



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano

“Algunas escenas del despertar y la apropiación del rock en el circuito cultural del Valle de Uco, desde 1989 a 2004”

Tesista:
Lic. Maximiliano D. Neila

Director:
Mgter. Mario Maure

Mendoza, Argentina, agosto 2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

Tesis de Maestría

“Algunas escenas del despertar y la apropiación del rock en el circuito cultural del Valle de Uco, desde 1989 a 2004”

Maestría en Arte Latinoamericano

Tesista:
Lic. Maximiliano D. Neila

Director:
Mgter. Mario Maure

Mendoza, Argentina, agosto 2024

Agradecimientos

Deseamos dedicar este trabajo a todas aquellas personas vinculadas a la cultura rock que generosamente participaron de las entrevistas, y nos compartieron información y materiales de interés para nuestro estudio. Gracias a estos intercambios fue posible acceder a voces y sensibilidades que expresaron deseos, memorias, certezas y frustraciones.

Asimismo, agradecemos a nuestro director de tesis, Mgter. Mario Maure, de la Universidad Nacional de Cuyo, por la paciencia, orientación y acompañamiento permanente. Al Dr. Oscar Zalazar y a la Dra. Milagros Molina, de la Universidad Nacional de Cuyo, por sus lecturas y aportes en reiteradas oportunidades. A la Dra. Noelia Gatica y al Dr. Luis Mafferra, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, quienes desinteresadamente brindaron claves de lecturas. Por otro lado, deseamos expresar un especial agradecimiento a nuestro compañero de Maestría en Arte Latinoamericano, Eduardo Paganini, por su amistad y voluntad para la construcción colectiva. Y, finalmente, a nuestra familia, amistades y compañeros por la infinita comprensión y el apoyo recibido en estos años de maestrando.

Índice

Introducción	7
Descripción del Problema y Fundamentación de la Relevancia Temática	7
Nuestra Hipótesis o Supuestos de Partida.....	10
Acerca de la Estructura de esta Tesis.....	12
Capítulo 1: ¿Qué Historia y Cómo Contarla?.....	18
1.1. Nuestras fuentes.....	18
1.2. Reflexiones Metodológicas	21
Capítulo 2: 1970 a 1988. Antes de Comenzar, Algunas Irrupciones.....	31
2.1. Rockera en los Setenta; Rockera Toda la Vida.....	31
2.2. Decir Rock, Acá.....	36
2.3. Horus: “Un Diciembre Loco”, Tras la Guerra	41
2.4. Mendoza Alienígena: La Tierra Dividida.....	45
2.5. Días de Fiesta.....	47
Capítulo 3: 1989. “Somos y Existimos”	51
3.1. Votos Cantarockeados	51
3.2. Banda Azul: Pop de Viento Andino	54
Capítulo 4: 1991. ¿Quién Va a Escuchar tu Remera?	62
4.1. “Estado de Provocación Constante”	62
4.2. Rockfilia: Gente que Sí y Gente que No.....	66
4.3. Vox Dávila.....	72
Capítulo 5: 1992. Mi Rock Perdido	80
5.1. No Tan Visitantes	80
5.2. Sonidos con Brillo	86
5.3. La Noche, Mil y Una	89
5.4. Expresión y Consumo.....	94

Capítulo 6: 1993. Música de Hotel Sobre la Ruta 40	99
6.1. Canciones del Momento, Recitales de Paso 1993.	99
6.2. La Y Griega de los Caminos: Crear canciones, Vender Canciones.....	101
6.3. Discursos de Reivindicación de la Propia Historia en el Marco de la Globalización Neoliberal	106
6.4. Radio Rock, “Directo a tu Corazón”	110
Capítulo 7: 1994. Pequeñas Multitudes	119
7.1. Omar Libre del Rock	119
7.2. El Poeta Marginal Como Guión de Vida.....	122
7.3. Instan-tes en las Esquinas	126
7.4. La Hora de Nuestrock.....	134
Capítulo 8: 1995. Cuando los Santos Empiezan a Marchar	139
8.1. La Montaña Como Escuela Logística.....	139
8.2. Insatisfacción. Volumen ‘95	142
8.3. Dame un Zoom Protagonico	146
8.4. Por la Cintura Cósmica del Rock Puestero: Dueños del Santo.....	150
Capítulo 9: 1997. (Sobre)vivir de la Música	156
9.1. Adorable Póster	156
9.2. Barricadas al Neoliberalismo.....	159
9.3. Sin Soda, ¿Nada Más Queda?.....	163
9.4. Raúl Aguilera: Evolution Rock	169
Capítulo 10: 1998. Con las Venas Abiertas	176
10.1. La Sangre: “Un Espeso Pedazo de Alquitrán”.....	176
10.2. ¿Qué Pasa con los Años?.....	180
10.3. Carnaval del País	183
10.4. Soy Diego Lobos No Soy	190
Capítulo 11: 2000 a 2001. La Calle Es el Lugar	197

11.1. Transformación y Proceso	197
11.2. Mientras Tanto el Ocaso de la Convertibilidad	201
11.3. Hormigas Negras: Los Viajes	209
Capítulo 12: 2002 a 2004. La Grasa de los Capitales.....	218
12.1. Una Vuelta Embriagadora por el Averno	218
12.2. Politización del Rock.....	220
12.3. (R)okupas del VU en la Ciudad de Mendoza	226
12.4. Grasa ‘e Moto: “La Escoria del Rock”	234
Síntesis y Conclusiones	239
Referencias.....	259
Bibliografía.....	259
Entrevistas	266
Recopilación de fuentes documentales según orden de aparición	269

Introducción

Descripción del Problema y Fundamentación de la Relevancia Temática

Este trabajo pretende contribuir a la interpretación histórica sobre el rock en y del Valle de Uco, Mendoza, desde 1989 hasta 2004. Teniendo en cuenta que existe abundante literatura sobre el tema, sobre todo a nivel país y provincia, nos propusimos situar la investigación en ámbitos que no han sido explorados suficientemente. En este territorio específico no existen antecedentes de abordaje investigativo que aludan al rock de la región, aunque sí un tratamiento de prensa referido a noticias y entrevistas que, ocasionalmente, fueron insumos para la indagación. No obstante, priorizamos recuperar información de las narrativas de algunas personas involucradas con esta escena en el contexto de estudio. Estas voces fueron objeto de articulación conceptual para analizar, asumiendo una distancia crítica, aquello que se ha dicho y aquello que no se ha dicho sobre la temática. Así, el anclaje local fue puesto en relación con ámbitos más lejanos no sólo desde los aspectos meramente musicales y artísticos, sino también en vinculación con procesos históricos políticos.

De esta manera el objetivo general de nuestra investigación fue hacer un aporte a la construcción de una historia local de la escena rock desde 1989 a 2004, entrelazando las dimensiones políticas y estéticas. Para esto hemos considerado relevante llevar a cabo los siguientes objetivos específicos: relevar intereses, intenciones y prácticas de las personas relacionadas con el rock para comprender sus percepciones acerca de hechos que posibilitaron la llegada y la apropiación del género en el ámbito local; analizar la red de intercambios sociales, culturales, políticos y económicos, tanto internos como externos; reconocer y valorar el circuito cultural que se construye desde este contexto en particular; y estudiar las prácticas estéticas organizadoras de sentidos sensibles, considerando los discursos latentes de quienes las protagonizaron, ya sea en los relatos como en la materialización de obras.

Cabe aclarar que una buena parte de lo que se ha escrito sobre el rock en Argentina ha sido producido por periodistas, estudiantes o investigadores universitarios del país, músicos, participantes y testigos. Según Provéndola (2015) las investigaciones sobre la cultura rock en Argentina han desplegado 4 etapas: la primera, en los años setenta, fue de

carácter descriptivo y uno de sus principales referentes fue Miguel Grinberg (1977) con su publicación *Cómo Vino la Mano*. La segunda fase, también en los años setenta, era de corte referencial con ediciones hechas por los protagonistas. El libro de poemas *Guitarra Negra*, de Luis Alberto Spinetta (1978) constituye uno de los ejemplos. Un tercer momento empezó a ocurrir en los años ochenta cuando predominó el estilo biográfico narrando los hechos a modo de cronología: la biografía de Charly García, por Daniel Chirom (1983) presentó este estilo. Y, finalmente, la cuarta etapa de línea sociológica y cuyo comienzo fue a mediados de los años ochenta: *Rock Nacional: Crónicas de la Resistencia Juvenil*, del sociólogo Pablo Vila (1985) fue una de las obras enmarcadas bajo esta corriente, a la que adscribió el libro de Provéndola (2018, pp. 9-12).

Concretamente para nuestro estudio se han considerado las perspectivas sociológicas (Provéndola, 2018; Vila, 1985; Lunardelli, 2002; Correa, 2002) y descriptivas (Grinberg, 1977, 2014; Berti, 2012; Fernández Bitar, 1987, 1993, 1997 y 2015; Graziano, 2011; Díaz Márengui, 2016). En líneas generales los abordajes sociológicos centraron sus análisis en la faceta política de la cultura rock, relegando la dimensión musical y la dimensión estética. Vila y Provéndola organizaron la información histórica según los procesos políticos del país. Lunardelli recortó aquellos momentos en los que el movimiento rock operó de manera contracultural (“progresividad” en los setenta, “underground” en los ochenta y “alternatividad” en los noventa). Y Correa hizo énfasis en algunas producciones artísticas que funcionaron como “espacios de resistencia” e “identidad colectiva”. Un primer espacio de resistencia se dio, en el marco del último proceso dictatorial argentino, a partir de obras que intentaron sortear “creativamente” la censura. El segundo momento sucedió a fines de los ochenta, desde artistas transgresores y obras críticas ante los efectos de la globalización en los países periféricos. Por otra parte, la perspectiva descriptiva propuso estudios enunciados desde el rol de escritores y periodistas vinculados, de un modo u otro, a los músicos. Grinberg y Berti presentaron entrevistas que acercaron testimonios y discusiones que aportaron a la reconstrucción del contexto estudiado. Las periodizaciones estuvieron signadas por criterios musicales y usaron el término “ciclo” para explicar el desarrollo histórico, lo cual conlleva hablar de algo que se repite circularmente. Es decir, que la historia se desarrolló siguiendo patrones y tendencias del pasado. En tanto que la obra de Fernández Bitar, a modo de enciclopedia, organizó cronológicamente reportando numerosos datos, fechas, títulos de discos y las principales actividades de artistas. Las publicaciones de Graziano y Díaz

Márengui buscaron caracterizar algunas escenas y estéticas a partir de ciertos lazos que pueden trazarse entre algunas bandas y solistas de principios del siglo XXI. Respectivamente, la de los “cancionistas” y la del “under” o “escena emergente”.

Esta producción académica y periodística llamó rock argentino o rock nacional, fundamentalmente, a la música y los acontecimientos de la ciudad de Buenos Aires y a la actualmente denominada Área Metropolitana de Buenos Aires. Este reiterado centralismo generalizó y excluyó relatos y hechos dado que Argentina es un país que cubre una cantidad mayor de ámbitos. Así y todo, ha sido tenida en cuenta en esta tesis para vincular los sucesos del rock en el Valle de Uco con acontecimientos, tanto histórico políticos como musicales, que acaecieron desde el “centro” del país. La intención ha sido no observarlos como hechos aislados, sino puestos en relación con estructuras sociales amplias para hallar sus especificidades. Y en ocasiones estos acontecimientos locales buscaron ser vistos como “desplazamientos de inscripción y contextos”, “reactualizaciones” (Richard, 2006). O desfasados, anacrónicos en el devenir “lineal” de la historia, (Agamben, 2011).

Años recientes se han editados libros que reivindicaron el papel de las mujeres en la música rock (Zanellato, 2020; Recanati, 2022; Santos, Arcidiacono y Cei, 2023). Estas ediciones presentaron nuevos marcos interpretativos que contribuyeron a analizar discursos y acontecimientos plausibles de abordar desde la perspectiva de género o feminista. Y si bien nuestros objetivos de trabajo no priorizaron la construcción histórica del rock local estudiando específicamente el papel de mujeres, tuvimos en cuenta atender las intenciones, deseos y luchas de mujeres vinculadas a la cultura rock de nuestra región de estudio.

Por otro lado, entre los antecedentes que tratan sobre el rock mendocino hemos prestado atención a la publicación, de tinte sociológico, de Cousinet, Padilla, de Luca, Etepa (2009). Aquí se observó al rock como un movimiento social y como parte de la cultura popular. La reconstrucción histórica periodizó etapas según criterios ideológicos-políticos y subrayó la injerencia de los medios masivos de comunicación. Otras publicaciones, de carácter periodístico, pusieron énfasis en la selección de canciones de rock hechas por bandas y músicos de Mendoza que, principalmente, trascendieron el ámbito provincial (Gazzo, 2007). En otros casos se buscó hacer una cronología sobre el rock provincial a partir de testimonios de protagonistas que abarcaron desde 1960 al 2000 (Giménez, 2016). Y un tercer

trabajo retrató y fijó postura por la escena “new wave” mendocina (Sampirisi, 2023). En estas investigaciones se observó que el relato histórico acentuó hitos y personajes de la ciudad de Mendoza y departamentos adyacentes. La información sobre grupos del Valle de Uco apareció, en el caso de Cousinet, anexada a la investigación, formando parte del amplio listado de bandas de rock de Mendoza. En Giménez también se publicó, como colofón al núcleo del trabajo, un “abecedario” de bandas provinciales entre las que hay datos sobre grupos y músicos de la región aquí estudiada. Además, en este libro se evidenciaron unas pocas referencias a la actividad musical del género rock en algunos departamentos y/o regiones de la provincia. Para el caso del Valle de Uco se recalcaron, en el período 1980-1985, la realización de recitales y la conformación de las primeras bandas en Tunuyán. En los dos períodos siguientes, 1986-1990 y 1991-1995, se observó que se dio lugar al crecimiento del género en los departamentos de Tunuyán y San Carlos y a la escasez de registro de antecedentes en Tupungato.

Nuestra Hipótesis o Supuestos de Partida

Partiendo de esta vacancia de antecedentes investigativos que aludieran al rock en y del Valle de Uco, nuestra hipótesis fue que el rock de este ámbito local puede ser historiado a partir de la memoria y experiencias de músicos y otros actores vinculados al tema. Y a través de la consulta de diarios, fanzines, afiches y obras editadas. El hecho de que esta zona geográfica no haya sido específicamente objeto de estudio, podría tener que ver, si aplicamos la lectura crítica para el arte latinoamericano de la investigadora Nelly Richard (2007), con el hecho de que muchas de las historias sobre el rock se organizaron en base a una narrativa arbitraria y excluyente impuesta por “el canon modernista de la cultura occidental-dominante”. Este tipo de narrativa diluye lo específico que Richard llama “diversidad de contextos”. Desde su óptica la categoría “contexto” debe entenderse como “localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva” (pp. 81-82). Esta acepción no tiene como referencia a los binarismos: autorreferencia del arte/artes socialmente comprometido o política del significado/poéticas del significante; centro/periferia, identidad/diferencia; etc. Y propone leer los hechos y las obras de arte desde un “tercer espacio que conjugue, por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico cultural” (p. 92).

Este intersticio o tercer espacio sirve para contraponerse a los tráficos de signos del capitalismo cultural, según Richard, en épocas en las que el arte no está al servicio de la revolución y tampoco constituye una acción “verdaderamente” transformadora de la sociedad. Sirve, en fin, para descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado y de movilizar -desde lo sensible- los mecanismos de control y poder. Retomar su propuesta de lectura desde un tercer espacio atento a las diferencias contextuales nos permitió desplazarnos de interpretaciones que observaron que aquello que ocurre en un lugar se esparce de manera mecanicista hacia otros lugares. Como, por ejemplo, en las ciudades del interior el fenómeno rock tuvo características similares a las del ámbito de la ciudad de Buenos Aires (Vila, 1985). Otra: a fines de los años noventa “el rock nacional, y por ende el local, parece haber extraviado definitivamente la brújula, abandonando el lugar contenedor de culturas que alguna vez fue” (Giménez, 2015).

Desde luego que nuestra intención de apartarnos de análisis que contemplen los binarismos, fundamentalmente centro-periferia, resultó un desafío en un contexto de estudio en el que internet no se había extendido globalmente. El acceso a información abrió brechas entre ciudades con mayor concentración de poder y ciudades periféricas. En este sentido, desde Iuri Lotman (1996) se buscó en esta tesis hacer posición cuando los casos de estudio no pudiesen desligarse del análisis binario. De esta perspectiva semiótica hemos tomado algunos conceptos y enfoques que parten de la categoría “semiosfera”, definida por el semiólogo ruso como “un espacio abstracto en el que se entretajan lenguas, textos y culturas” (p. 27). Un rasgo que la caracteriza es que se trata de un espacio cerrado o “delimitado”, respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea, en el que se encuentran textos y códigos ordenados. Para que estos textos alosemióticos o no textos adquieran realidad para la semiosfera, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. La función de traducción o filtro será operada por la “frontera semiótica” que va a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. Así, cuando un determinado espacio cultural introduce en su ámbito estructuras externas las convierte en su “periferia”. A su vez esta periferia trasladará al “centro” sus estructuras semióticas, en ocasiones conquistando la esfera del centro cultural o bien estimulando su desarrollo. En suma, desde esta definición y caracterización de la semiosfera, la noción de periferia importa no por su carácter subalterno, sino como modo de producción cultural y como producción de sentido, tras un “continuum” de adaptación, luego

de apropiación y, finalmente, de construcción de algo distinto que, incluso, cuando se proyecta hacia los centros o núcleos culturales traslada sus propias especificidades. Para esto resulta clave la “función” de la frontera semiótica con el fin de eludir análisis propios del binarismo. Este mecanismo opera en tres niveles: “la separación de lo propio respecto de lo ajeno”, “la filtración de los mensajes externos” y “la traducción de los mensajes al lenguaje propio” (p. 31).

De manera que este dinamismo de los componentes semióticos de la cultura, enlazado con el dinamismo social, fue analizado diacrónicamente, desde este trabajo, poniendo en diálogo los acontecimientos artísticos-musicales y sociales, las mediaciones tecnológicas y mediáticas, la intervención estatal en los intentos de apropiación en la construcción de identidades desde lo hegemónico, entre otros factores. Como hemos advertido en los relatos históricos sobre el rock argentino, en una época determinada, en una cierta región y en un movimiento social o escena en particular, la música rock fue sentida y valorada. A lo largo del tiempo algunos de sus elementos llamaron la atención y propiciaron acercamientos. A la hora de crear algunos se imitaron y otros se apropiaron resignificándose con estructuras anteriores y así aumentando su espesor significativo. Al situar y fechar la irrupción de estos elementos en las dinámicas culturales de la región del Valle de Uco, se suscitaron estéticas que funcionaron dentro de esta comunidad y en la red espacio temporal que fue tejiendo, en forma dinámica y diacrónica, un circuito para esas sensibilidades. En fin, teniendo en cuenta estos antecedentes de Richard y de Lotman, hemos intentando aproximarnos a la compleja articulación entre acontecimientos, sensibilidades, estructuras y sentidos. El punto de partida para tal fin lo constituyeron testimonios de algunos protagonistas que nos invitaron a profundizar ciertas acciones de arte en las que el rock local desplegó pliegues simbólicos (hendiduras y rasgaduras) en un marco estructural de orden neoliberal. Haber prestado atención a esos pliegues o sitios enunciativos locales nos animó a construir otras narrativas y al trazado de otros mapas con la intención de dar cuenta de la especificidad de la escena rock en la región.

Acerca de la Estructura de esta Tesis

Para desplegar nuestra mirada atenta a la diversidad y dinámica de la región, nos pareció oportuno organizar el trabajo de la siguiente manera. En el capítulo 1 nos

preguntamos sobre qué fuentes consultar y qué criterios historiográficos considerar para señalar y abordar los acontecimientos de nuestra narrativa. Además, la toma de posición de la perspectiva cualitativa para dar sustento al trabajo de campo al momento de recolectar el material empírico. La entrevista en profundidad fue la técnica metodológica elegida para acceder a la información que nos brindaron las fuentes primarias. Además de considerar las experiencias musicales de las que hemos participado y el análisis de registros oficiales y documentos públicos.

A continuación, el cuerpo principal de nuestra investigación. Éste se organizó a partir de un relato, como decíamos, diacrónico, que puntualizó la atención en distintos momentos. El capítulo 2: 1970 a 1988. Antes de Comenzar, Algunas Irrupciones, indagó antecedentes al fenómeno rock en la región, como el de una formación de estilo variopinto y el acceso mediatizado a la música rock que protagonizó Claudia Emmi, rockera del departamento de San Carlos. Luego, al comenzar los años '80, se produjo el despertar del rock en el departamento de Tunuyán. Los grupos Ignición y Horus, surgidos casi simultáneamente, podrían considerarse como pioneros en nuestra región de estudio. A continuación, se analizaron los condicionantes estéticos y políticos a la hora de usar la palabra rock en festivales y recitales. Tras esto se desplegaron algunos acontecimientos referidos al recorrido breve e intenso del grupo Horus. Por último, dimos cuenta de la masificación de la música rock a nivel país y que, particularmente en Tunuyán, manifestó creciente actividad con la conformación de grupos y la realización de eventos oficiales y privados.

Ya abordando nuestro recorte temporal, nos propusimos estudiar en el capítulo 3: 1989. Somos y Existimos, las condiciones estructurales y políticas que posibilitaron la realización del 'Festival San Carlos Rock '89'. De este festival participó la banda de Tunuyán Banda Azul. Su particular historia se entrelazó con apreciaciones estéticas y técnicas que caracterizaron a una etapa predominantemente pop.

Sigue el capítulo 4: 1991. ¿Quién va a Escuchar tu Remera? Comenzó focalizando dos hechos interrelacionados, por un lado, la serigrafía estampada en una remera por un joven de Tunuyán y, por el otro, la canción 'Pérez, regalame tu chomba' compuesta por Los Hijos de Neruda. En un segundo momento, se atendió la irrupción de 'Los Neruda' en un contexto en el que el pop de los ochenta dejó de ser el sonido predilecto. El rock, el punk, el funk, el

hip hop, entre otros estilos, fueron configurando nuevos sonidos y escenas. Con la particularidad de que en Tunuyán las agrupaciones duraron un corto tiempo y su repertorio incluyó escasas composiciones propias. Se concluyó con el repaso de la trayectoria de Ariel Dávila (Los Hijos de Neruda, Vincha y Muchísima Elegancia).

Para el capítulo 5: 1992. Mi Rock Perdido, se recuperó un concurso de bandas en el que participaron Vat 69 (Tunuyán) y La Noche (San Carlos), organizado por la confitería Los Tilos, de La Consulta. La promesa de grabación de un demo, como premio para la banda ganadora, resultó un atractivo para la época dada la escasez de registros a nivel provincial. Las ediciones se grababan en casete, mientras que a nivel nacional comenzaban las producciones en CD. Por tanto, las diferencias entre sonidos analógicos y sonidos digitales fueron referidas en un tramo de este apartado. Además, se relató el recorrido del grupo La Noche, la primera banda de rock de San Carlos, más el despertar de otros proyectos musicales en la ciudad de La Consulta. Por último, se describieron dos intenciones vigentes en las experiencias musicales de la zona: de un lado la necesidad expresiva de artistas y, del otro, los intereses comerciales de empresas vinculadas al ocio y entretenimiento.

1993. Música de Hotel Sobre la Ruta 40 se titula el capítulo 6. Empezó por la descripción del recital que el grupo mendocino Caín Caín ofreció en el hotel La Posta de San Carlos, presentado las canciones compuestas para la película ‘Tango Feroz’. Luego se investigaron las condiciones económicas y políticas que posibilitaron la construcción del hotel La Posta. Y se reconocieron los criterios artísticos y comunicacionales recuperados para su diseño y arquitectura contextualizados en el 5° centenario de la conquista de América. Ya en el cierre, la fm Del Valle y el boliche Kahulem, ambos emprendimientos desarrollados en el mismo hotel, evidenciaron la concentración de actividades propias de las industrias culturales en un solo polo empresarial que, al mismo tiempo, definió estilos radiales y discotequeros con fórmulas fácilmente digeribles y de consumo al paso.

Nuestro recorrido histórico continuó con el capítulo 7: 1994. Pequeñas Multitudes. Aquí la música rock se vinculó a lo literario considerando las acciones artísticas y comunitarias llevadas a cabo por el escritor pareditano Omar Luna. Y también las experiencias periodísticas y poéticas de Iván Zotelo, también de Pareditas, que describieron un hacer artístico que valoró el poder transformador del arte y concretamente del rock como

artefacto para abrir mentes. Además, se repasó la primera experiencia musical de Zotelo en un grupo de música instrumental y folklórica que, entre otros recitales de la época, se presentó en la emblemática primera estudiantina del Valle de Uco, junto a Los Auténticos Decadentes.

El capítulo 8: 1995. Cuando los Santos Empiezan a Marchar, describió la organización y los parámetros artísticos, diseñados por el productor Ricardo Funes, en el debut en sociedad del grupo pareditano Dueños del Santo. En el contexto nacional, rock y política establecieron vínculos para la foto en un año electoral en el que triunfaron los oficialismos a pesar del creciente malestar social. Por otro lado, el rock de estadios con números internacionales fue un fenómeno posible gracias a la convertibilidad económica. La visita de los Rolling Stones fue sintomática a la hora de señalar convocatorias masivas que, en el caso de bandas de rock argentinas, tuvieron su correlato con los recitales de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y La Renga. Para cerrar se reconstruyó la historia de Dueños del Santo, considerada como “la primera banda de rock con temas propios” en el departamento de San Carlos.

En el capítulo 9: 1997. (Sobre)vivir de la Música, prestamos atención al fenómeno “cóvers”, visto como una acepción que relaciona arte y trabajo según leemos de Raúl Aguilera, líder de Bokanegra, banda tributo a Soda Stereo. La contextualización a nivel país denotó la irrupción del movimiento piquetero y el crecimiento de la conflictividad social como consecuencia del programa neoliberal ejecutado desde la asunción de Carlos Menem a la presidencia argentina. Parte de la cultura rock se solidarizó con las demandas de trabajadores y de organizaciones por los derechos humanos. Para terminar, se organizó la biografía musical de Raúl Aguilera. La semblanza se apoyó en orientaciones discursivas propias del músico que diferenciaron, a nuestro entender, las dos figuras estéticas nietzscheanas: “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”.

Un nuevo hito en la historia local del rock se relató en el capítulo 10: 1998. Con las Venas Abiertas. Hicimos foco en la grabación del primer CD del grupo punk de Tunuyán La Sangre, una de las primeras materializaciones de música rock en la región bajo el concepto de disco, desde un sello auto-gestivo. En esta época, la edición de CD’s en la provincia de Mendoza estaba en pleno apogeo. Dos hechos locales más certificaron tal diagnóstico:

Marcelo Reginatto, logró su debut discográfico gracias al programa estatal Mendoza Suená. Y Dueños del Santo, con producción propia, también grabó su primer CD. Además, se conformó el primer grupo íntegramente compuesto por mujeres, Aménabar, oriundas de La Consulta. Para concluir, se recuperaron las experiencias musicales de Diego Lobos. Su historia musical y de vida estuvo atravesada por tensiones en las que la identidad propia y sonora experimentó procesos de negación, en un principio, y de resignificación, en una etapa posterior.

El capítulo 11, titulado 2000 a 2001. La Calle Es el Lugar, retrató la estadía del grupo sancarlino Hormigas Negras en la ciudad de Mendoza como paso previo a Buenos Aires. Su rock “mestizo” reivindicó posiciones ideológicas de izquierda y músicas de sectores populares latinoamericanos. El apartado que contextualizó con información política señaló el ocaso del plan de convertibilidad y el estallido social cuyo clímax fue la crisis de diciembre de 2001. La industria musical se resintió y ciertos grupos apostaron por la sindicalización y autogestión. Para finalizar se continuó tranzando el recorrido viajero de Hormigas Negras. El grupo experimentó su crecimiento emplazados en Buenos Aires hasta que una crisis interna abrió dos caminos. En una dirección parte de sus integrantes mantuvieron el proyecto Hormigas Negras con la calle como escenario de su arte y, en el otro sentido, dos de los músicos fundadores conformaron Igualitos.

La investigación terminó en el capítulo 12: 2002 a 2004. La Grasa de los Capitales. Se comenzó seleccionando dos acontecimientos del año 2002 protagonizados por el grupo Grasa ‘e Moto: la grabación del disco ‘Club Trag’ y la realización de una gira provincial. A posteriori se observaron los pronunciamientos políticos en la cultura rock tras un nuevo proceso político de ideología progresista en buena parte de los países latinoamericanos. Algunos grupos de la región hicieron pie en la ciudad de Mendoza, mientras que comenzó a despertar la escena rock en Tupungato. La masacre de Cromañón impactó en el circuito del rock, con distintos grados de afectación en nuestra región. En el final, se relató el nacimiento y la construcción de Grasa ‘e Moto, banda peditana esquiva a cualquier intento de formalidad.

Finalmente, en el capítulo de las Síntesis y Conclusiones, pudimos advertir que hubo distintos despertares y apropiaciones del rock en la región de estudio. A principios de los

ochenta en el departamento de Tunuyán; en los primeros años de la década del noventa en San Carlos; y, finalmente, al arrancar el siglo XXI en Tupungato. Intuimos que este desfase tuvo entre sus razones el hecho de que la ruta nacional 40, vía clave para interpretar la red de intercambios internos y externos de la región, condicionó el acceso a la información musical. Así los núcleos poblacionales próximos a este eje comercial y cultural fueron filtrando novedades con diferentes niveles de apertura semiótica. E incluso traduciendo mensajes y hechos al lenguaje propio para marcar diferencias con lo que ocurría y se valoraba sensiblemente en poblaciones cercanas. Así y todo, el circuito de la escena rock en el Valle de Uco fue exiguo. Tanto en la construcción de lugares como de público exclusivamente rockeros. Por este motivo, algunas formaciones decidieron migrar a la ciudad de Mendoza o Buenos Aires para desarrollar su carrera. En otros casos, la migración tuvo como causa la imposibilidad de continuar estudios de nivel universitario en la región y, en consecuencia, se disolvieron las agrupaciones surgidas durante la etapa adolescente de los músicos. En otro orden, la red de intercambios tuvo, a nuestro entender, dos nodos gravitantes: Raúl Gómez - 'Dimi Bass' - y Guillermo 'Goy' Ogalde. Los lazos entre estos músicos, oriundos del centro provincial mendocino, y sus pares locales proyectaron paradigmas estéticos e itinerarios con incidencia en la región. En suma, el despertar y la apropiación de la escena rock en el Valle de Uco tensó la relación entre lo propio (folklore) y lo ajeno (rock). Sobre todo, desde mitad de los años setenta y hasta mediados de los años noventa a través del distanciamiento entre ambas escenas e identidades. Ya más cerca del fin de siglo las distancias se acortaron y, aún más, se abrieron a otros ritmos y culturas de raíz latinoamericana. Esbozamos, también, algunas lecturas sobre el protagonismo de las mujeres en esta narrativa sobre el rock local. Si bien no fue propósito inicial de este trabajo, pretendimos no invisibilizar su participación y considerar sus roles y posturas. El trabajo se cierra con unas notas que hablan del presente de algunos de los protagonistas; en especial de aquellos que siguen practicando los ideales del rock aprehendido durante la adolescencia. Así sea como compositores, como intérpretes, como público o como gestores de espacios.

Capítulo 1: ¿Qué Historia y Cómo Contarla?

1.1. Nuestras fuentes

A la hora de construir una historia del rock en la región del Valle de Uco nos planteamos algunas preguntas en torno a qué voces consultar y, posteriormente, qué acontecimientos seleccionar para redactar nuestra narrativa. Se consideró sustancial la realización de “entrevistas en profundidad” a actores vinculados al rock, ya que esta técnica metodológica nos permite estudiar acontecimientos del pasado y tener llegada a personas y situaciones para aclarar aspectos subjetivos de la experiencia humana. Según Taylor y Bogdan (1994), la entrevista en profundidad se caracteriza por ser abierta; es decir no es directiva, ni estructurada, ni estandarizada y sigue un “modelo de conversación entre iguales”. De estos “encuentros cara a cara entre investigador e informantes” se buscó alcanzar una “historia de vida” de la persona entrevistada y el acceso a conocimientos y actividades que no han sido observados directamente por parte del entrevistador (p. 101). En suma, de las entrevistas en profundidad se trabajaron: la historia de vida, caracterizada por la mirada que hace la persona entrevistada sobre su vida y sus experiencias contada en sus propias palabras. Y un segundo tipo de entrevistas que busca conocer acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente. Aquí el informante además de revelar sus propios modos de ver, describe lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben.

Concretamente para nuestro trabajo se lograron 23 entrevistas formales a protagonistas de la cultura rock en la región. Y 14 entrevistas informales, por lo general visitas o comunicaciones telefónicas cortas para solicitar información puntual sobre un hecho o agrupación en particular. En su gran mayoría han sido compositores, intérpretes, cantantes e instrumentistas. También se han entrevistado a admiradores, productores artísticos, técnicos de sonido y grabación, empresarios de bares y discotecas y gestores independientes. Todo este material formó parte de las fuentes primarias de nuestro trabajo; consultadas desde una perspectiva cualitativa, a partir de la propuesta de conversar libremente acerca de “aspectos históricos y cuestiones estéticas del rock de acá y por acá”, tal como anunciábamos en la introducción de la charla. No se bocetaron cuestionarios previos, sin embargo, se confeccionaron una serie de ejes temáticos con el fin orientar el diálogo hacia los objetivos de nuestro trabajo. En resumen, estos ejes tenían en cuenta: la relación o definición de nuestros

entrevistados con el rock; los hechos históricos que condicionaron la aparición del rock en sus vidas; los ámbitos geográficos en los que se ha desarrollado la cultura rock de la región; el reconocimiento de protagonistas en la historia del rock local; las características musicales y estéticas del rock del Valle de Uco; la relación de la música rock local con otras expresiones artísticas; y la construcción de la identidad paisajística o sonora del valle desde la música rock. Las entrevistas fueron grabadas y luego totalmente transcritas para su codificación y categorización siguiendo el enfoque de Taylor y Bogdan (1994) para el trabajo con los datos (p. 159). Gracias a éste se pudo clasificar la información de la siguiente manera:

En la categoría de los “temas” se fueron incorporando aquellas expresiones que hablaban de la región, de la ruta 40, el río Tunuyán, la montaña. También algunas ideas recurrentes en los testimonios tales como la identidad, la tecnología, el folklore, la policía y la participación de las mujeres. Respecto a “conceptos” se destacaron las alusiones de acepciones tales como rock, música contemporánea, música progresiva, música comercial, underground, alternatividad, entre otros términos. Posteriormente estas definiciones fueron contrastadas con aquellas que apuntaron los antecedentes bibliográficos.

