

## **La primera canción. Reflexiones en torno al comienzo del rock en Argentina**

**Julián Delgado<sup>1</sup>**

### **Resumen**

La discusión sobre los orígenes del rock argentino presenta usualmente saldada de antemano. El consenso es amplio: sea con la grabación de “Rebelde” de los Beatniks (2 de junio de 1966) o con la de “La Balsa” de Los Gatos (19 de junio de 1967), a casi nadie parecen quedarle dudas de que ese punto de partida debe asociarse con la aparición de una canción de rock en castellano. Sin embargo, si se considera que en las canciones texto y música no pueden ser comprendidos por separado (Frith, 1996), la preferencia por “Rebelde” o “La Balsa” como símbolos de un origen merece, al menos, una reflexión más profunda.

Desde un punto de vista musical e histórico, este trabajo se propone revisar precisamente esa cuestión. En una primera parte se estudiarán las dos canciones tradicionalmente consideradas como el “comienzo” del rock en Argentina, con el objetivo de deconstruir el sentido común de su elección y distinguir sus usos sociales de su potencial explicativo y crítico. Luego, en una segunda parte, se propondrá otro posible “origen” de la música rock en el país. Antes que reemplazar un modelo por otro, se intentará de este modo ofrecer una nueva perspectiva que enriquezca la reflexión crítica sobre el pasado y el presente de uno de los fenómenos culturales más trascendentes de los últimos cincuenta años.

---

<sup>1</sup> Julián Delgado es Profesor en Historia (UBA) y Magister en Ciencias Sociales (EHESS, Francia). Se especializa en las relaciones entre historia y música. Actualmente trabaja en su tesis de doctorado, titulada “Historia del rock argentino. Música y política, 1967-1982”, bajo la dirección de Valeria Manzano y Esteban Buch.

## La primera canción. Reflexiones en torno al comienzo del rock en Argentina

Las fechas inaugurales suelen resultar engañosas a la hora de comprender fenómenos históricos. El caso del rock argentino no es la excepción. Sería sin dudas mejor pensar su surgimiento como un proceso que ocurre aproximadamente entre 1967 y 1970 -es decir, entre el momento en que se forman y graban sus primeros álbumes los grupos pioneros (*Almendra, Los Gatos, Manal*) y aquel en que, ya existiendo ciertas condiciones de base tanto en términos culturales y artísticos como comerciales, éstos se separan y emerge una segunda camada de bandas<sup>2</sup>-. No obstante, si no se pierde de vista esta consideración, intentar designar una fecha precisa puede resultar un ejercicio enriquecedor, que permita reevaluar algunos de los criterios con que se piensa al rock argentino y comprender su especificidad histórica.

¿Cuál es el punto de partida de la música rock en Argentina? ¿Cuándo se inaugura este fenómeno musical y sociocultural cuyo impacto e influencia es, al día de hoy, incuestionable? La pregunta ciertamente no es nueva. Ya sea para un movimiento identitario, político o incluso, musical, la elección de un comienzo funciona siempre como una forma de definición más general. Y el caso del rock en Argentina es sintomático en este sentido: como señala Pablo Alabarces, ya en los primeros años surge “un grupo, bastante lábil, pero que se incorpora al *mito fundacional* como el que opera la creación del rock nacional” (Alabarces, 1993: 46)<sup>3</sup>. Ese grupo –no sólo actor sino también, en gran medida, autor de aquel mito- ha logrado establecer un fuerte consenso sobre dos canciones que serían los puntapiés del fenómeno rockero local. La primera de ellas –que tiene, de hecho, una prioridad casi absoluta en los relatos- es “La balsa” del grupo *Los Gatos* (registrada el 19 de junio de 1967). La segunda –que funciona como una suerte de “alternativa aceptada”- es “Rebelde” de *Los Beatniks* (registrada el 2 de junio de 1966).

Las razones que justifican el carácter inaugural de estas dos grabaciones no son fáciles de describir. Acaso esta circunstancia tenga que ver con que, como en todo discurso mítico, los elementos que lo componen suelen ser presentados *a priori* como necesarios y evidentes antes que explicados en sus fundamentos: el carácter socialmente construido de un determinado comienzo –el hecho de que cualquier invención de un principio implica disputas y conflictos- tiende a ser ocultado. En ese sentido, la aceptación de “La balsa” y “Rebelde” es imposible de comprender por fuera de la relación, que el propio Alabarces remarcará, entre el rock argentino y “la construcción de identidades e imaginarios de las culturas juveniles en Argentina” (Alabarces, 1993: 14). Si la música rock ha sido –o continúa siendo- un eje de identificación social, sus “primeras canciones” (así como sus

---

<sup>2</sup> Esta periodización del rock argentino fue propuesta por primera vez por Miguel Grinberg (1993). Si bien, como se ha dicho, la misma parece apropiada para comprender diversos aspectos del naciente fenómeno, resta aún por realizar un trabajo descriptivo y analítico de cada uno de los “ciclos” del rock argentino, que confirme –o discuta- su historicidad específica. Así, el corte en 1970 parece justificarse no exclusivamente desde el “recambio” de grupos, sino también si se consideran otros aspectos, como la realización de un evento público masivo como el BARock o la multiplicación de los álbumes editados (indicador tanto de la profusión de bandas de rock como del interés empresarial en el fenómeno).

<sup>3</sup> Dentro de este grupo inicial, el autor menciona a *Los Gatos, Manal, Moris, Miguel Abuelo, Pajarito Zaguri, Tanguito*, entre otros.

personajes, sus eventos, sus episodios célebres) forman parte de un relato legitimador de tipo axiomático.

Ahora bien, desde un punto de vista analítico, la canonización de cualquiera de estas dos canciones cancela toda reflexión tanto sobre las mismas como sobre otras posibles candidatas. Es por ello que, en contraposición a las versiones establecidas, el presente trabajo busca indagar sobre los comienzos del rock argentino desde un punto de vista histórico y musical<sup>4</sup>. Sin perder de vista que ningún evento específico alcanza a explicar lo que surge en realidad como un proceso, se intentará no obstante acercarse a algunos de los “hitos” que marcan el desarrollo paulatino del fenómeno y sintetizan de buena forma sus principales características durante los primeros años.

