos era más el desenfado que la contestación. Podían confrontar en la pantalla del cine con el tanguero Julio Sosa, en un contrapunto entre tradición y modernidad, como puede verse en una secuencia del filme dirigido por Hugo del Carril *Buenos Aires, buenas noches*. Estrenada en octubre de 1964, la película incluye una escena en la que el llamado "varón del tango" increpa a jóvenes de la nueva ola por desconocer la danza porteña. Pero el conflicto entre tradición y modernidad cesa en un armonioso final con *tutti*: las generaciones se reconcilian en torno a un tango que, más o menos auténticamente, todos saben bailar. Subyace en la escena la idea difícil de cuestionar de que los jóvenes siempre han buscado divertirse con los ritmos musicales de moda. Ayer el jazz, hoy el twist. Las olas pasan y el tango sobrevive: es un vector de memoria de la identidad nacional (Pujol 2009).

De cualquier manera, aquellas irrupciones avivaron un clima de renovación musical; en alguna medida, crearon las condiciones de posibilidad de lo que años más tarde se llamaría rock nacional, al poner al descubierto una ansiedad de novedades que el tango no podía compensar y ante la cual el folclore tenía límites infranqueables si es que no quería perder su identidad como género de raíz nativa. ¿Cómo saciar entonces esa sed de música popular moderna? En los años 1920 y 1930, una demanda similar había sido satisfecha con algunas cuotas de jazz, al principio interpretado por directores de tango que con solo agregar un par de trompetas ("pistones", las llamaban entonces), un saxofón y una batería habían convertido sus orquestas típicas en ensambles modernos. Pero ya no era posible reeditar aquella estrategia. La brecha generacional era insalvable en todo sentido: el tango y el jazz habían quedado un tanto desconcertados frente a la invasiva cultura pop. Podían encarnar, en sus expresiones más avanzadas, el espíritu de lo moderno (Allí estaban el tanguero Astor Piazzolla y el joven jazzero Leandro "Gato" Barbieri), así como representaban, como identidad vicaria, "lo negro en un país blanco" (Corti, 2015). Pero ni el tango ni el jazz eran articuladores del ethos rebelde; menos aún de una identidad joven en construcción. Se estaba asistiendo, al compás de la brecha generacional, a un cambio de paradigma en la música popular. Otros modos de hacer, de producir y de comunicar reemplazarían a los que habían dominado el mundo musical desde los comienzos del siglo XX. Era un proceso global, con sucursales en todos los rincones del planeta.

III.

Cabe entonces preguntarnos cómo se produjo la irrupción de una cultura rock que en apenas siete años derivó en el disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta. ¿En qué proporciones dicho pasaje estuvo influenciado por la revolución artística liderada por Los Beatles y por la necesidad de desahogo crítico frente al autoritarismo y las políticas represivas de Onganía en 1966? Suponiendo que la música de Spinetta, Nebbia y otros pioneros haya tenido poco que ver con el pop edulcorado de los primeros 1960, ¿de dónde salieron entonces los verdaderos creadores del rock argentino? ¿Acaso le debían más al folclorista Eduardo Falú y al creador del tango moderno Astor Piazzolla, por la fuerte pregnancia de sus músicas en la Argentina de los 60, que a los intérpretes rotulados como "juveniles"?² ¿O simplemente fue todo consecuencia de la recepción argentina de *Sargeant Pepper 's...* de Los Beatles? No se vislumbran respuestas concluyentes a estos interrogantes, pero al menos se pueden esbozar los puntos de articulación histórico-culturales que sentaron las bases del constructo *rock argentino*: poder trascender los límites sentimentales de la memoria para adentrarnos en el territorio siempre más complejo y conflictivo de la historia.