Para las “interpretaciones” se consideraron las razones esgrimidas por quienes son entrevistados para explicar el devenir de los hechos musicales y de los procesos históricos. En cuanto a las “actividades” se identificaron menciones a recitales, encuentros artísticos, proyectos culturales, fiestas regionales, festejos estudiantiles, talleres, ensayos, giras, viajes. Tratando de registrar la información obtenida en base a los mecanismos de producción, los lugares de realización y la recepción de la propuesta.

Los “datos” consignaron información sobre ediciones discográficas, lugares de grabación, fechas, nombres de referentes y de bandas, obras artísticas, publicaciones periodísticas, medios de comunicación y documentales mencionados por informantes. Para la especificidad de las “sensibilidades” se señalaron las significaciones de la música rock con énfasis en sus aspectos afectivos y vinculares, así como también los juicios artísticos implicados tanto en el momento de creación como en el de recepción.

En otro orden, hemos revisado aquellas experiencias musicales de las que hemos participado o las que nos narraron nuestros entrevistados: recitales, presentaciones de discos,

festivales, entre otras experiencias. Señalamos a continuación unas pocas. Hemos presenciado el festival San Carlos Rock '89, realizado en la cancha del club Eugenio Bustos, del cual recordamos situaciones extra musicales que fueron puestas en relación con las experiencias de nuestros entrevistados. Estas últimas hicieron alusión a hechos del detrás de escena -por estar involucrados como músicos- como así también a lo que sucedía en aquellos que estuvieron como público. Para los casos de experiencias sin nuestra presencia se apeló a diversas narrativas con el fin de dar lugar a múltiples voces. El 'Encuentro Provincial de Arte', llevado a cabo en el dique Valle de Uco, en 1997, fue una de esas experiencias que contó con el testimonio de testigos y protagonistas cuyos relatos se compararon a fin de llegar a una reconstrucción de los hechos lo más precisa posible. Se consultaron, en este caso, voces de organizadores, músicos y público tratando de abarcar sus puntos de vista según el grado de participación.

En adición a esto, la reiterada preocupación de los músicos por hacer registros discográficos, con fines ya sea expresivos o divulgativos, conllevó dedicar atención a algunas grabaciones que, desde luego, fueron parte de esa compleja red de circulación. Gran parte de las ediciones han sido auto-gestivas y, en ocasiones, contaron con apoyo de subsidios estatales. Para interpretarlas hemos tenido en cuenta el concepto de "frontera semiótica" de Iuri Lotman, por considerarlo oportuno para observar diálogos entre músicas y rockeros locales con producciones musicales y artísticas de otras regiones. Para ello nos basamos en cedés que poseemos gracias a nuestro afán de coleccionista y también a partir de la audición de grabaciones proporcionadas por los propios músicos, registradas con finalidades comerciales, de demo o de recopilación.

Finalmente, tuvimos acceso a fuentes de carácter periodístico. Los diarios y revistas tanto provinciales como regionales, generalmente ofrecieron entrevistas, noticias y, en menor medida, comentarios críticos. Estos documentos se inscriben en lo que Taylor y Bogdan denominan "registros oficiales y documentos públicos" (1994, p. 149); son fuentes de datos que incluyen documentos organizacionales, artículos periodísticos, registros de los organismos, informes gubernamentales, etc. Cabe mencionar aquí, a modo de ejemplo, el diario sancarlino 'Periodista XXI' cuya existencia coincide en gran medida con nuestro recorte temporal. Además de algunos artículos de secciones y suplementos de diarios provinciales, 'Los Andes' y 'Uno', que han publicado noticias sobre acontecimientos

relevantes para nuestro estudio. Existen también algunos registros radiales como el proyecto radiofónico que empezó, durante el 2016, por la radio comunitaria ‘La Memoria’. El ciclo se denominó ‘Pueblo, los de acá’, y presentó reseñas biográficas de hacedores culturales como el escritor Omar Luna, el músico Emanuel Bonaccorso, las bandas La Noche, La Guarilona y el colectivo poético pareditano ‘Espías de la Espera’. Así como también incursiones radiales propias, llevadas a cabo durante el año 2006 y 2007, destinadas a entrevistar a artistas locales, entre ellos músicos, gestores y escritores. Sumamos a esto el rastreo informativo en la web de blogs, bandcamps, muros de redes sociales y canales de youtube que nos han acercado a datos y registros visuales, sonoros y audiovisuales que músicos y escritores han compartido.

Por último, están los “documentos personales” Según Taylor y Bogdan son “relatos del individuo escritos en primera persona sobre toda su vida o parte de ella, o a reflexiones sobre un acontecimientos o tema específico” (p. 140). Como ejemplos de estos documentos mencionan diarios de viaje, agendas, álbumes de fotos o recortes, cartas privadas. En nuestro caso se trató de recortes de diarios, fotos, dibujos, afiches, poemas, entre otros, que se recolectaron en contacto con referentes vinculados a nuestro tema de investigación. En su mayoría, fotografías de recitales o ensayos, afiches y entradas de actuaciones; documentos que ofrecieron registros y precisiones que nos han servido para complejizar nuestra lectura de la historia del rock local.

1.2. Reflexiones Metodológicas

Como ya adelantamos, este trabajo ha pretendido aproximarse a una interpretación histórica del rock local atendiendo tanto la dimensión social como estética. A la hora de componer el relato nos sustentamos en el trabajo *Rock en Papel*, del antropólogo argentino Miguel A. García (2010). Su investigación hizo foco en la producción académica sobre el rock en Argentina abogando la incursión de nuevos rumbos analíticos través de herramientas metodológicas provenientes de la sociología, la antropología y la musicología. Respecto a las estrategias narrativas usualmente empleadas para hablar de música popular, García reconoce tres estrategias:

La “narrativa afectivo/ideológica”: propia del fan para hablar de la música que aprecia y de las alianzas ideológicas que establece con la música rock. Sustentada en paradigmas

estéticos que guían, conscientemente o no, la forma en que se emiten juicios de valor o desde el cual narran sus músicas y las relaciones que mantienen con ellas. Aquí García retomó de la Antropología de la estética, el concepto paradigma estético: “conjunto de preceptos, ordenados en una escala progresiva de juicios de valor, que se desplazan desde estimaciones positivas a otras de carácter negativo” (p. 21). A partir de estos juicios se acepta, rechaza y vivencian las músicas que, por otra parte, están ligados a una historia y una cultura en particular. Estos paradigmas estéticos ofrecen información sobre:

- el atributo asignado a una música: monótona, refinada, vulgar, compleja, simple, exótica, satánica, mercantilizada;
- las maneras en las que será evaluado un músico: virtuoso, poco expresivo, intuitivo, versátil, representativo;
- el orden de importancia que se le deberá asignar al intérprete, compositor y arreglador;
- y las asociaciones entre música, sentimientos y emociones de la experiencia auditiva.

Estos paradigmas estéticos “emanan” de diferentes ámbitos. Pueden constituir el “sentido común de percepción de una época” o, también, “de una nación o un movimiento musical” e, incluso, dentro de un contorno más acotado como el de las premisas de un género musical (p. 22). Posteriormente, García admitió que los paradigmas estéticos interpelan en el nivel de la percepción auditiva, a través de variables de orden acústico y/o fisiológico. Sin embargo, aquello que condiciona en mayor medida los significados que se atribuyen a los sonidos pasa por la “dimensión cultural y social de nuestros oídos” (p. 23). A propósito, el investigador advirtió que el riesgo que implica el uso de esta estrategia narrativa pasa porque el paradigma estético, en el que se encuentra inmerso el narrador fan, guía sus juicios de valor sin tomar conciencia de ello, y sin que “medie una vigilancia crítica” respecto a su posición dentro de los paradigmas disponibles.

Un segundo tipo de narrativa ha sido denominada, por García, como “argumentativa/justificatoria”. Es tendencia en críticos y musicólogos que también ofrecen modos de narrar desde un paradigma estético que, a diferencia del narrador fan, es asumido a conciencia y que se lo considera superior a otros paradigmas. Las razones que sustentan este

posicionamiento estético se inscriben en el convencimiento de que sus premisas definen “verdaderamente” lo que debe considerarse “auténtico”, “refinado”, “complejo”, “trascendente”, “universal”, “autónomo”. Generalmente, se recurre a un lenguaje técnico y argumentativo para dar razones en favor de la música que defienden y que determina una posición elitista; tanto sea en defensores de la música académica como en defensores de la música popular.

La tercera narrativa, propia de algunos etnomusicólogos y antropólogos, es aquella que se acerca a una cultura o subcultura musical ajena al observador y que “relativiza la centralidad de su posición” (p. 25). García la ha denominado narrativa “descentrada/desnaturalizante”. Y este “descentramiento” consiste en evitar las comparaciones entre una cultura y otra, entre unas músicas y otras, ya que evaluar, por ejemplo, la música popular con “anteojeras” de la música académica constituye un acto de “socio/etnocentrismo”. Habitualmente en estos casos, dedujo García, se adopta una posición políticamente correcta en vez de un real cuestionamiento y desobediencia a los mandatos del paradigma estético y de la academia. El investigador reconoció que en la producción académica argentina que ha situado su atención en el rock es “factible encontrar más de una estrategia narrativa en un mismo escrito”. Ahora bien, los trabajos reseñados en su estudio presentaron pocos casos de escritura descentrada y desnaturalizante (p. 26).

En suma, García advirtió sobre la necesidad de que exista en la escritura académica una mirada crítica para “desenmascarar los poderes que se ocultan detrás de los discursos sobre las músicas” (p. 26). Es decir, debería “develar”, por un lado, los paradigmas estéticos desde donde se sustentan los discursos. Así como también descubrir los poderes que se enmascaran detrás de dichos paradigmas y las estrategias narrativas que los reproducen. Siguiendo sus sugerencias, en nuestra tesis ha buscado evitar caer en el involucramiento afectivo con el objeto de estudio y prescindir de marcos de valoración estética propios. Así mismo descartar un discurso que destaque la superioridad de una música respecto a otras recayendo en un lenguaje técnico y elitista.

También nos interesó, de la publicación coordinada por García, atender los criterios historiográficos para establecer cronologías. En este tema, Juliana Guerrero indagó “cómo es narrada la historia del denominado rock nacional” (p. 65). Guerrero señaló que existen dos

niveles de análisis en los estudios sobre el rock argentino: el “diacrónico”, que estudia la evolución temporal de un hecho; y el “sincrónico”, que pone atención en las diferencias que presenta el acontecimiento histórico estudiado simultáneamente en distintos planos (p. 65). Además, basándose en los aportes del historiador musical Glenn Stanley (2007), agregó que las teorías de la periodización de la música se pueden agrupar en tres tipos: uno basado en un criterio puramente musical, otro fundado en la historia general y el tercero sustentado en la historia cultural y en la historia de la literatura, las artes visuales, la arquitectura (Stanley, 2007, como se cita en García, 2010, p. 65).

Del corpus de trabajos reseñados en esta investigación, Guerrero analizó que existen muy pocos trabajos que efectúen una periodización histórica basada en criterios puramente musicales. En cambio, hay más desarrollo de periodizaciones basadas en acontecimientos políticos acaecidos en el país (Alabarces, 1993; Vila, 1985; Cousinet, 2009; entre otros). Y agrega un denominador común entre estos abordajes: “el único hito histórico en el que coinciden los trabajos es la Guerra de Malvinas y el posterior advenimiento de la democracia” (García, 2010, p. 69). A modo de conclusión afirmó que las historias del rock argentino analizadas están conformadas, en su mayoría, por “acontecimientos extra musicales”. Aún así, y reconociendo la importancia de los estudios en contexto, sostiene que el desafío sería poder “articular las características musicales y los sucesos históricos” (p.71). Se puede advertir que no se presentaron ejemplos evidentes de periodizaciones basadas en la historia cultural y la historia del arte. Guerrero destacó que según Stanley este tipo de periodizaciones es el más frecuente; cosa que no aplica al caso de rock argentino.

Teniendo en cuenta estas clasificaciones y modelos de periodización nuestro trabajo buscó construir los hechos históricos a través de una mirada diacrónica. Así mismo, la historia de esta escena musical en la región fue observando los procesos políticos y culturales de una época determinada, con el agregado de articular esos procesos con los paradigmas estéticos intervinientes dentro del recorte histórico establecido en este estudio.

Un capítulo más de la investigación editada por Miguel García (2010) se tituló “Políticas de inclusión y exclusión de los actores sociales en los escritos sobre rock”. Lo escribió la investigadora Karen Avenburg y entre sus objetivos figuró “discutir sobre el uso de las fuentes primarias empleadas en los estudios del rock nacional” (p. 73). Avenburg

sostuvo que la inclusión y exclusión de voces de los actores sociales que participan de los fenómenos sociales ha sido objeto de estudio de la antropología (p. 73). Uno de sus representantes es Clifford Geertz (1994), de quien retomó los “conceptos de experiencia próxima”, es decir, “aquellos que un integrante de un grupo sociocultural puede utilizar de forma espontánea y sin esfuerzo para referirse a lo que ve, siente, piensa, etc., y puede comprender cuando son aplicados de forma similar por otras personas”. Por otra parte, están “los conceptos de experiencia distante” que “son los que utilizan los especialistas de cada disciplina” (Geertz, 1994, como se cita en García, 2010, p. 73). Ambos no son opuestos, tan solo presentan diferencias de grado y son “igualmente necesarios”. Por lo tanto, sugirió considerar que las investigaciones desnaturalicen voces conocidas y preestablecidas a fin de acercarse a la heterogeneidad y complejidad de los conceptos.

En otro orden, repasó el uso de las fuentes primarias en los análisis sobre el rock en Argentina. Afirmó que eran variadas y entre ellas abundaron los estudios que hicieron referencia a publicaciones periódicas y a letras de canciones. Con menor frecuencia se han tomado fuentes propias del lenguaje sonoro y entrevistas realizadas por investigadores. También ha habido escasez de trabajos que utilizaron registros de observación de recitales, datos estadísticos e, incluso, la reconstrucción de experiencias propias de participación de los investigadores. Algunas veces se emplearon también, como fuente primaria, la producción teórica sobre música popular argentina (p. 75). Respecto a “cómo aparecen las voces de los actores sociales que consumen rock argentino”, su análisis de las obras revisadas reconoció cuatro tipos de tratamientos: aquellos cuyo tema central de investigación apeló al uso de fuentes primarias propias de la producción académica, periodística y literaria. Luego ubicó los trabajos que tomaron en cuenta las interpretaciones de los actores sociales y, en mayor o menor medida, les han dado lugar. En tercer orden, los estudios que, pese a mencionar o citar fragmentos de entrevistas, silenciaron estas voces; y, por último, aquellos cuyo tema se centró en los participantes y, sin embargo, no tuvieron en cuenta, en absoluto, sus voces (p. 75).

En lo concerniente a nuestro trabajo se han considerado fuentes primarias de diversa índole. Se ha dado importancia a la realización de entrevistas a actores involucrados. Su tratamiento intentó prestar atención a sus interpretaciones a partir de fragmentos cortos. Es decir, tomando lo recurrente y lo divergente, sin abundar demasiado en lo anecdótico y, lógicamente, articulando con marcos conceptuales y con los acontecimientos políticos,

económicos y sociales de la época. En suma, se trató de mantener la diferencia de grado entre los conocimientos de las experiencias próximas y lejanas, tanto propias como ajenas. En ocasiones se tornó dificultoso el esclarecimiento de un fenómeno, en esos casos nos propusimos acceder a más de una fuente de consulta para contrastar y corroborar la información recolectada.

Por otro lado, se retomó estudio del trabajo de investigación de García (2010), “las letras de las canciones constituyen una de las fuentes primarias más empleadas en la producción académica sobre rock nacional” (p. 29). Con esta evidencia empezó Claudio G. Castro su estudio sobre las letras de las composiciones musicales. Distinguió abordajes semiológicos (Alabarces, 2005) que, a decir por el propio autor, recayeron en un reduccionismo textual que excluyó las dimensiones del recital, el cuerpo y la propia música. Así mismo, el protagonismo textual, en palabras de Castro, suele presentar la desventaja de ofrecer una mirada “monolinguista” que no da lugar a las voces de los actores y prioriza la interpretación del investigador. Dentro del campo de la sociología las letras también son una de las fuentes primarias más utilizadas, en este caso “para elaborar y dar respaldo a diversas hipótesis cuyo sustrato común es la idea según la cual la identidad juvenil se construye en gran medida a través de la participación en el movimiento del rock” (p. 33). El trabajo del sociólogo Pablo Vila es prototípico de este tipo de enfoque. Para Castro, ambas perspectivas no brindaron resultados suficientemente positivos. Será necesario hacer un “análisis contextualizado”, es decir, dilucidar la articulación entre las letras y las variables contextuales para dar cuenta de un fenómeno que excede ampliamente el código verbal (p. 36). Nuestra tesis no priorizó el análisis de letras, no obstante, en algunos capítulos sí se ha recurrido a ellas, en su totalidad o por fragmentos, para hacer articulaciones con marcos teóricos o bien para reconocer intenciones y temáticas e interpretar ideologías.

Otra publicación que hemos consultado para tomar decisiones respecto a los procedimientos metodológicos fue el ensayo de Adrián Fanjul (2007). El lingüista brasileño buscó mostrar un estado del arte de las investigaciones académicas sobre el rock argentino hechas en el mismo país. Su estudio planteó el interrogante ¿cuál ha sido la reflexión sobre la dimensión verbal en el rock, específicamente sobre las discursividades que producen significados en su materialidad lingüística? De manera que hizo foco en la dimensión discursiva que, a su criterio, no constituyó un enfoque suficientemente explorado en los

estudios sobre el rock argentino. En su lugar se han desarrollado enfoques que retoman categorías de la Sociología y de las ciencias de la Comunicación, acompañados por algunas constantes: “las periodizaciones basadas en los regímenes políticos” y “las lecturas contenidistas”, relegando así los análisis lingüísticos-discursivos o de crítica poética (p. 128).

Fanjul leyó que existieron algunos rasgos de continuidad en los abordajes sobre el rock. Los estudios “pioneros” de Vila (1985) y de Alabarces (1993) constituyen una “tradicción en la formación”, inscripta en un marco de investigación cultural sociológica (Fanjul, 2007, p. 132). Vila, al decir del lingüista brasileiro, propuso analizar el movimiento de rock, incluyendo no sólo a compositores y bandas, sino al público que se congregaba a su alrededor. E introdujo como temática el estudio del “nosotros” en oposición a un “ellos” que, a priori, pareciera estudiar la problemática de la “identidad”. Sin embargo, interpreta Fanjul, su estudio “no hizo una reflexión articulada en torno a la categoría identidad”. En Alabarces, interpretó el investigador brasileiro, la preocupación pasó por estudiar, desde una dimensión cultural, las “construcciones de identidades e imaginarios de las culturas juveniles en Argentina” que operan en el rock (p. 131). Para ello hizo contrastaciones semánticas deducidas de los discursos. También Alabarces ha realizado trabajos específicamente dedicados al “lirismo”, constituyendo para Fanjul, “el primer texto en el que la dimensión lingüístico-discursiva salió a la superficie”. Aunque aclaró que la categoría privilegiada de análisis discursivo era el tema y no la forma poética (p. 132).

En materia de la categoría identidad, Fanjul advirtió que ha estado en el “centro de gran parte de obras que tienen como objetivo abordar el rock nacional”. Agregó además que en la década de los noventa existió producción constante de trabajos abocados a la cuestión de la identidad. En éstos la dimensión ideológica fue la que generó mayor interés, en tanto que la dimensión discursiva, cuando se la consideró, se la observó como expresión transparente de la ideología descrita (p. 133).

El rastreo analítico sobre la cuestión de las periodizaciones demuestra que la historia del rock argentino mantuvo cierta “correspondencia” con los cambios de regímenes políticos. Fanjul proclamó que delimitaciones que consideran criterios de “confluencia” entre hechos políticos y hechos de mercado (como las habituales interpretaciones respecto a cómo la Guerra de Malvinas favoreció la difusión radial del rock nacional) abonaron un territorio

fértil para que sea considerado “casi exclusivamente como parte de la historia de los medios masivos de comunicación, definiéndose por estar más o menos inserta en ese medio, y borrando su relación con las historias artísticas (musicales, literarias)” (p. 135). Por lo tanto, deseó que futuros abordajes no omitan la “materialidad” verbal y no verbal del género (lo musical, lo corporal), sino que éstas sean tenidas en cuenta para profundizar relaciones con las identificaciones sociales acordes con el momento político.

Cuando la materialidad discursiva ha sido abordada en los trabajos académicos sobre rock argentino, dijo el investigador, ha tenido centralidad estudiar las letras a partir de sus “temas”. “Es la temática la que domina la descripción, vinculada, por cierto, a los momentos de los regímenes políticos” (p. 137). Además, desde su punto de vista, los análisis que estudian el uso de las metáforas como recurso empleado “para expresar cosas que no se pueden decir”, configuran un reduccionismo de sus potencialidades. Y, además, son continuadores de ese modo de contar historias del rock descrito como “objeto de circulación mediática, espacio de expresión política transparente.” Esto, concluyó el lingüista, “borra su estatus artístico o, al menos, su función estética” (p. 137).

En suma, este “vacío” o “desplazamiento” de la materialidad lingüística-discursiva en la producción académica sobre el rock argentino parecería ser síntoma de una “resistencia” propia del movimiento. Esto es, una “representación arraigada” en artistas y en el público de que la creatividad de los autores, especialmente en lo poético, no puede ser objeto de estudio. (p. 146).

Más allá de la propuesta de Fanjul demandando, claro está, enfoques que incluyan los aportes intrínsecos de la disciplina que integra, nos ha parecido esclarecedor retomar algunas de sus lecturas críticas para tomar definiciones en torno a nuestro estudio. En primer lugar, adscribir a la tradición investigativa de los estudios considerados como pioneros. Fundamentalmente en lo que concierne a criterios de periodización basados en regímenes políticos y acudir, cuando el caso lo demande, a relaciones con los medios masivos. Así como también relaciones con la dimensión ideológica y con otras historias de los diferentes lenguajes artísticos. Nuestro recorte temporal tuvo en cuenta acontecimientos de la cultura rock en el marco del proceso neoliberal desarrollado a partir de 1989 en Argentina. Delimitar este período nos permitió establecer comparaciones entre diferentes etapas de desarrollo del

género, fundamentalmente su “despertar” y “apropiación”, en los tres departamentos que integran el Valle de Uco. En las ocasiones en las que se estudiaron letras de canciones su análisis consideró tanto las manifestaciones ideológicas como las intenciones comunicativas de los creadores. Es decir que se priorizó atender el contenido de las producciones verbales en articulación con algunos criterios musicales. El análisis formal de la materialidad verbal no ha sido objeto de estudio principal, por más que eventualmente se apeló a sus categorías para interpretar los sentidos que atraviesan los paradigmas estéticos intervinientes en una comunidad específica.

En resumen, la manera de aproximarnos al estudio del rock no descartó el uso de herramientas de análisis sociológico. Más que concebido como un género exclusivamente musical se lo abordó como un movimiento social, tal como inauguró la investigación de la que participó Pablo Vila, coordinada por la socióloga argentina Elizabeth Jelin. La acepción de movimiento social como “válvulas de (ex) presión cuando los canales institucionales están ocluidos” (Jelin, 1985, p. 13), reviste una visión “culturalista y societal” que respalda interpretaciones que se desplazan del enclave político para dar lugar a interpretaciones de “las prácticas centradas en la construcción de identidades colectivas y de reconocimiento de espacios de relaciones sociales” (p. 14). Concretamente en este trabajo, se concibió al rock como un movimiento juvenil cuyos integrantes se agruparon en torno a una cultura en común. A través de ella los jóvenes expresaron una visión “alternativa” de la realidad en contraposición a aquella que les presentaba el mundo adulto. Sin la pretensión de tener “impacto o efecto directo en el plano político, pero que llegó a tener una fuerte presencia contestataria” (Jelin, 1985, p. 32). Claro está, que este estudio focalizó su atención durante el último período dictatorial, cuando la participación democrática se vio temporalmente interrumpida. En etapas sucesivas algunos estudios, el de Berti (2012) por ejemplo, puso en duda tanto el carácter juvenil del movimiento como su actitud contestataria. Así como también comienza a dar cuenta de la heterogeneidad del movimiento, respecto a lo musical y a los sectores sociales involucrados, cuya característica distintiva pasa por ser portador de ideologías que cambian a través del tiempo. Sin embargo, nos pareció desde este trabajo, la categoría de movimiento permaneció vigente como uno de los conceptos para aproximarse metodológicamente a su análisis. Por caso, dos de los trabajos sobre el rock mendocino - Cousinet (2009) y Giménez (2015)- se refieren a éste como movimiento. Ciertamente es que otras investigaciones desestimaron su uso. En la publicación de Sampirisi (2023) directamente se

usa la expresión “movida” o “rock mendocino” a la hora de relatar los acontecimientos. Nuestra hipótesis es que algunos abordajes de carácter descriptivo y con fines divulgativos, como es este caso, prescindieron del término y su aplicación ya que priorizaron la información musical y periodística en favor de una historia basada en anécdotas. De este modo, pasaron a un segundo orden sus identificaciones históricas políticas, como así también realizar aportes críticos. Por su parte, Graziano (2011) también prescindió del uso de la palabra movimiento. En su lugar recurrió a “cultura rock” y a “escena”. Esta última fue empleada a la hora de hablar de la “generación de cancionistas del Río de La Plata” que recogieron la tradición ancestral del oficio del cantor o trovador. Cancionistas argentinos y uruguayos que durante los primeros años del SXXI plantearon una música no joven, diferenciándose del rock que se piensa a sí mismo como una novedad permanente. (p. 23) Aún así, aclaró Graziano, la escena es “una semilla” del árbol rock.

En suma, consideramos desde esta tesis no perder de vista este acercamiento pionero, hecho por Vila -a priori-, en materia de definiciones y de enfoque, ya que ha sido una herramienta válida para observar el rock como un fenómeno que trasciende su dimensión musical. Sin embargo, tras los apuntes críticos posteriores intuimos que aplicar exclusivamente la categoría de movimiento y únicamente presentar un enfoque sociológico a nuestro caso de estudio podría redundar en errores interpretativos y limitaciones carentes de actualización. En tal sentido optamos sustentarnos en dicha perspectiva sociológica enriqueciéndola con dispositivos de lecturas como el de Iuri Lotman, desde la semiótica de la cultura. Así como también los aportes que hace Nelly Richard, desde la teoría cultural, dado su carácter transdisciplinario. Es decir, como zona de frontera en la que la reflexión en torno al arte encuentra un nuevo sistema flexible de proximidades y traspasos entre la mezcla de saberes que dialogan entre sí en busca de respuestas parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento (Richard, 2014). De hecho, nos sedujo y convenció recurrir al recorte nominal de la palabra “escena” explicitada en su estudio sobre el colectivo artístico de la Escena de Avanzada. Allí la investigadora concibió este término como maniobra demarcativa que intenta señalar una diferenciación de característica local (2007, p. 57). Así la “ubicuidad” y “oblicuidad” del arte latinoamericano permite un posicionamiento como “diferencia diferenciadora” que se formula así misma como acto enunciativo. De esta manera creemos que la categoría de escena encuentra base teórica plausible de aplicar a nuestra investigación local.

Capítulo 2: 1970 a 1988. Antes de Comenzar, Algunas Irrupciones

A fin de seleccionar los acontecimientos para llevar a cabo nuestra investigación histórica tuvimos en cuenta algunas acciones artísticas musicales que condensaron giros y/o claves que integraron o dislocaron ideas, afectividades y nombres en nuestras comunidades de estudio. Esas acciones identificadas como arte desplegaron una serie de escenas que procedieron de la serigrafía, los concursos musicales, los talleres literarios, los jingles radiales; como así también la realización de recitales, giras y ediciones discográficas. Por lo tanto, cada escena presentó un acontecimiento, particularmente situado espacio-temporalmente, y buscó explorar el entramado interpretativo en torno a esa acción o materialización. El despliegue de significaciones tuvo por finalidad descubrir maneras de acercarse y apropiarse del rock como experiencia estética-política. Ahora bien, antes de abocarnos a nuestro recorte temporal de estudio empezamos por dar cuenta de algunos hechos y personas previos.

2.1. Rockera en los Setenta; Rockera Toda la Vida

Durante los primeros años de los setenta irrumpió una banda en Tunuyán llamada Quinta Juventud. José Luis Prina, cantante y guitarrista del grupo Banda Azul reconoció que “fue la primera banda de Tunuyán”. Tocaban en clubes locales como el ‘Tiro Club Tunuyán’ y el ‘Sport Club Tunuyán’. También en clubes de Mendoza y estuvieron activos hasta la dictadura cívico militar de 1976. El periodista mendocino, Roly Giménez (2016), también observó que el rock en Tunuyán inició a partir del grupo Quinta Juventud, en 1970. “Sólo hacían covers de estilos variopintos, tanto de Beatles como de Almendra, Los Iracundos o Los Ángeles Negros. Duró cinco años, tocando con bastante éxito incluso en otros departamentos” (p. 384). Por otro lado, la investigación de Cousinet (2009) denominó a esta etapa “proto-rock” para hablar de los “inicios” del rock en la provincia de Mendoza. Según este estudio, la etapa “proto rock” se caracterizó por la reproducción de canciones creadas por otros, es decir “covers” cantados “siempre en inglés” (p. 48). Los lugares de actuación eran clubes y, fundamentalmente, tocaban para que el público bailara. En algunas ocasiones se presentaban junto a una orquesta denominada “típica”. Hay registro de este tipo de bandas en Mendoza a partir de fines de los cincuenta, pero fundamentalmente en la década del ‘60. Algunas agrupaciones mendocinas fueron: Carvellers, 1960; Los Rovers, 1967; Los Cuervos,

1968; The Shark's, 1968, Oreja, 1970. "Recién después de entrados en la década del setenta los grupos mendocinos de rock empezaron a componer temas propios en castellano" (pp. 58-59). También Giménez (2016) dio cuenta de este cambio en el proceso compositivo diciendo que para la misma década la escena de rock mendocina registró los primeros recitales donde la gente iba a escuchar música y no a bailar. Al mismo tiempo los músicos abandonaron los covers y empezaron a escribir sus propias canciones. Mendoza, según el periodista, seguía en definitiva "el rumbo que marcaba la irrupción del rock nacional de Los Gatos, Manal y Almendra (p. 139).

A partir del golpe de estado hubo un periodo de interrupción de lo que se venía gestando para la cultura rock tanto local como a nivel país. En Argentina, la instauración de la dictadura militar (1976-1983) utilizó las fuerzas públicas del orden para desplegar un aparato represivo atroz:

El escenario de tensión política y social generó favorables condiciones para el arresto institucional de las Fuerzas Armadas, con la presumible connivencia de los partidos políticos convencionales, la comunidad internacional y el apoyo de Estados Unidos, interpretado esto en sucesivas medidas económicas tendientes a profundizar el modelo neoliberal como el desmantelamiento del Estado de Bienestar, la desindustrialización, la apertura de importaciones masivas, el endeudamiento público (...) y un tipo de cambio monetario artificial que el ministro de Economía José Martínez de Hoz prefijó en beneficio de la especulación financiera (Provéndola, 2015, pp. 103 y 104).

Esta situación política y económica produjo un escenario hostil para organizaciones políticas, docentes, periodísticas, estudiantiles y obreras a través de prácticas como quemar libros, censuras, prohibiciones, persecuciones, detenciones ilícitas, torturas, violaciones, robos de bebés y desapariciones de personas. Por ende, en ese entonces, en nuestra región de estudio, un modo de llegar al rock fue a través de la radio, "lo único que teníamos acá en la zona", dijo Claudia Emmi, una de las rockeras que empezó a identificarse a partir del rock desde el departamento de San Carlos. Proveniente de una familia de músicos, sus tíos abuelos conformaron La Orquesta Típica Elizabeth, se inclinó por la música rock durante su adolescencia junto a sus hermanos. Particularmente en este caso a través de la radio AM Del Plata que el 10 de marzo de 1976, semanas antes del golpe de estado en Argentina, inició un

nuevo programa: ‘Imagínate, Flecha Juventud’, conducido por Juan Alberto Badía. “Abría con una cortina de Vivencia, que era ‘Curiosa noche’, y de ahí largamos a escuchar y nunca más paramos”, recordó Claudia Emmi. Al mismo tiempo que el rock llegaba a la vida de Emmi, su abuelo, de militancia peronista, fue detenido. Previo a esa detención la actividad política, al igual que la música rock, se limitaba a los pequeños ámbitos. Por las noches, la casa familiar de Claudia, era espacio clandestino de reunión de militantes políticos.

