

MARCELO FERNÁNDEZ BITAR



# 50 AÑOS DE ROCK EN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN DE LUIS ALBERTO SPINETTA  
PRÓLOGO DE ADRIÁN DÁRGELOS & FOTOS DE NORA LEZANO

SUDAMERICANA

Marcelo Fernández Bitar

## 50 años de rock en Argentina

Sudamericana

# Introducción

POR LUIS ALBERTO SPINETTA

Rock no significa más que todas estas y aquellas capitales excrementales donde la vida anula a la vida, donde el sonido a veces trae un ensordecedor murmullo: el de las gargantas humanas. Y está el roll, el movimiento de esa mirada de roca que solo busca salir de sí misma para irse siendo piedra. Más allá de los cursos de la decadencia de la civilización.

Este gesto es el que debe crear a la vez un modelo para lo punitivo. Debe crear la reacción de pudor en aquello que no quiere mostrar su desnudez ante el rock pero que luego, para acorralar a aquello que se le opone, desnudará sí el poder de su castigo y de su humillación, justamente en nombre de lo bueno. Lo bueno del mal (algo con toques de lo bueno, indeclinable y decadente del rock 'n' roll).

El rock aquí es todo ese sentido que, como felicidad o angustia, transgrede permanentemente un delgado hilo de la realidad argentina, aun a costa de que al crecer luego uno se sienta como un turista marciano (¿acaso no pareció por momentos que éramos extranjeros todos?). Rock es esa visión de haber sentido en serio (para mover, apenas algo, y eso es lo que hay que bancar) miles de sonidos de guitarras, baterías, bajos y todos los otros instrumentos, más letras y líricas nacidas de individualismos hacia fuera, para tratar de arrimar todo un antipostulado que, envenenado por Argentina mis-

ma, tiene como esta la eficiencia de lo que somos. (Quizá de aquello con lo cual hemos generado al que se erige como lo que somos.)

Y... nada. Somos muchísimos más de lo que yo me imaginaba cuando en el 69 me profetizaban que "No iba a andar". Esta nada anda. Tocar música desde la realidad es la idea avasallante que crea rock por doquier, sin más que "al vivir" en la intensidad de los lugares y a la vez desear una profunda cadencia que corte la húmeda tanguinolencia de río antiguo de Buenos Aires.

Una guitarra que aúlla es un acople que recoge tanto margen de nuestras propias vidas que ya es todo. Y cualquier cosa que uno ame.

Habiendo nacido y vivido en Buenos Aires desde hace treinta y siete años, tengo, vale decirlo, "el viaje" de la locura ya inscripto en mi vida. Esta locura es, en todo lugar, simplemente rock. O sea, el rock en Argentina es para mí todo ese viaje.

Buenos Aires, 1986

# Prólogo

POR ADRIÁN DÁRGELOS

Salvemos la distancia que impone la memoria. Volvamos al año 1983. Fijo allí el inicio de mi cosmovisión conurbana del primer cordón, o mejor, la época en que empecé a tener un gusto propio. Hacía ya dieciocho años que se editaban discos de rock nacional. Quiere decir que para esos tiempos éramos una cultura avanzada en el campo del entretenimiento de producción local hecho por jóvenes. Esto, en contraposición a que ya existía producción musical con intenciones hecha por gente mayor para jóvenes. Siempre que compartamos que es interesante que los jóvenes propongan y compongan y representen su propio entretenimiento.

Entonces, mientras rodaba por la áspera superficie de los 80, esta cultura rock se extendía por los barrios y se instalaba como tema de conversación en las esquinas. De esa comunicación humano-humano se alimentaban los mitos, las leyendas y las historias exageradas; su única fuente era la transmisión oral. Porque en ese entonces, salvo un puñado intermitente de revistas que hablaban de rock, este no lograba permear fuerte en los medios de comunicación ni en el gusto masivo. No por esto dejábamos de soñar con una realidad menos depresiva, acartonada y conservadora, con una cultura popular más rica y plural, con muchas voces y contenido dispar.

En este campo entiendo que el rock nacional ha empezado a co-dazos en la industria musical hace unos cincuenta años, cuando solo se editaban algunos simples y un número fácil de contar con una so-

la mano, tal vez dos. En la actualidad, el rock nacional es la música más popular de nuestro país, y cuando no es así le pelea el lugar en el airplay al estilo que se esté imponiendo.