Del mismo modo que en Brasil, Chile, Uruguay y otros países del continente, los años 60 fueron para la Argentina un período de profundos cambios y transformaciones. Dos sintagmas destacan como emblemáticos de aquel tiempo: *modernización* y *rebelión*. En el contexto de un país que abría su economía al capital extranjero - especialmente norteamericano-, a la vez que buscaba una mejor sintonía con formas culturales y estilos de vida más mundanos (hoy diríamos globalizados), fueron surgiendo expresiones de rebeldía juvenil. Por un lado, se produjo una radicalización política - y la politización de la cultura -, con su centro en las universidades y la influencia de la Revolución Cubana. Así se fue formando una nueva izquierda intelectual argentina. Por otro lado, la rebelión contra el *establishment*, al trote de lo que Theodore Roszak llamó "la invasión de los Centauros", cobró fuerza entre finales de los 60 y el primer tramo de la década siguiente.³ Entre el Che y los hippies transcurrió entonces la insurgencia juvenil de los años 60/70, en el contexto particular de la sociedad argentina. El sociólogo argentino Oscar Terán, en

² La mención de Eduardo Falú se me ocurrió al contemplar una fotografía de 1965 Pajarito Zaguri con su guitarra en Chivo Negro, un bar de Villa Gesell. Según reza la volanta, Zaguri estaba cantando *Tonada del viejo amor* de Falú-Dávalos. Por cierto, el cancionero de Falú-Dávalos gozó de amplia difusión en los 1960 y 1970, pero la foto en cuestión resulta por lo menos significativa. En Juan Carlos Kreimer y Carlos Polimeni (2006), *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*, Musimundo, Buenos Aires, 11)

³ Sobre la politización juvenil en torno a la vida universitaria, véase Oscar Terán (2013), *Nuestros años sesenta (edición definitiva)*, Buenos Aires: siglo XXI editores. Para marco general de la contracultura, Theodore Roszak (1970), *El nacimiento de una contracultura*, Kairós, Barcelona. A esta bifurcación de la rebelión juvenil le hemos dedicado nuestro trabajo "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en Daniel James (dirección) (2003), *Nueva Historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana (282-328). Finalmente, para una mirada más amplia e integradora de la política y la cultura, véase Valeria Manzano (2017), *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: FCE.

su libro *Nuestro años sesentas*, se refirió a esta dicotomía del ideario revolucionario con una expresión muy ingeniosa, al hablar del "alma Che Guevara" y el "alma John Lennon" (2013, XXX)

Es difícil exagerar la importancia que entonces cobró la música popular como agente de cambio cultural. A lo largo de la década, el mapa de la música argentina se fue llenando de sonoridades huérfanas de tradiciones; sonoridades que portaban esa doble condición de lo moderno y lo rebelde. Aquí pensamos, inmediatamente, en el rock. Pero también el tango de Piazzolla, al frente de un quinteto que incluía guitarra eléctrica, encarnó el *ethos* moderno y rebelde; incluso en la escena folclórica, la canción nativa fue impactada por el jazz y la música académica, en lo que se llamó la renovación folclórica. Finalmente, la llamada Nueva Canción Argentina, gestada en torno al Instituto Di Tella e influenciada tanto por la canción francesa como por el folk americano, fue una expresión – y también un vehículo – de aquel ánimo iconoclasta y de protesta con el que rápidamente identificamos los años 60/70. Hacia finales de la década se había instalado la creencia de que lo mejor estaba por llegar, sin las ataduras de la nostalgia ni las responsabilidades de las tradiciones. Al respecto, podemos citar un verso muy conocido de "Cantata de los puentes amarillos" del disco *Artaud*: "Aunque me fuercen, yo nunca voy a decir/ que todo tiempo por pasado fue mejor/ mañana es mejor..."

Aquí debemos mencionar dos grupos de transición, los uruguayos Los Shakers, liderados por los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso, y los rosarinos Los Gatos, antes llamados Wild Cats, con Litto Nebbia llevando la voz cantante. Promediaban los años 60 y el estilo nuevaolero del Club del Clan, basado en solistas carismáticos, estaba siendo relevado por el de la música beat y el formato grupal. Tanto Los Shakers como Los Gatos, que combinaban *covers* con temas propios, replicaban con bastante fidelidad el sonido de la novedosa *beatlemania*, pero con una diferencia que con los años sería clave: mientras Los Shakers cantaban en un correcto inglés, los argentinos se animaron a escribir las letras de sus canciones en castellano.