De manera que como sostuvo Pablo Vila (1985), durante la dictadura la música rock se circunscribía a los “pequeños escenarios”. Estaba en colegios secundarios y también en reuniones de grupos de amigos para escuchar música e intercambiar vivencias (p. 90). En La Consulta, los hermanos Emmi intercambiaban discos con los hermanos Muratti y se juntaban a escuchar música en la casa de los hermanos Imazio, entre éstos Gerardo ‘Nicky’ Imazio, guitarrista en distintos grupos de rock mendocino: Altablanca, Gamma, Turbomúsica, Alcohol Etílico. De su paso por la escuela secundaria Santa Rosa de Lima, Claudia retuvo la formación de una banda integrada por compañeras. No tenían nombre y estaba compuesta por Cristina Bittar y Sandra Martelossi. Tocaban “canciones melódicas y de tono religioso”, ya que la escuela a la que asistían era confesional. Claudia les “pasaba” canciones afines a su sonido, entre ellas las de Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre. Algunas de estas canciones se presentaron en el colegio ante la visita de un prelado provincial y generaron estupor en las autoridades por el contenido de las letras. Días después de esta presentación directivos de las escuelas departamentales organizaron una reunión en el ‘Cine Real La Consulta’ para hacer público “lo peligroso que era el rock” para jóvenes. “Están hablando una cosa delirante”, pensó en ese entonces Claudia. Para jóvenes vinculados a la música rock hechos así representaron la hipocresía de la época. Y fue un ejemplo de lo que Vila (1985) analizó como “crisis en el sistema de valores”, que oponía los “comportamientos idealistas” de la juventud con los “comportamientos pragmáticos” del mundo adulto (p. 125). Constituyó una práctica regulatoria, en este caso llevada adelante por instituciones educativas y religiosas, ante el advenimiento del rock en la región. Asumirse rockera, para Emmi, significaba una manera de protestar contra las instituciones de la época:

En ese momento queríamos rebelarnos con todo lo que estaba pasando: que prohibían este tema, todo lo que era diferente, lo que iba en contra de la cultura oficial...

Seguramente tuvo que ver con todo lo que nos fue pasando como familia. (Emmi, 9 de enero de 2018)

En esos años no había muchos jóvenes, en San Carlos, que escucharan rock. Al decir de Emmi, la mayoría escuchaba canciones tipo ‘Chiquitita’, interpretada por ABBA, grupo sueco de pop. Por otro lado, el rock era descifrado de dos maneras: para alguna parte de la sociedad, creemos que los adultos, era música del “demonio” y, para otra, quizá jóvenes, era “algo raro”. En definitiva, por la zona no había experiencias directas con la música rock. Se escuchaba por radio en casas particulares. Además, se leía a través de revistas especializadas. Cada tanto Claudia Emmi viajaba a la ciudad de Mendoza a visitar a su padre y volvía a La Consulta con ejemplares de ‘Pelo’, ‘Hurra’, ‘Cerdos & Peces’ y ‘Expreso Imaginario’. Una revista que atesora en sus memorias es la edición de enero de 1981 de ‘Hurra’, que traía un poster con un dibujo del rostro de John Lennon en un cuerpo de paloma con un disparo en el pecho. “Cuando yo la vi lloraba. ¡Viste que, en esa época, el rock era como una cosa que era parte de mi vida!”. Traía la noticia del asesinato de John Lennon ejecutado por Mark Chapman, el 8 de diciembre de 1980, en Nueva York. Para Giménez (2015) se trató del ataque de un “lunático” que no soportó que Lennon se alejara de todo para “llevar una vida normal con Yoko Ono y criar a su hijo Sean” (p. 299). En tanto que para Berti (2008) “el asesino fue emergente de una sociedad estadounidense herida en su narcisismo” (p. 22), y puso como sustento la crisis de los rehenes en Irán que, desde 1979 a 1981, tuvo a diplomáticos y ciudadanos norteamericanos como rehenes tras la toma de la embajada de los Estados Unidos por estudiantes iraníes seguidores de la revolución islamita.

Ya para 1981, según nuestro rastreo informativo, encontramos experiencias directas de música rock en el departamento de San Carlos. Según el relato de Emmi, Los Enanitos Verdes se presentaron en el cine Real La Consulta. En ese entonces el grupo mendocino era un trío conformado por Marciano Cantero en voz y bajo, Felipe Staiti en guitarra y Daniel Piccolo en batería. Hacían rock duro. “Fue poca gente, era más bien un ambiente de secundario”, rememoró la docente y destacó la dedicatoria que le llegó estando al borde del escenario: “Yo me acuerdo que gritaba tanto que me dijeron: un tema ahí para la chica de pelo largo”.

El acercamiento de Claudia Emmi a la música rock fue definido por ella misma como una decisión que “formó parte de su vida”. En tal definición encontramos un posicionamiento clave para comprender su rol como mujer dentro del movimiento rock. En cierta manera se transparenta una lectura crítica sobre la historia de las mujeres en el rock argentino. Considerando la lectura de la periodista Romina Zanellato (2020), interpretamos que Emmi dejó de lado acepciones como “musa”, “fan”, “groupie” u “objeto sexual” que fueron motes desde los cuales “las chicas fueron humilladas por querer acercarse al rock” (p. 28). Estaba ahí, adelante, por la música. Su auto percepción expresa su propia voluntad y va a discutir, entre miradas estereotipadas. Para Claudia Emmi, el papel de la mujer en la historia del rock, a escala nacional, ha sido “un tanto dejado de lado”. Su propia participación en el movimiento reconoció que el ambiente del rock es “un lugar denso” para una mujer, aunque a ella nunca le pasó nada. Por lo general, explicó, las mujeres no se animaban. Había, en esos incipientes años de rock en nuestra región, una mirada sobre quienes lo escuchaban que alcanzaba cualquier identidad de género. “Te catalogaban en un lugar terrible”. “Cabeza quemada”, “reventado” eran, según Claudia, las habituales representaciones estereotipadas que recaían sobre el público de rock. En oposición a esas representaciones el movimiento, para Emmi, significaba “contracultura”. “Éramos hippies” sintiendo que la música rock “era parte de nuestra vida”. Y lo sigue siendo:

Uno sigue escuchando rock porque cree que es la única música que te llega, la única música que dice algo contra lo que está pasando socialmente, la única música que es arte, que vos la escuchás y decís qué maravilla, que te sorprende y todo lo demás (C. Emmi, comunicación personal, 9 de enero de 2018).

Hay en este modo de concebir el rock una voluntad de politizar el arte. Para Rancière (2010) decir que el arte es político valida un modelo de eficacia del arte surgido durante la época moderna que sigue operando en el contexto del capitalismo tardío, la globalización, la comunicación informática. Se trata de un modelo “archiético” que concibe un “arte devenido forma de vida”. Un modelo que va a discutir la representación mimética y la transmisión de lecciones (modelo pedagógico clásico) para desplegar una pedagogía de la “inmediatez” en la que el arte no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. En consecuencia, recurre a la “acción directa” transformando, por ejemplo, en el caso del teatro, al espectador en actor (pp. 53-56). Trasladado a nuestro estudio esto implica que el público

pasa a ser actor de la escena rock. Pasa a disponer su cuerpo en espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, adentro o afuera, próximos o distantes. En otras, palabras, conformarse rockera implicó en Claudia Emmi asumir un rol de protagonista próxima y a la par de quienes participaron del dispositivo escénico. Ya sea en recitales o en fiestas y reuniones compartiendo con músicos y no músicos. Afectándose emotivamente ante la muerte de un líder político y musical. En fin, asumiendo el carácter subversivo del rock, en el sentido de que transformó a sus protagonistas en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema.

2.2. Decir Rock, Aquí

En la década del ochenta surgieron los primeros grupos de rock en Tunuyán. Ignición, uno de ellos, empezó a funcionar en 1981. Fue un “trío de covers” (Giménez (2016, p. 384) liderado por Marcelo Reginato, en voz y guitarrista. Integrado también por Gustavo Ganem, en batería, y en un primer momento Leandro Benedetti, en bajo. Ya en un segundo período Mariano Aveiro quedó en las cuatro cuerdas. Entre 1981 y 1986 Reginato, apodado “Concheto”, dio forma a distintos grupos: Ignición (1981), Rockamarilla (1982) y Factor AGR (1985). Con este último empezó a componer sus propias canciones. En uno de los conciertos de Factor AGR, en la discoteca ‘Karamba’, que funcionaba en la Galería Centro de Tunuyán, Ariel Dávila (Los Hijos de Neruda y Vincha y Muchísima Elegancia) se encontró frente a frente con el rock por primera vez, a los siete años:

Lo vi al Marcelo con la guitarra ahí y dije: pará, esto es otra historia. Era una guitarra tipo, éstas de Cerati, que no son Stratocaster. ¡Qué se yo! ¡Andá a saber de dónde habían sacado esa guitarra! Mal sonaba todo el tiempo. Pero tenía un saco negro, largo, como de Duran Duran. Y cosas así. Y la guitarra colgada, entonces, fue mucho para mí. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

El registro de Ariel Dávila dio cuenta de cualidades en el sonido de la guitarra. A la vez, una evidencia de las dificultades de acceder a buenos instrumentos. Y, además, aspectos referidos lo visual, como es el caso del “look” con características propias de los grupos de música “new wave”. Reginato, luego de Factor AGR inició su carrera solista como Marcelo Reginato y sus Músicos en la discoteca ‘Ko´Barú’.

En el afiche de promoción de este recital se lo presentó como “pionero del rock tunuyanino” y se anunció, además, el estreno de nuevas canciones y la nueva versión del tema ‘La cerveza’. Esta consideración de “pionero” también fue sugerida por la prensa mendocina. En una nota publicada por el diario Uno se hizo una lectura genealógica y se aludió a Marcelo Reginato “como una especie de Litto Nebbia del Valle de Uco.” (Valle, 1993). En 1987 grabó en estudios Zanessi un demo en casete con cuatro temas, uno de ellos ‘La cerveza’, que, en palabras de Roly Giménez (2015), “fue bastante difundido en las radios y en las discotecas” (p. 384). En su carrera como solista desarrolló el género pop melódico, estilo que mantuvo hasta aproximadamente el 2003, año en el que decae el ritmo de su actividad musical. En 1998 grabó un cedé ‘Consecuente corazón’, concebido en parte gracias al proyecto del estado mendocino llamado ‘Mendoza Suená’.

Figura 1

Recital de Marcelo Reginato y sus Músicos, el 18 de febrero de 1985. Tunuyán.



Nota: Reginato, M. [10/03/2016]. *Afiche de recital* [Fotografía]. Facebook (https://www.facebook.com/marceloreginatooficial/photos/pb.100063649174149.-2207520000/818678044905340/?type=3&locale=es_LA).

Horus fue otra banda precursora en Tunuyán. Los primeros meses de 1982 varios de sus integrantes se familiarizaron y aprendieron a tocar los instrumentos. Ensayaban y tocaban en cumpleaños y ante compañeros del Colegio Pío X. Tras nueve meses de preparación organizaron su presentación en el cine Avenida de Tunuyán. Los comienzos de Horus fueron

caracterizados así por Leandro Benedetti (bajo y voz): “La apuesta fue dura, concreta, concisa: armar un grupo con música propia, con una identidad propia, con letras propias y aprender a tocar todos los instrumentos.” El clímax en la historia de Horus se dio a fines de 1982. “Fue un diciembre loco”, según calificó Aldo Gómez (productor). En un mes Horus hizo tres presentaciones: el 1 de diciembre debutó en el cine ‘Avenida’ de Tunuyán, el 5 de diciembre tocaron en ‘Scorpio’, Tupungato; y el 17 de diciembre volvieron a tocar en el cine ‘Avenida’, esta vez con Los Enanitos Verdes de banda soporte.

Figura 2

Afiches de recitales de Horus durante diciembre de 1982



Nota: Gómez, A. [02/08/2010]. *Afiches recitales de Horus* [Fotografía]. Facebook (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1453046619894&set=pb.1645147363.-2207520000&type=3&locale=es_LA).

Los afiches fueron realizados por Aldo Gómez. En el del recital del 1 de diciembre aparecía una foto tomada con anterioridad y que hicieron en la casa de fotografía ‘López’, en Tunuyán. ¿Por qué pusieron “música nacional contemporánea”? Según César Pechemiel (baterista) porque “se hablaba de eso, era lo que se usaba en ese entonces”. La misma foto se usó para el recital en Tupungato, con la frase “rock nacional”. El afiche que promocionó la presentación junto a Los Enanitos Verdes, contenía la leyenda: “Para que el rock mendocino siga creciendo”. Aldo Gómez evocó que no les permitían usar la palabra rock, por eso se optó

por música nacional contemporánea. “Nos controlaba la policía y vino al cine a ver y todo eso”.

Existen registros en ese sentido. Uno de ellos, el ‘Festival argentino de música contemporánea’ que se popularizó como ‘La Falda Rock’, en Córdoba. El primer festival se realizó en 1980, llevado adelante por Mario Luna, conductor radial del programa ‘Alternativa’. Como se observa, la palabra rock no se explicitó en la denominación del festival cordobés, aunque desconocemos si fue por razones de censura. Entre las intencionalidades del festival el organizador destacó: “Mi idea era que se podía hacer un festival en el que confluyeran las distintas vertientes de la música y que era música que estaba enrolada, digamos, en un estilo contracultural, de vanguardia.” (canal Martín Carrizo, 2020, 2m32s). Según las palabras de Mario Luna se puede interpretar que lo que llamó “música contracultural” iba en sintonía con una tradición que tiene antecedentes en Miguel Grinberg (2014). El escritor estableció diferencias entre la “música complaciente” y la “música progresiva”. Ambas eran vistas como “música comercial”, ya que debían poseer “un potencial de venta”. Sin embargo, la primera refería a aquella fabricada en serie por las grabadoras, calcada de lo extranjero, con ventas y difusión masivas. En contraposición estaba “la música progresiva” cuyo circuito eran los recitales, se cantaba en castellano y su actividad era más marginal. Estas tendencias eran las que imperaban en el mercado discográfico argentino durante el primer ciclo de la música progresiva argentina. Ciclo que según analizó Grinberg comenzó en 1965 y se extendió hasta 1970, período en el cual el acento estaba puesto en “dominar el canto en castellano.” Los grupos argentinos característicos de este período fueron Manal, Los Gatos y Almendra, poniendo en evidencia el contraste entre lo marcadamente extranjero y lo de tono nacional progresivo.

Por otra parte, Pablo Vila (1985), observó que el movimiento de rock argentino reconoce un “temor fundacional” o “historia mítica fundacional”, el de “tranzar” con el sistema o “zafar”. Si el movimiento tranzaba la apelación más frecuente era que se volvía “música comercial”.

El rock nacional se conforma como movimiento contestatario que propone una alternativa distinta de existencia dentro de la sociedad industrial, a partir del espacio que se abre cuando reemplaza completamente a la música que el sistema había

determinado que consumiera la juventud: la música complaciente, comercial. (Vila, 1985: 130)

Lo comercial, entonces, quedaba planteado como lo masivo y complaciente con el sistema y el movimiento verdadero estaba en el “underground”, en lo “contestatario”. Vale recordar que el estudio de Vila hizo foco en la historia del “rock nacional” desde 1976 a 1984, es decir que comprendió la época del proceso dictatorial en el país. Para Vila durante esta etapa el movimiento de rock desempeñó un papel fundamental de socialización y resocialización para amplios sectores de la juventud argentina, constituyéndose como una alternativa a la crisis del sistema político argentino. Y adscribiendo a valores de otros movimientos sociales: pacifismo, ecologismo, orientalismo.

Vemos, entonces, que la palabra rock paulatinamente fue apareciendo en los discursos. Antes de eso las denominaciones eran “música progresiva argentina”, en el caso de Grinberg. En Vila se observó el uso de “rock nacional” y en Mario Luna se enunció como “música contemporánea” y que el organizador describió como “contracultural”. Horus también hizo uso del término “música contemporánea” que, por un lado, remitió a la idea de instalarla como música del presente y de uso frecuente en esa época. Por otro parte “música nacional contemporánea” sintetizó algunas de las nociones que vienen dándose en la historia de la cultura rock de Argentina: de la búsqueda de una voz propia, pasando por el reconocimiento de un estilo “marginal” o “contestatario”, hasta llegar a la definición de una identidad. En ese devenir de ir definiendo una identidad sobre el rock y viendo la manera de nombrarlo se fue instalando la palabra rock en el Valle de Uco a medida que se iba apostando por “el crecimiento del rock mendocino” que, al igual que en el país, se vio afectado por el golpe militar. Con la particularidad que en el caso de Horus esa construcción de una “identidad propia”, se encuadró en un momento bisagra, siguiendo la lectura que hizo Gabriel Correa (2002). Para el investigador mendocino, durante los primeros años de la década del setenta la música rock en Argentina no solo adquirió sentido como espacio de resistencia, sino que asumió el status de nacional, al constituirse como una expresión con color propio. Este rasgo o “espacio de resistencia” se disolvió a partir de la Guerra de Malvinas -y el rechazo generalizado hacia lo anglosajón- cuando los medios masivos abrieron espacio a los músicos argentinos de rock. A partir de entonces la cultura rock entró a “jugar con las leyes del mercado”. Por tanto, se resquebrajó la idea de la corriente “militante” del rock, propia de

la década de los setenta, inaugurando una corriente “mediática” con intereses en el éxito, la búsqueda de sponsors y asesores de vestuario e imagen.

2.3. Horus: “Un Diciembre Loco”, Tras la Guerra

A partir de los años ochenta cambió el ámbito: se pasó del club a los cines o teatros, tal como sucedía a nivel provincial y nacional. El 1 de diciembre de 1982, en el cine ‘Avenida’ de Tunuyán, Horus hizo su debut y conocieron a Los Enanitos Verdes, que para esa ocasión trabajaron de sonidistas:

No solamente nos quedamos con la propuesta de hacer un grupo de música con música propia, decidimos tocar en el mejor lugar que había en Tunuyán en ese momento, que era el cine Avenida. Decidimos tener el mejor sonido que había en Mendoza, en ese momento, que era el de Hoffmann, y nos operaban los Enanitos Verdes. (L. Benedetti, comunicación personal, 16 de enero de 2018)

Fue el primer “toque profesional” de Horus, dijo Leandro. Se promocionó a partir de entrevistas para diarios, radio y televisión. La recepción del público sorprendió a los músicos. Asistieron aproximadamente 700 personas. La mayor parte del público era de Pareditas, de La Consulta, de Tunuyán, alguna gente de Tupungato. “El 80% de acá”, calculó César Pechemiel. Entre ese público estuvo José Luis Prina para quien “ver a Horus era lo mismo que ver a Pink Floyd”. “Eran una especie de inspiradores, nosotros queríamos ir para ese lado también”, explicó el vocalista y guitarrista de Banda Azul.

Además de la respuesta del público otro hecho inesperado sucedió después del recital. Mientras festejaban su debut, un productor, no identificado por los músicos, los contrató para tocar en Tupungato el fin de semana siguiente y realizar una nueva fecha en el cine ‘Avenida’, con Los Enanitos Verdes de soporte. Para la primera presentación decidieron grabar el concierto: “en el primer recital nosotros dejamos un casete para que nos grabaran. Ese casete, los Enanos, no lo devolvieron nunca. Se lo llevaron, entonces, nos quedamos sin material”, en palabras de Raúl Ahumada. Entonces Horus resolvió ir a grabar unas canciones con la intención de difundir su música. Grabaron cuatro temas en un casete en el estudio ‘Zanessi’. Una de ellas era ‘Caminando’, “el hit de Horus”, según su baterista César

Pechemiel. El proceso de grabación fue en “una toma” puesto que el estudio cobraba por minuto y demandaba que el grupo fuera eficiente para evitar costos mayores. La idea era llevar ese casete a ‘FM Nihuil’, antecesora de FM Montecristo. Así lo hicieron. Además de la difusión de esos temas, el periodista Andrés Gabrielli, en ese entonces en la emisora mendocina, les hizo una entrevista. Entre los temas que conversaron los integrantes de Horus recordaron una pregunta que Gabrielli les formuló. “Nos hizo referencia a qué relación teníamos nosotros con Ignición”, rememoró Raúl Ahumada. En ese entonces se daba una rivalidad entre estos dos grupos de Tunuyán: “Era los Beatles y los Rolling”, aclaró Ahumada. Más allá de la pugna, la municipalidad de Tunuyán convocó a Horus y a Ignición a un recital que se organizó en el Manzano Histórico en el marco del ‘Segundo Festival Cuyano de la Tonada, Vendimia y del Canto Nacional’. Para Aldo Gómez “era la primera vez que se tocaba rock” en esa fiesta. Fue el domingo 13 de febrero de 1983. Ambas bandas “fumaron la pipa de la paz” y tocaron juntas la canción ‘Caminando’.

Consultando la información que presentó el libro ‘Tonadas con historia’, escrito por Heliana Mocayar (2022), el programa del 2º Festival de la Tonada mencionó la realización de un “Certamen de rock” entre las actividades, aunque no se registraron las bandas que participaron. Cabe aclarar, por otro lado, que el ‘Primer Festival Cuyano de la Tonada, Vendimia y del Canto Nacional’ se realizó en 1972, sobre el escenario del monumento “Retorno a la Patria” o “Renunciamiento Glorioso”, del Manzano Histórico de Tunuyán. El desarrollo de este festival se vio interrumpido tras la irrupción de la dictadura militar y se retomó en 1983. Leído hoy, el desarrollo de la segunda edición representa un hito ya que marcó el reinicio de esta festividad folklórica y popular, en la que hubo presencia de la música rock (Paganini, 2013).

La actividad de Horus repercutió en Tunuyán y alrededores; también en la ciudad de Mendoza. Medios provinciales (radio Nihuil, diario Los Andes) difundieron los acontecimientos protagonizados por el grupo. Por otra parte, el casete rotaba reiteradas veces en la radio AM local, la radio Manantiales. Para Leandro Benedetti la música de Horus era “pegadiza” y la gente se disponía a escucharla “porque estaba necesitando identidad.” Este primer momento fugaz y presuroso y pegadizo de Horus puede leerse en el contexto de un año significativo en la historia del rock argentino. El 2 de abril de 1982 la Junta Militar Argentina decidió reconquistar repentinamente las islas Malvinas, en manos de los ingleses

desde hacía más de un siglo. Esta guerra trajo como consecuencia la prohibición de difundir canciones en inglés y se acudió masivamente, sobre todo en emisoras de radios, a pasar rock argentino. En tanto que el estado, empresarios y productores organizaron el discutido ‘Festival de la Solidaridad americana’, el 16 de mayo de 1982, en el estadio Obras Sanitarias cuyo fin fue recaudar fondos para los gastos de la campaña de la guerra. Asistieron 40.000 personas. Se cantó el himno nacional, se hizo un minuto de silencio en honor “a los caídos”, se transmitió por televisión (Canal 9, de Buenos Aires) y por radio (Del Plata y Rivadavia). Duró cuatro horas. Lo organizó Daniel Grinbank junto a Alberto Ohanian, Pity Iñurigarro y autoridades militares. Actuaron: Ricardo Soulé, Pappo, Litto Nebbia, Rubén Rada, Oscar Moro, Spinetta, Javier Martínez, Nito Mestre, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, Raúl Porchetto, Charly García (Fernández Bitar, 2015, p. 132). Mientras que se negaron a participar Virus y Los Violadores. Se dio, en definitiva, una etapa en la que el rock se vio beneficiado por la guerra: se incrementaron las posibilidades de grabación, crecieron la cantidad de recitales, se intensificó la difusión, los músicos llegaron a convocar a grandes audiencias en estadios. El rock ya era “mercancía y objeto de negociación” y dio cuenta de un proceso: “de rock nacional pasó a ser nacionalista” (Provéndola, 2015, p. 134).

En el caso del rock mendocino, siguiendo la lectura de Giménez (2016), no había grandes agrupaciones en actividad. Al comenzar la década empezaron algunos debuts: Ámbar, Raga, Odara, La Mano, en el caso de agrupaciones. Sergio Embrioni, Roberto Fiat, Susana ‘Turca’ Nalldi, Jorge Benegas, para el caso de solistas. Y, en consonancia con el auge que venía detectándose en el país se esperaba que el rock en la provincia tuviera también su repercusión. Sin embargo, para el periodista mendocino, este “impulso de comienzos de década fue decayendo al cabo de un tiempo” (p. 301). A tono con el ‘Festival de la Solidaridad Americana’, se organizaron en la provincia recitales a beneficio de los soldados de Malvinas. El 23 de mayo en el club ‘Agua y Energía’ y el 3 de junio en el teatro Independencia: ‘Para la paz con soberanía’. Además, Los Enanitos Verdes ya venían dando conciertos por la provincia (en julio de 1981, en el ‘Festival Música Joven Contemporánea’, en el estadio Pacífico; y el 20 de diciembre, de ese mismo año, en la discoteca ‘Ko’Barú’, Tunuyán, junto a los locales Ignición). Según lo explicó Marciano Cantero, voz y bajista de los Enanitos Verdes, en 1980 y 1981 la Dirección de Cultura de Mendoza dio apoyo a la banda posibilitando que tocara en departamentos de la provincia de Mendoza e, incluso, en San Juan y San Luis. (Roly Giménez, 2016, p. 342). En San Carlos, sabemos por el relato de

Claudia Emmi, también se presentaron. Tras estos antecedentes llegó ese fin de año de 1982 de vertiginoso éxito de Horus en Tunuyán y alrededores.

Figura 3

Horus



HORUS
Tunuyán. 1982
pop rock

 César Pechemiel batería	 Raúl Ahumada guitarra	1982 - 1983
 Leandro Benedetti bajo y voz	 Aldo Gómez productor	 Gabriel Ariza guitarrista
integrantes		
 Aldo Gómez batería	 Yayi Barrera guitarra	1985
 Leandro Benedetti voz	 Óscar Barrera bajo	
recitales		
1/12/82 - Cine Avenida (Tunuyán)		
5/12/82 - Scorpio (Tupungato)		
17/12/82 - Cine Avenida (Tunuyán)		
13/02/83 - Manzano Histórico (Tunuyán)		

Ya en el verano de 1983 el grupo va aminorando la marcha y poco tiempo después se produjo lo que los músicos llaman “la muerte de Horus”. “Hay varias muertes de Horus”, indicó César Pechemiel. Nuestra investigación identificó, al menos, dos. Una que se dio en 1983 cuando los músicos comenzaron sus carreras universitarias y perdieron conexión. La

“otra muerte” ya correspondió a la segunda etapa de Horus, que inició en 1985 y poco tiempo después dejó de tocar. Aunque sus integrantes mantienen el vínculo de amistad hasta el presente.

2.4. Mendoza Alienígena: La Tierra Dividida

Tiempo después de la grabación del demo de Horus, se grabó el primer disco de Los Enanitos Verdes. Cuando las canciones de ese disco llegaron a la radio, en 1984, los integrantes de Horus se sorprendieron. Leandro Benedetti reaccionó cuando escuchó por primera vez el tema ‘La nena de diecisiete’: “Yo me acuerdo que iba entrando a mi casa, vivía en La Consulta en ese momento, y siento: tanananana. Y, viste, era un rock and roll muy parecido a lo que hacíamos nosotros.” El giro musical que hicieron Los Enanitos Verdes, cuando pasaron de hacer rock pesado a pop, tuvo distintas interpretaciones. Una de esas, la que suscribió Aldo Gómez, era que ese giro fue impulsado por el productor ejecutivo Alberto Ohanián, tras la presentación en 1984 en el Festival de La Falda, donde fueron considerados grupo revelación. Según Gómez, en esa oportunidad Ohanián les dijo: “mirá, ustedes andan bien, pero la música que ustedes hacen no va”. Los Enanitos Verdes regresaron a Mendoza y gracias al éxito en el festival cordobés firmaron con el sello Mordisco para grabar su primer disco. El material musical que conformó este álbum presentó una sensibilidad más pop que, según Aldo Gómez, se nutría del estilo de otros grupos mendocinos, entre ellos el estilo de Horus.

El giro musical fue también un “viraje comercial” que implicó, según la lectura interpretativa de Raúl Ahumada, una de las razones por las que Los Enanitos Verdes fueron resistidos en Mendoza, el “público que era del palo no les perdonó nunca ese vuelco”. Claudia Emmi era parte de ese público que dejó de escucharlos: “Me gustó más primero. Y después tuvieron como un cambio importante. Ahí un poco que los dejé de escuchar”. Marciano Cantero ofreció otros motivos. “Nuestra música era un poco rara, bastante rígida” hasta que apareció Sergio Embrioni, “nos sacó muchos prejuicios”, dio una nueva “particularidad rítmica” a la banda y “esa fue la sorpresa que se llevaron los que habían escuchado nuestro primer disco: hubo un cambio que para mí fue positivo” (Cantero, como se citó en: Giménez, 2016, p. 343). Los Enanitos Verdes de esta segunda etapa musical grabaron su primer álbum ‘Enanitos Verdes’, en 1984, con edición de Mordisco. Y en 1986 editaron

‘Contrareloj’, en estudios Panda, con Mario Breuer como ingeniero técnico y Andrés Calamaro en la dirección artística (Discos CBS). ‘Contrareloj’ tuvo mucho éxito ya que grabaron para una multinacional que aseguró difusión por Latinoamérica. También por “el momento que atravesaba la música nacional” con grupos como Soda Stereo, Virus, Sumo, Los Abuelos de la Nada. Sumado a esto el tratarse de un “compendio de canciones pop rock con potencialidades de hit” (Giménez, 2016, p. 371).

Walter Gazzo (2007) abrevió que el rock mendocino tiene características propias que lo hacen un “polo” cultural en el mapa de regiones de Latinoamérica. Y en ese mapa ‘Los Enanos’ fueron precursores de una estética. Dice:

Mendoza siempre fue un polo cultural muy fuerte. Su posición geográfica estratégica, su vinculación inmediata con Chile y su influencia sobre las otras provincias de la Región Cuyana permitieron a nuestros artistas cruzar con frecuencia las fronteras, para mostrar todo su arte. Estas manifestaciones surgidas en la provincia tuvieron su influencia en otros países. No en vano una de las bandas mendocinas con mayor prestigio internacional como Los Enanitos Verdes ha sido fuente de inspiración para cientos de grupos y miles de jóvenes en todo el Continente Americano. El llamado ‘Rock del Pacífico’ se debe a la enorme cantidad de grupos de Chile, Perú, Ecuador, Venezuela y Colombia que adoptaron el estilo que proponían los oriundos de Mendoza: un pop melodioso, con letras simples y estribillos pegadizos. (p. 8)

Esta caracterización del rock mendocino como influyente en la región fue un poco más allá. Gazzo, además, la completó refiriendo a Mendoza como “la California argentina”. Así hizo foco en comparar las habituales tensiones entre Mendoza-Buenos Aires, y lo que sucede en Estados Unidos, a partir de las tensiones entre las dos regiones del país de América del Norte: costa Este (Nueva York) y la costa oeste (Los Ángeles, California). Se trata de una lectura interpretativa de fuentes periodísticas y, creemos, de algunas mentalidades mendocinas que construyen discursos comparativos que recaen en el binarismo simple de la oposición centro-periferia; interior-capital, entre otros. Relegando así métodos de lectura que reconozcan, para el caso del arte latinoamericano, la relacionalidad móvil de una especie de tercer espacio que recurra a “la ubicuidad y la oblicuidad del margen en su doble capacidad de desplazamiento y de emplazamiento tácticos” (Richard, 2007, p. 92).

2.5. Días de Fiesta

En 1983 fue elegido democráticamente presidente Raúl Alfonsín, dirigente de la Unión Cívica Radical. Un año después de su asunción derogó las listas negras de radiodifusión que prohibían la difusión de algunos artistas argentinos. De esa manera se cerró con uno de los capítulos referidos a la censura. Por otra parte, la Secretaría de Cultura de la municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires empezó a organizar recitales gratuitos de música popular. Por esos días el rock ya no era marginal, incluso iba abandonando proclamas contestatarias buscando aspiraciones visuales y sonoras. Y se explicitaron los vínculos entre rock y política. A mediados de los ochenta el mecenazgo de los municipios permitió que grupos de rock participaran de festivales: ‘La Falda Rock’, en 1982, Córdoba. ‘100 días de democracia’, Rosario, en 1984. ‘Chateau Rock’, en 1985, Córdoba. ‘El concierto por los Derechos Humanos ya!’, organizado por Amnesty Internacional, en 1988, por Buenos Aires y Mendoza (Provéndola, 2015, pp. 150-152).

El concierto de Amnesty giró por 19 países y convocó a Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Sting, Tracy Chapman y Youssou N’Dour. Las ciudades latinoamericanas elegidas fueron San Pablo, Brasil; Buenos Aires, Argentina; y Santiago, Chile. En el recital de Buenos Aires participaron Charly García y León Gieco. En el caso del concierto que se pretendía realizar en Chile no se concretó ya que el régimen militar liderado por Augusto Pinochet prohibió su realización. Por tal sentido los organizadores decidieron llevarlo a cabo en una ciudad cercana y por eso se eligió hacerlo en la provincia de Mendoza, el 14 de octubre de 1988. Además de los artistas internacionales antes mencionados se presentaron las bandas chilenas Inti Illimani y Los Prisioneros y el grupo mendocino Markama. El contexto argentino en el que se realizaron estos conciertos tuvo a grupos militares sublevados exigiendo que se pusiera fin a los juicios a militares por delitos cometidos durante la dictadura. Fueron una serie de cuatro levantamientos ‘carapintadas’, entre 1987 y 1990, que finalmente consiguieron las cuestionadas leyes de Obediencia debida y Punto final, durante la presidencia de Alfonsín, y los indultos decretados por Menem en el arranque de su mandato.

Como venimos viendo cierta efervescencia rock acaecía también en Tunuyán en esos primeros años de democracia. No solo las bandas se iban sucediendo una tras otra o eran contemporáneas, también se iba dando espacio a los recitales de rock en boliches, calles o

festividades departamentales. Tras Horus, tras el retorno a la democracia, Banda Azul tomó la posta en el rock de Tunuyán. José Luis Prina, señaló: “Nosotros más o menos somos simultáneos a ellos. Ellos terminan el secundario y quedamos nosotros”. Prina compartió escuela secundaria en el colegio Pío X, de Tunuyán, con algunos integrantes de Horus. Cuando éstos egresan Prina empezó a tocar a dúo en algunos eventos. Fueron sus comienzos hasta que conformó Banda Azul, cuya historia transcurre entre 1984 y 1990 y será ampliada en el capítulo siguiente.