Debido a su popularidad, se editan grandes cantidades de discos que aportan a esa abarcadora idea que es el rock nacional. La historia de los discos y sus protagonistas como circunstancias, sin juicio de moral que discrimine todo lo que se hace, tiene su lado peligroso. Por eso, a este libro se le plantea la difícil tarea de contener todo, a modo de catálogo/enciclopedia, o de ponerse a separar las aguas y decidir qué de todo accede a la categoría de "rock nacional". Si este libro se basara en esto último, estaría aplicando la idea de un canon. Y si volviésemos a la década del 80, este canon ya existía y se hizo más fuerte y reaccionario durante la década del 90, con los surgimientos de los suplementos en los periódicos.

Pero luego de los cambios en la industria discográfica, que disminuyeron considerablemente las disquerías, el disco de rock nacional se vio desplazado a un espacio acotado dentro de los supermercados. No quiere decir que haya perdido su fuerza de preponderancia dentro de la cultura, solo que su lugar físico se redujo al espacio que daban los supermercados o tiendas de electrodomésticos. Este espacio físico es poco para la cantidad de discos de rock nacional que se editan en los últimos años. Y debido a lo limitado del espacio, comenzó un nuevo canon, que esta vez tenía que ver con los nombres que entraban en la selección de las bateas. Esto congelaba el tiempo y lo hacía parecer más a una colección arbitraria y cerrada a bandas históricas sin mucho aporte de novedad.

Por suerte, la aparición de Internet y el consumo digital de la música cambió estos parámetros y los llevó al extremo caótico de las ediciones actuales, generadora de constante novedad.

Por lo que sé, este libro intenta registrar la historia de las ediciones y apariciones en escena de los músicos y sus discos, lo que compone al rock nacional. Esta titánica tarea es una edición que conmemora cincuenta años de rock nacional. También he observa-

do que las tendencias culturales responden a la contingencia de los tiempos que corren, por lo tanto me cuesta arriesgar por cuánto tiempo más esta música/cultura que tanto amo va a extenderse por sobre los tiempos.

Buenos Aires, 2015

# 1964

## (la previa)

A lo largo de 1964 ocurrieron algunos hechos aislados que luego se fueron sumando para emerger en forma de canciones y propuestas nuevas, representativas del empuje, pasión y personalidad de una nueva generación que dio forma a una corriente musical joven, novedosa, original y popular.

En Rosario, por ejemplo, había dos grupos que se perfilaban para ser los más populares de los carnavales: Los Hurricanes y Los Wild Cats. Pero estos últimos tenían dos problemas: por un lado, el guitarrista Juan Carlos "Chango" Pueblas (un pionero local que había formado Los Jockers en 1961) había sido convocado al servicio militar obligatorio. Por otra parte, el cantante Ricardo "Negro" Rojas había decidido dejar la banda, así que el pianista Juan Ciro Fogliatta había empezado a buscar un reemplazante. Una opción era un chico de quince años que cantaba bien y no desafinaba, pero le parecía que tenía la voz demasiado aguda para cantar rock and roll. Se trataba de Félix Francisco "Litto" Nebbia Corbacho, y ofrecieron tomarle una prueba. La audición fue en la casa de Ciro, en la calle Dr. Rojas 1080, y Litto le pidió a su amigo Raúl "Cacho" Marchetti que lo acompañara. Aunque cantó muy bien algunos temas propios y canciones al estilo de los Teen Tops, el timbre agudo no convenció al tecladista. A los tres días, el baterista Ricardo Bellini avisó a Nebbia que no había sido tomado porque era demasiado joven y que habían elegido a José Cutro, un vocalista de voz gruesa y rockera.



Litto, entonces, se unió a otro conjunto: Los Sabres, con quienes hizo unos diez shows. El sábado 2 de mayo compartieron cartel con Los Wild Cats en el Centro Asturiano, y Litto volvió a cruzarse con Ciro y Chango, que ya había hecho el mes de instrucción y podía salir los fines de semana de la colimba. Tras verlo cantar en vivo, y sabiendo que Cutro no había rendido como esperaban, cambiaron de opinión y a la semana lo llamaron para que entrara al grupo. Obviamente aceptó la oferta y empezó a subir al escenario con ellos en los típicos bailes locales y haciendo de grupo soporte de artistas que llegaban de Buenos Aires. La banda se formaba con Nebbia, Fogliatta, Pueblas, Bellini y Guillermo Raúl Romero en bajo, que ese mismo mes se fue y le dejó el lugar a su hermano menor, Eduardo, ex Los Hurricanes.