En primer lugar, se revisarán las dos canciones usualmente consideradas como “las primeras” de la música rock en Argentina. No es el objetivo desacreditar los argumentos esgrimidos para justificar la elección de “La Balsa” o “Rebelde” sino, en todo caso, deconstruir un “sentido común” de modo de distinguir sus usos sociales de su potencial explicativo y crítico. ¿Por qué se eligieron esas canciones y no otras? ¿Qué criterios se utilizaron y cuáles se excluyeron? ¿De qué manera permiten comprender el carácter de un fenómeno complejo como es el rock argentino? Siguiendo estos mismos interrogantes, en una segunda parte se indagará en otros aspectos de esos dos temas que también permitirían señalarlos como el comienzo del rock argentino. Además, se sugerirá otra posible canción inaugural: “Hoy todo el hielo en la ciudad” del grupo Almendra (grabada el 2 de octubre de 1968). Lejos de intentar reemplazar modelos, se tratará así de ofrecer distintas alternativas para ensanchar los márgenes de la discusión sobre el pasado y el presente de uno de los fenómenos culturales más trascendentes de los últimos cincuenta años de la historia argentina.

### **Letras de rock: “Rebelde”, “La balsa” y el rock en castellano**

A principios de junio de 1966 la prensa periodística argentina sólo hablaba de un tema: la crisis del gobierno democrático del Dr. Arturo Illia. El golpe de Estado que se concretaría finalmente el día 28 de aquel mes comandado por el General Onganía y autodenominado “Revolución Argentina”, constituiría el marco ineludible del surgimiento del rock argentino. Sin embargo para algunos el primer paso en esa historia ya se había dado, justamente entre medio de esa marea de discursos y publicaciones que criticaban al gobierno democrático.

El 2 de junio de aquel convulsionado año el grupo *Los Beatniks* entró a los estudios de la discográfica CBS para grabar el único simple de su corta carrera. Registraron dos canciones, ambas firmadas e interpretadas por “Moris” (Mauricio Birabent) y “Pajarito Zaguri” (Alberto Ramón García): “Rebelde” y “No finjas más”<sup>5</sup>. En *Historia del rock en Argentina*, uno de los libros más completos y reconocidos del periodismo rockero, Marcelo Fernández Bitar plantea: “yo prefiero considerar esta fecha como la primer grabación de

---

<sup>4</sup> Es importante distinguir la idea de comienzo de la de orígenes. Mientras la primera hace referencia a un evento, momento o situación puntual que -bajo diversos criterios- puede ser considerado el punto de partida de un fenómeno, la segunda remite más bien a un momento previo, “de preparación”, durante el cual se acumulan los distintos elementos constitutivos que terminarían por dar forma a ese fenómeno.

<sup>5</sup> Los otros músicos que participaron de la grabación fueron Antonio Pérez Estévez (bajo), Jorge Navarro (teclados) y Javier Martínez (batería)

rock argentino, obviando el LP de *Los gatos salvajes*” (Fernández Bitar, 1987: “Algo está cambiando, 1966”).

La comparación no es entonces como podría esperarse, con “La balsa”, el tema de *Los Gatos* (grabado el 19 de junio de 1967, en los estudios de la RCA Victor) que es usualmente mencionado en los relatos sobre el comienzo de la música rock en el país. Bitar elige en cambio el álbum de la primera banda de Litto Nebbia, editado en 1965 y sostenido por la empresa *La Escala Musical*<sup>6</sup>. Y aunque no deja de señalar el carácter pionero de este trabajo<sup>7</sup>, lo descarta en favor de la banda de Moris y Pajarito Zaguri. ¿Cuál es la diferencia entre estas dos propuestas? ¿Qué es lo que distingue el simple de *Los Beatniks*? El autor no duda en su respuesta y, refiriéndose específicamente a “Rebelde”, realiza otra comparación clarificadora: “con leer la letra se puede apreciar que se trataba de *algo bien diferente* al rock’n’roll en castellano que hacía Sandro” (Fernández Bitar, 1987: “Algo está cambiando, 1966”, el subrayado es mío).

La elección se centra entonces en dos criterios diferentes pero complementarios. En primer lugar, la aparición del rock argentino implica la decisión fundamental de los músicos de cantar en castellano. En este punto el autor retoma de forma literal los argumentos que propusiera Miguel Grinberg en su libro de 1977 *Cómo vino la mano* (no casualmente considerado, hasta el día de la fecha, el “relato oficial” del rock): “el primer ciclo del rock argentino se extendió hasta 1970 y se enfocó en ‘dominar el canto en castellano’” (Grinberg, 1993: 10). La diferencia se funda así, ante todo, en el factor cronológico: mientras Grinberg piensa en “La balsa” de 1967, Bitar descubre ya el punto de partida en “Rebelde”, de 1966.

Lo destacable, en cualquier caso, es que para ambos autores lo que señala el inicio del nuevo fenómeno no es tanto un estilo musical original como la adopción del idioma local. Un aspecto que visto desde el presente resulta casi incomprensible, pero que era motivo de disputa en aquellos años. Como explica la historiadora Valeria Manzano, a la “nueva ola” - el fenómeno musical y comercial sobre el que se construyó la cultura juvenil argentina de la primera mitad de los años sesenta- sucedió a partir de 1965 una camada de grupos directamente influidos por la *beatlemania*. Entre ellos se encontraba la banda uruguaya *Los Shakers*: “eran músicos muy talentosos, capaces de reproducir el sonido beatle y, como novedad, cantaban sólo en inglés”. En poco tiempo, esta característica se convirtió en una pauta indiscutible dentro de la gran escena musical y una moda entre los gustos del público, “al punto que *Tía Vicenta* recordaba a sus lectores que cantar en castellano se había vuelto

---

<sup>6</sup> El long play de *Los gatos salvajes* (antes llamados *The wildcats*) fue editado por el sello Music-Hall y contenía doce temas de rock cantados en castellano, entre ellos dos versiones de “Bajo la rambla” (“Under the boardwalk”) y “Little Red Rooster” (éste interpretado en inglés) de los Rolling Stones. La Escala Musical era una empresa creada en 1954 que sostenía diversos emprendimientos en torno a la música. Llevaba adelante una famosa reconocida emisión televisiva, organizaba shows musicales cada fin de semana en diversos clubes de barrios y editaba discos de sus principales artistas. Véase Manzano, 2009: 130.