Por otro lado, Raúl Aguilera, cantante y guitarrista en diferentes proyectos musicales (Ley R, La Progresión, Bokanegra, Tripolar), recordó las posibilidades y limitaciones de la época: “en ese momento, paradójicamente al revés que ahora, era muy difícil conseguir el equipamiento para hacer música, pero era muy fácil conseguir para tocar”. Hasta los ensayos eran maneras de vincularse con la comunidad y un evento en sí, puesto que las personas que casualmente pasaban por la sala de ensayo de Ley R, frente a la plaza padre J. León Torres, solían quedarse a escuchar. El grupo se formó en 1985 y estaba integrado por Roberto Sirvini (bajista), Rubén Ulloa (baterista) y Raúl Aguilera (voz y guitarra). Se sumaban Roberto Ruiz Díaz y Rafael Ansaldo, a cargo del sonido. También estuvo Mauro Moyano (guitarrista) en los últimos pasos de la banda. Funcionaron durante tres años, aproximadamente, y luego se disolvieron cuando terminaron la etapa de educación secundaria. De estilo pop-rock “más ligado a los Enanos que a Soda Stereo”, aclaró Raúl Aguilera. Y reveló que a la hora de nombrar a la banda se dio este proceso: “Había un fajo de diarios en el lugar donde ensayábamos y les digo: saquemos una hoja de ahí y lo que primero leamos, ese nombre le ponemos”. Ley fue la primera palabra leída de la hoja de edictos judiciales. Y se acompañó con la R, dado que los nombres de los integrantes comenzaban con esta letra.

Las presentaciones de Ley R ocurrieron todas en el ámbito de Tunuyán y su recepción llamaba la atención y era “muy buena”, según narró Aguilera, porque atraía el hecho de que hacían sus propios instrumentos. El primer recital fue en 1986. Tocaron junto a Banda Azul y los Perfectos Idiotas. A ojos y oídos de Prina el estilo ska-punk de Los Perfectos Idiotas fue impactante “Estábamos todos alucinados con lo que hacían, era una mezcla de desagrado con admiración.” El evento musical fue organizado por la Asociación de Amigos de la calle Pellegrini; un grupo de comerciantes que propiciaba este tipo de actividades culturales en las que “cerraban la calle, hacían sorteos y traían una banda”, considerando el testimonio de José

Luis Prina. Tales asociaciones, al promover actividades culturales y comerciales en la región contribuyeron y aprovecharon el estallido que experimentaba el rock a nivel país. En Mendoza, por ejemplo, la música rock vivió su período de efervescencia durante los años '86, '87 y '88 (Giménez, 2016, p. 404). Las bandas que estaban en movimiento eran La Montaña, Oficina D, Martes 13, La Rebelión, Seven Contadora, Los Perfectos Idiotas. Sobre esta última Giménez discurre: “hacían una música que invitaba al baile y al pogo” y con letras de postura “antisistema” (p. 441). La propuesta fue novedosa en nuestro ámbito; ahora bien, ¿cómo llegaron Los Perfectos Idiotas a este estilo? Para Néstor Sampirisi (2023) a través de la audición de casetes de ska y punk español que protagonizaron Marcelo ‘Enema’ Amuchástegui y Guillermo ‘Goy’ Ogalde. La escena europea había irrumpido en 1983 y cuando “ya comenzaba a agonizar” llegó a Mendoza vía Los Perfectos Idiotas: “la primera banda de ska-punk” de la provincia, que mezcló “picante mexicano, ska a la gallega e imaginaria social argentina” (pp. 129-130). En 1988 viajaron a Buenos Aires, se relacionaron con Todos Tus Muertos con quienes tocaron y se esbozó el plan de grabar un disco. De vuelta en Mendoza la banda se separó en 1989 y no se concretó la grabación debido a que para eso debían instalarse en Buenos Aires y algunos integrantes se opusieron a esa idea (Giménez, 2016, p. 442). Otra razón, de índole económica, formuló Ogalde:

Los Perfectos Idiotas fuimos los últimos beneficiarios de la movida del rock que ya venía del 84 con Los Enanitos Verdes. En el 85/86 fue el boom con los Etílicos, Raivan Pérez, Los Berp. Y como que los Perfectos Idiotas llegaron a hacerse beneficiarios de las grandes movidas que tuvo esa época hasta antes de la hiperinflación, que fue la que cortó todo. (Cousinet y otros, 2009, p. 100)

Un último registro de la época tuvo lugar en Tupungato. En 1987 Marcelo Castillo guitarrista, cantante y compositor grabó ‘Calles Oscuras’, editado por una productora independiente de Buenos Aires, TN Producciones. De esa grabación participaron como músicos sesionistas Mario Mátar (en guitarras y sintetizadores), Gerardo Schelfthout (batería y ritmos), Jorge Aguerre (bajo), Julio Mazziotti (teclados) y Oscar Campos (saxo). Fue grabado y mezclado en estudios Zanessi de Mendoza. José Luis Prina revivió la edición de este disco cuando lo descubrió en ‘Casa Fernández’, un comercio de Tunuyán que vendía, entre otras cosas, casetes y vinilos: “Y un día, miramos un disco, Marcelo Castillo. El Marcelo era de Tupungato. ¡Un long play!, estábamos todos alucinados”. El hecho de grabar un disco durante

este período era un proceso de difícil concreción. Si bien hubo intención de hacer registros los altos costos económicos lo impedían. El caso de Horus fue testimonio de esto y sólo alcanzaron a grabar un demo. Misma situación para Marcelo Reginato. Para quienes estuvieron en mejores condiciones económicas la posibilidad de grabación estuvo más al alcance.

Figura 4

Tapa del long play 'Calles Oscuras, de Marcelo Castillo (1987)



Nota: Adaptada de Castillo, M. [27/06/2013]. *Álbum Calles Oscuras de Marcelo Castillo* [Fotografía]. YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=n8ic8K-8dkA&t=62s>).

Conviene aclarar que a partir de 1982 la industria del disco en Argentina comenzó a tener en cuenta a la música rock en castellano. “Los intérpretes compositores de rock fueron protagonistas de hazañas comerciales que antes eran imposibles”, según el periodista Eduardo Berti. La etapa post Malvinas y los primeros meses del Plan Austral “marcaron los picos altos del negocio del rock en Argentina”; sin embargo, a partir de 1988 o 1989, esta situación favorable cambió cuando el género sintió el impacto de los efectos de la hiperinflación y el mercado se empezó a empequeñecer. Hacia finales de los ochenta, “el pop rock argentino se había vuelto más rentable en el extranjero que en su propia tierra” (Berti, 2012, pp. 70-71). En la provincia de Mendoza el desarrollo significativo de la actividad rockera desde mediados de los ochenta tuvo escasos registros grabados. “Con suerte superan la docena, siempre encarados de forma independiente, con sacrificio y mucho sudor, condenados de antemano al anonimato por falta de difusión y distribución” (Giménez, 2016, p. 436).

Capítulo 3: 1989. “Somos y Existimos”

3.1. Votos Cantarockeados

“Cualquier investigación que intente ser útil deberá partir de la situación socio-económica en que el mensaje circula” (Schmucler, 1997, p. 142). Por ello, precisamos que los acontecimientos y sus significaciones ligados a al movimiento cultural rock, que ocuparon el presente trabajo, acaecieron fundamentalmente durante el escenario neoliberal argentino de los años noventa del siglo pasado. Sin embargo, un año antes de comenzar la década de los noventa reconocimos algunos rastros que nos sirvieron para poder observar, describir y explicar situaciones particulares que, por supuesto, establecieron relaciones con situaciones generales. 1989 fue una fecha clave ya que inauguró un nuevo período histórico a nivel mundial producto de la caída del muro de Berlín (9 de noviembre de 1989) y el consecuente triunfo del capitalismo. Así el fin de la Guerra Fría permitió lecturas que hablaban de otro fin: “el fin de las ideologías (no de la historia)” y que ocasionó un “cambio de régimen de la historicidad” en el que la integración de la tecnología tuvo su impacto (Giunta, 2014, p. 13). También fue una época en la que se produjeron cambios políticos y económicos en Argentina: la asunción de Carlos Menem a la presidencia (8 de julio) y el combate a la hiperinflación a través de la puesta en práctica de un plan económico con bases neoliberales. En ese marco cabe nombrar el recital ‘San Carlos Rock ‘89’ como uno de los hechos emergentes en esta construcción histórica sobre el rock en el ámbito local.

Figura 5

Afiche San Carlos Rock '89, Eugenio Bustos



Nota: M. Puerta, comunicación personal, 04 de junio de 2021.

Realizado en la cancha del Club Eugenio Bustos, de San Carlos, y organizado por la Dirección de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de San Carlos. El 7 de abril se presentaron dos bandas oriundas de Tunuyán: Banda Azul y Marcelo Reginato y sus Músicos, junto a bandas de la ciudad de Mendoza: La Logia, Oficina D y Alcohol Etflico. Se puede decir que la fecha de realización del recital se enmarcó en un contexto preelectoral ya que Raúl Alfonsín, quien en ese entonces gobernaba el país, adelantó las elecciones nacionales para el 14 de mayo de 1989. Y si bien en el departamento de San Carlos no hubo elecciones ejecutivas, ni tampoco el recital tuvo carácter de una actividad claramente proselitista, es posible evidenciar relaciones de acercamiento entre el rock y la política que se dieron en distintos territorios del país.

La de los años 80 fue la década en la que el rock se instaló definitivamente en Argentina como un fenómeno cultural de masas. Gran evidencia de esto fue la campaña presidencial de 1989, donde los principales aspirantes apelaron a él para penetrar en el electorado. Si bien el peronismo y el radicalismo gozaban de una importante base social, el rock permitía una perforación transgeneracional que la propia política había impedido tras largos años de inestabilidad institucional. Así lo advirtieron los candidatos más importantes, o al menos sus asesores en marketing. (Provéndola, 2015, p. 155)

A nivel nacional los jingles de campaña de los principales candidatos a la presidencia, Eduardo Angeloz (Unión Cívica Radical –UCR) y Carlos Menem (Frente Justicialista de Unidad Popular –FREJUPO-), fueron compuestos e interpretados por músicos del rock: Carlos Cutaia, Camilo Iezzi y Mavi Díaz, en el caso del candidato radical; y Litto Nebbia y Claudia Brant, en el caso del candidato justicialista. Sumado a esto se organizaron festivales: ‘Rock en La Boca’, organizado como cierre de campaña de Menem, donde estuvieron Los Auténticos Decadentes, Memphis la Blusera y Horacio Fontova. Para la campaña de Angeloz, el productor Daniel Grinbank, armó una gira de rock que recorrió el país y que comenzó, el 7 de abril (misma fecha que el ‘San Carlos Rock `89’), en el estadio de Ferro con la actuación de Charly García. De esta gira participaron, en distintos shows de campaña, Luis Alberto Spinetta, La Torre, Man Ray, Virus, Daniel Melero, Juan Carlos Baglietto, Sandra Mihanovich, Celeste Carballo y Los Pericos. Vale aclarar que la gestión municipal, en el

departamento de San Carlos, estaba a cargo de Miguel Natalio Firpo, intendente radical que comenzó su mandato en 1983, y, tras ser reelegido tres veces, concluyó en 1999.

Es factible que el festival en San Carlos no haya formado parte de los recitales de la gira de campaña del entonces candidato Angeloz. Sin embargo, sí podemos advertir el grado de acercamiento entre el estado y la música rock al tratarse de uno de los primeros acontecimientos artísticos organizados por el municipio en la región que estamos estudiando. Una cuestión más se desprende de la cita de Provéndola, cuando refiere a la práctica publicitaria. No nos parece un dato menor, puesto que estamos transitando una etapa en la que la difusión de las ideas políticas empezó a tomar otro modo de comunicar con la intención, claro está, de captar público juvenil. Y para ello la incidencia del mercado ocupa un lugar primordial a la hora de estimular el consumo de las producciones simbólicas. Para Luna Lunardelli (2002) el rock, a fines del siglo XX, tuvo que lidiar con una institución más poderosa que la religión o el poder político: el mercado.

Hoy hombres y mujeres, pero fundamentalmente los jóvenes, se identifican más por el consumo de bienes y de medios masivos que por las reglas tradicionales de una determinada forma política. El mercado no sólo logró desacreditar a la política, sino que, más aún, la sometió a sus reglas como una mercancía más (pp. 17-18).

Así, por un lado, se observa que las formas de hacer política asumieron campañas de promoción en las que la difusión de ideas dio paso a formas de seducción propias del consumo. La dirigencia política argentina acudió al poder de convocatoria del rock y al liderazgo de opinión de sus músicos más reconocidos para capitalizar votos. Y, por el otro lado, acaeció lo que Eduardo Berti (2012) señaló en su estudio sobre el rock de los años ochenta respecto al rock y la política: la idea de que el rock tenía que ver con lo político, pero no con lo partidario es una “frase mítica” que se desmitificó claramente, en 1989, cuando la realidad demostró que los músicos tomaron partido por Angeloz a través de solicitadas y giras. “En veinticinco años de rock en Argentina, nunca como esa vez, los músicos habían tomado partido por una figura política” (p. 89). La afirmación de Berti (“nunca como esa vez”) omitió que existieron antecedentes que explicitaron pronunciamientos políticos de músicos. El 31 de marzo de 1973, cuando ejercía la presidencia Héctor Cámpora, la Juventud Peronista y el productor Jorge Álvarez organizaron el ‘Festival del Triunfo Peronista’. Se

realizó en el estadio de Argentinos Juniors y fue, al decir de Provéndola (2015), “la primera presencia del rock argentino en un acto político formal de toda la historia” (p. 91). Para esa fecha se anunció la presencia de La Pesada del Rock and Roll, León Gieco, Aquelarre, Pappo’s Blues, El Reloj, Pescado Rabioso, Dulces, Vivencia, La Banda del Oeste, entre otros. Por desperfectos técnicos y lluvia el festival fue suspendido y sólo llegaron a tocar, La Banda del Oeste y La Pesada del Rock and Roll. El recuerdo de esa participación lo expresó así Billy Bond, cantante de esta última banda:

Antes de subir un tipo me dijo que gritara ‘¡Viva, Evita!’ cuando subiera al palco. Bueno, está bien. Al minuto llegó otro que me dice que ni se me ocurra hablar de Evita, sino que mencionara a Isabelita. Y otro me pide que mencione a Cámpora. ¡Ese día me confundieron tanto que terminé yéndome a Brasil a los pocos días!” (Bond, como se citó en Fernández Bitar, 2015, p. 79).

Un dato más revela el afiche convocando al San Carlos Rock ‘89. La participación de auspiciantes, en este caso una firma local, con base en Eugenio Bustos, ‘Soda Abraham’ que comercializaba la marca de vino de origen sanjuanino ‘Resero’. En relación a la aparición de auspiciantes en la cultura rock dijo Berti: “Desde 1983 los sponsors se acercaron a los músicos de rock antes que los grandes sellos” (2012, p. 71). Y continuó: “Si los sponsors o auspiciantes publicitarios fueron una de las mayores novedades comerciales del ciclo IV (1982 a 1985), en el V (1986 a 1989) se convirtieron en los aliados principales de los empresarios a la hora de traer al país grandes números internacionales” (p. 72). Los antecedentes a nivel país vienen dando cuenta de uno de los síntomas que podemos reconocer en este hecho cultural local que, particularmente, evidenció vínculos entre sectores empresariales de la región y, en este caso, el estado municipal para llevar adelante el recital.

3.2. Banda Azul: Pop de Viento Andino

Banda Azul fue una de las bandas locales que se presentó a en el festival ‘San Carlos Rock ‘89’. Repasamos su historia. José Luis Prina, cantante, guitarrista y uno de los compositores de la banda se vinculó con la música rock a partir la prohibición de “pasar” música en inglés, impuesta por el gobierno dictatorial de Rafael Videla, en el marco de la Guerra de Malvinas. Así se dio de baja al pop norteamericano e inglés, hasta entonces sonido

hegemónico de la música radial, para difundir música nacional. Esto permitió que jóvenes de Tunuyán pudieran acceder a la música rock de artistas argentinos, fundamentalmente a través de la radio. Dice:

La música que se escuchaba en Argentina era Palito Ortega; era lo más parecido al rock que había... Entonces, cuando es la guerra de Malvinas, chau todo lo inglés. Y empiezan a aparecer estos cantantes que empiezan a decir cosas en las letras, porque Palito Ortega no te dice absolutamente nada. Sandro te habla de amor y punto. Nos empiezan a mostrar a Charly García, nos dejan escuchar esa música que tenía letras que decían cosas. Mientras que los otros te hablaban idioteces, éstos te dicen cosas; entonces nosotros queríamos decir las mismas cosas. (J. L. Prina, comunicación personal, 24 de marzo de 2018)

Algunos datos procedentes de medios masivos confirmaron el análisis de Prina. Destacó Marcelo Fernández Bitar (2012) que en 1982 “el 80% de la música radial era nacional, la televisión arrancó con los programas Rock R.A., en canal 13 y PPM (Prohibido para Mayores) en ATC” (p. 133). En tanto que Eduardo Berti indicó que no solo la guerra implicó la legitimación del rock en los medios oficiales, sino que artistas como León Gieco, Charly García o Luis Alberto Spinetta, “ya habían dado suficientes muestras de popularidad en los años anteriores” (Berti, 2015, p. 25). La proliferación de la música rock implicó cambios, uno de ellos fue que trascendió los ámbitos del underground y se masificó. Al llegar a oídos de músicos de la región la identificación fue tal que se animaron a conformar grupos y, con los instrumentos que había en sus casas o fabricándolos, hacer sus propias canciones. Resultó paradójico el hecho de no empezar haciendo covers, una práctica habitual en los inicios de las bandas de rock. Dos razones se pueden esgrimir a partir de esta decisión: una radicó en el deseo de expresar un mensaje personal; la otra motivada por la impericia para imitar sonido e interpretación de una canción ajena.

Empezamos las primeras banditas. ¡Imagínatelas! Pibes de quince años, sin instrumentos. Nuestro baterista tenía una caja de telgopor, y nosotros nos imaginábamos que era una batería. Y lo que queríamos hacer era cantar y decir cosas. Y como todos éramos bastante mediocres como músicos, no nos animábamos a hacer covers. Tampoco existían tablaturas, nada de lo que existe ahora. Por ahí existía una

revistita que se llamaba ‘Canta Rock’ y le entrábamos a esa, pero no daba para hacer covers, entonces decidíamos hacer nuestra propia música. (J. L. Prina, comunicación personal, 24 de marzo de 2018)

A parte de la radio la prensa musical vivía un momento de esplendor. Entre 1980 y 1985 se producían las siguientes revistas: Pelo (1970-1985), Mordisco (1974-1980), Expreso Imaginario (1976-1983), Pan Caliente (1981-1982), ¡Zaff! (1980), Cantarock (1983-1985), Tren de carga (1983), Twist y Gritos (1983-1985), Hurra (1980), Calefón (1984), Cerdos y Peces (1984). Cada una con sus características, intenciones y públicos. Según Berti, Expreso Imaginario era “representante de la teoría contracultural” y Cantarock en donde lo contracultural seguía vigente “pero sin tanta información” (2012, p. 63). Sobre la revista Cantarock vale destacar que se trataba de un cancionero que publicaba letras de canciones populares de rock argentino junto con los acordes para tocar en guitarra. De esta manera músicos legos de la época, como nos dice la experiencia de Banda Azul, hacían uso de la revista para acercarse a una obra musical y aprender a tocarla, contribuyendo así a desmitificar la formulación romántica del genio que designaba a personas con aptitudes descollantes en el ámbito creativo. De manera que tras la Guerra de Malvinas y durante los primeros años del retorno a la democracia, sumado a la masificación de la música rock de factura argentina, en 1984, los integrantes de Banda Azul empezaron a juntarse. Primero fueron charlas, pequeños ensayos entre pocos hasta que fueron sumándose integrantes y concretaron el primer ensayo. Fue en la casa de uno de los músicos, Santiago Alonso.

La participación de Banda Azul, en el recital San Carlos Rock '89, fue reconstruida por José Luis Prina haciendo alusión a la, por entonces, masividad del fenómeno rock y las condiciones técnicas para tocar en un estadio de fútbol: “fue la primera vez que tocamos con un sonido profesional, era gigantesco, cuando yo toqué la guitarra miraba para todos lados: ¿quién mierda está tocando eso?”. Los ámbitos en los que se desarrolló la cultura rock en Argentina, siguiendo la lectura de Berti, están ligados al tipo de público. Para fines de los años ochenta las discotecas y conciertos multitudinarios en canchas de fútbol eran una constante. Se pasó, entonces, de tocar en ámbitos más reducidos (bares, teatros, cines) a tocar en estadios y en ámbitos sin mesas más acordes para la música dura y el baile. En Buenos Aires, destacó Berti, estos ámbitos eran las discotecas ‘Paladium’, ‘Cemento’ o el ‘Centro Parakultural’ adonde acudían públicos como skinheads, heavies, punks o darks. Coexistiendo

con grupos de seguidores de pop y “rock nacional” que, quizá, era el género que, en ese entonces, convocaba mayoritariamente (2012, p. 37). Repasando la lista de bandas que tocaron en el San Carlos Rock ´89 observamos que los grupos presentaban características de estilo propias del género pop rock (Alcohol Etfílico, Oficina D), dark (La Logia) y pop (Banda Azul, Marcelo Reginato y sus músicos). Entre los factores para identificar el tipo de público, sin dejar de lado el aspecto musical por supuesto, está la cuestión de la vestimenta. El registro visual, a modo de recuerdo, que nos acercó el músico Iván Zotelo, respecto al recital en el club de Eugenio Bustos, pasó por reconocer el estereotipo de rockero, metalero en este caso, a partir de la vestimenta de uno de los asistentes. Se trató de Mario Guajardo, descrito por Zotelo como “el Gordo”, y que fue seguidor y difusor en radios locales de la música de Pappo y Manal, entre otros grupos. Y con un breve recorrido como intérprete de música blues rock:

Me acuerdo ese festival ‘Porque somos y existimos: San Carlos Rock `89’, el único que llegó disfrazado de rockero, como se debía llegar a un recital en San Carlos, fue el Gordo. Y se mandó al medio del pogo, se mandó así: se había puesto todo, tachas, todo. ¡Un maestro ese culiado! Un rockero, pero muy heavy, metálico. (I. Zotelo, comunicación personal, 9 de enero de 2017)

Por otro lado, estos cambios de ámbitos manifestaron, también, cambios en los aspectos tecnológicos y, así, se pasó de tocar con sonidos “chicos” a tocar con sonidos “grandes”. Es recurrente en José Luis Prina la mención de aspectos referidos al sonido. Tanto si se tocaba en pubs o en canchas: “no me acuerdo en qué situación tocamos en un estadio, en una cancha, en Tupungato, con un sonido también alucinante.” En La Consulta, San Carlos, en ‘Scooby Pub’, manejado por Antonia Martorel: “se escuchaba mortal”. El acceso a buenos instrumentos y a un sonido de calidad no era algo cotidiano en una banda que recién se iniciaba. Desde la óptica de José Luis Prina, el tema de equiparse era imposible para jóvenes sin una buena posición económica. Pero también era una época en la que los adultos seguían viendo con desconfianza que sus hijos se involucraran con la música rock:

Era carísimo... Un amplificador Marshall costaba lo mismo que costaba el autito en el que andábamos. Y nosotros necesitábamos laburar. No podías darte ese lujo, las guitarras eran inalcanzables. Después, nosotros venimos de un quiebre generacional, de los viejos, para quienes el rock era una güevada satánica. Nos apoyaban, pero no te

iban a comprar un amplificador ni en pedo”. (J. L. Prina, comunicación personal, 24 de marzo de 2018)

Así y todo, el sentimiento de Prina estaba atravesado por hacerse de buenos equipos y por tocar mejor. Sostuvo: “En algún momento alguien nos dijo: che, loco, estudien. Loco, equípense”. Sin embargo, la realidad fue que recién a los cuarenta y cinco años pudo acceder a una guitarra ‘Fender’. También está la cuestión de la profesionalización que es, a la mirada de varios actores, una preocupación para cierto sector del rock mendocino. De hecho, Emanuel Imazio (guitarrista, bajista, cantante en: Piel y Huesos, murga Hormigas Negras, Ema & Luzu) considera que una de las características del rock que se produce en el valle central de la provincia de Mendoza tiene que ver con el profesionalismo. Esta particularidad, según Imazio, es un rasgo común en todo el ámbito provincial y que lo diferencia con el rock que se produce en otros lugares del país:

El mendocino en general se caracteriza por ser metódico y estructurado, a comparación de las músicas que se hacen en otro lado. Por ejemplo, en el sur o Buenos Aires, los músicos son más anarquistas, más locos y sus temas son más sin forma. Los mendocinos hacemos las cosas muy estructuradas, pero a la vez tenemos un talento increíble. Somos muy exigentes; hay un nivel muy profesional en Mendoza, en general. Acá, creo que son poquitos los que se han animado a salir del molde. Por ahí los Karamelo se animan a salir, pero siempre vuelven a una estructura clásica de canción, de estereotipo radial, llamémosle si querés, que es fácil de escuchar y está buenísimo porque en definitiva lo que uno quiere es eso... (E. Imazio, comunicación personal, 2 de enero de 2018)

Según observó Giménez (2016), la profesionalización no solo radicó en los aspectos referidos al estudio de los aspectos musicales y al sonido o instrumentación. Se empezó a profesionalizar también la cuestión de la difusión de la música (p. 422). De esta época es conveniente señalar que aparecieron los primeros registros grabados en la provincia (demos en formato casete registrados en los estudios Zanessi, Alsina o Vidal). Entre 1987 y 1988 se grabaron ‘Primer trago’, de Agua Loca, ‘La fuerza de estar vivos’, de Propuesta; ‘Alcohol Etílico’, de Alcohol Etílico y ‘Kinder Videla Menguele’, de Kinder Videla Menguele. Antes de esos años hubo pocos registros de grabación de las agrupaciones de rock mendocino. En el

listado de grupos que no alcanzaron a grabar está Banda Azul. Aunque sí existe el recuerdo de algunos seguidores de entonces sobre sus canciones. Una de ellas se llama ‘Crónica de un pobre rey’. ‘Es una canción llamativa esa porque nunca se grabó... Y la gente la sabía y nos pedía esa canción. Una canción bonita, pegadiza, y la pedían: ‘Eh, la del rey, la del rey’...’, apuntó Prina.

Pegadiza era uno de los atributos que reconoció el cantante y compositor de Banda Azul sobre una de sus canciones. Otra recepción y valoración que se hizo sobre las composiciones y el sonido de la banda aludieron al estilo. La realizó Dimi Bass, cuando Banda Azul terminó su concierto en el recital San Carlos Rock ´89. El bajista y cantante de Alcohol Etílico se acercó a la banda y les dijo “qué lindo estilo andino que tienen”. Prina, por su parte, explicó que algunas de las canciones del grupo tunuyanino “tenían esa onda” porque eran tocadas con flauta y sikus. Ahora bien, la observación de Dimi Bass sobre el estilo andino que encontró en Banda Azul se dio en el contexto de una definición estética que el compositor de Alcohol Etílico estaba desarrollando durante esos años. Por ejemplo, sobre las ideas que dieron forma a la canción ‘Soy como una roca’, editada en 1986, en el disco ‘Envasado en origen’ (popularizada por la versión de Enanitos Verdes bajo el nombre ‘Lamento Boliviano’):

Estamos a principios de los ochenta donde en Argentina se da un movimiento muy manejado por Inglaterra, Estados Unidos, en la música, y lo latino no era muy visto, ni tampoco admirado. Y ahí viene la época de lo latino, no se hablaba todavía de rock latino, sino que se estaba como empezando a formar (Bass, como se cita en Cínicos vxp, 2013, 1h03m08s).

Sumada a esta apreciación de Dimi Bass que iba señalando un posible comienzo del rock latino a partir de su identidad sonora, hubo otra acepción, ahora señalada por el periodista Walter Gazzo, respecto a cómo suenan las bandas de rock mendocinas y su influencia en Latinoamérica: “Si ustedes escuchan bandas de Perú, de Venezuela o de Colombia, de Centroamérica, van a encontrar que hay un sonido muy parecido a lo que es Enanos, a lo que es Alcohol Etílico” (Gazzo, como se cita en Cínicos vxp, 2013, 1h03m34s).

Parecería básico, al menos desde estos testimonios, que la problemática de la identidad se vinculó con la música rock. En este proceso de construcción de la identidad del rock en la región se observan discursos y procesos que intentan definir sus sentidos, algunos de ellos estéticos, a partir de lo latinoamericano. Ya sea por cuestiones del timbre o la procedencia que tienen unos instrumentos (sikus, sonido andino) o bien por la circulación que tuvo parte de la música rock mendocina (el caso de los Enanitos Verdes y Alcohol Etfílico, la costa del océano Pacífico de Suramérica a Centroamérica). Ahora bien, otro proceso identitario se manifestó en el recital ‘San Carlos Rock `89’, creemos, y que tiene que ver con la identificación de los jóvenes con la música rock. Y con la intencionalidad discursiva de interpelar a los jóvenes y a los agentes de la música rock explicitando su existencia. La frase usada como lema en el afiche para convocar al festival: “Porque somos y existimos” - acompañada, además, por una palma de mano usada de fondo, en rojo- pensamos que iba en ese camino. Haciendo un uso discursivo de la identidad ligada al esencialismo, es decir plantear la idea de identidad a partir del ser -quiénes somos, de dónde venimos- (Hall, 1996).

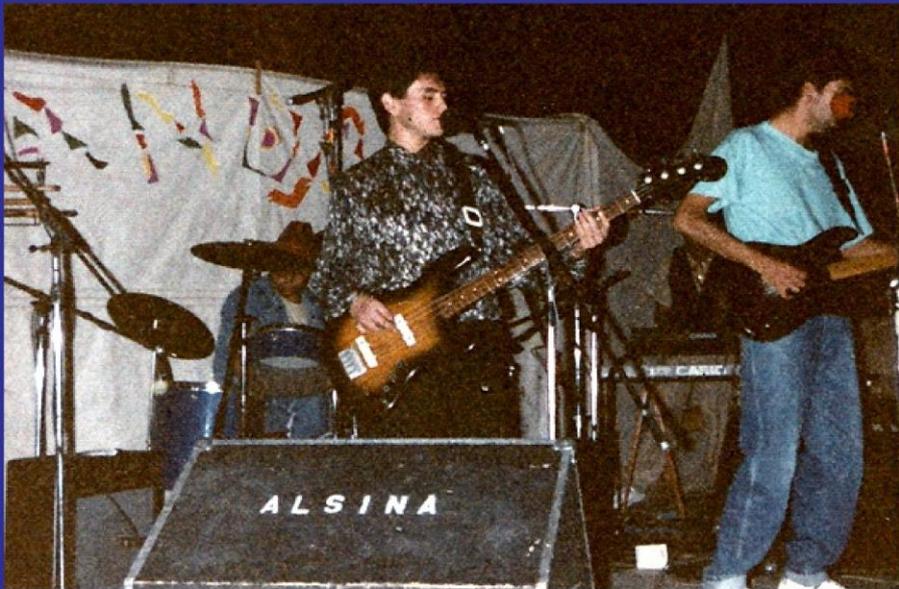
Otro de los impactos del ‘San Carlos Rock `89’ pasó por reconocer los mecanismos de control que se ejercían en el ámbito del recital. El músico de Tunuyán Diego Lobos (La Sangre, Cecilia Krill Contesta, Fiesta de Animales) había descubierto la música rock hacía unos años atrás y su primera experiencia directa fue en el recital de la cancha de Eugenio Bustos. Esa iniciática participación fue caracterizada como “shockeante” por razones musicales, claro está, pero también por la presencia policial que requisaba el ingreso al concierto: “Para mí estaba buenísimo, o sea, ¿me van a revisar los policías? Como algo que yo lo veía como mítico y de repente estaba pasando ahí”, sostuvo Lobos. Estos mecanismos de control venían de la época de la dictadura, represión mediante. Y en tiempos de democracia continuaban fundamentalmente con la intención de controlar el orden. En Cousinet (2009), se hizo alusión a que el consumo de drogas se había extendido y que persistía una práctica represiva que “cabalgaba sobre su ilegalidad”. Ante esta coyuntura el rol de la institución policial continuaba inmiscuyéndose en las actividades de carácter público vinculadas a la cultura rock.

Un año después del San Carlos Rock `89 Banda Azul dejó de funcionar. “En esa época murió mi papá, entonces las cosas se pusieron muy duras porque quedé solo con mi mamá y sin un trabajo formal, estaba estudiando, entonces, se acabó para mí en ese

momento”, razonó Prina sobre el desenlace de Banda Azul. En el 2010 volvieron a reunirse con otros integrantes, sin embargo, esta segunda etapa no fue tan creativa como la primera. Más allá de las situaciones particulares, la hiperinflación de 1989 estaba entre los motivos estructurales que desencadenaron la disolución de grupos y de la merma en la industria musical. “La hiperinflación de mayo-junio de 1989 provocó que, como nunca, la cultura se convirtiera en un bien suntuario” El rock, por su parte, dejó de representar “grandes ingresos a las compañías locales” (Berti, 2012, pp. 75-76).

Figura 6

Banda Azul



BANDA AZUL
TUNUYÁN POP ROCK 1984 1990

INTEGRANTES:
José Luis Prina (voz y guitarra),
Marcelo 'Chacho' Peñaloza (bajo),
Adrián Horas (batería),
Santiago Omar Alonso (teclado),
Daniel Triviño (flauta, sikus)
Eduardo Aliaga (guitarra)

'Kobarú' disco (Tunuyán)
'Cua Cua' discoteque (Tunuyán)
'Asociación Amigos de la calle Pellegrini' (Tunuyán)
'Miniteatro Municipal' (Tunuyán)
'Scooby Pub' (La Consulta, San Carlos)
'San Carlos Rock '89' (Eugenio Bustos, San Carlos)

RECITALES

Capítulo 4: 1991. ¿Quién Va a Escuchar tu Remera?