Conviene aclarar aquí que no era infrecuente la autoría de canciones jóvenes en castellano. De hecho, el Club del Clan interpretaba temas nuevos en español. Incluso los primeros rockeros argentinos solían cantar en inglés para diferenciarse, justamente, del Club de Clan, como alguna vez lo recordó Spinetta (Diez 2006). Sin embargo, el castellano del Club del Clan carecía de toda intención poética. Con el surgimiento de Los Gatos y Almendra se produjo un crecimiento de la conciencia artística en torno a la música joven. El solista Moris ya había introducido el castellano en el rock con su tema "Rebelde", grabado por el grupo Los Beatniks en 1966, pero fue recién con el disco simple "La balsa"/ "Ayer nomás" de Los Gatos que las cosas empezaron a cambiar realmente. Desde que estalló el éxito de "La balsa" (200 mil unidades vendidas en poco menos de un año), Los Gatos tuvieron el camino más o menos liberado para grabar disco tras disco y conformar,

entre 1967 y 1970, el que posiblemente sea el primer gran corpus de canciones "jóvenes" compuestas e interpretadas por un grupo argentino.

En los cuatro LPs de Los Gatos se observa una veloz evolución hacia formas instrumentales más elaboradas – como el solo de guitarra blusera de Pappo en "Rock de la mujer perdida" –, si bien en permanente tensión con los criterios de la discográfica RCA. De su extensa producción – no era corriente que un grupo beat estrenara y grabara tantas canciones – destacan "Y el rey lloró", "Viento dile a la lluvia" y "Chica del paragua", si bien ninguna alcanzó la significación histórica de "La balsa". De cualquier manera, el impacto de Los Gatos se sostuvo en el tiempo, llegando incluso a tener alguna influencia en países vecino (Nebbia 2017).

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

Esa demanda de libertad fue enunciada en un contexto de acoso a la juventud rebelde. Vale preguntarnos si las cosas hubieran sido diferentes en una situación de continuidad democrática, sin el golpe militar de 1966. Resulta evidente que el autoritarismo represivo del gobierno de Onganía, alimentado por un moralismo de sesgo católico, agudizó el carácter marginal de los "hippies argentinos". Un filme de 1970 titulado *El extraño de pelo largo* tomaba un poco a la ligera las dificultades que implicaba para un joven urbano argentino portar los signos de la moda pop – cabellos largos, jeans apretados, camisas estampadas, etc.-, así como para las chicas vestir minifalda y botas largas. Ese mismo año, el dúo Pedro y Pablo ironizaba el tópico en una estrofa de su canción "Yo vivo en una ciudad: "Yo adoro a mi ciudad/ aunque me acuse de loco y de mersa/ Aunque guadañen mi pelo a la fuerza/ en un *coiffeur* de seccional."

Proactivo a partir del golpe del 28 de junio de 1966, el bloque conservador arremetió contra el estilo de vida moderno y rebelde de una parte de la juventud argentina. Pero no podemos perder de vista que la formulación de una música beat creativa formaba parte de un conflicto político-cultural más amplio, en el que los jóvenes

encarnaban un proyecto transformador. En respuesta crítica a las políticas represivas, los jóvenes músicos y poetas fundaron otra cartografía porteña. Asistían a la confitería La Perla, en el barrio de Once, en cuyo baño público habrían nacido los primeros versos de "La balsa", y tuvieron en La Cueva de Pasaratús, un viejo club de jazz sobre la Avenida Pueyrredón que en 1964 había cambiado su programación, un espacio donde mostrar sus canciones.