<sup>7</sup> “Lo escrito entonces por Litto Nebbia hoy puede parecer demasiado simple o ingenuo, pero fue la punta de lanza del rock en Argentina, que pasó a ocupar el lugar que el tango había dejado vacante para la generación joven” (Fernández Bitar, 1987: “Bajando a Buenos Aires, 1965”). Esta afirmación pone en evidencia hasta qué punto el autor se esfuerza por apegarse al relato “legítimo” sobre la historia del rock argentino: Litto Nebbia es una de las figuras centrales de esa historia y cualquier intervención suya merece ser destacada, incluso cuando la propuesta de *Los gatos salvajes* habla mucho más de la música comercial y juvenil de los primeros años sesenta de que el por entonces aún lejano surgimiento del fenómeno rockero.

indiscutiblemente *mersa*”, es decir, símbolo de mal gusto y degradación cultural (Manzano, 2010: 32)<sup>8</sup>.

La decisión de *Los Beatniks* primero y de *Los Gatos* después suponía, en consecuencia, una confrontación. Al reivindicar el idioma local para expresarse, sus canciones cuestionaban las formas “legítimas” de la cultura juvenil del momento. En ese sentido, la inversión de la carga negativa del término *mersa* era un gesto primeramente artístico, pero sin dudas trascendía este plano proyectándose en los planos socio-cultural y político.

En relación a esto último, es necesario señalar que el segundo criterio al que recurre Bitar no es otro que el de la antinomia entre una música “complaciente” (estrechamente ligada a decisiones de las discográficas) y otra música “progresiva” (más “auténtica” y comprometida con una búsqueda artística e independiente de los intereses comerciales). Diferenciación que los propios protagonistas del primer rock argentino habían establecido - fundamentalmente a través de la revista *Pelo*- en sus esfuerzos por cuestionar y alterar las pautas del gusto y la distinción cultural<sup>9</sup>. La mención de *Sandro* y de *Los gatos salvajes* sirve así como referencia para cualquier otro músico del extenso circuito comercial de la época, desde los artistas de la “nueva ola” (los artistas de *El club del Clan*, con Ramón “Palito” Ortega a la cabeza) hasta los más recientes grupos *beat* (además de *Los Shakers*, hacia 1966 proliferaban los grupos que cantaban en inglés, como *The Seasons* o *Los In*). En las antípodas de estas propuestas, se ubicaría el naciente rock argentino.

Considerando esta categorización y, siempre desde una perspectiva lirocentrista (centrada en las letras), se comprende que el autor no ponga el foco en el lado B del simple de *Los Beatniks*. Es que “No finjas más” es una canción de amor más simple, que reproduce la escena del muchacho hablándole a su muchacha, con una letra que recurre a los estereotipos clásicos y no expresa ánimos de contestación alguna:

“Oye no finjas más, no tienes que fingir  
Conmigo puedes ser tal como eres tú  
No has entendido que a nadie engañarás”

Ahora bien, ¿de qué manera “Rebelde” propone “algo bien diferente”? En un trabajo sobre la canción, Lucas Adur realiza una descripción de algunos de sus rasgos más destacados que merece ser citada en toda su extensión:

“‘El Rebelde’ (sic) de los beatniks (sic) comienza ‘Rebelde me llama la gente’. Empieza identificándose por la mirada de los otros (recordemos que en ese contexto socio-histórico era muy marcado el prejuicio social con respecto a los jóvenes pelilargos que se vestían llamativamente) apropiándose en seguida de la denominación despectiva para transformarla en identidad ‘rebelde es mi corazón’. Continúa con una afirmación fundamental para determinar el *ethos* característico de esa época: ‘soy libre y quieren hacerme esclavo de una tradición’ La figura es de resistencia. La libertad es una afirmación, algo a defender, pero no

---

<sup>8</sup> Antes, en la página 30, la autora explica: “A diferencia de ‘cabecita negra’, el término *mersa* no movilizaba significados políticos abiertos, como lo había sido la oposición entre peronismo y anti-peronismo. *Mersa* preservó los sentidos derogatorios, racistas, de ‘cabecita negra’ para señalar los modos en que las clases medias y altas percibían y elaboraban su distinción vis-à-vis aquello que veían como prácticas culturales ‘degradadas’ en una cultura de masas en transformación”.

<sup>9</sup> El libro de Miguel Grinberg terminó de imponer de una manera casi taxativa esta oposición que legitimaba al rock argentino. Véase Grinberg, 1993. y también Alabarces, 1993: 46.

algo perdido. Hay una afirmación del sujeto frente a un mundo que ‘está al revés’ y una esperanza de cambio.” (Adur, 2010)

Rebeldía, identidad, libertad, afirmación del sujeto, esperanza de cambio: Adur es elocuente a la hora de marcar los puntales del discurso singular de “Rebelde”. Sin embargo, una comparación con otras canciones debería servir para matizar y contextualizar esta especificidad. Por ejemplo, en “Me he preguntado muchas veces”, editada en 1966 en el disco *El sorprendente mundo de Sandro*, el cantante puede expresar sus reclamos frente al mundo apelando al melodramático interrogante de “¿por qué a patadas tratarán/ a los perritos callejeros/ sin hogar?”, pero también transmitir un tipo de cuestionamiento social que sintoniza mejor con el de *Los Beatniks*:

“Y a veces me he de preguntar  
por qué hay tan poca caridad,  
por qué es la fuerza  
la que impone la verdad”

No es el único momento en que estas dos canciones se acercan. Otra característica común es la forma en que en ambos casos se aborda la realidad. Alejándose del comentario sobre los problemas más concretos de la sociedad argentina, tanto “Rebelde” como “Me he preguntado muchas veces” prefieren más bien referirse a los conflictos internacionales -y, muy particularmente, a problemáticas que definían por entonces las luchas del pueblo estadounidense-. Así, mientras Sandro planteaba la pregunta (confusamente formulada) de “¿por qué un negro habrá de ser/ sólo inferior/ por su color?”, Los Beatniks se preocupaban porque se estaba “aproximando la era nuclear”<sup>10</sup>.