4.1. “Estado de Provocación Constante”

Walter Benjamin, en el Libro de los Pasajes explicó que el modo de hacer “legible” la historia no pasa exclusivamente por interpretaciones estructurales y globales que caracterizan al materialismo histórico ortodoxo, sino por la posibilidad de articular entre sí las dinámicas de las “visibilidades singulares”. Y para ello propuso retomar para la historia el principio del “montaje cinematográfico”. Esto es: “levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total” (Benjamín, 2004, como se cita en Didi-Huberman, 2015, p. 18).

Una singularidad que se fue articulando con otros momentos para llegar a ver un acontecer pasó en 1991. Marcos Pérez era estudiante en la Escuela E.N.E.T. de Tunuyán (actualmente Escuela Técnica N° 4-107 ‘Ejército Argentino’). En esa escuela conoció a Sergio ‘Negro’ Osorio, que por ese entonces hacía serigrafía en un emprendimiento propio. Marcos confeccionó una estampa bajo la lógica del “did it yourself”. Contó, Marcos Pérez: “en la galería Caracol se empezaba a vender esa movida de remeras.” Es cierto el dato. La galería de la ciudad de Mendoza de diseño espiralado e inaugurada en 1978, tuvo una época de auge entre 1978 y 1990: “era sinónimo de innovación, tecnología y espacios de encuentro” y “eran frecuentadas por gran flujo de personas” (Abarca, 2021, p. 15). Desde los años noventa, como pasó con la mayoría de las galerías en la provincia de Mendoza, dejaron de ser frecuentadas masivamente y empezaron a adoptar un perfil “under y alternativo.” Ya para 1991 la galería contaba entre sus comercios con tiendas de venta de accesorios vinculados a la música rock - remeras, gorras, pines, etc.-. Asistían principalmente jóvenes, desde adolescentes hasta adultos de 35 años (Abarca, 2021, p. 15). Ahora bien, el camino elegido por Marcos Pérez no fue el de ir y comprar una remera, sino el de hacer su propia estampa. Impresa sobre tela blanca con tintas de varios colores atornasolados de tonos naranjas y amarillos. La imagen elegida fue la cara de Jim Morrison, poeta y vocalista de The Doors. “Hice unos modelos y dibujé solamente la cara. Era gordo, ni se parecía. La cara la copié de un póster, o una cosa así”, agregó Marcos. La descripción sobre el estampado recuerda la estética trabajada en la imagen del afiche de la película biográfica *The Doors*, dirigida por Oliver Stone, que se estrenaba el 1 de marzo de

1991. En ese póster aparecía la cara del actor Val Kilmer quien representó a Jim Morrison en el film.

El hecho de que Marcos Pérez, actualmente Comunicador Social, dibujara y luego estampara su remera fue un acto de comunicación y, por ende, se puso en diálogo con su comunidad. Desde esta perspectiva, las remeras con estampas de bandas de rock –logos, letras de canciones, fotos, dibujos, tapas de discos- son parte de las tramas sociales especialmente en los ámbitos urbanos: “Nos vestimos para comunicar y miramos a los demás en busca de signos comprensibles... Colocarnos encima un logo es, para empezar, un intento por exponer de la manera más explícita aficiones, simpatías, militancias, debilidades”, expresó el músico y periodista Daniel Flores (2018). El uso de remeras como vestimenta data de fines de los años ´50 y principios de los ´60 del siglo XX. Los actores James Dean, Marlon Brandon las usaron como vestuario en las películas que protagonizaron, aún sin inscripciones. Cuando Los Beatles hicieron su primera gira por los Estados Unidos, en 1964, promocionaron su incursión por Norteamérica con una camiseta especial fabricada por ‘Puritan Fashions Incorporated’ que tuvo ilustraciones de los rostros de los cuatro integrantes, sus firmas y el logo del grupo.

En esos años se afianzó la cultura de masas y sus lazos con el desarrollo de las industrias culturales. Además, se consolidó la imagen de la juventud como grupo y estilo de vida legitimado, sobre todo, por la publicidad. En la Argentina, el uso de remeras con estampas rock empezó a observarse a partir de la llegada de la democracia. “Ya con la ‘primavera alfonsinista’ empieza el tema de las remeras, pero era algo marginal, porque o eran muy malas, y las usabas dos veces y quedaban desteñidas, o eran muy caras”, según relató el investigador y docente Daniel Salerno (2018). A partir de los años noventa ya no era tan marginal el hecho de usar una remera con estampas de rock. Ahora bien, su uso, resumiendo a Daniel Flores, puede tener tres implicancias: una “fachada”, es decir algo que no tenga representatividad para quien la porta; una “moda” en el caso de marcas que se apropian de logos, tapas de discos, fotos, letras de canciones y por ende no necesariamente se escuche la música. En suma, una “credencial” que otorgue beneficios para pertenecer a algunos ámbitos. Y, claro, además una remera con estampas de rock se usa para diferenciarse y explicitar gustos individuales, militancias, como así también para uniformarse e identificarse entre pares.

En la remera con la estampa de Jim Morrison que Marcos Pérez hizo con sus propias manos se pueden reconocer usos por cuestiones de moda, de expresión y de pertenencia a un grupo. Cuando los músicos de la banda Los Hijos de Neruda, liderada por Ariel Dávila y Juan Tarditi, vieron esa remera compusieron una canción punk: ‘Pérez, regalame tu chomba’ (Dávila, 1991). Para Marcos fue una “burla” hacia él:

El tema ‘Pérez, regalame tu chomba’ era ofensivo, y lo escribieron porque había estampado en serigrafía un Jim Morrison, que yo mismo había calcado y se parecía más al Leo Matiolí, en su última época, que al vocalista de Los Doors. (Pérez, 2015)

La letra dice:

Pérez
por ahí anda Pérez,
que se sabe que de alguna manera va bien...
ya me escasíe
en esta sociedad
nunca fue
un chico muy visto
vea, ubíquese
todos olvidan
que es tan tarde y que te vi
pantalón cortado, cortado
gata me dejaste fisuras
gata ¿me las pagarás?
Pérez ¿Por qué?
Por qué desalentaste
tu modo a mil
siempre me gustó oh oh oh oh
Pérez...
regalame tu chomba
Pérez...
¿Escuchaste a los Doors?

ábrete camino otra vez

pasó un ángel

pasó un ángel

La réplica con la canción de Los Hijos de Neruda discutió esos usos. La pertenencia al rock iba más allá de la vestimenta. Desde la óptica de Ariel Dávila la letra de la canción y la alusión a Marcos Pérez era consecuencia de una filosofía de vida, adoptada en ese entonces, que buscaba generar un “estado de provocación constante” con la amistad y con su propia familia. Ambos pasaban algunas noches tomando ginebra en un bar prosaico de Tunuyán, enarbolando al emblemático Luca Prodan. “Si yo provengo de una familia... me voy por las noches a este bar, con 13, 14, 15, 16 años, con este otro flaco que no es de mi pertenencia social, ¿qué provoca?”, tiró la pregunta Ariel induciendo, desde luego, la respuesta.

¿Burla? ¿Confrontación? Dos lecturas que presentan perspectivas que tensaron, a principios de los noventa, las relaciones entre jóvenes de Tunuyán a partir de sus primeras exploraciones en la cultura rock. Y el modo de tensar era a través del humor. Explícitamente Ariel: “Lo nuestro era hacer humor rápidamente, gastando a alguien, haciendo re cruces, los otros se reían, caíamos muy en gracia o muy en contra, pero siempre la tónica era molotov”. La gastada dividía. La gastada se hacía hasta para los propios seguidores. Uno de ellos, que formaba parte de la banda, Fabricio ‘Stone’ Gómez, también era aludido en una de las canciones:

Le cantaban canciones a él... Había un punk que era ‘La mala, la mala’ (canta). Lo señalaban a él y él se enojaba porque le decían la mala, le decían: te agarró la mala, Stone. (O. Aguilar, comunicación personal, 22 de setiembre de 2018)

Más adelante en el tiempo Marcos Pérez hizo una publicación en la sección Obituarios de la revista digital Cubil online dirigida por él mismo. Tras la muerte de ‘Nina’ (vendedor de música, sonidista y tecladista de agrupaciones de cumbia y cuarteto de Tunuyán) escribió un comentario necrológico que incluyó un fragmento que, leemos desde aquí, constituyó un modo de descarga contraofensiva:

Un dato, (y no digo creo, estoy seguro muy pocos saben). En los inicios de los 90; cuando el rock aquí en el Valle de Uco, tenía como representantes a ‘Los hijos de Neruda’ (Vincha Dávila, voz, Ariel Tapia, batería, Juan Tarditi, viola, Rubén Tapia, Bajo), el ‘Nina’ posibilitó –de onda- los equipos (muy precarios ahora, pero de vanguardia por aquellos días), para que grabaran aquel hit ‘Pérez, regalame tu chomba’ para registrarlo como una maqueta musical muy orientadora para ‘Los Neruda’ y sus inicios. (Pérez, 2013)

Considerando los estudios del lenguaje de la Pragmática la función de la ironía “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio evaluativo” (Hutcheon, 1981, p. 176). Un uso de la ironía para descargar tensiones; o para fijar posiciones y establecer diferencias y ejercer formas de poder; o bien como excitación, goce estético. Lo cierto es que “regalame tu chomba”, “¿escuchaste a Los Doors?”, “tu modo a mil” fueron figuras lingüísticas usadas en la canción que evaluaron sobre un referente (sujeto de la realidad) que en este caso es un nombre propio: “Pérez”. El uso de un nombre propio supone que la persona que vaya a escuchar la canción tenga algunos conocimientos sobre el portador de ese nombre, sólo así va a cobrar sentido para una comunidad determinada. Sentido que va a estar sujeto, entonces, a un número reducido de posibles interlocutores que particularmente aquí serán de cierto sector de la comunidad de Tunuyán. En el otro extremo, la intencionalidad de algunas frases usadas en los artículos periodísticos producidos por Marcos Pérez señaló, inferencia nuestra, también cierta intencionalidad irónica. “De onda”, “aquel hit”, “Los Neruda”, construcciones discursivas que parecen responder dialécticamente y con el mismo tono.

4.2. Rockfilia: Gente que Sí y Gente que No

A comienzos de 1991 se produjo la guerra del Golfo, entre Estados Unidos e Irak. Argentina se encolumnó tras Estados Unidos, con intenciones de consolidar una política económica a partir del modelo de convertibilidad. En abril de 1991 se aprobó la Ley de Convertibilidad que estableció una paridad fija de 10.000 Australes por cada dólar. Tras la crisis económica de la hiperinflación, expuso Fernández Bitar (2015) llegó un período “sin inflación, pero también sin gran poder adquisitivo.” Fue una época en la que los sellos

discográficos se pusieron al día con proyectos de grabación que habían estado postergados (p. 207). Entre estos destacó a: Los Brujos, ‘Fin de semana salvaje’; Las Pelotas, ‘Corderos en la noche’; Man Ray, ‘Perro de playa’; Fabiana Cantilo, ‘Algo mejor’; Los Auténticos Decadentes, ‘Supersónico’; entre otros. Avances tecnológicos generaron las condiciones para el advenimiento del hip hop en Argentina. Con el uso de sampleos Illya Kuryaki and the Valderramas sacaron su primer disco ‘Fabrico cuero’. Además, salió el álbum ‘La mosca y la sopa’, de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota que, dato ad hoc, incluyó la canción ‘Queso Ruso’ cuya letra presentó alusiones a la Guerra del Golfo.

Más allá de Argentina se editaron discos que tuvieron mucha repercusión. Guns N’ Roses publicó el álbum doble ‘Use your illusion I’ y ‘Use your illusion II’; Red Hot Chili Peppers editó ‘Blood Sugar Sex Magik’; Nirvana, ‘Nevermind’; Pearl Jam, ‘Ten’; Metallica, ‘Metallica’ (el álbum negro); U2, ‘Achtung baby’; Michael Jackson, ‘Dangerous’; R.E.M., ‘Out of time’. Discos que exploraron sonidos rock, funk, punk, hip hop, grunge. Algunos historiadores de la música rock en Mendoza hablaron de que, en la provincia de ese entonces, se estaba viviendo un “recambio generacional” en el que los sonidos predilectos se alejaron del pop:

La mayoría de los grupos que habían protagonizado la escena en la segunda parte de los ochenta desaparecieron para siempre mientras otros grupos nuevos germinaban en garajes y casas. La música que sonaría en los primeros años sería muy distinta, al punto que el pop, estilo abrumadoramente predominante en los últimos tiempos, sería marginado y hasta mal visto en la primera mitad de la nueva época. (Giménez, 2016, p. 453)

Por otro lado, la relación del rock con la política se cortó, tras el ajuste económico y los indultos a civiles y militares que cometieron crímenes durante la dictadura. La escena rock se “refugió” en el pub y quedaron atrás espacios masivos como la plaza, el teatro, los estadios (Cousinet, 2009, p. 109). Entre las bandas representativas del rock, en Mendoza, estaban: Los Salvajes Unitarios (1990), Karamelo Santo (1992), In Puribus (1992), Las Vacas Sagradas (1993), Bela Lugosi (1993). Grupos de hard rock, ska, reggae, rock, rock alternativo.

Con Los Salvages Unitarios Ariel Dávila entabló una relación que se extendió en el tiempo. En su apreciación sobre las bandas de rock mendocinas de los noventa Los Salvages Unitarios “no tenían par”. Tanto por la propuesta estética como por su sonido: “No era solamente re editar a Fricción, que en Mendoza era lo que más se hacía en los años ochenta. Ni siquiera a Soda Stereo, era esta cosa en su estado más oscuro.” En este contexto surgió la banda punk de Tunuyán Los Hijos de Neruda. Estuvieron en movimiento entre 1991 y 1992. La idea matriz era, según Ariel Dávila, “ensayar e ir a tocar”. Respecto a los ensayos, expresó:

Casi eran como reuniones, no había que tocar nada, había que reunirse y charlar, como quien tira la molotov... De esa manera lo pensábamos, sobre todo con Juan Tarditi, guitarrista del grupo. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

El debut de Los Hijos de Neruda fue en el verano de 1991, en la ‘Fiesta Provincial del Tomate y la producción’, en La Consulta, San Carlos. Hicieron de soporte de Los Salvages Unitarios. ‘La Fiesta del Tomate’ se empezó a realizar en 1987. Al principio se hacía en el club La Consulta y era organizada por comisiones de productores y vecinos. Con el tiempo pasó a realizarse en las calles de la ciudad y actualmente es organizada por la municipalidad de San Carlos. Por lo general se hace a mediados de marzo. Para Javier ‘Patón’ Arias, sonidista, del departamento de San Carlos, esta festividad fue un espacio que empezó a dar cabida a la música rock: “En la Fiesta del Tomate fue el inicio, en San Carlos, de combinar el folklore con una noche de jóvenes de puro rock. Ahí me acuerdo patente de haber visto a Alcohol Étílico a los Enanos Verdes”. Si bien hay preponderancia de música folklórica, una de las noches de la festividad se da lugar a otros géneros musicales.

El andar de Los Hijos de Neruda por La Consulta fue recordado así por Oscar ‘Balicha’ Aguilar y Daniel “Gallo” Piña. Uno de los registros fue el toque en el Festival del Tomate. De esa experiencia ‘Balicha’ señaló este episodio extra musical:

Una vez vinimos a tocar acá a La Consulta, al Tomate rock, con Los Hijos de Neruda, y el Vinchita tenía 14 años, 15 años... Lo meten preso al Vincha porque era muy zarpado para la edad, salió a la calle y lo metieron preso, tuvimos que ir nosotros a sacarlo y hacernos responsable. (O. ‘Aguilar, comunicación personal, 22 de setiembre de 2018)

¿Cómo llegaron a tocar Los Hijos de Neruda en el Festival del Tomate? ¿Y cómo se abrió un espacio para la música rock en este festival? La historia que contó Daniel ‘Gallo’ Piña encadenó una serie de acontecimientos y de personas como eslabones que incluyeron: diálogo con las personas que integraban la comisión del Festival del Tomate, aceptación de la propuesta, y la aprobación de un presupuesto para organizar la noche rock. Convocaron a Los Salvajes Unitarios, por intermedio de Alejandro Pannocchia, y a Los Hijos de Neruda para hacer de soporte.

El Edgardo Correa, el Beto Duchini y yo teníamos una empresa de sonido, que se llamaba ‘Éxodo producciones’, y, entonces, el tío del Edgardo, el Paredes, era de la comisión de la Fiesta del Tomate. Dijimos, che, ¿por qué no hacemos una noche para los jóvenes en la Fiesta del Tomate? Entonces el Edgardo le dijo al tío y el tío le dijo un día, bueno, vénganse a una reunión y fuimos a una reunión. Yo y el Edgardo fuimos, entonces ahí nomás dijeron: bueno, está buenísimo. (D. Piña, comunicación personal, 22 de setiembre de 2018)

La escena rock de primeros años de los noventa en Tunuyán tuvo un movimiento interesante. Apelando a los registros orales que vamos obteniendo, en este caso el de Ariel Dávila, se destacaron los siguientes grupos:

Tabla 1

Grupos de rock de fines de los ochenta y principios de los noventa en Tunuyán

Los Pseudos	1989	Adrián Careta (voz), Rubén Tapia (guitarra), Gastón Ugarte (guitarra), Jorge Fernández (bajo), Ariel Tapia (batería), Diego Flores (trompeta), Oropel (percusión).
La Progresión	1992	Fernando ‘Gallego’ Díaz (bajo y voz), Raúl Aguilera, (guitarra), Rodrigo Deragna (batería)
Knock Out	1991	Diego Storttini (guitarra y voz), Damián Ape (bajo), Gustavo Vecino (batería)
Ruptura	1992/93	José Luis Prina (guitarra y voz), ‘Gallego’ Sancer (batería), Diego Fratini (teclado), Emiliano Campos (bajo)

Entre los registros que nos acercó Marcos Pérez hubo un recital que se hizo a beneficio. Fue en 1991, en el cine 'Avenida' de Tunuyán. Los Hijos de Neruda no tocaron, a pesar de estar anunciados, según recuerda Pérez. Otras fuentes aducen que sí, por ejemplo, la de Diego Casado quien estuvo en la gestión del festival. En el afiche podemos hacernos una idea de los grupos que estaban en vigencia en ese entonces.

Figura 7

Afiche Festival a beneficio de Diego 'Magú' Bustamante, cine Avenida, Tunuyán, 1991



Nota: M. Pérez, comunicación personal, 17 de enero de 2023.

Al mismo tiempo la escena rock en 1991 presentaba dos caras que, en este caso, eran representadas por dos grupos que coincidían en la época: Los Hijos de Neruda y Vat 69:

Tenía dos caras... Yo jugaba a eso, jugaba hasta en el momento en que iba a comprar las zapatillas, las remeras... Del otro estaba el Marcelo Peñaloza, el Adrián Horas, el Mauro Moyano, tipos que con el tiempo iban a abandonar las guitarras y todo porque les iban a ser incómodas, no les iba a dar la cuenta... El asunto es que sonaban bien, yo ni siquiera me desarrollaba, nunca canté bien, entonces sólo me quedaba gritar y echarle volumen... (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Lados, caras, que dirimen destreza y lo que "suena bien" (a tono, intuimos que se quiere decir) versus volumen y grito. Pero fundamentalmente con un modo de rockear que practicaba la confrontación como señuelo. En este punto de la conversación Ariel Dávila apeló a parte de la letra de la canción 'Gente que no', de Todos Tus Muertos:

porque hay gente que te escucha, gente que no
gente que te banca, gente que no,
(Serrano, J., Gutiérrez, F., Nadal, F. y Villafañe, H., 1988, 1m22s)

“Yo iba contra el no”, dijo el músico. Es decir, la confrontación era con aquella gente que no lo respaldaba, que no lo escuchaba. Y luego explicitó otro no, otra confrontación: “El no a la cana.” El acento puesto en este “no a la cana” (policía) tiene correlación con una práctica repetida en la historia del rock en distintas épocas de Argentina: la represión policial. Ya sean las primeras razzias en recitales, las clausuras de shows, como también las corridas callejeras, el uso de gases lacrimógenos y los casos de gatillo fácil que fueron una constante en la década del noventa (Cousinet, 2009, p. 172). En abril del 1991 murió, víctima de la represión policial, Walter Bulacio que se encontraba en las inmediaciones del estadio Obras de Buenos Aires, donde tocaba Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Bulacio sufrió “un injustificado arresto a cargo del personal policial de la comisaría 35^a”, por averiguación de antecedentes. Una semana después del arresto muere y la carátula de su fallecimiento fue, al principio, “muerte por lesiones graves” y posteriormente pasó a “muerte dudosa”. A raíz de este hecho se hicieron “grandes marchas de repudio” y tras doce años, en 2003, la Corte Suprema Argentina reabrió la causa, que había prescrito un año antes, y el Estado argentino reconoció en un documento oficial que los derechos humanos de Walter y su familia fueron violados. Fue el primer juicio contra el Estado en tiempos de democracia por violación de derechos humanos. (Fernández Bittar, 2015, pp. 108-209). En ese “no a la cana”, en ese no al abuso policial, encontramos una razón para entender, quizá, que Los Hijos de Neruda tuvieran entre su repertorio la versión del tema ‘Represión’, originalmente editado, en 1983, por el grupo punk Los Violadores.

Ante esos “no”, ante esas dos caras de la movida rock en Tunuyán y más allá de Tunuyán, nos preguntamos ¿De dónde venía el camino provocador que Los Hijos de Neruda optaron por seguir? Ciertos mandatos sociales y familiares ahogaban la juventud de Ariel Dávila: “Era asfixiante vivir en un pueblo así y ver qué otras posibilidades existían de lo que ya estaba firmado y que uno iba a llegar a ser.” La posibilidad de respirar otros aires venía en fanzines, de fines de los ochenta, que traían nueva data sobre bandas como Cadáveres de Niños, Massacre, Todos Tus Muertos (que justamente en 1991 grabó una versión en castellano, ‘Abrete camino’, de The Doors), publicaciones “que eran un poquito más todavía hacia la

izquierda” que las revistas de rock. Y el cine rockumental también. La biografía musical *The Doors*, del director Oliver Stone, estrenada en 1991, resonaba muy bien a algunos jóvenes a partir de la frase: “ábrete camino hacia el otro lado” que les dio confianza para responder a lo instituido:

Comenzamos a tener casi como un laburo. Emborracharnos y confrontar a todos los que eran amigos y a nuestros familiares y parientes; parte de la gente que cuando se sienta dice: a esta gente hay que matarla, no sé por qué tienen hijos, tienen que volver los militares, gente que tiene cinco, siete frases con las cuales defiende su dignidad. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

El frente de confrontación era esa parte de la sociedad con ideales de derecha que sostiene y defiende discursos, muchas veces desde una supuesta superioridad moral. Discursos que generalizan, discriminan, recaen en prejuicios o son una de las tantas formas de fobias. Así pasó, por ejemplo, en nuestro país, a fines de 1991, a raíz de la muerte de Freddy Mercury, cantante y compositor del grupo inglés Queen. La causa de su muerte fue el VIH, enfermedad que era vista con encasillamientos hacia la comunidad gay y que por esos años no tenía tratamientos para evitar que el virus se multiplicara. Unos años antes, las muertes de Miguel ‘Abuelo’ Peralta y Federico Moura, en 1988, eran observadas socialmente de manera estigmatizante y silenciada. “El HIV era el fantasma que recorría el país”, tabús mediante, con “la prejuiciosa creencia de que infectaba solo a los homosexuales” (Sampirisi, 2023, p. 214).

4.3. Vox Dávila

La historia de Los Hijos de Neruda duró dos años. Fueron parte de esta banda Ariel Dávila, Juan Tarditti, Rubén Tapia y Ariel ‘Chepe’ Tapia. Los hermanos Tapia integraban la banda Los Pseudos. Ariel Dávila y Juan frecuentaban sus presentaciones. Viéndolos tocar dijeron: “si queremos armar la banda nosotros no sabemos tocar nada... Con estos dos tenemos que armarla.” Y así consiguieron traerlos. Juan Tarditti se compró una guitarra y Dávila se hizo cargo de la voz. Un mes después de estas gestiones se produjo el primer ensayo. Además de los músicos había dos “guerrilleros” que “hacían la segunda”: Maxi Pelletán (tenía una camioneta, era el fletero y cargaba los equipos) y Sergio ‘Negro’ Osorio (además de hacer serigrafía tenía un bar: ‘La Raza’ y fue el mánager del grupo).

Nuestros familiares no nos proveyeron de guitarras, de movilidad, para esto no... Había que buscar otro guerrillero de esta historia y aparecieron éstos que certificadamente lo fueron. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Figura 8

Los Hijos de Neruda



Los principales recitales de la banda se dieron: el debut, en el ‘Festival de la Producción y el Tomate’, en La Consulta, San Carlos. También en La Consulta tocaron en ‘Los Tilos’, propiedad de Gerardo Mercado y en ‘Scooby pub’, bar regenteado por Antonia Martorell. En

este último recinto, la actuación se cortó cuando uno de los asistentes prendió fuego la lista de temas con un encendedor y el pub, que tenía madera en su mobiliario y techo, empezó a arder. La anécdota, leída desde hoy, resulta un antecedente de lo que fue la tragedia de Cromañón.

De La Consulta lo único que conocíamos en ese tiempo eran espectadores, donde íbamos a tocar en La Consulta había espectadores, no había bandas en La Consulta, en San Carlos y en Eugenio tampoco había. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

El recital en ‘Los Tilos’ contó con la producción de Daniel “Gallo” Piña. Éste, en la negociación con el dueño del bar, Gerardo Mercado, le planteó realizarlo en el frente del local que contaba con un espacio abierto. Mercado aceptó. “Se llenó el lugar, ahí el Pelado abrió el ojo. Se había llenado, claramente por los chicos, que hacían covers de Guns N’ Roses y de Ataque 77, el momento culmine era cuando cantaban: ‘Knock, knock, knocking’”, relató y cantó Piña. Entre el público que asistió al concierto en ‘Los Tilos’ estaba Emanuel ‘Patón’ Bonaccorso. El recuerdo del solo de guitarra de una canción de los Guns N’ Roses fue impactante y ahí encontró una de las razones para decidirse por el camino de la música:

El Gallo Piña trajo una banda de Tunuyán, que eran Los Hijos de Neruda, adonde era Los Tilos, y fui a ver eso, loco, y bueno cuando los escuché, eso fue un impacto. ‘Golpeando las puertas del cielo’, lo escuché, que lo estaba tocando el Rubén Tapia, lo punteó así, a mí me descerebró, y dije: esto es lo que quiero hacer yo en mi vida, loco. (E. Bonaccorso, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

El acercamiento de Ariel Dávila con gente de San Carlos se dio a nivel de público y algunas personas que estaban en la misma idea: Daniel ‘Gallo’ Piña, Juani Lagos, fueron “personajes bisagra”, según Dávila, y que formaron parte de Los Hijos de Neruda. No tanto con los músicos del departamento más austral del Valle de Uco, con quienes había diferencias de perspectiva ante lo que implicaba ser y hacer rock:

Con lo que ocurría ahí en San Carlos, lo que tenía que ver con la guitarra rock y con la descripción de las cosas que cantaban, no me identificaba en nada... Lo que no quita los méritos y los esfuerzos, pero la verdad es que hay que pararse en un lugar... Porque

si algo pasaba ahí es que el contenido tenía que ver con excesos... En algo se tenía que parecer a Nirvana esto, pero de verdad... Teníamos que pasar de la ropa a todos los acontecimientos, entonces rápidamente se nos dio por las drogas, que era algo privativo de las bandas de rock, era todo muy bien vestiditos pero las drogas no... Esta es la parte con San Carlos que eran rock, lo otro no me interesa... Entonces yo encontraba este personaje descabezado, el Juani, el Gallo, para mí éstos son las bandas de rock de San Carlos. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Los recitales en La Consulta fueron los que Dávila destacó en su relato, cosa que no sucedió con los shows en Tunuyán. “Ahí ya nos iban a ver los compañeros nuestros de la secundaria, era mucha exposición porque nosotros éramos unos personajes diferentes ahí, tocábamos un domingo a la noche y al otro día había que aparecer en la escuela.” Hasta lo que hemos reconstruido hubo presentaciones de Los Hijos de Neruda en ‘Malake’ disco, Vista Flores, en ‘Mozart’ pub, ciudad de Tunuyán. Tiempo después de estos shows la banda dejó de presentarse.

Había que terminar la escuela, ya parte de los músicos se iban bajando porque decían que esa era una etapa de la vida, yo ya lo empecé a mirar mal como diciendo: lo que yo me estoy jugando para vos es una joda... Empecé a cortar vinculación con todos estos que parecían ser la música y empecé a buscar dónde afirmarme. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

En la narrativa de su historia Ariel Dávila hizo una larga elipsis, de la disolución de Los Hijos de Neruda, en 1992, hilvanó con otro punto, principios de siglo XXI. Dejó de gustarle o intuía que “no iba a destilar eso en el tiempo, en las bandas de estos lugares, me parece que había que repensarlo... La mayoría de las bandas no grabaron nada...”, adujo cuando le preguntamos por esos 8 años de silencio. Fue estudiante de Arquitectura, carrera que pronto abandonó. De previo paso por México, a fines del año 2000 regresó a Argentina y se instaló en Buenos Aires, alquilando una pensión. Hizo terapia “para ser buena gente” durante 5 ó 6 años. Estando en Valparaíso, Chile, decidió retornar a la música. ¿Cómo? Yendo otra vez a buscar a los músicos. Esta vez eligió y se acercó a Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza (bajista, con quien había confrontado en los principios de los noventa), Martín Peñaloza (guitarrista) y a Rodrigo ‘Pochi’ Deragna (en la batería). Entonces fundó Vincha y Muchísima Elegancia. Con esta banda grabó

un disco ‘Canciones’, que se editó en 2004. La grabación, mezcla y producción estuvo a cargo de Carlos Begueri. Marcelo ‘Marmat’ Padilla (cantante de Los Salvages Unitarios) y ‘Tuti’ Petrich (productora, mánager, actualmente a cargo de Fader Records, estudio de grabación que creó en 1999 junto a Carlos Begueri) hicieron voces en algunas canciones. De las siete composiciones pop-rock que tiene el disco, seis pertenecen al grupo y una, ‘Dicha feliz’, es una versión del tema originalmente creado por Virus, editado en 1985. Raúl ‘Dimi’ Bass participa de la producción artística.

Yo tengo como referencia estos dos discos de los Alcoholes porque sonoramente lo son, como sonido fueron cronológicos con un sonido español, con un sonido porteño sin ningún consenso... Y el generador del sonido es Sergio Embrioni, los demás, hacen cada uno su propia parte... (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Con esta formación se presentó en bares de la ciudad de Mendoza. Compartió escenario con Alcohol Etílico y sobre el cierre de ese recital tocó con Sergio Embrioni, que en ese entonces ya no estaba en el grupo mendocino. También en el departamento de San Martín, en la discoteca ‘Cinerama’. Como vemos en esta etapa de Vincha y Muchísima Elegancia no aparecen menciones a recitales ofrecidos en Tunuyán. Se advierte otra vez cierta incomodidad a la hora de actuar frente a un público conocido. Una línea de continuidad se puede trazar con lo que siente José Luis Prina cuando analizó el impacto de Banda Azul ante el público de Tunuyán:

Y al tunuyanino le cuesta un montón aplaudir a los otros tunuyaninos, es así, una percepción que yo he tenido. O sea, tengo que hacer confesión que de este lado también me cuesta aplaudir al otro, porque en general nos conocemos las historias... A lo mejor pasa en todos los pueblos. (J. L. Prina, comunicación personal, 24 de marzo de 2018)

Ya en 2007 Ariel Dávila editó un segundo disco, firmado también por Vincha y muchísima elegancia: ‘Se dicen cosas’. Todas las composiciones son propias. Nuevamente la grabación estuvo al mando de Carlos Beguerie. Son canciones que beben de distintos géneros musicales: hay boleros, bossanova, rock, pop, blues, reggae, funk. Los músicos que participaron de la grabación ya no eran oriundos de Tunuyán, sino de la ciudad de Mendoza: Lucas Arroyo en batería, Leo Costa en teclado, David Fernández en bajo, Javi Pérez en guitarra.

Además Tuti Petrich en coros y Emanuel Romero en percusión. Algunas canciones de este disco se terminaron componiendo durante el proceso de grabación: ‘Pedrito’, ‘Criando sapos’ salieron en una noche y al otro día se grabaron. Las letras de las canciones buscan ya lo trascendente y no lo provocador. Canciones que denotan un cambio de vida ‘Este soy yo’. Que dejan las emociones confusas y las dudas ‘Saliendo a fuego’. “La mayoría de las canciones yo he procurado que salgan en ese estado porque entiendo que el mucho laburarla le quita la...”, aseguró Ariel sin terminar la idea. ¿Habría querido decir frescura, esencia? ¿La luz del momento? Nos inclinamos por la luminosidad, por la razón de que Ariel Dávila hizo permanentes alusiones sobre ésta. Tras la experiencia “contestataria”, según sus propias palabras, de Los Hijos de Neruda, vino una experiencia religiosa que fue terapia de salud y un nuevo modo de vincularse con el mundo a través del cristianismo. La luz, el infinito van a ser espacios que llaman su atención. Y fueron citados mientras sucedió la entrevista: “Dios siempre va a ese lugar”, interpretó de la canción ‘La luz de la manzana’, de Luis Alberto Spinetta. “Te comunicarás con él / en una línea / directa al infinito”, otro fragmento citado por el músico, esta vez del tema ‘Amor de primavera’, de Tanguito. Pero no solo lo religioso, también lo político se entrecruzó por su camino:

Son dos líneas que se me juntan en el mismo lugar, a mí el cristianismo y el kirchnerismo no se me interponen en ningún lado... Es un movimiento social cristiano, un movimiento igualitario con todos los efectos que por humanidad se van a llevar adelante, lejos de la debacle y la demolición humana de las vivencias que hoy socialmente acontecen. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Además de sus antecedentes musicales están participaciones en el cine. Asistió en la película ‘Historias extraordinarias’ (2008), escrita y dirigida por Mariano Llinás, durante el rodaje del film que se hizo en Monte Grande, Buenos Aires. Luego, ya como actor, apareció en la película ‘Los Salvajes’ (2012), del director tunuyanino Alejandro Fadel. Estas experiencias cinematográficas son parte de sus vínculos de amistad con Alejandro Fadel (cineasta) y Tomás Fadel (poeta, editor), ambos de origen tunuyanino y que actualmente residen fuera de Tunuyán. Estas relaciones “de hermandad”, como las llama Ariel, fueron tejiéndose en los años de juventud y se han mantenido. Lo mismo sucede con Jorge Crowe (Tunuyán, Mendoza, 1976. Artista plástico, realizador de juguetes y de heterodoxos instrumentos musicales contruidos con objetos tecnológicos obsoletos con los cuales también

hace música electrónica). Los cuatro volvieron a coincidir participando en la película de Llinás desde distintos roles.