Desde 1966 la Cueva fue blanco de allanamientos y redadas policiales, generalmente ordenadas por Moralidad y Toxicomanía, hasta su cierre un año más tarde. Allí se presentaron Tanguito, Moris, Miguel Abuelo y Los Gatos, exponentes de una generación de *originales*. Eran "náufragos", según la canción de Nebbia y Tanguito; o centauros, según la tesis de Theodor Roszak. Pronto serían rockeros, a secas. El contraste entre la imagen despreocupada y festiva del Club del Clan y la gestualidad contestataria de los músicos arriba mencionados era enorme. Por lo tanto, hubo aquí dos brechas o rupturas: la que distanció a los hijos de los padres (al rock del tango), pero también la que se reprodujo al interior de la nueva generación.

A fines de los 60, en ese período breve e intenso que Arthur Marwich llamó "los high sixties" (Marwick, 1998), florecieron grupos de música beat en todo Buenos Aires y en algunas ciudades del interior del país, como La Plata, Rosario y Córdoba. La nueva música, la música joven *original*, no sólo debió lidiar con las *razzias* policiales y el clima de hostigamiento ya mencionados, sino también con el hecho de que las discográficas tenían su método de trabajo, y al principio intentaron domesticar al rock tal como lo habían hecho en tiempos de la Nueva Ola. Veamos algunas anécdotas. El músico Horacio Malvicino, ex guitarrista de Piazzolla y a la sazón productor artístico de la RCA, escribió una orquestación para "La princesa dorada" de Tanguito y Pipo Lernoud que disgustó a los autores. Por otro lado, Luis Alberto Spinetta se molestó con la discográfica por permitir que el cineasta devenido cantante romántico Leonardo Favio versionaba el primer simple de Almendra, "Tema de Pototo". Y Los Gatos debieron cambiar algunas palabras de la letra de "Ayer nomás" de Moris para que esta pudiera pasar por el filtro de la censura. Estas pulseadas, verdaderas luchas por el sentido de una cultura emergente, se dirimían de diversos modos, pero revelan una tensión entre los proyectos artísticos de los jóvenes y los condicionamientos de la industria y sus rutinas de trabajo.

Fue entonces que la producción independiente se erigió como una alternativa válida y necesaria. El librero y editor Jorge Álvarez llevó adelante el aval más serio con el que contaron los jóvenes rockeros de entonces: el sello discográfico Mandioca. Asociado a los ex estudiantes del Colegio Nacional de Buenos Aires Javier Arroyuelo, Silvio Ramaglia y Pedro Pujó, el editor del boom latinoamericano se lanzó a la aventura sin importarle lo desacreditada que esta pudiera parecer en campo intelectual. Contó con el apoyo económico de Roberto Cohen y Ricardo Kleiman. Por entonces todo el mundo de

la cultura parecía estar en contra del rock; como decía Claudio Gabis, el rock era un proceso infeccioso del que muchos querían ponerse a resguardo (Gabis, 2015).

Mandioca fue presentado en noviembre de 1968, en un recital en la sala Apolo. No obstante ser Álvarez un editor de prestigio – el catálogo de su editorial incluía libros de Manuel Puig, Rodolfo Walsh, David Viñas y muchos otros –, su emprendimiento musical fue bastante destratado por la prensa. La crónica de la presentación que hizo la revista *Panorama* – junto a *Primera Plana*, el magazine más influyente de la Argentina – no ocultaba cierto desprecio por la música joven, como si se tratara de una réplica insulsa de lo que estaba sucediendo en otro escenario: “Sobrevivientes de la tribu pseudo-hippie de Plaza Francia, diezmada hace un año por la tijera policial, numerosos jóvenes de sexos indefinidos con disfraz bohemio, atestaron la sala del Apolo (...) El arte de aburrir tiene en ellos a sus estrellas máximas.” (apud Moreno, 2012).