Las semejanzas señaladas no alcanzan, por cierto, para discutir el hecho de que el tono general de la letra de “Rebelde” es distintivo. Pero sirven en todo caso, para evitar apegarse de manera demasiado llana al postulado de que la canción proponía “algo bien diferente”. En ese sentido, la elección de “La balsa” parece seguir teniendo una coherencia menos discutible.

Sobre la canción escrita por José Alberto “Tanguito” Iglesias (mencionado en los créditos como “Ramsés VII”) y Félix Francisco “Litto” Nebbia Corbacho en el bar porteño La Perla del Once y grabada unos meses más tarde por el grupo *Los Gatos* existe un consenso masivo. ¿Qué es lo que hace tan destacable este tema? La letra de “La balsa” termina de configurar las coordenadas temáticas señaladas en “Rebelde” y que aparecerán con frecuencia en las canciones de los diversos grupos de rock que surgirán en los años siguientes<sup>11</sup>. Una vez más, la primera definición es de un “yo” que se afirma al

---

<sup>10</sup> Una nota publicada en la revista *Primera Plana* el 9 de agosto de 1966 transcribía partes de la letra de “Soldado”, otra canción de Los Beatniks nunca registrada: “Será la última guerra/ vendrá la paz/ es un engaño absurdo/ para matar”, (...) “Y si vas a a la guerra/ no vuelvas más/ serás sólo/ una máquina de matar”. Si bien estos versos eran cantados en un contexto de dictadura militar, su mensaje parecía ser más una reproducción de las inquietudes expresadas por la música folk estadounidense –Bob Dylan, Joan Baez– que una crítica a las condiciones políticas locales. “Predicantes: aullidos con mensaje”, *Primera Plana* n° 189, 9 de agosto de 1966, p. 44.

<sup>11</sup> Por ejemplo, el grupo Almendra reivindicará en canciones como “Figuración” o “Fermín” la “locura” como un valor. Al respecto véase Miranda, 2009.

diferenciarse del mundo (“estoy muy solo y triste acá/ en este mundo abandonado”<sup>12</sup>). Lejos de ser rechazada, esta condición se convierte también en un rasgo identitario, una forma de distinción social (“tengo una idea/ es la de irme al lugar que yo más quiera”). La propuesta de transformación sin embargo, es a la vez más abstracta y más concreta que la de la anterior canción: ya no se trata de confrontar con las pautas sociales de una forma directa, intencional (“siendo rebelde se puede empezar” sugerían *Los Beatniks*), sino de construir un camino singular que exprese en sí mismo el cambio (“construiré una balsa/ y me iré a naufragar”).

Dicho de otra forma, “La balsa” es por un lado una canción más desapegada de la coyuntura socio-política y abarca una temática cuya originalidad no debería ser exagerada – en 1969, por ejemplo, Astor Piazzolla obtuvo un éxito con su “Balada para un loco”, que a pesar de tener otro cariz tematizaba también al “desubicado” social<sup>13</sup>-. Sin embargo, y por otro lado, la canción expresa de una forma aguda las inquietudes y costumbres de una parte de la juventud de la época. Algo que el propio verbo “naufragar”, entendido en un sentido más optimista que pesimista, resume: en él se expresa la idea de atreverse a perder el rumbo preestablecido, a dejarse llevar por las calles y la vida sin tantos cálculos y con predisposición para encontrar (para crear) nuevos modos de vida<sup>14</sup>. Un programa que parece lo suficientemente ambicioso como para comprender que tanto los protagonistas de aquella época como el periodismo especializado, los fanáticos e incluso, los investigadores, señalen el tema de *Los Gatos* como el comienzo del rock argentino.

### Otros comienzos: el rock argentino como fenómeno histórico

El enfoque lirocéntrico tiene no obstante, sus limitaciones. Al fin y al cabo, como la mención de *Sandro* basta para demostrar, el rock en castellano no es una innovación absoluta ni de *Los Beatniks* ni de *Los Gatos*. Más importante aún, desde un punto de vista analítico la reivindicación de la rebeldía y la libertad que sus canciones hacen está lejos de poder ser generalizada, tal como suele hacerse, como una característica del rock argentino;

---

<sup>12</sup> Según relata Litto Nebbia, la versión original de este verso, redactada por Tanguito, era mucho más explícita: “Estoy muy solo y triste acá/ en este mundo de mierda”. Revista Rolling Stone, “Litto Nebbia. 40 años de Los gatos salvajes: Amanecer de una era agitada”, 2005.