En 2011 publicó un libro de poemas, firmado con el nombre Ariel Enrique. Se titula ‘Los beneficios de la poesía’, y fue editado por El mono Armado. Su relación con la poesía es sustancial. Aclaró: “A mí lo que más me garpaba de todo esto era lo que se decía en los discos.” Se percibe, así, el interés por las letras de las canciones. Es más, durante la charla un sinfín de frases de canciones fueron sustentando sus reflexiones. Como así también fijando un posicionamiento a la hora de leer las letras de canciones. En este sentido comparó ‘Magia veneno’, de Catupecu Machu con ‘Resumen Porteño’, de Spinetta Jade. En la canción de Catupecu Machu, si bien reconoció que le gusta la frase “veo en partes lo tu ves, quieras o no estás adentro” (Ruiz Díaz, F., 2004, 1m14s), le resulta de difícil interpretación. En cambio, prefiere el estilo descriptivo de la canción ‘Resumen Porteño’ presente en el siguiente fragmento: “es que da impresión, ver los blancos peces en un nylon” (Spinetta, L., 1983, 3m11s). Según el parecer de Dávila, este tipo de escritura habilita a quien la escucha a completar el sentido sin imponerlo desde una posición de seguridad enunciativa.

La última actualización de Ariel Dávila fue la publicación del disco: ‘Los días del evangelista’ (2021). El apodo ‘Vincha’ desaparece: “El Vincha ya está, metamorfosis...”, nos dijo. También desaparece el “Muchísima elegancia”. La “elegancia” para Ariel Dávila es “hacer las cosas como si la estuvieras haciendo como todos los demás, pero no.” Esta simulación o artefacto, en lo literario, exalta, por un lado, el uso de la primera persona y la “fragmentación discursiva” planteada por Eduardo Berti (2012) cuando detecta en las letras de las canciones “valores individualistas” antes que la expresión de “ideologías.” Además de la “seducción por el sonido”, propia de la década del ochenta, según Berti, y que, en varios pasajes de la conversación con Dávila se hizo manifiesta (p. 49). Volviendo a su última creación musical; son nueve canciones producidas, compuestas e interpretadas por él mismo. En la producción artística está Federico Hoffmann y Ariel. En la mezcla: Julián Horita. Los músicos: Julián Horita y Federico Hoffman en guitarra, Julián Horita en bajo, Joaquín Franco en baterías, Juan Pablo Bidegain en pianos y sintetizadores. Natalia Cabrera, voz invitada. Fue grabado en: estudio ‘Bacanal’, ‘Zapiola’, estudio ‘Bulo’ y ‘La casa de Julián’. La masterización fue de Eduardo Bergallo (referente en la grabación, mezcla y masterización desde 1991 que ha trabajado para Soda Stereo, Gustavo Cerati, Juana Molina, El Mató un Policía Motorizado,

Richard Coleman y Francisco Bochatón, entre otros). Gran parte de los músicos que participaron en este disco provienen de Buenos Aires, algunos de ellos de la banda Adicta. La distancia entre los músicos dispuso una lógica de trabajo que demandó viajes, en algunos casos, y en otros, se trabajó gracias a las mediaciones de la tecnología. Ariel alquiló una sala en Tupungato para ensayar y tras varios años de intercambios con los músicos concretó la edición.

Tras el racconto de su carrera de vida musical resuena otra letra, la de ‘Aún sigo cantando’, de Los Enanitos Verdes, publicada en el primer disco, de nombre homónimo, en 1984. En esa época, entre 1983 y 1985, para Eduardo Berti (2012), las letras de rock argentino asumieron características de auto referencialidad y de una mirada nostálgica. Por ejemplo: Fito Páez le dedicó una canción a Tanguito, Alejandro del Prado a Almendra, Los Enanitos Verdes al Luis Alberto Spinetta (pp. 20-21). Ariel Dávila retomó la canción y puso el lente no solo sobre la auto referencialidad. Fijó su atención en el “hay muchos que ahora son ingenieros, qué pocos quedaron de aquellos.” Es decir, puso el foco en el aspecto “diluido” de esos lazos y construcciones a partir de estar con la música rock:

Quando vos interpelás a otro tipo con el que estuviste sin atacar su dignidad, sus valores, su construcción, sus características de personalidad, pero está diluido todo aquello que supuestamente no se iba a ir nunca más... Siempre sentí un dejo de tristeza por ver que no había nada... Metía la mano o mirándolo a los ojos, che, no hay nada. (A. Dávila, comunicación personal, 23 de febrero 2018)

Tal vez la mirada de Dávila no sea nostálgica cuando hace relaciones con el pasado. No se detecta, en este caso, el deseo de dar marcha atrás. Pero sí melancólica. “Cuando me siento me viene la melanco casi siempre”, dice. Y es que, a la hora de parar y repasar las experiencias pasadas hechas con amigos, en la calle, en la ruta, en distintas ciudades, el estado que aflora es el de un aquí y ahora de otro tiempo, que ya no está, que no se va a repetir. Sin embargo, aún hay algo que permanece en el presente. Algo que continúa en la lógica benjaminiana que se planteaba al comenzar este capítulo: las imágenes de la historia no sólo dicen sobre el tiempo determinado al que pertenecen, sobre todo dicen cuando se toma distancia sobre ese tiempo y alcanzan legibilidad. Por eso, un signo de lo que permanece marcó un pulso cuando en la charla que se tuvo con Ariel Dávila, apenas terminó de decir “me viene la melanco”, se paró, caminó hasta un equipo de música enchufado a un teclado y lo encendió.

Capítulo 5: 1992. Mi Rock Perdido

5.1. No Tan Visitantes

Si la historia la escriben los que ganan,
eso quiere decir que hay otra historia:
la verdadera historia,
quien quiera oír que oiga.
(Nebbia, 2013, 0m28s)

Invierno de 1992. En La Consulta, San Carlos, Gerardo Mercado a cargo del restaurante ‘Los Tilos’ organizó un concurso de bandas de rock. Participó como jurado Óscar Lugo, docente, guitarrista y compositor que hacía poco tiempo había llegado a La Consulta proveniente de La Plata, Buenos Aires. Y que, posteriormente, a mediados de los noventa, formó a parte de la banda Metamorfosis. En el sonido estuvo Fabián ‘Patón’ Gallerani, reconocido técnico que durante más de una década acompañó y trabajó como sonidista en varios acontecimientos musicales de San Carlos y Tunuyán. El premio que se otorgaba a la banda ganadora era la grabación de una canción en un estudio, ubicado en calle Cervantes, de Godoy Cruz. Del concurso participaron dos bandas que estaban vigentes en ese entonces en la región: Vat 69, de Tunuyán y La Noche, de San Carlos. Ésta última, de reciente formación, tenía entre sus integrantes a Rafael Gallardo, tecladista, quien mencionó a este certamen como uno de los primeros acontecimientos en los que participó el grupo. Además, mencionó la escasez de bandas en la región: “Hicieron un concurso con bandas del Valle de Uco. Acá había dos bandas, La Noche y Vat 69. Éramos los únicos que participábamos”.

Según recapituló Gerardo Mercado no sólo estuvieron Vat 69 y La Noche. Había otra banda de Tunuyán, Los Hormigas, “unos flacos muy chiquitos que tocaron primero” y otra en la que estaban unos jóvenes de Tupungato cuyo cantante “era un cabezón que puteaba a la gente”. Ambos testimonios dan cuenta que no hay coincidencia respecto a la cantidad de bandas que participaron. En Gallardo se pone especial énfasis en señalar las bandas de la región que estaban en funcionamiento en ese momento con la intención de hacer foco en que La Noche fue uno de los grupos iniciales del rock en San Carlos. Y, por otro lado, en Mercado, se observa la necesidad de mostrar que la convocatoria al concurso tuvo una

aceptable participación de grupos. Cualquiera sea el número final de bandas lo cierto es que, a comienzos de los noventa, se transitó una etapa incipiente tanto en la conformación de grupos como en la creación de espacios y actividades que incluían al rock en su programación. Con Los Tilos organizando el concurso se evidenció el interés por generar un espacio para la música rock que se empezaba a tocar en San Carlos. Interés que fue de la mano con hacer rentable la escena. La idea principal del certamen y de hacer una agenda cultural vinculada a la música rock queda explicitada así por Gerardo Mercado: “Ellos hacían música y nosotros negocio”.

Vat 69 resultó banda ganadora del concurso. Rafael Gallardo tiene un registro de del recital de La Noche grabado en casete por Fabián Gallerani. Esa grabación se les entregó a las bandas que concursaron y no obtuvieron el primer premio. Con el tiempo ese registro fue digitalizado por Gallardo. Al momento de entrevistarlo escuchamos parte de esa grabación: “Esto es lo primero que tengo de La Noche. Debe ser 1992”. La Noche tocó en ese concurso cinco temas, uno de ellos era una versión de ‘Génesis’ de Vox Dei. Respecto al premio principal, la grabación de un tema en un estudio, no se sabe bien si se concretó. Según recuperamos de las palabras de Rafael: “les mintieron como a un niño”. Parecida respuesta expresó Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza, bajista y cantante de ‘los Vat’. El concurso se hizo, la grabación quedó trunca.

Ganamos el premio que era una grabación en Mendoza. Después con el tiempo, como pasa siempre, no hay concurso. Cuando fuimos a buscar el premio, el lugar era cualquier cosa, no era un estudio, era muy precario, al final no grabamos nada. No estaba el dueño, no vimos equipo. (M. Peñaloza, comunicación personal, 24 de enero de 2023)

Adrián Horas, baterista en ese entonces de Vat 69, agregó que se enteraron de la convocatoria a este concurso a través del propietario del restorán que les avisó: “Tocábamos mucho en Los Tilos”, aseguró Horas, “una o dos veces por mes, en esos años”. Vat 69 fue un trío que surgió en Tunuyán a partir de 1991. El grupo llegó a componer algunas canciones propias pero la mayor parte de su repertorio eran covers: “la música que hacíamos era todo rock and roll tanto en castellano como en inglés, tocábamos de todo y sonaba muy bien”, comentó el baterista. Hasta 1993 estuvo con frenética actividad, siempre conformada por los

mismos integrantes: Mauro Moyano (guitarra), Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza (bajo y voz) y Adrián Horas (batería). En tanto que el bajista y vocalista destacó un “principio efervescente” del grupo y el hecho de que fue la primera vez que ganó dinero con la música. “La intención siempre era hacer nuestras canciones y empezamos a tocar algunos covers, la gente se volcaba a eso en ese momento, estaba el Grupo Vida...”, explicó Peñaloza. Vat 69 hizo recitales en pubs y boliches de Tunuyán como el pub ‘La Raza’, que luego abrió como ‘El Nido del Jabalí’, y el bar ‘Mozart’, entre otros. En este último la banda solía tocar todos los meses y esos shows actualmente son recordados por sus músicos porque “eran multitudinarios”. Y en estudiantinas: “Con Calzones Rotos tocamos en la estudiantina de San Carlos, tocamos con gran técnica y ganamos dinero”, recordó ‘Chacho’.

Figura 9

Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza en una presentación de Vat 69 en el pub ‘La Raza’ (Tunuyán).



Nota: M. Peñaloza, comunicación personal, 24 de enero de 2023.

La presentación de Vat 69 en el concurso organizado por ‘Los Tilos’ y la obtención del premio tuvo las siguientes razones para Horas:

Ganamos el premio y sinceramente sonábamos muy armado, muy prolijo. Ensayábamos un montón, el Chacho cantaba siempre bien y el Mauro era muy bueno en la viola. Participamos, seguro, con covers, eran dos o tres temas. El Mauro era minucioso, el Chacho también. No fue por acomodo ni nada. Las otras bandas eran de

más integrantes y por ahí se hace una bola el sonido. (A. Horas, comunicación personal, 27 de diciembre de 2022)

¿Cuándo una banda suena bien en los conciertos?, nos preguntamos en este momento, a propósito de apreciaciones que van dejándonos los testimonios precedentes. Horas valoró las horas de ensayo, la prolijidad, atender los detalles. Técnicamente para Fabián ‘Patón’ Gallerani, sonidista desde 1987, se empezaba a sonar bien desde la prueba de sonido. “Cuando la banda tiene los decibles justos, cuando inclusive con volumen bajo vos apreciás el sonido de todos los instrumentos, esa banda está bien”, señaló Gallerani. Y dio dos ejemplos de bandas locales que a su oído lograban sonar bien:

Vat 69, los vagos se miraban y si no se miraban, los vagos tocaban igual, sonaba de la concha de su madre, los escuchabas sin voz y era increíble. Metamorfosis también, bajabas el volumen en cierto momento y escuchabas por separado y cuando escuchaba todo se escuchaba a ritmo. (F. Gallerani, comunicación personal, 6 de enero de 2022)

El deseo de concretar un registro sonoro constituyó uno de los desafíos para las bandas de la provincia de Mendoza. Grupos que en la década del setenta eran convocantes, como Lágrimas Blues (1972-1975), Tecobe (1973-1979), Altablanca (1976-1982), Leyenda (1977-1980), no llegaron a editar un disco. A comienzos de los noventa también se evidenciaba la dificultad para acceder a una grabación. Para el periodista Giménez (2016) eran pocas las ediciones de discos en comparación con la actividad creciente de la movida rock:

En 1991 la Mendoza roquera empieza a despabilarse, aunque las producciones discográficas siguen escaseando. Todavía no se vislumbra el auge de las grabaciones caseras, dado que el avance tecnológico todavía no lo permite. El CD aún no es un soporte de audio muy popular, y el casete ya empieza a perder adeptos (p. 457).

Por lo tanto, la oportunidad de lograr una grabación se presenta como un atractivo para los grupos de rock. Esas grabaciones muchas veces sirven como “demo”, es decir, como grabación casera o producción en estudio de grabación que se utiliza con fines promocionales. Son hechos con menos tiempos y recursos que los que se invierten en un

disco o producto final. Así y todo, hay materiales y artistas que, para preservar su autonomía artística o para crear música libre sin ánimo de lucro, deciden publicar únicamente maquetas o demos e incluso distribuirlas, en la actualidad, gratuitamente por internet. Por lo general los demos se envían a las discográficas profesionales y a quienes organizan conciertos y certámenes. También a medios de comunicación.

Por estos años no era fácil tener un estudio en casa para grabar materiales propios por lo que se hacía necesario acudir a un estudio para lograrlo o, como en el caso que venimos estudiando, participar en un concurso de bandas. En materia de concursos, a nivel país, hubo algunos antecedentes del que participaron bandas mendocinas. Uno de estos certámenes fue transmitido por el canal de televisión pública, en ese entonces llamado ATC. Fue un programa semanal conducido por Tom Lupo y Marisa Andino llamado ‘2002 Neosonido’. Empezó a emitirse en 1988 y finalizó a principios de 1990 y en cada emisión se presentaban varios conjuntos y se elegía a una banda ganadora. Luego los grupos seleccionados se iban eliminando hasta llegar a la final. El premio de ese certamen era grabar un disco, editado por el sello del propio canal de televisión: ‘ATC Producciones’. En uno de los episodios de este programa compitieron entre sí cuatro grupos de Mendoza: Mercado Negro (1985), Martes 13 (1987-1996), Video Ámsterdam (1985-1989) y La Rebelión (1988-1992). El jurado eligió a La Rebelión como la banda ganadora de este episodio¹. La experiencia del grupo mendocino electo en este concurso presentó un camino ascendente llegando hasta la final, pero sin obtener el primer premio. Javier Segura, vocalista de La Rebelión, alegó que los motivos de su eliminación radicaron en que la propuesta musical de su banda no era “ganchera” y que la decisión final tuvo en cuenta a bandas originarias de Buenos Aires:

Pienso que el asunto estaba muy arreglado, porque era más conveniente para los productores que ganara una banda de Buenos Aires, a la que no tenían que hacer viajar, pagarle la estadía, darle de morfar y todo eso. Una vez más el pulpo de Buenos Aires le dio el premio a gente de Buenos Aires (Segura, como se citó en Cousinet, 2009, p. 138).

¹ Archivo Prisma. (21 de junio de 2022). AV-5494 2002 Neosonido. [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=YXA_EPLPjoc

La sensación de que la selección estuvo “arreglada”, a los ojos de Segura, es una idea que se asocia, regularmente, a este tipo de instancias. Como así también las situaciones de engaño. Así lo conjeturó Carlos ‘Freddy’ Pacheco tras la experiencia de otro grupo mendocino, La Montaña (1987-1993), que participó de este programa televisivo y de otro concurso ‘Submarino Amarillo²’, cuando viajaron a Buenos Aires en 1988 y tocaron en ‘Prix D’Ami’, ‘Cemento’, ‘Freedom’ y ‘Caras Más Caras’:

Los concursos los ganamos casi los dos, los dos en realidad, uno seguro, el de la radio, que nos dijeron que no había plata, bueno, lo típico. El premio era un contrato de grabación con BMG, una multinacional, estaba todo bien, recién se formaba como multinacional, la habían comprado los alemanes. Y bueno, fue todo un fraude, el proyecto nunca se concretó (Segura, como se citó en Cousinet, 2009, p. 138).

Estos antecedentes de grupos mendocinos participando en concursos propulsados desde Buenos Aires por medios de comunicación y bares daban cuenta de espacios que otorgaban lugar a la música rock. Ya en la región del Valle de Uco señalamos que la historia de ‘Los Tilos’ comenzó en 1981 en la casona ubicada en la esquina de San Martín y Julia Balmaceda, de La Consulta. A fines de 1985 se hizo cargo de la administración Gerardo Mercado, quien a principios de los noventa empezó con la organización de recitales de rock. Dijo: “Me acuerdo que arrancamos haciendo un recital en la calle, pusimos un acoplado, tocó el ‘Gordo’ Mario con el Emanuel Imazio y esas cosas eran muy fuertes en esa época”.

Previo a esa presentación de Acusticazo Blues band por la confitería ‘Los Tilos’ tocaron, según los testimonios obtenidos: Los Hijos de Neruda, La Noche, Vat 69. Todas estas bandas entre 1991 y 1992. En simultáneo a la confitería, pocos años después abrió ‘El Cielo pub’ que, orientado al público juvenil, ocasionalmente los viernes a la noche tuvo conciertos de música. A fines de los noventa, Gerardo ‘Pelado’ Mercado fundó ‘Viejo Chalet’, disco en la que tocaron bandas como Babasónicos, La Mancha de Rolando, La 25, Turf, Catupecu Machu, Jaf, Árbol, La Mississippi Blues Band, Kevin Johansen, entre otras.

² ‘Submarino Amarillo’ era el nombre del programa conducido por Tom Lupo, poeta, locutor, psicoanalista, que en los años ochenta se difundía por Radio del Plata.

En suma, volviendo al tema de los concursos, se evidencia que los criterios que priman en este tipo de competencias priorizan el lugar de origen de las bandas y se terminan seleccionando bandas locales. En el caso del concurso en ‘Los Tilos’ la localía del grupo La Noche no fue premisa para la elección. “Con los chicos [de La Noche] no nos conocíamos, había esa güevada como que veníamos de otro lado, son cosas anecdóticas que siempre pasan en las bandas”, expresó Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza. En este caso parecen sobresalir razones vinculadas a las propuestas musicales: canciones más “gancheras” versus temas de larga duración y sin estribillos; bandas que suenan “afinadas”, “prolijas” y otras que no, a oídos del jurado.

5.2. Sonidos con Brillo

A partir del 1 de enero de 1992 dejaron de circular los australes. Con la sanción, durante el año anterior, de la “ley de convertibilidad” comenzó una época de engañosa estabilidad. El ministro de economía Domingo Cavallo fue el impulsor de este régimen económico, conocido como el “1 a 1”: un dólar igual a un peso. El modelo de convertibilidad benefició a algunas familias de la clase media que pudieron acceder a la casa propia, a viajar al exterior. E incluso a instrumentos musicales. Cuando Rafael Gallardo trajo a la memoria los inicios de La Noche uno de los aspectos que sobresalieron en su relato fue cómo sus integrantes se fueron equipando:

Cuando nos juntamos con el Patón [Bonaccorsso] es como que ya empezó a tomar más forma porque el Patón rápidamente se compró una guitarra. Yo tenía un teclado. Y el Gordo Martínez, estaba en primero o segundo año de la secundaria, iba a Don Bosco y se llevaba hasta los curas, tenía todas las materias. Y la madre le prometió que si las sacaba y pasaba le compraba un bajo... Pasó y le compraron el equipo y el bajo... Entonces ahí es como mucho más cerca ya. Y faltaba un baterista y el Bombilla [Silvio Benegas] quería ser baterista...Juntamos la plata, fuimos a trabajar, le vendió una bicicleta, algo al padre, no me acuerdo qué bosta le vendió y juntó, ponele, U\$S 300. Ya era el 1 a 1, ya estaba la convertibilidad y se fueron a Rosaenz y el padre le trajo una Tama... Y ahí ya estaba la banda. (R. Gallardo, comunicación personal, 2 de enero de 2018)

En el otro extremo, familias de clases sociales bajas y la industria nacional padecieron más este proceso. El país recibía un flujo de dólares producto de la venta de empresas estatales. Gran parte de las privatizaciones se llevaron adelante entre 1990 y 1994. Fue un proceso privatizador “abarcativo y acelerado” enmarcado en un programa de reformas estructurales con bases ideológicas neoliberales que no sólo implicó la transferencia de firmas estatales sino también la desregulación de mercados, la apertura de la economía a corrientes internacionales de bienes y capitales y la flexibilización y precarización de las condiciones laborales (Aspiazu, Schorr, 2001, p. 67).

El “1 a 1” también permitió la llegada de músicos internacionales que no habían venido al país. Se produjo el advenimiento de la música de estadios, es decir realización de conciertos en canchas de fútbol llenas de público y, en algunos casos, con bandas organizando más de un concierto. Guns and Roses, por ejemplo, hizo dos presentaciones en el estadio de River Plate, en abril de 1992. Además, vinieron Iggy Pop, Nirvana, Skid Row, Motörhead, Joe Cocker, Die Toten Hosen, Marillion, Ramones, B-52’s, Brian May. En todos estos shows bandas argentinas telonearon a las bandas extranjeras.

Otro acontecimiento trascendente de ese año fue la reunión de Serú Girán. Tras la separación en 1982 se volvieron a reunir diez años después para grabar un nuevo álbum, realizar una gira nacional y lanzar un disco en vivo. El nuevo álbum fue ‘Serú 92’ y la gira nacional se realizó por Córdoba, Rosario y ciudad de Buenos Aires. En esta última hicieron dos conciertos en el estadio de River Plate ante 120 mil personas. “Un récord en la historia de los conciertos de rock en Argentina, con una recaudación que superó los dos millones de dólares” (Fernández Bitar, 2015, p. 219). El registro de los conciertos de la gira se editó, en 1993, en dos trabajos: ‘Serú Girán en vivo volumen 1’ y ‘Serú Giran en vivo volumen 2’.

En el terreno de las publicaciones, Fito Páez sacó el disco ‘El amor después del amor’, que se terminó convirtiendo en uno de los discos más vendidos de la industria musical argentina. “Agotó 30 mil copias en dos días y 20 mil más en una semana. Llenó diez veces el Teatro ‘Gran Rex’ y a fin de año llevaba vendidas 175 mil unidades” (Fernández Bitar, 2015, p. 217). También se destacaron los siguientes registros: Babasónicos editó su primer disco, ‘Pasto’. Cerati y Melero, ‘Colores Santos’, Martes Menta, ‘17 caramelos’, Pappo’s Blues, sacó ‘Blues local’, y Fabulosos Cadillacs, ‘El león’.

Por la provincia de Mendoza, en octubre de 1992, se formó Karamelo Santo. Los integrantes de este grupo provenían de bandas como Los Perfectos Idiotas, La Familia Mingals, La Leche, Los Aviones y Los Feligreses. Debutaron en ‘La Torre Pub’, el 20 de diciembre. Ese mismo mes se inauguró ‘La Bóveda’, pub ubicado en calle Belgrano de Godoy Cruz. “Muchos le decían ‘el Cemento mendocino’”, rotuló Sampirisi (2023) sosteniendo una lectura comparativa habitual en algunos estudios sobre la cultura rock. Al principio inició como carrito-bar, pero rápidamente se convirtió en “el lugar de la bohemia noventosa” y “la movida roquera adoptó el lugar” (p. 194). Para el otro periodista mendocino estudioso del rock en la provincia la comparación fue más allá del país:

Muy pronto este lugar se convierte en una punta de lanza para toda la movida ya que por ese antro subterráneo de cuatro metros por ocho –al mejor estilo de la mítica Caverna, de Liverpool- desfilará lo más variado del rock local. Este hecho coincidió con el nuevo impulso que experimentó la movida rockera de Mendoza luego de dos o tres años de ostracismo. La actividad frenética desplegada entre el año `92 y el `94, reeditará, en parte al menos, los fructíferos años que tuvo el rock mendocino entre 1985 y 1988, sin dudas los más esplendorosos de su historia. (Roly Giménez, 2016: p. 463)

Entre los adelantos tecnológicos que venían llegando al país estuvo el cedé o disco compacto. Un formato que permitió el almacenamiento digital multimedia, a diferencia de soportes anteriores (casetes, vhs) que son soportes de almacenamiento analógicos. El sistema digital ofrecía mejor calidad que el analógico, además que permitió una lectura no secuencial de la grabación (se podía saltar de una pista a otra sin realizar el paso de “rebobinar” en el caso del casete). El disco compacto se empezó a comercializar, a escala mundial, en 1982 y al finalizar la década de los ochenta se fabricaban millones de cedés al año. En el país, a comienzos de los noventa, ya se los producían y comercializaban, fundamentalmente a través de las grandes discográficas. En 1992, expresó el periodista Fernández Bittar (2015), “gracias a la aparición del novedoso y revolucionario formato del compact disc, hubo un acelerado aumento de las reediciones de viejas grabaciones del rock local” (p. 216). En cambio, la situación en Mendoza era otra ya que aún no había fuerte desarrollo tecnológico en el sector. Vil & Vic, por ejemplo, grupo mendocino de popailable, logró editar en formato cedé ‘Qué Momento!’ (1992. EMI). La producción de Karamelo Santo, ‘La Kulebra’ (1993, por Bunker

Records) se editó en casete de manera independiente. ‘La Banda del Garaje’, de Los Alfajores de la Pampa Seca también se editó en casete y de manera independiente (1993, Alsina). Recién en 1995, Funky Malibú registró ‘Funky Malibú’ en cedé (1995. Bunker Records) y a partir de ahí arrancó la edición de discos compactos en la provincia.

Las diferencias entre registros analógicos y registros digitales se evidenciaron a medida que se conversaba con Rafael Gallardo y se iban escuchando los archivos que guarda en su computadora. Muchos de estos registros fueron originalmente grabados en casetes y luego digitalizados: “el problema de la cinta es cuando los pasás, los digitalizás, nunca les podés sacar brillo, nada, es una cagada”, distinguió Gallardo.

5.3. La Noche, Mil y Una

En San Carlos, hasta 1992, relató el músico Rafael Gallardo, “no había bandas. Había músicos por ahí tocando, qué se yo, estaba el Trocas que tenía un dúo con el Julito Luzuriaga.” Según información publicada en la prensa local Ricardo ‘Trocas’ Castro hizo una presentación en la confitería ‘Mirasoles’, de La Consulta, en 1991. Una apreciación semejante a la de Rafael tuvo el músico Emanuel ‘Mona’ Imazio: “La Noche, podríamos decir, fue el primer grupo de rock de San Carlos, y hacían covers. En Tunuyán estaban los Vat 69. Era el único rock que había en todo el Valle de Uco.”

El grupo de pop rock La Noche se formó en La Consulta, en el verano de 1992. Tuvo una primera etapa que duró poco más de dos años; su debut fue en el patio delantero de la confitería ‘Los Tilos’. Algunos pormenores de su formación decantaron en Emanuel Bonaccorso después de ver el recital de Los Hijos de Neruda, en ‘Los Tilos’, un año antes. Tras el impacto del concierto se decidió por formar una banda:

Y ahí empecé a armar la banda, no porque supiera que eran músicos, sino porque estéticamente se vestían más rockeros... La estética era muy del hard de los noventa, de principios de los noventa. El grunge todavía no había llegado, pero sí estábamos copados con Guns N’ Roses. (E. Bonaccorso, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

En esa búsqueda de integrantes apareció el nombre de Alexis Popic, guitarrista que hacía poco tiempo estaba viviendo en La Consulta. Una vez que se comunicaron con él empezaron a ensayar e inmediatamente resolvieron salir a tocar. Aún sin tener suficiente experiencia, manifestó Bonaccorso, y con los aportes que fueron tomando de los conocimientos musicales de Alexis, en ese entonces con 33 años, se animaron al primer recital, en Los Tilos: “Preparamos cinco covers que no sonaban bien, sonaban un desastre”. ‘Presente’ de Vox Dei, ‘Rezo por vos’ de Charly García y Luis Alberto Spinetta fueron algunas de las canciones elegidas para tocar esa noche.

Después de la presentación en ‘Los Tilos’, hicieron otros conciertos en el departamento de Tupungato, en la Fiesta del Tomate y en la primera Estudiantina realizada en San Carlos en 1994. Luego de este último festival, que se realizó en el marco del día del estudiante, Alexis Popic y Rafael Gallardo se alejaron de la banda por razones musicales: “me quedó gustando un poco uno de los estilos de la música, Zeppelin, y al Alexis también. Y los chicos querían ir por un lado más pop, les gustaba mucho más el plan Los Rodríguez y todo eso”, argumentó Rafael Gallardo. Hasta ese entonces La Noche recreaba un repertorio de canciones de rock nacional e internacional.

Tras la partida de dos de sus integrantes comenzó un segundo período en el que pasó a ser prioridad componer temas propios. Entre las primeras canciones del grupo destacaban: ‘Cosas de la vida’, ‘Rucucú’, ‘Mujer de multitud’, ‘El sonido de una lágrima’. Sobre esta idea de desarrollar proyectos con repertorio propio Gallardo plantó bandera y adujo que en las bandas del departamento de San Carlos comenzó a perfilarse esta particularidad:

En el rock no había música propia acá, en San Carlos. O por lo menos si la había estaba escondida, digo, porque el Trocas tenía sus canciones, pero cuando iba a hacer un show no las tocaba, hasta que no fueron los Dueños del Santo. El salto es en San Carlos porque en Tunuyán las bandas que después empezaron a aparecer siguieron con el tema del covers y acá en San Carlos como que había una tradición, tocaban unos poquitos covers y ahí nomás querían hacer sus temas propios. Ídem en Tupungato, había una sola banda en Tupungato o dos, y una hacía covers, que era del director de Cultura, se llamaba El Signo y hacían música estilo la banda El Símbolo.

Y después estaba la banda que siguió tocando, los Tía María. (R. Gallardo, comunicación personal, 2 de enero de 2018)

Figura 10

Banda La Noche



En 1995 La Noche grabó el tema principal de la fiesta de la vendimia de San Carlos. Tiempo después la banda hizo una pausa y retomó las actividades a fines de los noventa. Se trató de una tercera etapa cuya formación cambió varias veces. En el año 2000, estaba integrada por: Mauro Gallardo, en la voz, Rafael Gallardo, en teclados, Emanuel Bonaccorso en guitarra, Iván 'Fatiga' Tagarelli guitarra, Silvio Benegas, batería, Martín Mur, en bajo. En ese entonces participaban músicos invitados, entre ellos, Macelo Mocayar en el saxo.

Además de la formación cambió el ámbito de circulación. La Noche del siglo XXI estuvo radicada en la ciudad de Mendoza, ya que parte de los históricos integrantes estaban estudiando y viviendo en la capital mendocina. Y, claro está, desarrollando conciertos y grabando “a pulmón” un disco. En palabras de Iván ‘Fatiga’ Tagarelli (2000) “aprovechamos un contacto que hicimos con el ‘Fana’ Martínez (bajista de Markama) que nos ha hecho el aguante económicamente, donde lo vamos pagando de a poco.”

Respecto al registro del disco de La Noche quedó inconcluso y se llegó hasta la etapa de grabación. No se pudo continuar por dificultades económicas que el grupo no pudo solventar. Se cerró la etapa de La Noche, algunos de sus músicos pasaron a integrar La Guarilona, numerosa banda que abordó diferentes géneros musicales y que se movió por el ambiente universitario de la ciudad de Mendoza entre los años 2000 y 2002.