Bajo el sello Mandioca, pronto bautizada “la madre de los chicos”, se editaron los primeros discos de Miguel Abuelo solista, el trío Manal, Vox Dei – autor de *La Biblia*, el primer álbum “conceptual” del rock argentino –, etc. En 1972, después de escuchar a Charly García cantar con la guitarra “Canción para mi muerte”, Álvarez decidió grabar el primer álbum del dúo Sui Generis, *Vida*, que finalmente saldría por el sello Microfón-Talent. Al mismo tiempo, le pidió a Mario Kaminsky, uno de los dueños de la discográfica, que se comunicara inmediatamente con el productor cinematográfico Héctor Olivera para incluir a Sui Géneris en la película *Hasta que se ponga el sol* (Álvarez 2013).

Hasta la llegada de Sui Generis, todo había sucedido en los bordes de la industria del disco. Pero con el dúo las cosas comenzaron a funcionar de otro modo. Los números de ventas se dispararon, y el público creció. En pocos meses, el primer LP de Sui Generis llevaba vendidas 200.000 unidades. Por primera vez, un grupo de rock llegaba tanto a los chicos como a las chicas. De esa manera, el estrafalario ex librero y ex editor, homosexual siempre a tiro de los prejuicios y las habladurías del mundo, pasó a ser un visionario de la industria cultural argentina. Confiando en la temprana experiencia de productor artístico de Billy Bond, Álvarez fue un adelantado en el país del atraso y las asignaturas pendientes.

Pero más allá de Jorge Álvarez, el editor de la revista *Pelo* Daniel Ripoll o el poeta y agitador contracultural Miguel Grinberg, no todos pensaban que lo nuevo debía ser respaldado por su sola condición de tal, por más hostiles que fueran las circunstancias que lo rodeaban. Para el crítico Jorge H. Andrés, el mayor problema que tenía el rock argentino era la distancia que mediaba entre sus pretensiones artísticas y los resultados discográficos. Frontal y honesto, Andrés venía escuchando rock argentino desde sus orígenes. Era quizá el periodista de su generación más capacitado para situar el corpus de grabaciones que estaba arribando a las disquerías argentinas en una perspectiva más amplia. *Sudamérica o el regreso de la aurora* de Arco Iris, *Tontos* de Billy Bond y *La Pesada*, *Oh, perra vida de Beto* de Materia gris y *Cristo Rock* de Raúl Porchetto: en todos

estos LPs grabados en el transcurso de 1972 predominaba el proyecto "obra conceptual". Es cierto, como observaba Andrés, que las aspiraciones de un rock de macro-forma pocas veces estaban en concordancia con los reales recursos artísticos de sus hacedores. Pero, a la inversa, la acreditación de un saber musical formalizado no garantizaba una música memorable. Al reflexionar un poco más sobre el tema, el periodista terminaba reconociendo que *Cristo Rock* y *Tontos* no están tan mal, después de todo (*La opinión* 1973, 21).

IV.

Si como afirma Jürgen Habermas, "lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normativa" (1984), entonces los años 60 fueron la apoteosis de la modernidad...o quizá su último acorde, quién sabe. En la Argentina, pocas cosas como la música joven fueron tan reveladoras de ese cambio de sensibilidad que fusionaba modernidad y rebeldía. En cuestión de estilo, el panorama fue tan diverso como lo era en los Estados Unidos e Inglaterra, las lógicas – y siempre reconocidas- fuentes de inspiración, si bien la adopción de lengua vernácula – la condición de posibilidad de una identidad socialmente legitimada – marcaba una diferencia nada menor. Por ejemplo, las primeras canciones de Moris – particularmente "Pato trabaja en una carnicería" – tenían ecos inocultables de Bob Dylan; lo mismo puede decirse de Almendra respecto a Los Beatles o de Manal y su relación con Cream y Hendrix. Pero lo que tendía a predominar no era tanto una traslación mecánica de una fórmula nueva como eso que María Elena Walsh gustaba llamar "traducción espiritual". Porque ni el "Pato" de Moris ni la mujer de "Laura va" de Almendra ni el *flâneur* de "Avellaneda blues" de Manal podían pertenecer a otro país que no fuera la Argentina.