Los Wild Cats llegaron a realizar tres salidas por sábado y ganaban unos tres mil pesos, un monto que no alcanzaba para vivir de la música, de modo que Ciro tenía que trabajar en la Caja de Ahorro Postal. Sus padres le insistían en que dedicarse a la música era ser un bohemio o un vago. "Eso no te lleva a nada", le machacaban. En cambio Litto no tenía ese problema: había cantado junto con sus padres desde los ocho años de edad. "Íbamos con una compañía artística; mi vieja tocaba el piano y a veces cantaba. Solía actuar como Marta Denis. Mi viejo cantaba, tocaba la armónica y solía presentarse como Félix Ocampo. Yo cantaba y desde los doce tocaba la viola. Andábamos por todos los pueblos y desde chico anduve metido en ese ambiente", recordó Nebbia años después.

El grupo siguió todo el año 64 ensayando temas compuestos por Litto, la mayoría en castellano. Grabaron en el Estudio Castañolo un acetato con "Enróllate, Beethoven" (versión mexicana del clásico de Chuck Berry) y "Los brazos en cruz" (adaptación de un hit de Johnny Hallyday). Ciro logró comprarse un órgano Farfisa rojo y el bajista se jugó entero con un equipo Audinac. El repertorio se basaba en el estilo de artistas como Berry y Elvis Presley, aunque lentamente fueron pasando al beat de The Hollies, Gerry and the Pacemakers y The Animals, con versiones traducidas por Nebbia. Para

los temas cantados en castellano no podían faltar los Teen Tops y sus traducciones de hits como "El rock de la cárcel", "Popotitos" y "La plaga". Además, ya había composiciones de Litto, como "La diosa del amor", "Por qué mi amor", "Amor y fe" y "Me voy". A partir de octubre, tras el estreno de la primera película de los Beatles, agregaron adaptaciones de "And I love her", "Can't buy me love" y "If I fell". Ya estaban listos para despegar.

## RESUMEN PORTEÑO

---

Mientras tanto, en los barrios de Buenos Aires también se estaba gestando algo nuevo. Un chico de dieciocho años llamado Javier Martínez le pegaba duro a la batería que tenía en una casa alquilada. Otros de esa edad tomaron sus mochilas apuntando a Villa Gesell, donde parecía haber una "dolce vita" que se reflejaba sutilmente en la película *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, que seguía los trazos de la *nouvelle vague*, encabezado por el director francés François Truffaut.

Un dato importante para ubicarse en el contexto histórico: 1964 fue el año en que los Beatles llegaron a Estados Unidos y explotó la beatlemania en todo el mundo. Por eso, un día un flaquito llamado Carlos Alberto "Charlie" García Moreno fue a una disquería y pidió un disco de los Beatles. Se sorprendió cuando el vendedor le preguntó si quería "el simple o el doble". Por las dudas pidió el doble, porque pensó que el otro tenía solamente un tema. Ahí recibió su primera dosis de música nueva, con las cuatro canciones: "Twist y gritos", "Un gusto a miel", "¿Quieres conocer un secreto?" y "Hay un lugar". Durante los siguientes meses, las escuchó en infinitas ocasiones. Mientras, en el colegio soportaba las bromas que le hacían por tocar música clásica. "¡Mañana vamos a ver a Charlie al reformatorio!", le decían cuando tenía un concierto en el Conservatorio Thibaud-Piazzini. El sábado 24 de octubre, por ejemplo, con trece años cumplidos el día anterior, tocó ante padres, profesores y

amigos. Ese día empezó a improvisar en medio de una pieza de Chopin, pero solo su profesor se dio cuenta. Se trataba de un juego personal. Algo estaba cambiando.