Mirando retrospectivamente esos primeros años de los noventa en La Consulta hay coincidencias en señalarlo como un momento de ebullición y algunos sectores juveniles vieron en la música rock una forma de expresión. Para Emanuel Bonaccorso al comenzar la década de los noventa: “se empezó a manejar como un mambo con el arte, así como expresión y sin saber lo que estábamos diciendo, yo no sabía que se estaba pudriendo todo, pero algo sentía. Escuchaba a Nirvana y sentía angustia.” Atravesado por las ideas neoliberales y sin ser todavía consciente de su impacto, Bonaccorso sentía un “vacío de contenido” tanto en el terreno político como en lo social y cultural del país:

Si bien esa angustia era generacional, yo creo que la sentíamos mucho. Había como una rebeldía, no contra el estado, ni contra el gobierno. Sí, contra la sociedad, había una rebeldía con cómo estaba puesto todo, pero sin tener idea, o sea, era inconsciente esa rebeldía. Entonces era contra la familia, contra las cuestiones pre-establecidas en el pueblo... (E. Bonaccorso, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

En base a la información que vamos obteniendo de los intercambios orales podemos decir que a partir de los artífices que -inicialmente o eventualmente- formaron parte de La Noche sumados a otros jóvenes, se desarrollaron algunos proyectos musicales más cuyo núcleo fue la ciudad de La Consulta.

Tabla 2

Grupos de rock de los años noventa en San Carlos

La Vanguardia	1993	‘Tito’ Tejada (guitarra), ‘Chuleta’ Campos (voz), Gabriel ‘Chispín’ Fredes (bajo), Alexis Popic (guitarra).
Piel & Huesos	1993	Emanuel ‘Mona’ Imazio (bajo), Martín Mur (guitarra y voz) y Darío Ferreira (batería).
Generación Z	1994	Pablo Morales (guitarra), Federico Morales (teclado), ‘Tijo’ Arriagada (bajo), ‘Chuleta’ Campos (voz), ‘Pollo’ Morales (batería).
Estigma	(falta fecha)	‘Tito’ Tejada (guitarra), Martín Mur (voz y guitarra), Marcelo Della Gáspera (bajo). Falta identificar al baterista.
Glicerina	1996	Emanuel Bonaccorso (guitarra), Gabriel ‘Chispín’ Fredes (bajo), Martín Mur (voz y guitarra), Silvio ‘Bombilla’ Benegas (batería).

El listado precedente da cuenta de lo que ocurrió, fundamentalmente en el barrio Integración, de La Consulta. Entre 1993 y 1996, según recuerda Pablo Morales, mientras cursaban la escuela media se dio una particularidad entre jóvenes que se volcaron hacia el rock:

Ibas al barrio Integración y había cuatro o cinco bandas ensayando, ¡era increíble! Había una banda ensayando en el ‘Piruja’, otra en el ‘Chispín’, otra en el ‘Tijo’, otra en el ‘Bombilla’ y otra en el ‘Alexis’. Tres cuadras y había cinco bandas ensayando. (P. Morales, comunicación personal, 05 de febrero de 2018)

Esta concentración de la actividad en el barrio Integración también fue relatada por Emanuel ‘Mona’ Imazio: “Viví en el barrio Integración en una época en que éramos todos músicos... En una cuadra había tres bandas”. En la charla, Imazio reconoció la existencia de “muchos grupos” en un estado de hiperactividad que organizaban festivales y participaban en recitales: “eso te motivaba a ensayar porque sabías que iba a haber un toque; en cambio ahora los pibes ensayan, ensayan y no saben dónde van a tocar”.

El barrio Integración no fue el único núcleo de concentración de la escena rockera. En unos años más el barrio El Molino, también en La Consulta, y Pareditas, distrito del sur del departamento de San Carlos conformaron, al decir de Daniel ‘Gallo’ Piña y Rafael Gallardo, un triángulo que trazó un mapa de los núcleos geográficos en los que se ha desarrollado la

escena rock en San Carlos. Los tres ángulos de este triángulo fueron: Pareditas, donde la idea de pueblo se hizo fuerte, con las bandas Grasa é Moto y Dueños del Santo; el barrio Integración, lugar en el que surgieron La Noche, Metamorfosis, bandas de jóvenes de clase media; y el barrio El Molino, con ‘la Murga’ y Hormigas Negras, cuyos orígenes y músicas se pueden relacionar con sectores populares. Esta última banda fue, ya a fines de los noventa, la de mayor proyección del rock local.

5.4. Expresión y Consumo

La música rock en jóvenes de San Carlos a partir de 1992 cobró importancia como una posibilidad de expresión artística, ya sea en el plano del lenguaje musical como en el plano del lenguaje corporal, con el uso de vestimenta asociada al rock. El arte entendido como expresión es una idea ampliamente difundida en la sociedad cuando se trata de definir a artistas y a lo artístico. El arte, el rock como “expresión” considera relevante los sentimientos, intereses y preocupaciones del sujeto, por tanto, hacer una obra constituye un medio para exteriorizar estados de ánimo, gustos, ideologías. Se pone en valor la subjetividad, uno de los principios del Romanticismo como así también la idealización del pasado, la revalorización de lo primitivo y lo irracional (Martín Barbero, 1987, p. 17).

La Noche, cuando inició, seleccionó un repertorio “de canciones clásicas del rock nacional e internacional”, al decir de Rafael Gallardo (2017). Este criterio evidencia revisitar o recrear un pasado musical y traerlo al presente de 1992. Las canciones elegidas evocaron los primeros años del rock en Argentina, tal es el caso de ‘Presente’ (1970) y ‘Génesis’ (1971), ambas canciones de Vox Dei; y los albores de la democracia tras el proceso dictatorial (1976-83): ‘Rezo por vos’ (1985), de Charly García y Luis Alberto Spinetta. En la elección de estos temas tuvo mucho que ver Alexis Popic quien generacionalmente se ha vinculado primero con estas composiciones:

El Alexis ya nos generó también una apertura de mucha música [...] Acordate que justo en los noventa fue como ese revival de los años setenta con Tanguito, sesenta y setenta. Estuvo el Woodstock ‘94, había como una onda de ese palo y, qué se yo, yo me escuché todos los discos de Zeppelin. (R. Gallardo, comunicación personal, 2 de enero de 2018)

Otro criterio para la selección del primer repertorio fue que se trató de composiciones sencillas, “covers muy simples” con letras “interesantes”, explicó Emanuel Bonaccorso. No resulta menor el interés por lo que dicen las canciones, en una época en la que la frivolidad, lo glamoroso, el “deme dos”, y la posibilidad de acceder a los lujos del primer mundo fueron posturas que retrataron “lo que sería el rock en la agenda presidencial: meros encuentros para la foto, sin ningún tipo de trasfondo cultural”. Las fotos de Menem en la residencia de Olivos con los Rolling Stones, aprovechando la primera visita de la banda inglesa, en 1995, y el encuentro con Charly García, en 1999, fueron instantáneas rockeras que tuvieron fines proselitistas para el entonces presidente del país (Provéndola, 2015, p. 165).

Ante el vaciamiento institucional del menemismo la música rock constituyó un factor de interpelación para las juventudes. En este sentido Emanuel Bonaccorso opinó que, al escuchar a Charly García, Luis Alberto Spinetta, Fito Páez, Gustavo Ceratti había una línea poética que ayudaba a interpretar la realidad: “para mí el rock es fundamental porque vos escuchás a esos cuatro chabones y te abren el cerebro, no te hace falta leer, escuchando las letras de esos locos.”

Tras este período de recrear canciones de rock aparecieron otros intereses musicales y fue cuando Alexis Popic y Rafael Gallardo abandonaron el grupo. Quienes quedaron optaron por conectar con lo que estaba sonando en ese momento, en especial Andrés Calamaro, quien ya había publicado ‘Nadie sale vivo de aquí’ (1989, reeditado en 1992), y que durante la década de los noventa grabó discos casi todos los años, como solista o con Los Rodríguez. Otras estéticas musicales de la época fueron dando identidad a La Noche durante la segunda etapa. La impronta “calamarezca” y “rodriguezca” que reconocieron sus integrantes retomó otras nociones sobre hacer rock en las que tocar fuerte o usar la distorsión no eran características excluyentes del género. “Todas las bandas en ese momento dijeron: el rock es una postura, se empezó como a ver eso, y hasta decir no sé si es tanta la distorsión sino la postura ante la vida”, dedujo Bonaccorso.

También empezaron a llamar la atención por ese entonces otros artistas: Manu Chao, Sting, Silvio Rodríguez (su trilogía), Joaquín Sabina, entre otros, y que fueron la banda sonora de esos días en los que comenzaron a componer sus propias canciones. Por ende, ya

no había un estilo musical predominante, sino diversidad de géneros entre los que se destacaban: la canción latinoamericana, músicas de raíz folklórica, reggae, flamenco, rumba, ska, alterlatino, world music, etc.

Así como el rock fue vivenciado como expresión por quienes se acercaron como artistas y público, otras personas que formaron parte de la escena lo vieron como una oportunidad de negocio. Dos intenciones se entremezclaron según el modo de acercarse a la cultura rock. Como vimos anteriormente, mientras los músicos se abocaban a hacer y decir a partir del rock Gerardo Mercado se abría, desde su restorán, a esta cultura con intencionalidad comercial. Si bien a nivel país se advertía el advenimiento de la “música de estadio” en la provincia de Mendoza no ocurrió tal cosa. El espacio que cobró protagonismo fue el pub, ‘La Bóveda’ constituyó el lugar prototípico entre 1992-1994. En este bar, al decir de Sampirisi (2023), “se confunden los últimos fuegos de la explosión del rock de los 80 con la chispa que enciende la escena de los 90” (p. 200).

Esta etapa, a pesar de ser intensa a nivel de producción y de consolidación del movimiento, tiene características diferentes al período anterior que fue tan masivo. En éste, el rock se vuelve más hacia adentro, estrecha filas entre aquellos que son del “palo”. Sus miembros se reconocen entre sí por algunos guiños y actitudes que actúan como marcas de membresía. (Cousinet, 2009, p.108)

En La Consulta de principios de los noventa ‘Scooby pub’, las confiterías ‘Mirasoles’ y ‘Los Tilos’ fueron espacios en los que circuló la música rock. Para Mercado “dar el espacio” y “hacer rentable la movida” era su manera de hacer rock. Esta idea de concebir la música como negocio conlleva la visión del arte como consumo, es decir como mercancía. Las investigaciones sobre consumo crecieron durante la década de los noventa. Entre ellas la del antropólogo Néstor García Canclini (1995) que analizó cómo los cambios a la hora de consumir modificaron las formas ser ciudadano. En esta obra propuso la siguiente definición de consumo: “es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (p. 42). Tal definición vio en el consumo algo más que “ejercicios del gusto” y “compras irreflexivas”. En cambio, se trata de una “racionalidad económica” que, por un lado, contempla el modo en que las grandes estructuras del capital organizan cómo se distribuyen los bienes y, por el otro, desde la perspectiva de los movimientos de

consumidores y de sus demandas que “participan en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo.” Es decir que el consumo además de expandir el mercado y reproducir la fuerza de trabajo es útil para que las personas se diferencien y se comuniquen entre sí. “Sirve para pensar”, “sirve para ordenar políticamente cada sociedad”. No es algo privado y pasivo sino social y activo. Y además no es una práctica exclusiva de los años noventa del siglo XX, para García Canclini, esta función utilitaria de los bienes subsiste tanto en sociedades modernas como en sociedades ancestrales:

La confrontación de las sociedades modernas con las "arcaicas" permite ver que en todas las sociedades los bienes cumplen muchas funciones, y que la mercantil es sólo una de ellas. Los hombres intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo, para controlar el flujo errático de los deseos y darles constancia o seguridad en instituciones y ritos. (García Canclini, 1995, p. 53)

Los valores que imperaron en el contexto de los procesos globalizadores neoliberales apuntaron a “dinamizar” el mercado y la moda. La renovación constante conecta con “un mito” de la juventud: el de la novedad permanente (Lunardelli, 2002, p. 97). Y en este punto reside una de las prácticas que empresas como la de Gerardo Mercado llevaron adelante: conectar con lo nuevo, con lo que demandan sus deseos juveniles. “Éramos jóvenes con mucho ímpetu”, tuvimos la idea de “compartir el espacio a los chicos jóvenes que empezaron a tocar”, fragmentos de su discurso que, interpretamos, buscaban que esos deseos se concretaran y regularan desde un espacio institucionalizado, en este caso, por pequeñas empresas de la zona antes que el estado se ocupara de dar ese espacio y lo ampliara. “Después vinieron las estudiantinas”, aclaró Mercado haciendo referencia a los festivales para el día del estudiante que las distintas municipalidades de la región empezaron a desarrollar años después.

No solo el consumo de bienes identificó a los jóvenes de los años noventa, también el de los medios masivos. Las tecnologías audiovisuales de comunicación crecieron vertiginosamente durante este período, ofrecieron nuevos modos de informarse e incluso de concebir y ejercer derechos: “los públicos acuden a la radio y la televisión para lograr lo que las instituciones ciudadanas no proporcionan” (García Canclini, 1995, p. 23). Tanto la

televisión, como la radio y la prensa fueron el vehículo perfecto del que se valió el mercado en los años 90 para expandir la música juvenil (Lunardelli, 2002, p. 73). La presencia de concursos de bandas de rock en el canal de televisión pública y en radios porteñas establecieron síntomas de una época que señalamos en este capítulo. Sumado a esto en 1992 Mario Pergolini y Pipo Cipolatti arrancaron con ‘La Tv Ataca’ y ‘Hacelo por mí’, por canal 9. Vicentico primero y Roberto Pettinato, en ATC, con ‘Rebelde sin pausa’. Ari Paluch, Juan Castro y Pato Galván con ‘Crema americana’, y Eduardo Berti, Antonio Birabent y los hermanos Josi y Daniel García Moreno, con ‘Rocanrol’, en América Te Ve. Lito Vitale, ‘Ese amigo del alma’, en el cierre de la transmisión de Canal 13. (Fernández Bittar, 2015, p. 215). En casi todos estos programas se advierte la presencia de músicos roqueros en la conducción de las emisiones televisivas, con estilos transgresores y descontracturados para presentar notas y recitales, hacer entrevistas y difundir vídeos vinculados a la cultura juvenil.

Dada la legitimidad de los medios masivos de comunicación de la época, no fue irracional el deseo de jóvenes haciendo música rock por acceder a un registro que les permitiera hacer circular y consumir su música. A comienzos de los noventa, en la provincia de Mendoza, como se dio cuenta en apartados de este capítulo, no hubo un fuerte desarrollo de las grabaciones. La Noche, el grupo de rock pionero en La Consulta, hizo varios intentos para conseguir grabar un disco. También las otras formaciones que transitó Rafael Gallardo, En casi todas hay materiales sonoros grabados que no alcanzaron a editarse, a veces por razones económicas, a veces por conflictos en las relaciones internas de los grupos y a veces por nuevas responsabilidades (estudio, laborales, paternidades) cuyo corolario fue el cese de actividades. A partir de esto podemos leer que para algunos músicos y participantes de la cultura rock la grabación de un disco sería un valor que contribuiría a la legitimación de un grupo, tanto mediática como del relato histórico. A pesar de esto, como concluye la letra de ‘Huelga de Amores’, de Divididos: “La historia escrita por vencedores, no pudo hacer callar a los tambores” (Mollo, Arnedo, Gil Solá, 1993, 1m36s).

Capítulo 6: 1993. Música de Hotel Sobre la Ruta 40

6.1. Canciones del Momento, Recitales de Paso 1993.

Entre hechos artísticos que se pudieron experimentar en 1993 se destacó el estreno de la película ‘Tango Feroz’, en el mes de junio, dirigida por Marcelo Piñeyro. El film trató una versión libre de la vida del músico José Alberto Iglesias (‘Tanguito’), autor junto a Lito Nebbia del tema ‘La balsa’, una de las canciones fundacionales del rock en Argentina. La película fue un éxito de taquilla: “en un mes asistieron 200 mil personas y el total pasó los dos millones de espectadores” (Fernández Bitar, 2015, p. 223). Por otra parte, la banda sonora invadió las estaciones de radio, fundamentalmente a partir del hit ‘El amor es más fuerte’, compuesto por los mendocinos Fernando Barrientos y Daniel Martín (Caín Caín). Más cercana e inusual fue la experiencia del recital organizado en la hostería La Posta de San Carlos, en Eugenio Bustos. El martes 21 de setiembre de 1993, a las 11 de la mañana, Caín Caín, “la banda más taquillera de los últimos tiempos antes de comenzar su gira nacional, en exclusiva”, presentaba: “Tango Feroz en concierto”.

Figura 11

Folleto del concierto de Caín Caín, en San Carlos



Nota: M. Puerta, comunicación personal, 5 de abril de 2021.

Los mensajes promocionales ideados para la convocatoria hacían foco en el suceso comercial que, a priori, señalaba un puente entre las generaciones atravesadas por poco más de 25 años de rock en castellano. Aunque, a la postre, puede especularse según la línea

poética que canta Ariel Dávila: “tal vez no existe el puente sino un cielo compartido.”
(Dávila, A, 2004, 2m12s)

La hostería, en ese entonces, era ‘la joya’ arquitectónica del momento en Eugenio Bustos. Recién inaugurado y al borde de la ruta 40 ostentaba su arquitectura neocolonial: con arco de medio punto en sus ventanas, paredes con revoque liso y techo de teja colonial. Un largo cantero de piedra ofrece protección a la fachada principal cuyo punto culmine es un mirador. A la par de ese cantero la fila de asistentes esperaba el inicio del show. El ingreso fue por una puerta alternativa al hotel, la del salón que habitualmente era sala de juegos con mesas de ping pong y pool; y otras veces se alquilaba para reuniones, casamientos y cumpleaños de quince. Ya dentro relucían sus paredes blancas, el techo con postes de maderas haciendo trabas con notable diseño. En uno de sus muros una pequeña placa de madera enmarcaba una cerámica blanca con la inscripción del nombre del espacio del hotel que ese día era escenario “exclusivo” para el rock: ‘Parlamento’, se leía en tinta azul ‘Bic’. La designación alude al “parlamento” entre San Marín y Pehuelches, en el fuerte San Carlos en 1816, para establecer alianzas con los indígenas y como parte de su estrategia distractora para cruzar a Chile y sorprender a las tropas realistas. Antes estrategia militar, esta vez estrategia comunicativa que buscaba conectar con la historia cultural de la zona. Y había luz esa mañana, mucha luz entrando por las muchas ventanas que miraban al este y al oeste. En el extremo norte destaca la puerta de ingreso y una estufa a leña haciendo centro. Y en el sur una pared curva revestida con duelas de madera y flejes de acero, como las barricas para criar vino. Y un balcón con baranda de columnas de madera. Desde este cuerpo voladizo la banda compartió su cielo, a unos tres metros de altura del piso, lo cual hacía difícil poder observarlos plenamente. El público parado, mirando y escuchando de abajo a arriba con esa perspectiva de ángulo contrapicado que engrandece visualmente al objetivo que se mira y establece una posición dominante en relación a espectadores. Desde lo alto sonaron presurosas ‘El amor es más fuerte’ y ‘Presente’, las canciones más esperadas por adolescentes que transitaban sus primeras experiencias en la cultura rock y en recitales de la zona. Las otras, se notaba en el ambiente, eran sonido de relleno. ¿Cuántos oídos habían escuchado previamente a la banda? ¿Quiénes ya tenían subrayado, en su enciclopedia del rock, el nombre ‘Tanguito’? Un puñado de personas del puñado que asistió. ¿Acaso unas cien en total? Se escucharon aplausos tímidos cada vez que terminaban las canciones y el ‘pogo’ estuvo ausente. La actitud del público era la de la contemplación y acaso no daba encontrarse

los cuerpos aún adormecidos a esa hora del día, en ese lugar de atmósfera pulcra y luminosa. A los músicos no se los veía felices. Raro, ¿no? ¡Eran la banda más exitosa del momento y no se los veía disfrutar de ese éxito! Tal vez porque hay un abismo de distancia cuando el rock suena por contrato corporativista y lo organiza una empresa o un ministerio estatal y cuando el rock suena a autogestión y las bandas dinamizan el proceso organizativo. No hay puente que los una, tal vez un cielo ¿compartido?

6.2. La Y Griega de los Caminos: Crear canciones, Vender Canciones

Argentina vivía un proceso político en el que el estado dejaba de intervenir sobre algunas actividades económicas. En 1993 fue el turno de los aportes previsionales que pasaron a empresas privadas administradas por bancos. El nuevo régimen previsional recibió el nombre de A.F.J.P. (Administradora de Fondos, Jubilaciones y Pensiones) y fue resistido por jubilados que desconfiaban de la reforma y demandaban el manejo de los recursos por parte del estado. A pesar de la resistencia la ley fue sancionada. La libertad de mercado aún reunía consenso gracias a la estabilidad económica que permitió el crecimiento del consumo. Todavía había fondos estatales producto de las privatizaciones que signaron los primeros años de gobierno menemista. También hubo consenso entre los dos principales dirigentes políticos de la época: Raúl Alfonsín (U.C.R.) y Carlos Menem (P.J.). El 14 de noviembre de 1993 se reunieron en la quinta presidencial y acordaron la reforma constitucional que permitía la reelección del primer mandatario. El hecho se conoce como ‘Pacto de Olivos’ y anticipó la sanción de la ley, lograda el 29 de diciembre, tras la aprobación de las dos cámaras del congreso nacional. En lo educativo se sancionó la ley federal de educación que extendió la obligatoriedad educativa a 10 años, al unir la educación primaria con los dos primeros años del nivel secundario (E.G.B.) Previo a esta sanción algunos servicios educativos de nación fueron transferidos a los estados provinciales, en una clara política de descentralización acorde a la desintervención estatal. Gremios, estudiantes y trabajadores de la educación repudiaron los nuevos cambios en el sector. Observaban que la educación dejaba de ser un derecho que el estado debía garantizar para transformarse en un servicio de consumo.

En el plano musical sobresalió la llegada de Michael Jackson que dio tres recitales en el estadio de River Plate, en lo que fue su primera presentación en Latinoamérica. También

los dos recitales que Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota ofrecieron en el estadio de Huracán de Parque Patricios, presentando su reciente disco doble ‘Lobo suelto, cordero atado’. Divididos hizo 11 shows en el estadio Obras, entre abril y diciembre. Además, se llevó a cabo el ‘Festival Alternativo Nuevo Rock Argentino’, en la ciudad de Córdoba, cuya grilla de artistas reunía a las bandas del llamado “recambio generacional” (Fernández Bittar, 2015, p. 225): Peligrosos Gorriones, Los Brujos, Juana La Loca, Visitantes, Babasónicos, Todos Tus Muertos. En el repaso de ediciones discográficas resaltaban: Los Auténticos Decadentes, ‘Fiesta Monstruo’, Los Brujos, ‘San Cipriano’, Gustavo Cerati, ‘Amor amarillo’, Divididos, ‘La era de la boludez’, Illya Kuryaki and the Valderramas, ‘Horno para calentar los mares’, Peligrosos Gorriones, ‘Peligrosos Gorriones’. Finalmente, en el plano de los medios masivos de comunicación, el canal musical estadounidense por suscripción MTV, nacido en 1981, inició sus transmisiones el 1 de octubre de 1993 a través de su versión regional: MTV Latinoamérica.

A ojos de Marcelo Fernández Bittar (2015) “la mayor noticia del año fue el estreno de la película ‘Tango Feroz’ y un inesperado revival general por el rock nacional” (p. 223). Marcelo Piñeyro, además de dirigirla, co-escribió el guión junto a Aída Bortnik. La trama se inspiró en la biografía del mítico ‘Tanguito’ sin tener el carácter de un documental. Así y todo, tuvo sus detractores que esperaban un tratamiento fidedigno de la historia del músico. Para Roly Giménez (2016) “el film desarrolla la historia del rey de los ‘junkies’ (José Alberto Iglesias, alias Tanguito o Ramsés VII) como una ficción edulcorada y huérfana de todo tratamiento histórico, donde ni ‘La balsa’ suena por negativa de Nebbia” (p. 459).

La banda sonora de la película también fue exitosa y sirvió para “revitalizar la carrera de artistas nuevos involucrados en el film” y posibilitó que “muchos rockeros de la primera hora” fueran tenidos en cuenta en la lista de prioridades de las grabadoras: Javier Martínez, Pajarito Zaguri, Alejandro Medina, Jorge Pinchevsky, por ejemplo. Entre los nuevos: Caín Caín, Ulises Butrón con su banda La Guardia del Fuego y Antonio Birabent (Fernández Bittar, 2015, p. 223). Este último, además de poner la voz en el film para cantar el clásico, ‘El oso’, creado por Moris, su padre, condujo ciclos televisivos en América 2, ‘Rocanrol’ y ‘La Cueva’, en Telefé. Además, en una entrevista para la revista ‘Pelo’, habló del “resurgimiento del rock nacional” y del negocio que se generó a causa del éxito de ‘Tango Feroz’. Para Birabent la película fue una “plataforma” que, por un lado, permitió que mucha gente se

acercara al rock y quisiera conocer a Miguel Abuelo, Calamaro, Tanguito, entre otros. Y por el otro lado opinó sobre la cuestión del negocio:

Últimamente han aparecido muchos empresarios con la idea de acaparar a los fanáticos del rock. Y, bueno, ellos sabrán lo que hacen y el público de rock sabrá quién está en esto para transmitir emociones y crear canciones y quién está en esto para llevarse el dinero a cualquier costo. (Birabent, 1993)

La avidez de público interesado por el rock argentino hizo que diarios y revistas nacionales editaran materiales de lectura. El diario 'La Nación', desde julio, sacó una enciclopedia de rock en fascículos 'Historia del rock', editada por Atlántida. Y la revista 'Gente', en agosto, 'La historia viva del rock and roll'. A estos se sumaban los antecedentes que medios gráficos dedicaron para la cobertura de temáticas juveniles. El suplemento 'Sí', de diario 'Clarín', que comenzó a editarse partir de 1985 con información de la cultura rock. En tanto que 'Página 12' arrancó, en 1992, con el suplemento 'No'.

Como ya se dijo, el tratamiento libre del guión hizo que Nebbia negara el uso de la canción 'La Balsa'. La producción de la película decidió que los dos temas principales fueran compuestos especialmente para el film. Caín Caín compuso 'Tango Feroz' y 'El amor es más fuerte'. La banda sonora contuvo, además, los temas: 'El oso', de Moris, interpretada por Antonio Birabent; 'Presente', de Vox Dei, cantada por Fernando Barrientos y 'Natural' y 'Amor de Primavera', de Tanguito. Estas últimas dos canciones y las composiciones de los mendocinos fueron interpretadas por Ulises Butrón, cantante de La Guardia del Fuego.

La película se estrenó el 3 de junio de 1993 asistida por una gran campaña publicitaria. Obtuvo premios en nuestro país, y en festivales de Canadá, Suecia, Italia y Cuba. Por su parte, en setiembre el dúo mendocino armó una banda con integrantes de nuestra provincia: Flavio Barrientos en bajo y Eduardo 'Tuti' Vega en batería. Sumaron además al porteño Javier Sánchez en guitarra. Con esta formación iniciaron la 'Gira Feroz `93' por varias ciudades del país. En cuanto al recital en Eugenio Bustos, Claudio Rodríguez, gerente del hotel sancarlino, recordó vagamente la presentación:

Yo creo que tocaron un día del estudiante, que estaba previsto que el show fuera en los jardines de La Posta, y fue un día tremendamente frío y lluvioso y hubo que armar el sonido y hacerlo adentro del salón. El sonido fue de Alsina, la contratación no sé, yo creo que ellos me llamaron, creo que como sabían que llevábamos bandas y cosas, llamaron y nos ofrecieron. (C. Rodríguez, comunicación personal, 27 de enero de 2023)

Figura 12

Fernando Barrientos y Daniel Martín, en el hotel 'La Posta de San Carlos'.



Nota: C. Rodríguez, comunicación personal, 27 de enero de 2023.

Según el recuerdo de Rodríguez el recital de Caín Caín no fue un “show épico” y también lo rememoró “como un evento más” entre los que organizaba. De estos se pueden mencionar algunas propuestas musicales como las presentaciones de 2 Minutos, en el club de La Consulta, David Lebón, en History (discoteca que abrió en 1994, también en La Consulta), el Grupo Vida, los mendocinos La Rebelión. En el show de Caín Caín primó su percepción de que “no fueron empáticos, ni tuvieron buena onda con la gente”. La convocatoria de público tampoco cumplió con sus expectativas: “Fue gente, estuvo bueno, pero no fue la gente esperada, no sé si fue un éxito comercial o no, seguramente como todos estos shows terminás empatado, un poquito para arriba, un poquito para abajo”.

Otros hechos de la cultura rock a destacar en la provincia de Mendoza fueron las grabaciones de los siguientes discos: ‘La Banda del Garaje’, primer álbum de Los Alfajores de la Pampa Seca (Alsina, 1993, casete) y ‘La Kulebra’, de Karamelo Santo (Bunker, 1993, casete). También el certamen ‘Mendorock’, que arrancó el 20 de junio, organizado por el

músico Daniel Ríos, cuyo espacio de realización fue el teatro ‘Gabriela Mistral’. Se planificaron realizar ocho encuentros, uno por domingo.

Las primeras fechas son una fiesta del rock and roll, pero con el transcurrir de las semanas el éxito de la propuesta se va desdibujando por varios factores: falta de apoyo del público, grupos que acusan al organizador de obligarles a vender entradas anticipadas para participar (lo cual es cierto), organizador que contesta que si no los números no cierran (lo cual también es cierto), todo matizado por la acción vandálica de los mismos de siempre. (Giménez, 2016, p. 471-471)

Tras estos avatares entre éxitos y fracasos en la música rock conviene recordar que el interés de las compañías discográficas multinacionales por la música rock se evidenció a partir de 1986. Ese año Charly García firmó un contrato con CBS para grabar tres discos. Ahora bien, desde ese año hasta 1989 ese interés no era por todos los artistas o “productos”, sino por aquellos con mayor potencial de exportación. Como ya se evidenciaba en los años ochenta la industria discográfica venía presentando cifras de edición de discos y casetes que fueron descendiendo año a año. Así se llegó a los noventa a una época, según Moris, en la que las empresas grabadoras abrían sus puertas a artistas que vendían diez mil discos. Sumado a esto está el rol que desempeñaron los medios de comunicación, la radio, especialmente. Declaró Stuka, guitarrista de Los Violadores, que para que pasaran las canciones en la radio ‘Rock and Pop’ había que poner una “parva de plata” (Lunardelli, 2002, p. 57). El hecho de que el rock fuera parte de las leyes del mercado decantó en situaciones de desigualdad entre artistas u obras que redituaban económicamente y artistas/obras que no; entre artistas cuyas obras fueron acompañadas con difusiones masivas y artistas cuyas obras eran escasamente difundidas. Esta brecha entre quienes accedieron a los “privilegios” de conseguir un contrato y aquellos que buscaron sus propios mecanismos de producción y difusión, fue también la brecha entre quienes tuvieron acceso a barrios cerrados, viajes al exterior, clínicas y colegios privados y los sectores vulnerables víctimas del desempleo y el recorte del gasto público. En su estudio sobre el rock argentino de los años noventa, Lunardelli (2002) reconoció lo siguiente: “Atravesamos un tiempo en el que el devenir socioeconómico condiciona al arte [...] al rock, al punto de provocarle contradicciones que afectan su esencia original” (p. 56). Para la autora esa “esencia original” estaba en artistas que, aún incorporados al mecanismo de venta y comercialización industrial, fueron capaces

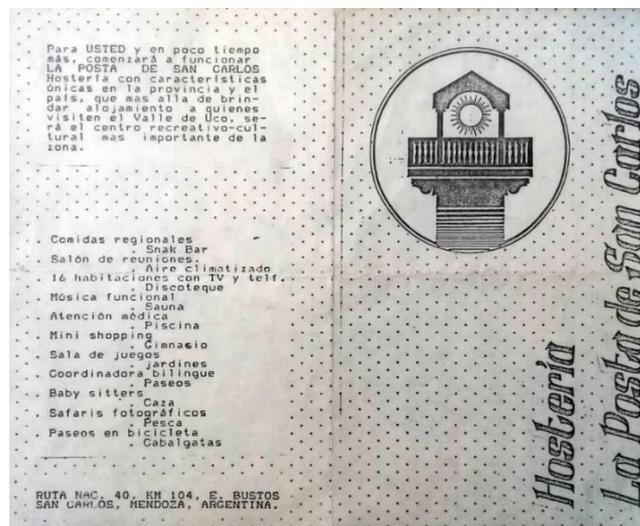
de producir y comunicar su obra de una forma distinta de la propia del sistema capitalista. Y puso como ejemplos a La Renga y A.N.I.M.A.L. como grupos “populares” e “independientes” que ocuparon los lugares propios del sistema para “infectarlo”. Además, mencionó a El Otro Yo como banda paradigmática de la “autogestión” cuyas características radicaban en la creación de propios sellos discográficos y con capacidad organizativa de recitales.

6.3. Discursos de Reivindicación de la Propia Historia en el Marco de la Globalización Neoliberal

La construcción de la hostería ‘La Posta de San Carlos’ fue parte de la política turística del gobierno justicialista de José Octavio Bordón (gobernador provincial entre 1987-1991). Durante su gestión se abrieron hoteles gracias a créditos otorgados por el Banco Previsión Social, entre ellos: ‘Hotel Valle Andino’ (Uspallata), ‘Hotel Plaza de Mulas’ (en la base del cerro Aconcagua), ‘Samay Huasi’ (Tunuyán), ‘La Posta San Carlos’ (San Carlos) y ‘Valle Grande’ (San Rafael). Propietarios de algunos de estos hoteles mantuvieron deuda crediticia con el banco provincial y ante estas situaciones morosas el estado mendocino, durante la gobernación de Julio Cobos, (para el caso del hotel Samay Huasy) y fideicomisos financieros (en el caso del hotel Valle Andino) intervinieron para que siguieran en funcionamiento.