En esos días hubo para todos los gustos. El folk-rock se expresó en Pedro y Pablo, Sui Géneris, Vivencia y Pastoral. El blues, en Manal y Pappo's Blues. El hard rock, en Vox Dei y Billy Bond y La Pesada. El pop psicodélico, en Almendra y La Cofradía de la Flor Solar. El rock-jazz, en Arco Iris y Alma y Vida. De una segunda tanda, salieron Pescado Rabioso, Aquelarre y Color Humano (tres desprendimientos de Almendra), León Gieco, Raúl Porchetto y Litto Nebbia y su trío de orientación jazzística. En realidad, exceptuando a Sui Generis, que en 1975 se despediría de su público con dos grandes recitales en el Luna Park, ninguna de las bandas e intérpretes mencionados llegó a convertirse en gran fenómeno de ventas. Pero tampoco eran figuras marginales: grababan, en su mayoría, en sellos discográficos importantes, las revistas de actualidad solían dedicarle alguna nota breve y, con paciencia e insomnio, sus músicas podían ser escuchadas en los horarios extremos de la radio. Ciertamente no gozaban – o no padecían, según como se lo mire – el grado de estrellato que distinguía a figuras como Sandro, Palito Ortega y Leonardo

Favio. Esta situación de visibilidad a medias era inherente a la ideología del rock y el pop de aquellos años: ni la aceptación conformista del éxito como fórmula, pero tampoco el aislamiento total del público.

Todo sucedió muy rápidamente, en un país con el peronismo proscrito, la vida política asordada por una dictadura militar y la violencia armada como vía de transformación enarbolada por organizaciones guerrilleras. Para la música, había una energía en el aire muy particular, en gran medida recargada con la información que llegaba desde Londres y San Francisco, pero también desde París (era el "Mayo del 68"). La revista *Pelo*, precedida por *La bella gente* y *Pinap*, afirmó la distinción entre "música complaciente" y "música progresiva", la gran dicotomía del mundo joven a lo largo de los años 70. Poco más tarde *Mordisco* y desde 1976 *Expreso Imaginario* extenderían los conceptos de lo alternativo y lo contracultural a temáticas literarias, medioambientalistas y de arte experimental. La idea del rock como "algo más que música" terminaría de consolidarse bajo las condiciones de extrema hostilidad de la dictadura de 1976-1983, como parte de lo que Pablo Vila llamó "esfera de disenso" (Vila 1985, 79).

Entre las prácticas clave que ponían en escena aquel disenso, el recital ocuparía un sitio fundamental. Desde 1970, producido por Daniel Ripoll, el festival B.A.Rock fundó en el país la costumbre del recital multitudinario, la gran festividad de autorreconocimiento de la cultura rock. A partir de 1976, el recital de rock cobraría el doble significado del refugio y la contestación. En su edición número uno, con entradas a precios populares y en un predio sin vallas ni alambradas, B.A.Rock logró reunir cerca de 10 mil personas: un triunfo. Para los músicos, fue la primera gran oportunidad de verle la cara a su público; para el público, la ocasión de escuchar rock en vivo, al aire libre, aun a riesgo de sufrir detenciones policiales (Alchourrón, 2018). Al año siguiente, bajo la consigna "Festival Internacional de Música Progresiva", se repitieron los buenos números, con una grilla artística más diversa. Pero la edición de 1972 fue la más potente de todas, con el movimiento de rock consolidado y un sesgo contracultural más definido. Las aguas de la música joven se abrieron entonces definitivamente. De un lado quedó la música progresiva, del otro "la complaciente", según la expresión acuñada por la revista *Pelo*.