## OTRA GENTE

---

En febrero, en la ciudad de México, se realizó el Primer Encuentro Americano de Poetas, donde participaron jóvenes de quince países. Representando a Argentina estaba Miguel Grinberg, de veintisiete años. A fines del 61 había editado el primer número de *Eco Contemporáneo*, una revista ideada junto con Antonio "Giorgio" Dal Masetto durante una mochileada al Brasil. Miguel había estado en grupos de teatro vocacional y por casualidad conoció a Antonio, que venía de la ciudad de Salto y llevaba apenas un año en Buenos Aires. Libros de autores como Camus fueron un punto en común, y la amistad se asentó tras interminables jornadas en la redacción de *Eco*, apodada "El Reducto de la Flor Solar", así llamada a raíz de un canto rodado con forma de sol que encontró en las Cataratas del Iguazú. Quedaba en Lambaré 1080, cerca de Corrientes y Ángel Gallardo. Era la fábrica de carteras de Samuel Grinberg, quien compartía el lugar con la joyería del señor Vázquez y con Artes Gráficas Sasso. Arriba de la imprenta había un gran galpón azulejado que una vez había sido un depósito de golosinas y que contaba con elementos muy cotizados: un escritorio y un teléfono, a los que agregaron un máquina de escribir.

Todos los números de *Eco Contemporáneo* se hacían a pulmón. Años después, Antonio recordó los viajes que hacían hasta una imprenta que quedaba en la provincia, y el duro trabajo de doblar y guillotinar cada ejemplar en pleno verano porteño. Luego había que armar los paquetes y repartirlos entre kiosqueros amigos, cineclubes y en la puerta de las facultades. Al principio solo estaban ellos dos, pero de a poco fueron desfilando más personajes clave, como el

apasionado Alejandro Vignati, Gregorio Kohon y un grupo llegado de Tandil, en el cual estaba Jorge Di Paola Levín, luego co-fundador de la revista *El Porteño*, que venía con un contacto valioso: conocían al escritor polaco Witold Gombrowicz, radicado en nuestro país.

Obviamente *Eco Contemporáneo* no era una revista popular, pero se distinguía de las demás publicaciones literarias —como *Opium* o *El Ángel del Attilio*— porque incluía material de literatura beat. Ya el primer número coincidió con las primeras traducciones de obras de Jack Kerouac: *El ángel subterráneo* y *En el camino*. Esas páginas de Kerouac transmitían una explosión de libertad personal y un afán de descubrimiento del mundo. La posibilidad de inventar todo a cada instante. Esos conceptos sembraron las semillas de un futuro punto de contacto de “los intelectuales” con los músicos.

# 1965

En febrero, un mes antes de completar el servicio militar, el Chango Pueblas viajó a Buenos Aires para hablar con Carlos Bayón, dueño y creador de La Escala Musical, un virtual monopolio de música, bailes, radio y televisión. Lo conocía de la época de los primeros Wild Cats, así que le pudo contar que tenían un cantante nuevo y pidió que los volvieran a contratar. El ejecutivo ofreció tomarles una prueba, y así fue que a los pocos días viajaron todos en un taxi a Capital, donde tocaron dos temas de los Hollies y consiguieron que los contrataran para todo el mes de abril.

En esa instancia, los padres de Eduardo no lo habían dejado viajar porque era menor, de modo que inesperadamente Guillermo reingresó al grupo. También se había ido Bellini, que no estaba dispuesto a semejante trajín, por lo cual entró José Basilio "Tito" Adjaiye. Los primeros afiches los presentaban como "Wild Cats, los Gatos Salvajes de Rosario", y partir de esos shows en La Escala fueron rebautizados Los Gatos Salvajes.

En general, pasaban todos los días de la semana ensayando en Rosario, viajando los fines de semana a Buenos Aires, actuando en tres clubes los sábados y en el popular programa de televisión *La Escala Musical* los domingos en Canal 13. Al finalizar el mes, Bayón les dijo que iban a grabar un simple para el sello Music Hall.

De esta manera, en mayo registraron cuatro temas en los estudios de Uriburu 40 y a las pocas semanas se editó su primer single, con "La respuesta" (de Litto y Ciro, de estilo beat) y "Hablando de ti" (un clásico rock de Chuck Berry que popularizaron los Hollies). En

perspectiva, este disco simple de Los Gatos Salvajes bien puede considerarse la piedra fundacional del rock en Argentina. Lástima que, como ocurría a menudo con las banda de la época, la inexperiencia los llevó a grabar sin contrato alguno, por lo que perdieron los derechos como autores de los temas.