<sup>13</sup> “La idea del naufrago urbano, del caminador insatisfecho, no era totalmente original en la cultura argentina. Discépolo ya la había planteado con veros mejores en ‘Yira... yira...’. Pero ese tango nunca había tenido un sentido generacional. Había sido una queja aislada, un grito soñoliento. Con ‘La balsa’ de Nebbia, en cambio, podían identificarse todos aquellos que buscaban algo nuevo: una nueva música, pero también una nueva manera de vivir. En fin: una cultura diferente.” (Pujol, 2002: 266)

<sup>14</sup> “Naufragar. Cantada como sea —al borde del ‘Socorro’ por Tanguito o surfeando armonía de bossa como aquel Nebbia adolescente— la palabra clave de ‘La balsa’ resumía un programa generacional. Existen varias versiones de cómo este término náutico se vuelve el Ábrete Sésamo del rock argentino en 1967. Por empezar, formaba parte del neo-lunfardo que se oía entre nuestros primeros rockeros (Javier Martínez, Moris, Tango, Pajarito Zaguri, Nebbia, Pipo Lernoud). Todos nómades de bares (el baño de La Perla podía hacer de sala de ensayo) y plazas (el arenero de Plaza Francia, de dormitorio) que se bautizaron ‘Naufragos’. Para Lernoud, en esa idea de flotación y deriva resuena *Mañana nunca se sabe* (del Revolver beatle, 1966) con su ‘Apagá tu mente, relajate/ y flotá corriente abajo’. ‘Naufragar es quemar los días, charlar incansablemente en un café, salir de la rutina, quebrar las barreras del tiempo’, explicaba Nebbia. Para Zaguri, tras ‘La balsa’ está ‘La barca’, bolero donde José Feliciano cantaba: ‘...tu barca tiene que partir/ a otros mares de locura/ cuida que no naufrague en tu vivir’. El proyecto era propagar el naufragio como forma de vida.” Schanton, Pablo, “Las paradojas de un himno fundacional”, tomado del sitio:

[http://www.jardindigente.com.ar/index.php?nota=prensa\\_405\\_1](http://www.jardindigente.com.ar/index.php?nota=prensa_405_1) (consulta 19/08/2014)

se presenta, en cambio, como una marca de su profunda historicidad. De hecho, ese es el principal riesgo de una mirada demasiado centrada en las letras (ya sea en su idioma o su contenido): la tendencia a magnificar las dimensiones del fenómeno rockero y obliterar su carácter histórico.

La sistemática repetición del argumento de que “Rebelde” o “La balsa”, al optar por la lengua castellana, decretan un comienzo es sin dudas uno de los rasgos más distintivos de los relatos canónicos sobre el rock en Argentina. Las razones de esta recurrencia son imposibles de desprender –tal como se señalara en la introducción- del surgimiento de identidades juveniles asociadas a esta expresión musical. Es en el contexto de tal construcción social que la necesidad de encontrar elementos homogéneos, invariables, se vuelve imperiosa. El permanente uso del idioma local para redactar las letras, una característica que no siempre está presente en la música rock de otros países no anglófonos, ofrece justamente esa oportunidad. De ahí que, como señala (un tanto acriticamente) Adur, “*el mito de origen* del rock en este país consiste en que un grupo de jóvenes deciden, pese a los prejuicios, a las representaciones sociolingüísticas adversas, cantar rock en castellano” (Adur, 2010, el subrayado es mío).

En cualquier caso, y más allá de las necesidades propias de toda construcción identitaria, a la hora de abarcar científicamente el fenómeno rockero la necesidad de desapegarse de los discursos de los propios actores termina poniendo en evidencia la importancia de una perspectiva histórica –por ejemplo, por sobre una perspectiva sociológica-. El trabajo de Pablo Alabarces es un buen ejemplo de esto. Si bien el autor enfoca su problema en términos sociológicos (las relaciones entre rock e identidades juveniles), cuando intenta describir la especificidad del rock menciona características que lo anclan en una época sumamente precisa:

“¿Qué distingue a *Los Gatos* de otros productos? En primera instancia, nada. (...) La diferencia está en una *actitud*, en una pertenencia actualizada discursivamente: ellos *son otra cosa*. (...) Esa *otra cosa* centra sus significaciones en una actitud más virulentamente enfrentada al mundo adulto (donde se sumerge la situación política) y, al menos en el plano de los propósitos, radicalmente distinta de los mecanismos comerciales de producción musical.”<sup>15</sup>

Lo que se revela así, en definitiva, es que el enfoque lirocentrista sólo abarca un aspecto destacable del naciente rock argentino y que, presentado de forma aislada, conduce a perder de vista la singularidad histórica del fenómeno (además de ver reducido su potencial explicativo en sí). Más enriquecedor resultaría pensar en la posibilidad de múltiples criterios, que combinados entre sí, ofrezcan un cuadro más abarcativo y abierto. Y son las mismas canciones mencionadas las que, en principio, ofrecen otras oportunidades en este sentido.

Es que acaso no sea tanto en los sonidos donde deban buscarse los argumentos para elegir a *Los Beatniks* o *Los Gatos* como los padres fundadores del rock local. Mientras en ese plano, y siempre desde una revisión histórica y no retrospectiva, las innovaciones de “Rebelde” y “La balsa” no parecen tan definitivas, otros aspectos relacionados con su aparición las destacan de mejor manera. Es el caso de una serie de intervenciones públicas

---

<sup>15</sup> Alabarces, Pablo, op.cit., p. 44. Algo similar sucede cuando la perspectiva inicial intenta ser musicológica. Véase infra.

que la primera banda realiza días después de la grabación, con el objetivo de promover su simple<sup>16</sup>. Ante la pasividad de la empresa discográfica, *Los Beatniks* comenzaron por pegar calcomanías en las calles con la inscripción: “Aquí estuvieron Los Beatniks. ¡Cuando no!”. Luego, subidos a la caja de un camión, recorrieron la avenida Corrientes -arteria central de la ciudad de Buenos Aires- tocando sus canciones. Por último, el grupo se propuso realizar un evento de alto impacto. Con el lema “Primera reunión de Pacifismo y Amor Libre” atrajeron a la prensa, que se acercó a La Cueva –el local en donde el grupo solía tocar- a escuchar al grupo. El objetivo de los músicos, sin embargo, era más amplio. Así lo relata Moris:

“(…) nosotros vimos que la promoción era poca, entonces con Pajarito decidimos hacer un escándalo, entonces fuimos a ver al dueño de Crónica, García, y le propusimos que íbamos a hacer un escándalo en el Barrio Norte con sexo y drogas y orgías, entonces, sí, sí, así como te lo cuento, muy, muy francamente, entonces el tipo dijo –bueno ¿y cómo es esto- le digo: -Bueno, mirá... la idea es que nosotros somos un grupo, *Los Beatniks*, de protesta, que tocamos en el Barrio Norte, entonces el dueño de la casa de Barrio Norte nos echa a la calle y nosotros en protesta nos vamos a bañar frente a la fuente de Arroyo, en ‘Mau-Mau’, con las chicas desnudas, entonces García dijo: -Está bien, es una buena historia-. Dice bueno, llamó a su redactor en jefe y dijo: - Dale a los muchachos todo lo que quieran-. Y me acuerdo que me dijo: -Mirá, si gana Boca, les saco seis páginas adentro y si pierde les doy la tapa, y perdió Boca... ¿me entendés? Y bueno, finalmente nos dieron la tapa y bueno, hicimos todo eso, nos bañamos desnudos y las chicas también se bañaron medias... semi-desnudas.” (Ábalos, 2009: 78-79)

Los integrantes de *Los Beatniks* terminaron encarcelados por tres días. Pese a la publicación conseguida, las repercusiones fueron escasas y el disco no vendió más de 200 copias. Sin embargo, el hecho de que un grupo de jóvenes, reunidos a través de la música, intentara hacer visibles sus consignas con una serie de acciones socialmente disruptivas no puede ser pasado por alto.

Desde este punto de vista, “Rebelde” puede no suponer una innovación musical especialmente significativa, pero es su grabación la que da pie a un evento socio-cultural de características novedosas. La historiadora Valeria Manzano ha reflexionado con profundidad al respecto, señalando que:

“en tanto episodio fundacional, [el episodio de la fiesta en la fuente] ilumina las coordenadas centrales de la cultura rock argentina durante la siguiente década. En primer lugar, introduce a los actores principales que darían forma a esta cultura rock: los rockeros –poetas, músicos, fans-, las industrias culturales y el Estado, mostrando siempre su faceta más represiva. En segundo lugar, este episodio condensa el gesto fundamental de los rockeros: el posicionamiento de un “yo rebelde” frente a las reglas, la monotonía y el autoritarismo de la ‘vida cotidiana’. Finalmente, muestra también cómo la cultura rock fue percibida en la arena pública: como un epítome del desorden cultural, sexual y de género.” (Manzano, 2009: 212, la traducción es mía)

En el caso de “La balsa”, la dimensión pública de su aparición también es sin dudas central, en tanto un dato se torna ineludible: el simple resulta un verdadero éxito comercial y alcanza las doscientas mil copias vendidas (Fernandez Bitar, 1987: “La balsa, 1967”). Se trata de un hecho que suele ser mencionado pero cuyas significaciones acaso no sean siempre lo suficientemente resaltadas. Si *Los Gatos* son considerados hasta el día de hoy

---

<sup>16</sup> Para la reconstrucción de estos episodios se utilizó la siguiente bibliografía: Fernández Bitar, 1987: “Algo está cambiando, 1966”, Grinberg, 1993: 37, Manzano, 2009: 212 y Pujol, 2002: 264. También la nota publicada por la revista *Primera Plana* a raíz del evento (véase la cita 11 de este trabajo).

como una de las bandas pioneras del rock en Argentina, uno de los factores definitivos es la visibilidad pública que obtienen luego de la edición de ese primer disco. Es éste aspecto, antes que su propuesta musical y poética, el que justifica a “La balsa” como un posible comienzo del rock argentino.

Por supuesto, en este punto es imposible abstraer los acontecimientos de 1967 de lo sucedido en los años posteriores. Es el recorrido que *Los Gatos* desarrollan gracias a las posibilidades que les brinda su nueva popularidad, lo que hace del inmenso número de ventas de ese primer simple un antecedente clave. El progresivo alejamiento de las propuestas más tradicionales de la música comercial que Litto Nebbia, compositor y líder del grupo, impulsará, así como su creciente influencia sobre otras bandas emergentes (el descubrimiento de *Los Gatos* aparece mencionado en la gran mayoría de los testimonios de los músicos de rock de aquellos años<sup>17</sup>) revalorizan el éxito de “La balsa”. Este, a su vez, permite poner en escena dos rasgos importantes del naciente fenómeno musical. Por un lado, señala el establecimiento de lo que Pablo Alabarces identifica como la paradoja inherente del rock: “el segundo rock se arma contra el Club del Clan y sucedáneos, a los que definen como idiotizadores/idiotas, manejados por los hilos de la industria discográfica. (...) Pero el dilema que eso le crea al rock nacional de ahí en adelante es clave. Porque a pesar de rechazar los mecanismos comerciales, *todos quieren grabar*” (Alabarces, 1993: 46). Desde esta perspectiva, “La balsa” es una canción representativa del nuevo fenómeno en tanto abre las puertas de las discográficas a nuevos grupos con propuestas similares o incluso más arriesgadas<sup>18</sup>. Pero también lo es, por otro lado, en tanto la cifra de ventas ilumina la existencia de un público dispuesto a escuchar y consumir a los grupos de rock en castellano. Dicho de otra forma, la aparición de *Los Gatos* permite mencionar el carácter masivo del rock local, en el sentido de que la música y los sentidos asociados a ella circulan en un ámbito que claramente excede al de los protagonistas directos.

De este modo, yendo más allá de los relatos identitarios, tanto “Rebelde” como “La Balsa” pueden funcionar como comienzo del rock argentino, en tanto permiten detectar una serie de problemáticas relacionadas a ese fenómeno en términos históricos. En este mismo sentido, cabría preguntarse qué otras posibles canciones podrían cumplir una función similar, es decir, qué alternativas –y no reemplazos- a estas dos opciones establecidas se podrían proponer para continuar abriendo la reflexión sobre las características del rock en Argentina en sus primeros años de existencia.