Esta vez nadie quiso quedar afuera: Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, Arco Iris, Sui Generis, Litto Nebbia, Vox Dei, Orion's Beethoven, León Gieco, Gabriela y Color Humano. Podía decirse que el elenco funcionaba como un censo interno del rock argentino. Cada grupo y solista representaba un estilo particular, en una variedad que, sin embargo, excluía a la música "complaciente", parcialmente presente en la primera edición del festival. La accidentada actuación del músico de jazz y arreglador Rodolfo Alchourrón del 28 de noviembre de 1970 estaba fresca en la memoria de todos. En aquella ocasión, una lluvia de monedas había caído sobre el cantante Carlos Bisso, a la sazón invitado por Alchourrón a sumarse al ensamble Sanata y Clarificación. ¿Por qué razón ese

público había reaccionado con tanta hostilidad frente a un cantante de música pop? (Alchourrón, 2004, VII).

En 1973 una situación como aquella era difícil de imaginar; no porque se hubiera debilitado la antinomia progresivo-complaciente, sino sencillamente por auto exclusión de una las partes. Como en la vida política, en la música las demarcaciones territoriales eran banderas ideológicas sostenidas con pasión: ¡"Perón o Muerte!", "¡Música Progresiva o Música Complaciente!". El caso de Carlos Bisso era paradójico, ya que su adhesión al peronismo de izquierda era bien conocida: su interpretación de "Al poder", himno de la Juventud Argentina Peronista, no dejaba dudas sobre su identidad política, pero esto de ningún modo lo exculpaba de su performance "complaciente" junto al grupo Conexión número 5. Fuera de la música, Bisso podía ser todo lo revolucionario que quisiera, pero al no cumplir con el requisito de radicalidad disidente en materia musical carecía de todo derecho a ser admitido en un campo cultural tan estricto. Tal vez el hecho de que la línea demarcatoria entre *progresivo* y *complaciente* fuera muy reciente empujaba a los actores de aquella pugna a un estado de cierta sobreactuación.

En síntesis, del Club del Clan en los sets de una televisión domesticadora a las masas juveniles monitoreadas con celo por la Policía Federal en el predio aledaño a la Facultad de Medicina o en los campos del Velódromo de Buenos Aires, la historia de la música joven argentina nos advierte de las formas que adquirió una cultura joven crítica del "sistema". Para establecerse en la esfera pública de una sociedad políticamente convulsionada, dicha cultura debió abismar el contraste entre los modos de idolatría juvenil manipulados por la industria cultural y los medios de comunicación y aquellas expresiones que, habiendo nacido en los márgenes del mundo joven terminarían adueñándose del imaginario contestatario sobre el que hoy se basa buena parte de la memoria de los años 60 y 70.

Si recordamos que en 1968 Los Abuelos de la Nada prácticamente impusieron la versión porteña del pop psicodélico con "Diana divaga" y en 1973 Luis Alberto Spinetta editó el vanguardista *Artaud* (Pujol, 2019)⁴, cuesta aceptar que aquello haya sido una mera coincidencia temporal. Hubo en esos años un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento de una música que, en apariencia, no parecía estar demasiado atenta ni interesada en la utopía revolucionaria, al menos como la imaginaban los militantes. Habitualmente se enfatiza la relación entre el canto de protesta y el clima político de los 70. En términos de relaciones humanas y de receptividad masiva, y aun de comunicación de "mensajes" ideológicos, esa conexión es cierta. Cecilia Flaschland estudió, de modo comparativo, dos canciones de aquel tiempo, "A desalambrar" y "Casa con diez pinos", que contrastan en sus maneras de pensar la realidad: "Si el tema de Viglietti ("A desalambrar") defiende utopías socialistas, "Casa con diez pinos" (Manal)

⁴ La obra ofrece un análisis de este álbum y su contexto histórico.

imagina otro ideario: abandonar la ciudad en busca de un sitio propio." (Flachsland 2007,22).