Según Litto, "hay gente que menciona a Sandro como el pionero del rock en Argentina, y hasta Johnny Tedesco asegura que él fue el primero, pero hay que recordar que en esa época nadie escribía canciones propias y todos hacían temas traducidos y adaptados de afuera. Cuando se habla de Los Gatos Salvajes y la 'canción de rock de autor', es por las composiciones de un tipo joven contando lo que le pasaba, sin buscar solo el estribillo fácil. Dentro de lo pueril de la letra y la simpleza de las canciones, porque tenía catorce años, todo suena argento, más allá de la batería, el flequillo y las botitas. Lo que se aprecia es eso, y cuando aparece la canción nueva, al año a nadie se le cruza por la cabeza no componer cosas propias".

A pesar del modesto éxito de "La respuesta", el invierno los encontró nuevamente en Rosario, casi sin actuaciones. Discográficamente, sin embargo, siguieron bastante activos. En julio se editó un "doble" de varios artistas, con cuatro canciones, que incluyó una de ellos ("Hablando de ti"). En agosto salió su segundo simple, con los dos temas restantes de la sesión que habían hecho en mayo: "Estoy llorando" (de The Animals, un rhythm and blues) y "Eres mala" (de Litto, estilo Mersey beat). Y el viernes 3 de septiembre de 1965 firmaron un contrato por tres años con Music Hall, que vio en ellos un estilo con buen potencial, que seguía la línea de los Beatles. De hecho, para su tercer simple, les sugirieron grabar una versión de "Boleto para pasear", de Lennon-McCartney. Aceptaron, pero en el lado B metieron un tema de Nebbia, "Harás lo que te pida". Salió en octubre.

A esta altura, preocupados por la escasez de shows, Ciro y Guillermo fueron a ver a Bayón, que les ofreció un contrato por seis meses con sueldo fijo. Entusiasmados, Litto abandonó el colegio secundario y Ciro dejó de trabajar. En noviembre se instalaron en una

habitación del Hotel La Argentina, en Avenida de Mayo 860, donde los cinco comían, ensayaban y dormían con una cama pegada a la otra. Con los 30 mil pesos que cada uno ganaba por mes tenían que hacer todo lo que les pedía la gente de La Escala Musical, desde actuaciones en fiestas privadas y desfiles de moda hasta grabar jingles. Lo que fuera. También los hicieron entrar a estudios para nuevamente registrar cuatro temas: "Dónde vas" (Nebbia), "¿Por qué heriste mi corazón?" (Don Everly), "Yo soy el mejor" (Nebbia) y "Me tienes que besar" (Nebbia).

## PINTADA

---

A Villa Gesell continuaban llegando los mochileros. Alberto "Pajarito Zaguri" García había terminado el tercer año del Nacional, y su amigo Mario Kaiser le propuso pasar ese verano en la villa. Mario terminó parando en el bar Cariño Botao, mientras que Pajarito lavaba copas en el Topsy Bar. Ahí aprendió sus primeros acordes de guitarra, y gracias a "Tonada de un viejo amor" (de Jaime Dávalos y Eduardo Falú) logró tocar en el Chivo Negro. Luego, durante todo el invierno, el Pájaro se quedó en Gesell cuidando un chalet y rasgueando la viola.

Ya en 1965, muchos jazzeros de Buenos Aires acudían a La Cueva de Pasartotus, en avenida Pueyrredón 1723, casi esquina Juncal, donde tiempo atrás había funcionado un cabaret llamado Jamaica y luego El Caimán. Ahí tocaban músicos como Juan Carlos "Gordo" Cáceres (uno de los efímeros dueños, dicen), Boris Claudio "Lalo" Schiffrin, Leandro "Gato" Barbieri, Néstor Astarita y Jorge "el Negro" González. Era un sótano angosto, no muy bajo y poco profundo, a lo sumo de diez metros por cuatro, con un a barra en el fondo y un pequeño escenario sin telón. Hay algunas imágenes de esta primera "Cueva" en la película *El perseguidor*, de Osías Wilenski, con la actuación de Sergio Renán y una historia inspirada en el cuento homónimo de Julio Cortázar.