A través de este ejercicio se podría, por ejemplo, proponer un debate aún pendiente sobre las singularidades musicales del fenómeno. Es que la acentuación del castellano como su característica esencial no sólo tiene que ver, tal como se ha explicado, con la construcción de identidades juveniles, sino también con las dificultades para encontrar una definición del fenómeno en términos de género musical. Una situación que ya señalara Pablo Vila en uno de los primeros trabajos académicos sobre el tema. “El rock nacional, en términos musicales, no es rock”, se plantea al principio del artículo. ¿Qué es entonces? El autor propone pensar en una “música de fusión”, pero inmediatamente se hace una pregunta atendible: “¿pero acaso no es siempre toda música la fusión de elementos distintos?”. En consecuencia, desde su abordaje sociológico, Vila decide mirar hacia otros aspectos, más

---

<sup>17</sup> Véase por ejemplo el testimonio de Spinetta en Diez, 2006.

<sup>18</sup> “Entre 1967 y 1969, las discográficas salieron a buscar afanosamente nuevos conjuntos de música pop: había que aprovechar el impacto de *Los Gatos*”. (Pujol, 2002: 267).

relacionados con las construcciones sociales de sentido y las prácticas identitarias de la juventud argentina.

Sin embargo, al menos desde una perspectiva histórica, un análisis centrado en la música no sólo es posible sino necesario. El problema es que, en este punto, tanto “Rebelde” -que repite sin variaciones tanto la estructura como el formato de las canciones de rock and roll de su época- como “La balsa” -que aunque introduce ciertos elementos distintivos (por ejemplo, ciertas reminiscencias armónicas de la bossa nova) no deja de encajar adecuadamente en los estándares de la música beat de 1967- no parecen servir para señalar el comienzo de un nuevo lenguaje musical.

“Hoy todo el hielo en la ciudad”, la canción registrada el 2 de octubre de 1968 y editada como lado A del segundo simple del grupo *Almendra*<sup>19</sup>, podría en cambio ocupar ese lugar. Sin el abierto impulso contestatario de *Los Beatniks* ni la repercusión social de *Los Gatos*, este tema permite sin embargo poner el foco sobre la originalidad de los elementos composicionales en sí mismos. Su propuesta estética es notablemente singular. En modo menor, y en un clima de suspenso, sus primeras estrofas retratan un mundo cubierto por la nieve, símbolo de la tristeza, de la opacidad, de la rutina. La imagen poética (“un congelado amanecer/ cubre de blanco hasta mi hogar”) es sin dudas más elaborada que en los otros temas mencionados, y el vocabulario utilizado de una complejidad evidentemente mayor. Lo mismo sucede a nivel de la instrumentación: una solitaria guitarra construye una forma circular, llena de suspenso; de fondo se oyen sonidos extraños, melodías deformes. De pronto, con la irrupción de una guitarra eléctrica distorsionada, se anuncia un cambio radical en la propuesta. La banda completa entra en escena y toca, en modo mayor y a todo volumen, un estribillo celebratorio, en donde el personaje principal (de quien vale sospechar su juventud) se anima “a perforar el hielo”. La fuerte diferencia entre las dos partes funciona como un símbolo de la profusión de recursos musicales a los que *Almendra* apela: una elaborada melodía de voz, las contramelodías de la primera guitarra, acordes poco usuales (en el puente), sonidos de estudio (al comienzo de la segunda parte). El resultado es una canción que se sale de los formatos más arraigados e impide cualquier clase de comparación lineal con otras propuestas musicales de la época.

Como se mencionara anteriormente, en los primeros años del rock argentino sus actores asignaron una importancia central al desarrollo de una “música progresiva” –es decir, otorgaron un valor central a la indagación estética-. Es desde esta perspectiva que “Hoy todo el hielo en la ciudad” puede ser pensada como el comienzo de un fenómeno musical e histórico. Esta consideración permite, además, señalar uno de los aspectos más problemáticos del enfoque lirocéntrico: su tendencia a separar letra y música para analizar un objeto que, sin embargo, no puede ser comprendido por fuera de la interrelación entre esos dos elementos. Como explica Simon Frith: “al escuchar las letras de las canciones pop escuchamos en verdad tres cosas en una: las palabras, que parecen otorgar a las canciones una fuente independiente de sentido semántico; una retórica, según la cual las palabras son utilizadas de una manera especial y musical (...); y una voz, es decir que las palabras son dichas o cantadas por humanos y son por lo tanto ‘significativas’ en sí mismas, pues dan cuenta de la existencia de personas” (Frith, 1998: 159, la traducción es mía).

---

<sup>19</sup> El lado B estaba ocupado por “El mundo entre las manos”. El disco fue editado por RCA Victor. *Almendra* tenía cuatro integrantes: Luis Alberto Spinetta (guitarra y voz), Edelmiro Molinari (guitarra y coros), Emilio Del Guercio (bajo y coros) y Rodolfo García (batería y coros).

El rock argentino no surgió de un día para el otro, sino que fue el resultado de un proceso (ciertamente vertiginoso) de elaboración de un discurso musical y una identidad sociocultural y política. Detener la mirada sobre ciertas canciones específicas puede servir sin embargo, para revelar algunos el carácter fundamentalmente histórico de esta construcción. Por su innovadora propuesta musical, “Hoy todo el hielo en la ciudad” resulta especialmente apropiada para –como diría su letra- “perforar el hielo” de la discusión sobre el rock local. Es decir, para iluminar y fomentar la reflexión crítica sobre las características distintivas de este fenómeno musical e histórico central de la historia argentina.

### **A modo de conclusión: la historicidad del rock argentino**

La pregunta por aquello que define al rock argentino atraviesa su historia. A lo largo de los años, músicos, oyentes y periodistas han intentado explicar la “esencia” de ese fenómeno musical en torno al cual una identidad cultural fue construida. Llamativamente, aunque la persistencia de esta forma identitaria en la actualidad puede ser puesta en duda, los argumentos esgrimidos se sostienen aún en la mayoría de los discursos y relatos sobre la música rock en Argentina. Y esta condición parece alcanzar, inclusive, a la mayoría de los trabajos de investigación sobre el tema.