No obstante, en los años 1968-1973, el folclore y "la protesta" no agregaron mucho a lo que ya habían hecho; a lo sumo, actualizaron un poco sus agendas y enfatizaron las proclamas. Donde la flecha del tiempo artístico realmente aceleró su viaje, cargado de novedades absolutas, fue en el rock. Fue el único espacio de creación musical que expresó con toda claridad y radicalidad la brecha generacional. Tal vez el fuerte protagonismo de la juventud como agente político y social sea, por sí mismo, la mejor explicación para entender un florecimiento musical tan súbito como impertinente.

En una mirada de síntesis, cabe agregar que la música beat y sus derivados instalaron en la Argentina un arte de canción diferente al conocido hasta ese momento. Otro estilo interpretativo, ciertamente, pero también otra poética autoral y compositiva. ¿De dónde venían "Muchacha ojos de papel" (Spinetta), "No pibe" (Martínez), "El oso" (Moris), "Canción para mi muerte" (García), "Presente" (Soulé), "Catalina Bahía" (Cantilo) y tantas otras canciones compuestas y estrenadas entre 1966 y 1973? Si bien la influencia del tango y del folclore no debe ser soslayada, en los primeros años de la "música joven" fueron más sonoras las rupturas que las continuidades. Si hoy seguimos interesados en aquel período tan prolífico de la cultura musical argentino, seguramente se debe a la fuerza de aquel corte, de aquella ruptura musical, poética y, desde luego, generacional. Cuando una canción podía afirmar sin vacilaciones que "mañana es mejor".

Referencias

- Alabarces, Pablo 2011. *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Álvarez, Jorge. 2013. *Memorias*,. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- "B.A.Rock I, II, III y IV. Lo mejor del rock nacional en vivo", *Rolling Stone*, Buenos Aires, número 79, octubre 2004, 7.
- Berti, Eduardo. 1989 *Rockología*. Buenos Aires: Editora A/C
- Corti, Berenice Corti.2015. *Jazz argentino. La música negra en el país blanco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Diez, Juan Carlos. 2006. *Martropía. Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar
- Nebbia, Litto.2017. *Mi banda sonora*. Buenos Aires: Aguilar.
- Fernández Bitar, Marcelo 1997. *El rock en la Argentina*. Buenos Aires: Distal.
- Flachsland, Cecilia. 2007. "Banderas de mi corazón. Militantes y rockeros: un ensayo sobre las subjetividades juveniles en los 60". In *Tramas de la comunicación y la cultura*. Buenos Aires, 21.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Grinberg, Miguel. 1965. "Anatomía del desorden", *Eco Contemporáneo* 8/9, Buenos Aires, 35
- _____. 1977. *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*. Buenos Aires: Editorial Convergencia.
- _____. 2008. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Habermas, Jürgen. 1984. "Modernidad, un proyecto incompleto". In *Punto de Vista*. Buenos Aires, 21 de agosto, 47.
- Huysen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido*: México: FCE.
- Kreimer, Juan Carlos y Polimeni, Carlos. 2006. *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*. Buenos Aires: Musimundo.
- La opinión**, Buenos Aires, 9 de febrero de 1973, 21.
- Manzano, Valeria. 2017. *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE.
- Marwick, Arthur. 1998. *The Sixties*. New York: Oxford University Press.
- Mazo, Mariano del 2009. *Sandro. El fuego eterno*. Buenos Aires: Aguilar.
- Marzullo, Osvaldo y Muñoz, Pancho 1986. *El rock en la Argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Pujol, Sergio. 2003. "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", In: James, Daniel (ed.). *Nueva Historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 282-328.
- _____. 2009. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. 2019. *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta.
- Reynolds, Simon. 2012. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra Negra (26)
- Rozzak, Theodore. 1970. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Terán, Oscar. 2013. *Nuestros años sesenta (edición definitiva)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Vila, Pablo 1985: "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil" In Jelín, Elizabeth ed. *Los nuevos movimientos sociales/1*, Buenos Aires: CEAL, 83-156.
- Yonnet, Paul. 1988. *Juegos, modas y masas*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, George 1999 "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos". In García Canclini, Moneta, Néstor y Carlos J. (ed.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo-Unesco, 181-244.