El debate (si así pudiera llamarse a la inmensa coincidencia de opiniones) sobre el comienzo del rock es un ejemplo preciso. Se trata de encontrar, siempre desde una mirada retrospectiva, aquellas canciones que representen la irrupción de rasgos invariables y puedan, consiguientemente, establecer una conexión directa con canciones de estilos musicales y momentos históricos muy distintos. De ahí que “Rebelde” y “La balsa”, los primeros temas compuestos por algunos de los más reconocidos protagonistas del rock argentino, sean corrientemente mencionados como “la primera canción”: en ambos se canta en castellano, una de las pocas características que permanecerá invariable (o casi) dentro del heterogéneo universo del rock local.

Ahora bien, sería inútil cuestionar la pregunta identitaria sobre el comienzo, pretendiendo de ella una respuesta basada exclusivamente en criterios “razonables”. De hecho, un estudio sobre los orígenes del rock supone necesariamente pensar en términos de procesos; los hechos puntuales pueden ser hitos de marcación pero jamás asumir valor de explicación en sí mismos. Sin embargo, el presente trabajo ha intentado demostrar que, a través de una resignificación cuidadosa del interrogante por el comienzo del rock es posible comprender algunos de los aspectos que lo definen como un fenómeno musical e histórico.

Ciertamente, reflexionar sobre este problema de esta manera supone una confrontación con los argumentos tradicionales. Al acentuar la relación del rock con su propia época se pone en evidencia que éste no siempre ha sido igual, que sus pautas, sus formas, su misma razón de ser se han ido modificando a lo largo del tiempo. Y en ese sentido viene a perturbar la idea de continuidad, forzando una reflexión sobre los profundos modos en que tanto la música como las identidades son atravesadas por su momento histórico.

Así, la decisión de cantar en castellano de *Los Beatniks* y *Los Gatos* adquiere significatividad en una coyuntura específica en la que la opción del idioma inglés otorgaba una mayor legitimidad cultural. Al mismo tiempo, otros aspectos relacionados con las primeras canciones de estos grupos permiten dar cuenta de rasgos diferentes del primer rock argentino: mientras el evento de promoción de “Rebelde” da cuenta de la irrupción en el espacio público de una cultura juvenil contestataria, el éxito masivo de “La balsa” ilumina

las relaciones que desde sus mismos inicios el rock entablara con el mercado (y sus consumidores). La propuesta de considerar “Hoy todo el hielo en la ciudad” de *Almendra*, finalmente, tiene que ver con la posibilidad de destacar otra serie de características del naciente fenómeno relacionadas con su singularidad musical en un contexto socio-cultural y político específico<sup>20</sup>.

En su libro *Las ideas del rock*, Sergio Pujol sostiene que “la historicidad del rock argentino es la clave de su identidad”. La propuesta, en principio atractiva, pierde peso en su desarrollo, ya que al hablar de “historicidad” el autor parece referirse más bien a la “historia del rock argentino”. La misma es entendida como un relato construido “desde adentro” y socialmente legitimado que, entre otras cosas, asigna a la “castellanización” de la música rock un lugar fundamental. En total sintonía con este relato, Pujol vuelve a afirmar que “el rock se vuelve argentino a través de la letra” (Pujol, 2007).

Pero acaso se podría tomar la afirmación de Pujol de forma literal. Pensar que, efectivamente, la identidad del rock argentino está ligada a su historicidad, es decir, a su profunda conexión con los procesos socio-culturales, políticos y económicos que marcan a la sociedad argentina. Esto supondría, claro está, comprender la identidad como una forma heterogénea y cambiante, como una construcción conflictiva e interminable. Y si el rock no ha sido uno sino varios, la pregunta por el comienzo es en este sentido central, pues permite revisar qué fue ese fenómeno en un momento histórico preciso. Del mismo modo, se impondría entonces estudiar qué fue el rock en otras etapas y acaso preguntarse también qué es el rock argentino en la actualidad.

---

<sup>20</sup> Cabría señalar, llegado este punto, que aunque en estas páginas tan sólo se han analizado canciones editadas, la idea del comienzo podría ser pensada también en base a otro tipo de expresiones. Es que resulta evidente que el fenómeno rockero no puede reducirse a los discos. Así, la realización del primer festival BARock, en 1970, podría servir también a la reflexión. Y lo mismo podría ser dicho, por poner un segundo ejemplo, de la creación del sello discográfico independiente Mandioca. Pero así como esto debe ser remarcado, también es necesario decir que la fecha de grabación (o de edición) tiene la facilidad de ofrecer un punto de marcación claro. A lo que se suma la centralidad que el disco tuvo para la cultura rock de la época.

## Bibliografía

- Ábalos, Ezequiel 2009 *Rock de acá: los primeros años*, (Buenos Aires: el autor, 2009)
- Adur, Lucas 2010 *La lengua en el discurso del rock nacional durante el neoliberalismo, ¿una reformulación del nacionalismo?* (inédito)
- Alabarces, Pablo 1993 *Entre gatos y violadores* (Buenos Aires: Colihue)
- Diez, Juan Carlos 2006 *Martropía* (Buenos Aires: Aguilar)
- Fernández Bitar, Marcelo 1987 *Historia del rock en Argentina* (Buenos Aires: Distal)
- Frith, Simon 1998 *Performing Rites: On the value of popular music* (Harvard: Harvard University Press)
- Grinberg, Miguel 1993 (1977), *La música progresiva argentina (cómo vino la mano)* (Buenos Aires: Distal).
- Manzano, Valeria 2010 “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966” en Cosse, Isabella, Felliti, Karini y Manzano, Valeria (eds.), *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Prometeo)
- Manzano, Valeria 2009 *The making of youth in Argentina: culture, politics and sexuality, 1956-1976* (Tesis de doctorado).
- Miranda, Nicolás 2009 *Almendra: vanguardia y política en el primer rock argentino* (Tesina para la Licenciatura en Comunicación Social)
- Pujol, Sergio 2002 *La década rebelde* (Buenos Aires: Emecé)
- Pujol, Sergio 2007 *Las ideas del rock* (Rosario: Homo Sapiens)