Figura 13

Cara externa de folleto repartido antes de la inauguración del hotel La Posta de San Carlos



Leyenda: Se destaca “el centro recreativo-cultural más importante de la zona”

En el hotel construido sobre la ruta 40, aproximadamente a un kilómetro y medio del centro urbano de Eugenio Bustos, fue propiedad de César Rodríguez, que también era propietario de la fábrica de productora de mosto, conservas y jugos concentrados, 'Uvexport', hoy manejada por RPB (Baggio). Claudio Rodríguez, hijo del acreedor del hotel, se hizo cargo de su gestión, en un momento, según sus palabras, en el que el desarrollo turístico provincial "estaba empezando" y el Valle de Uco "era un lugar de paso, de la vitivinicultura no se hablaba y del turismo tampoco." El nombre encontró justificación en esa mirada de la región como sitio de tránsito. "La Posta, justamente tenía el nombre La Posta porque la idea era generar un polo, equidistante de Mendoza y San Rafael, y en el cual dotar al departamento de un hotel, con buenos servicios". Se buscaba atender la demanda hotelera que técnicos agrícolas y viajantes requerían en la zona, especialmente de clientes y trabajadores vinculados a la actividad de la fábrica Uvexport. Turísticamente hablando, según su gestor, se apuntaba al turismo interno o de fin de semana ya que "no había turismo internacional, no estaba en el mapa nacional el turismo en Valle de Uco".

Otro propósito se observa en el diseño de la construcción ya que "una gran parte de los metros construidos estaban orientados a lo que es la parte social o de entretenimiento que son el S.U.M. (Salón de usos múltiples), una discoteca y el restorán". De ahí la intención de promoverlo como "centro recreativo cultural", tanto para huéspedes como para la comunidad local, que se enunció en las diferentes estrategias de comunicación. Al respecto, dijo Claudio Rodríguez: "de entrada, se lo orientó a realizar casamientos, cumpleaños de quince, eventos sociales, el restaurante funcionaba a doble turno y la discoteca viernes y sábado, y a su vez la discoteca muy integrada con los colegios".

Marcelo Reynoso, actual director de Calidad y Servicios Turísticos de la provincia de Mendoza, estuvo trabajando para Rodríguez en el concepto del hotel tiempo antes de su inauguración. Según Reynoso "le dimos una impronta vinculada con la identidad territorial, los números de las habitaciones en huarpe. Y algunos nombres para los salones que fueron: Parlamento, Jaurúa, Kahulem." Este concepto se hizo a través del "rescate" de algunos procesos históricos acaecidos en el departamento de San Carlos. Uno de ellos fue el parlamento en el que San Martín, entonces gobernador de Mendoza, negoció con el cacique Ñancuñan para pasar por territorio pehuenche con el objetivo de atacar a los españoles desde el paso del Planchón.

El otro rescate histórico devino del nombre de la hostería y se vincula con el ‘Camino de las Postas’ o ‘Camino Real’; red de caminos que permitió la circulación comercial, política y social entre poblaciones de nuestro país. Entre la ciudad de Mendoza y las estancias del Valle de Uco se trazó un eje por el que luego se establecieron distritos del departamento de San Carlos: Tres Esquinas, Chilecito y Pareditas. A partir del proceso de organización nacional (1852 a 1880) recibió el nombre de ‘Carril Nacional’. Si bien fueron trazados desde que conquistadores vieran tierras fértiles para la agricultura y ganadería en los valles cordilleranos de la provincia, es probable que estas vías siguieran los caminos que comunidades indígenas trazaron para sus intercambios. La travesía que emprendían los viajeros era ardua y tardaba días (2 a 3, de Mendoza a San Carlos en carros) por eso se estableció el Reglamento de Postas (1771) que permitió la instalación de las mismas. Generalmente estaban ubicadas en torno a una reserva de agua natural, surgentes o cauces de agua y daban alojamiento y comida a viajeros y agua y descanso a animales. El camino de las postas, en el departamento de San Carlos, avanzaba por el costado este de la actual ruta 40. Entre ellas están, de norte a sur: la Posta del Barrancón (hoy Cápiz), la que continúa es la posta de la Isla o Real de San Carlos (elegida para la fundación de la Villa de San Carlos en 1772). Siguen las postas en Chilecito, Pareditas, la posta en Paso de las Carretas y Las Peñas. (Piatelli, 1996)

El “rescate histórico” anunciado en los testimonios, se enmarcó, creemos, en torno al V Centenario de la conquista de América. A principios de los noventa cobró cierta notoriedad la conmemoración de la fecha (todavía denominada ‘Día de la raza’, tal como lo instituyó Hipólito Yrigoyen en 1917, reemplazada en 2010 por ‘Día del Respeto a la Diversidad Cultural’³) y la reivindicación de pueblos indígenas. Así, en Argentina y en ese marco, artistas del rock manifestaron interés por abordar la cuestión indígena. Algunas canciones de esa época testimonian en tal sentido: ‘V centenario’ de Los Fabulosos Cadillacs (Vasos Vacíos, 1994), ‘Cinco siglos igual’, León Gieco (Mensajes del Alma, 1992). Así como también ediciones discográficas que mostraron visualidades y palabras –en menor medida sonidos- de los cuerpos indígenas. Subrayamos algunas de ellas:

³ Decreto 1584 de 2010. [Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación]. Por el cual se establecen Feriados Nacionales y días no laborables. 2 de noviembre de 2010.

La banda de metal Hermética, con su disco ‘Ácido Argentino’ (Radio Trípoli Discos, 1991); Divididos en ‘La era de la boludez’ (Poligram, 1993); Todos Tus Muertos con su producción ‘Dale Aborígen’ (Del Cielitos Records, 1994); e Illya Kuryaki and The Valderramas, en el álbum ‘Chaco’ (Gigoló Productions, 1995) fueron materiales que mostraron composiciones que se inscribieron en la modalidad del discurso político-reivindicativo que no surgió de los propios indígenas. Más bien se trató de elaboraciones discursivas que implicaban representaciones de los cuerpos indígenas, de cierto modo, exógenas. Este reconocimiento y reivindicación de lo heterogéneo-excluido en el contexto globalizante y neoliberal de fin de siglo, a través de lecturas artísticas, sirvieron para demostrar la existencia de una época de “sensibilidad” política que algunos teóricos, como el caso de Raymond Williams (2011) han precisado en categorías conceptuales como “estructura de sentimiento”. Es decir, la “respuesta significativa” de lo que pasa en la realidad, que implica una “mirada organizadora” y “particular” del mundo (p. 41). El rastreo de esta serie de producciones musicales realizadas en Argentina, evidenció la carencia de programas estéticos y políticos comunes, pero sí la presencia de un corpus de trabajos cuyos planteamientos determinan “rasgos epocales” que los atraviesan. Se trató de propuestas legitimadas por la prensa nacional que manifestaron maneras de entender y de reaccionar contra las implicancias de las políticas neoliberales imperantes en América Latina desde la década del setenta: aumento de la pobreza, la indigencia y la exclusión social producto de la concentración de la riqueza y la ostentación.

Política reivindicativa y de visibilización que, para el caso del hotel, se observó en la tarea de investigación que llevó adelante Marcelo Reynoso y que contó con eco de funcionarios municipales. Al respecto indicó sobre el accionar del entonces director de Cultura de la municipalidad de San Carlos: “El Hugo Rosales estaba en Cultura y se hizo un rescate... [El hotel] La Posta es una derivación sinérgica de ese concepto.” Volviendo al hotel, éste inauguró en 1991. Para ese entonces Reynoso ya no trabajaba en el hotel:

Estuve 60 días, cuando el hotel estaba en construcción y me fui. Me peleé con el César Rodríguez. Le dije que estaba equivocado. Por la ubicación, era para construir en un predio de 4 hectáreas mirando el paisaje y no la ruta, al lado de una gomera y de una estación de servicio”. (M. Reynoso, comunicación personal, 17 de enero de 2023)

También fue de la misma opinión Ricardo Funes, ex director de Turismo de la municipalidad de San Carlos: “Construyeron un hotel sobre la ruta al lado de una gomería, lo hicieron así porque estaba enfrente de la fábrica Uvexport.” Este no fue un problema exclusivo de la hostería La Posta. Para Funes los hoteles que se construyeron en el marco del programa de gobierno de Bordón tuvieron buena intención para fomentar el desarrollo turístico, pero “fue desastrosa su administración, terminaron no pagando los créditos”. No solo dificultades en la administración, reparó Ricardo Funes, otra falencia que enunció tuvo que ver con el diagnóstico y el plan de negocios a la hora de emplazar la construcción: “El Samay Huasy nunca despegó... El de la base del Aconcagua tuvo errores de arquitectos que hicieron el proyecto en la ciudad sin meterse en la montaña”.

Tras cuatro años de funcionamiento el hotel cerró. Impactaron los factores macroeconómicos, entre ellos la apertura de importaciones. Esto provocó que las industrias de capital argentino no pudieran competir en el precio de sus productos con los precios extranjeros, lo cual afectó el rendimiento de la fábrica, principal sustento del accionar del hotel. Otro factor que repercutió en los costos de mantenimiento tuvo que ver con su sistema de calefacción. En Eugenio Bustos, el acceso a gas natural no era posible aún, y se utilizaba el gas envasado. “Es por esto que llegado el momento y en vísperas del último invierno del hotel se tomó la decisión de cerrarlo que creo que fue en el año 94, 95”, argumentó Claudio Rodríguez. La gestión de Baggio, a partir de los primeros años del dos mil, no tuvo interés en la explotación del hotel. Sin embargo, durante lapsos se hicieron concesiones para que funcionaran en el edificio una sucursal del Casino de Mendoza, una discoteca (Kius, con la dirección de Armando Agostini) y un restaurante (manejado por Nito García). Actualmente permanece cerrado.

6.4. Radio Rock, “Directo a tu Corazón”

Con la hostería en funcionamiento, la gerencia de Claudio Rodríguez abrió la oferta de alojamiento a otras actividades que permitieron vínculos con la comunidad. La puesta en marcha de la discoteca ‘Kahulem’ y la instalación de la radio ‘Fm Del Valle’.

Recordemos que a fines de los años ochenta y principios de los noventa se produjo en el país una fenomenal expansión de las emisoras de frecuencia modulada. Durante este período las FM's se caracterizaron por la difusión de música a través de rankings (los más vendidos o los más escuchados) y un estilo de conducción audaz, con "algo de locura", creativo, rebelde, iconoclasta, fresco y con un lenguaje directo e informal (Ulanovsky, 2015). Esta impronta de las FM's vino a imponer nuevas formas de comunicación en el medio radial en las que existía el "temor" por aburrir. Al menos eso es lo que observó el periodista Mario Mactas (como se citó en Ulanovsky, 2015, p. 194). Por eso se definió un ritmo que no decaía durante toda la transmisión sustentado en segmentos cortos y separadores musicales. Además, se caracterizó por el elevado porcentaje de participación de la audiencia. Denuncias, saludos, ganas de decir, suscripción a concursos, pedido de canciones fueron algunas de las prácticas habituales en ese entonces. Respecto a lo informativo, la lectura de diarios y revistas para trabajar la actualidad fue otro de los estilos de la época. La historia radiofónica reconoció paradigmas de este estilo radial en programas como 'Radio Bangkok' (1987) por FM Rock and pop, conducido por 'Lalo' Mir, 'Boby' Flores, el 'Ruso' Vereza, entre otros. También la emisión nocturna de 'Malas compañías', conducido por Mario Pergolini, allá por 1989.

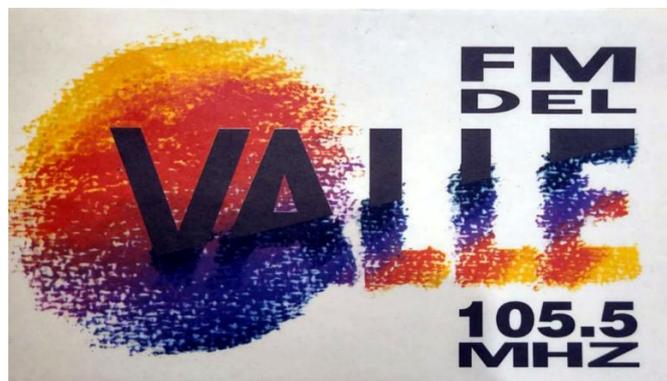
Los noventa también fueron años en los que se favoreció la concentración de la propiedad de las empresas mediáticas en grandes grupos (multimedios) que además de gestionar medios de comunicación masivos participaron de otros negocios y esferas de la economía. Durante los gobiernos de Carlos Menem se dio una "primera fase" de esta concentración que el investigador Martín Becerra (2015) llama "expansiva". Esta se caracterizó por privatizaciones que favorecieron a grupos nacionales: Clarín, editorial Atlántida. Con incidencia en esta práctica de concentración en la provincia Mendoza, en 1995, estuvo 'La Red', que comprendió al diario Uno (de Mendoza); cables y radios de Mendoza; Torneos y Competencias.

En este contexto y con similares características nació Fm Del Valle. Hugo Abraham y Eli Martínez estuvieron a cargo de la propiedad de la frecuencia 105.5 mhz (la principal actividad comercial de Abraham era la explotación de minerales). En este incipiente proyecto radial confluyeron disc jockeys de la zona: 'Tachi' Herrera, 'Turco' Mocadem, Marcelo Aguilera. Los principales locutores -también de la zona- fueron: Mario Medina, Ricardo

Mariano, Daniel Álvarez, Jorge Difonso. Y dedicados a la música rock estuvieron Iván Zotelo y Carlos Farías (quienes luego fueron parte de la banda Grasa é Moto) que en 1991 hicieron el programa de rock ‘Oíd Mortales’. La radio funcionaba en una casa (propiedad de la familia de Julio Abraham) de la calle Guillermo Cano, de Eugenio Bustos. En 1992 la emisora pasó a ser parte de los proyectos empresariales de César y Claudio Rodríguez. Tras el acuerdo económico la emisora se trasladó al hotel e implicó para sus nuevos dueños “una operación logística importante y una inversión importante”. Además, se diseñó la nueva imagen contratando a una diseñadora gráfica del departamento de San Martín. Profesión y servicios incipientes en esos primeros años de la década, según contó Rodríguez.

Figura 14

Calcomanía con la imagen de la radio que se usó para su promoción.



Nota: C. Rodríguez, comunicación personal, 27 de enero de 2023.

‘FM Del Valle’ empezó a transmitir con una nueva identidad visual. Un “nuevo amanecer” simbolizado por un sol con sus diferentes luces. Y con el propósito de ser “la” radio del Valle de Uco, según destacó Rodríguez. Una vez abierto el hotel su gerente estableció vínculos con la ‘FM Red 101’, emisora comercial de la ciudad de Mendoza que grabó y difundió publicidades para llevar turismo a la hostería. “Para mí era la más elegante, orientada a un público adulto joven”, detalló sus gustos el empresario y además definió la búsqueda de destinatarios al elegir una emisora que, precisamente, trabajaba con un estilo musical conocido como A.O.R. Este rock clásico apareció en la década del ‘80, a escala global, y fue canalizado a través de emisoras radiales. Entre otras cosas “permitió la unión o reconciliación entre la cultura de los adultos con sus hijos” y, en sus comienzos, fue sinónimo de “música para los autoestéreos de los yuppies” hasta que fue “ampliando su espectro y consolidarse como un género” (Berti, 2012, pp. 100-101). Los vínculos de Rodríguez con los responsables de la Fm de la ciudad mendocina (Marcelo Deambrosi, Gustavo Salgado y

Rodolfo Pardo) sirvieron para despertarle el interés por el mundo de la radio y tomar la decisión de comprar 'Fm Del Valle', cuando se enteró de que estaba en venta. La grabación de una artística "elegante" y pautas musicales para la programación fueron las claves para lograr el propósito de ser una radio líder en la región:

En aquel tiempo existían las radios locales, pero siempre las radios que se llevaban el grueso de la audiencia eran las radios de Mendoza que transmitían desde el cerro Arco, con mayor potencia. Estaba 'Brava', estaba 'Emisora del Sol', que eran las radios más escuchadas. Y empezó la nueva 'Fm Del Valle' con una artística muy elegante que hicimos con Marcelo Deambrosi y la gente de Red 101, y con un nuevo perfil de música. Empezó a levantar en audiencia y de pronto empezó a superar a las radios que transmitían desde Mendoza, lo cual fue un fenómeno que no se había dado hasta entonces. (C. Rodríguez, comunicación personal, 23 de enero de 2023)

Se abrieron espacios para programas de entretenimiento y de rock conducidos por jóvenes y destinados al público juvenil: "no teníamos programas ómnibus que hablaran de política sino programas orientados a lo que era la parte musical", delimitó Claudio Rodríguez. La música se reproducía gracias a 'compacteras' y 'dateras' que eran operadas por 'Tachi' Herrera, Mario Berdugo, Marcelo Aguilera, Sebastián Guiraldes, entre otros técnicos. Las fuentes informativas habituales de los programas destinados a difundir música rock eran revistas de edición nacional: '13/20', 'Pelo', 'Generación X', 'Rock and Pop', por ejemplo, y enciclopedias de rock que circularon en esa época (editadas por el diario La Nación y la revista Gente). Respecto a la participación de oyentes, eran frecuentes los pedidos de temas, los mensajes y los saludos que llegaban, vía telefonía fija, desde los tres departamentos del Valle de Uco. En ese entonces, en la zona, no había proliferación de estaciones de radio que contaminaran el dial y, además, el alcance de la radio era de aproximadamente 80 kilómetros. Según contó Marcelo Aguilera, operador de la radio durante tres gestiones de la emisora, el traspaso de gestión implicó cambios en lo técnico:

En 'La Posta' se usó el sonido digital, se sacaron los casetes y los vinilos. Se cambió la consola y se mejoró al equipamiento. El alcance, no había muchas radios, así, a nosotros, en Uspallata nos escuchaban clarito. En Tunuyán, Tupungato se escuchaba

perfecto, no era tan sucio el aire como ahora. (M. Aguilera, comunicación personal, 19 de enero de 2023)

Algunos aspectos más que se pueden señalar fueron la grabación de institucionales y publicidades realizados por locutores extranjeros: Ariel Prado, locutor nacional de la ciudad de Mendoza, fue la ‘voz oficial’ de la emisora. No se pasaban géneros musicales folklóricos y tampoco de artistas de la región. En cambio, se permitió la transmisión de la misa, los días domingos, segmentos de avisos o servicios sociales para personas que vivían alejadas de los centros urbanos y programas deportivos con información de clubes locales. Estas incorporaciones a la programación más las campañas publicitarias con jóvenes de la zona fueron parte de las acciones que, desde la perspectiva de Rodríguez, “mantuvieron el vínculo con la comunidad” pretendido tanto en la gestión del hotel como de la radio. También se destacó la creación de jingles que tuvieron alta rotación, compuestos por Claudio Rodríguez y grabados por una productora mendocina. Fueron parte de una campaña comunicacional denominada “Directo a tu corazón” que buscó “llegar a la parte emotiva de la gente”. Dado su impacto los jingles se siguieron utilizando en años y gestiones sucesivos. Uno de éstos era un rock “cuadrado”, melódicamente duro con riff y solos de guitarras incluidos. Una voz masculina de tono grave con cuidada aspereza entonaba la siguiente letra:

Cuando amanece estamos con vos
Cuando caen las estrellas soñamos con vos
Cada momento compartimos con vos
Transmitiendo directo a tu corazón
Y es una canción la mejor manera
de arreglar tu corazón
Radio Del Valle crece con vos
Transmite directo a tu corazón
Porque creemos en tus sueños
Apostamos por vos
Radio Del Valle la radio para vos
Radio Del Valle directo a tu corazón (x2)

De evidente interpelación a jóvenes y con alquimia emocional bajaba línea a través de una comunicación radialmente dirigida -y digerida- hacia los sentimientos de la audiencia. En tanto que un segundo jingle era de ritmo lento, prácticamente una balada instrumentada con guitarra acústica, arreglos de teclado y vientos. Y sutiles sonidos de batería. Una voz femenina, con ascendencia melódica, modulaba sobre un sonido suave y relajante que rememora a algunas de las canciones para ir a dormir usadas como spots televisivos para marcar el horario de protección a menores. En lo discursivo se volvía a poner el foco en las juventudes aludiendo a problemáticas propias de esa etapa. Y si bien hizo eco de una de las proclamas del Mayo Francés, su tonalidad enlazó más con el carácter humanista de 'Heal the world' de Michael Jackson.

Sabemos que no sabes qué hacer
Sabemos que es difícil crecer
Porque el mundo cambió
Y nadie lo comprendió
Hoy te educan para ayer
Y no para hoy
Mientras que papá y mamá
No se animan con vos de sexo hablar
Vivís tu primer amor
No sabes si está mal
Solo hacés lo que hacen los demás
Y en el país todo es corrupción
No hay ejemplos ni motivación
Y si hay droga y alcohol
Nos dicen que ayer
La juventud era mejor
Carlos eligió el alcohol
Mario la droga probó
Silvina se embarazó
Y Fredy repitió
Nadie entiende que el problema
Está en el corazón

Salven a los chicos
Prohibir no es la solución
Solo están tratando
De llamar nuestra atención
El futuro los asusta
Solo necesitan un poco de amor
Y saber que papá y mamá
A su lado estarán
Y ustedes chicos
Vuelvan a sus casas
Dejen la calle y la estupidez
Vayan a sus viejos
Y díganles: ayúdenme a crecer
Papis los amo
Ayúdenme a crecer
Fm Del Valle
Directo a tu corazón

Coincidentemente con el cese de las tareas del hotel, un proceso que abarcó los años 1994 y 1995, la 'FM Del Valle' terminó sus transmisiones desde 'La Posta'. Se concretó su venta a otra familia Abraham, que tradicionalmente manejó una sodería y, posteriormente, otros emprendimientos comerciales.

En conclusión, se puede esbozar, considerando los aportes de Raymond Williams (2009) sobre la categoría conceptual "instituciones" (instrumento legítimo de socialización), que la FM comercial de fines de los ochenta y principio de los noventa constituyó una institución que permitió la socialización e incorporación, especialmente de los jóvenes, que fomentó vínculos, mostró el gusto juvenil y permitió la difusión musical. Este proceso de socialización, atravesado por cambios de sensibilidad y de técnica dentro de la totalidad de los procesos sociales materiales, no estableció una unidad hegemónica, sino que las interrelaciones entre instituciones fueron negociadas (tanto las contradicciones como los conflictos) dentro de una amplia gama de percepciones, valores, prácticas y actitudes

seleccionadas. En suma, las FM's de fines de los ochenta y principios de los noventa, como un rasgo de época, canalizaron parte de la música rock en las distintas ciudades de Argentina.

También las discotecas fueron otro canal de circulación para el rock. 'Kahulem' fue ese espacio que en Eugenio Bustos permitió bailar, ver vídeos y asistir a conciertos. En ese momento sobresalían las discotecas 'Kuore's', en Tupungato y 'Malake', en Tunuyán. La irrupción en San Carlos de 'Kahulem disco pub' implicó ser una alternativa para gente de la zona, pero también de otros departamentos que empezó a inclinarse por esta nueva propuesta. Hasta ese momento no había tradición de boliches en Eugenio Bustos; estaban como antecedentes fiestas y bailes en salones de instituciones deportivas y culturales de la comunidad. 'Kahulem' empezó a llamar la atención gracias a "un paquete que se retroalimentaba", dijo Rodríguez, refiriendo al hotel, la radio y la discoteca. Todo este "paquete" generó contenido y movimiento de personas durante los fines de semana. Desde su lógica de empresario, explica este andamiaje:

Era como un sistema que funcionaba aceitadamente. La radio difundía los eventos y hacía publicidad, la discoteca traía gente que generaba caja, y el hotel que daba el sustento para todo esto, el espacio físico, la comida, la habitación, todo eso. Los shows son muy caros cuando tenés que salir a contratar o a tercerizar todo esto, afortunadamente nosotros lo teníamos ahí. (C. Rodríguez, comunicación personal, 23 de enero de 2023)

El equipamiento para llevar adelante la discoteca incluyó luces que fueron traídas desde Buenos Aires. El sonido se construía con el asesoramiento de Daniel Alsina. Las remodelaciones se concretaban con el acompañamiento de arquitectos. "Todo se hacía con mucho profesionalismo", expresó Rodríguez. La historia de 'Kahulem', según la relata su dueño, tuvo a "los mejores disc jockeys"; de la provincia intuimos que ha querido manifestar. De manera cronológica fueron trayendo sus estilos y sets de difusión Marcelo Deambrosi (dj residente de la discoteca Let's Go, en Chacras de Coria), Iván De Souza (dj de Al Diablo, Chacras de Coria). Ambos "extraordinarios haciendo enganches", enfatizó Rodríguez y marcó la diferencia con el próximo dúo de dee jays, Guerra Guerrero (Ricardo Guerrero y Javier Guerra), que trabajaban haciendo "cortes" y quienes empezaron a "meter temas en español". Luego quedó Mariano Cabrera, discípulo de estos últimos, que estuvo a cargo de

las bandejas hasta que en el último período de Kahulem tomó ese lugar Gonzalo Rodríguez, hermano menor de Claudio, quien fue, además, el dj cuando abrió 'History', la discoteca que también gestionó, en La Consulta, desde 1994.

En conclusión, canciones con el golpe emotivo de un jingle y como leitmotiv de un filme han atravesado estas líneas que venimos trazando para 1993. Dar lugar a la música rock taquillera o digerible o radial nos pareció relevante puesto que creemos constituyen 'figuras' que, a priori, podrían representar la condición de lugar de paso, sede temporal o sitio de recreo. Por motivaciones comerciales, por supuesto. Y también nos interesó ya que nos permite subrayar, usando terminología de Iuri Lotman (1996), una de las preguntas que venimos sosteniendo en este trabajo: cómo desde una "periferia" se fueron "traduciendo" sentidos, lenguajes y acontecimientos externos a una cultura. Aquí la noción de "frontera semiótica" lotmaniana, contribuye a pensar que hechos, sonidos, imágenes filtraron nuevas sensibilidades y, tras mecanismos locales de traducción, construyeron mensajes que interpelaron de manera directa, con emotividad y fórmulas gancheras a audiencias. De esta manera, a partir de una temporada sabática de sus estudios a raíz de una afectación en su salud, Claudio Rodríguez, viniendo de la ciudad de Mendoza, un centro, podríamos decir, supo aprovechar de recursos económicos familiares y de sus inquietudes artísticas y comerciales para producir acontecimientos musicales en y desde San Carlos. Con una estética cuidada, planificada y ejecutada de manera "profesional" por dj's, músicos y productoras de la ciudad mendocina. Y con estrategias de comunicación que incluían a personas y paisajes locales. En conclusión, estos hechos artísticos y culturales que acaecieron en la zona merecieron su atención puesto que fueron parte de ese proceso de asimilación y diferenciación, entre centro y periferia o entre global y local, que fueron conformando un entramado de voluntades y relaciones que, particularmente en el caso de San Carlos, forjaron algunos modos de ser y hacer rock en y desde la región.

Capítulo 7: 1994. Pequeñas Multitudes

7.1. Omar Libre del Rock

En 1994 el escritor de Pareditas Omar Luna recibió la mención de honor del Fondo Nacional de las Artes por su libro de cuentos ‘Beatriz por los baños’. Su creatividad literaria fue aprendida como asistente, desde 1987 a 1991, a los talleres coordinados por la escritora y tallerista mendocina Nilda Díaz Pesina. Al mismo tiempo Luna coordinó, en Pareditas y en escuelas del departamento de San Carlos, talleres literarios desde fines de los ochenta. Iván Zotelo, en ese entonces un joven estudiante de Comunicación Social que ya ejercía de “periodista de rock” en la revista ‘Rapsodas’ y el programa de radio ‘Oíd Mortales’, asistió con un grupo de amigos a los talleres. Omar “era el Charly García que teníamos acá, el Charly de los ochenta, era hasta parecido físicamente”, comenta Zotelo. Provocativo, polémico, rebelde son algunos adjetivos que caben tanto a García como a Luna. También creativo. Sus talleres literarios fueron una experiencia trascendente para Iván: “todavía aplico yo esas técnicas”, sentencia Zotelo. No fueron muchos talleres, no llegaron a diez. Este es el recuerdo de uno de ellos:

Un día llegamos y había mugre, tiraba bolsas de basura arriba de la mesa. Escriban ahora sobre esto. Y una música así... ¿Escribieron? Bueno, ahora con esto hagan algo... ¿Qué es lo que es algo? Algo, una casita, algo. Y todos nos pusimos a armar, un rasti. ¿Y? ¿Qué es lo tuyo? Tal cosa, tal otra. Así, ¿viste?, ese tipo de cosas y para cerrar ‘Color esperanza’ de Diego Torres, por decirte un tema, así... Claro, te venías con diez mil bosquejos y güevadas que al otro taller quería que vos le leyeras lo que habías escrito. (Iván Zotelo, comunicación personal, 9 de enero de 2017)

Las acciones performáticas de Luna eran punto de partida para la escritura y, al mismo tiempo, una práctica de interpretación y producción de imágenes como creadoras de sentido. En el análisis de Zotelo, Omar Luna se movía contrastando, si sabía que te gustaba la música rock, entonces, en los talleres usaba boleros, música comercial. Es decir, se movía abriendo los límites entre “tranzar” y “zafar”, los dos términos que, para Pablo Vila, convivían en el interior del movimiento rock.

Se escapaba, se escapaba, propio de los artistas y de los creativos esos. Armaba una escuela, ¿viste?, ya cuando ves que medio viene el aplauso fácil se desaparecía y te buscaba y disparaba para otro lado. Pero tenía ese costado de la parte sexual, esa cosa medio que no la entendías, muy difícil (Iván Zotelo, comunicación personal, 9 de enero de 2017).

Ese “otro lado” alude, claramente, al tema de la sexualidad. Leído desde la perspectiva de género la sexualidad, en el caso de Omar Luna, disputaba con los paradigmas de género dominante. ¿A través de qué? A través de expresiones de género en sus modales o tonos de habla, a través del fluir del deseo y sus cambios. Y a través de la manera en la que era visto por las demás personas. Así, formas de relacionarse y de vivir la sexualidad, diferentes al modelo heteronormativo, son observadas por este último modelo de manera discriminatoria y se encasillan como algo anormal, patológico, desviado o diferente. “Un loco lindo, digamos, bravo, muy bravo, pero muy copado, digamos... Distinto, pero un distinto, la palabra distinto fuerte, digamos”, así atribuyó valores, Iván, al referirse al escritor.

Por su parte, los talleres literarios coordinados por Omar Luna fueron parte de una de las acciones que signaron su historia personal, la de su pueblo y sus habitantes. Otra lo tuvo como organizador para gestionar el transporte, de Pareditas a la ciudad de Mendoza, que llevó a un grupo de 30 jóvenes al recital de presentación del disco ‘Piano Bar’. A fines de 1985, el show de Charly García acompañado por los músicos de GIT, Fito Páez y Fabiana Cantilo, impactó y cambió el mundo personal de Iván Zotelo:

Vi ese espectáculo que dije: ¡no!, o sea, era Charly, Fito en teclado, los GIT en la banda, era el comienzo con Piano bar, él solo al medio y cuando explota la banda, el baterista a un costado, por ejemplo, y ves todo eso y vos decís, volvés y ya sos distinto, ya. (I. Zotelo, comunicación personal, 9 de enero de 2017)

“La música no cambia el mundo, pero mi mundo me lo cambió”, comentó Zotelo. El haber sido parte de esa experiencia le permitió que compañeros de la escuela secundaria, del colegio San Juan Bosco, lo empezaran a reconocer y dejaran de hacerle burla. Además, se inmiscuyó en lecturas de entrevistas periodísticas; eran la oportunidad de acceder a “un arco iris de conceptos”. Así lo remarcó, diciendo que la relación con el rock no sólo pasaba por lo

musical. “Los tipos bajaban línea, te nombraban lecturas, en los reportajes te hablaban de Artaud, te hablaban de Bukowski.” Durante la dictadura cívico militar, en la Argentina 1976-83, la música rock dio batalla en el campo cultural, declaró el sociólogo Pablo Vila (1985), “abriendo mentes”, transformando a la gente joven, resocializándola a través de mensajes que hablen de su propia realidad. “El planteo del movimiento es dar un salto esencial desde la chatura y la resignación hacia la utopía y la lucha por un mundo mejor” (p. 125). Ahora bien, esos ideales y la fuerza del movimiento para ofrecer alternativas, ya no persistían en los noventa, a escala social, ni si quiera a nivel de movimiento. La transformación era personal, a pequeña escala.

Así, el rock se planteó, antaño, la lucha por un mundo mejor, no lo transformó; aunque sí abrió mentes, provocó cambios interiores, y maneras de ver disímiles y contradictorias entre jóvenes que formaron parte del mismo movimiento cultural-musical en distintos momentos de la historia. En los años ochenta, Omar Luna estaba decidido a estar en el ambiente rock, experimentando las libertades democráticas. Viajaba “de colado” en tren para ver a Charly García. Fue, dijo, “una época en la que se podía subir a los trenes fácilmente y llegabas a Buenos Aires”. Además de compartir camarines y escenario con Riff, gracias a que conseguía, junto a un grupo de amigos hijos de periodistas, “entradas como fotógrafos”. En suma, para Luna el rock tuvo que ver con su “crecimiento”, es decir, con un hecho cultural y musical propio de una generación que definió su gusto musical condicionado por factores sociales y culturales de la época:

Soy de esa generación que creció con el rock, un rock que no salía en los diarios en la sección de cultura, sino que salía en los policiales. Siempre los recitales terminaban mal, con policías y con corridas. Estamos hablando de los años setenta, de una época donde la libertad estaba muy controvertida, la buscábamos mucho, ansiábamos una libertad. (Omar Luna, comunicación personal, 19 de enero de 2006)

Una generación o parte de ella que, podemos agregar, se plantó contraculturalmente a partir de la política ‘sexo, droga y rock and roll’. Aunque para Omar la mítica tríada puede resultar un estereotipo asociado al rock. En su percepción “no toda la gente está metida en las tres cosas, ni las asocia”. Respecto a lo sexual mucha gente de la generación rock “participaba, más allá de la práctica, de la idea del sexo simplemente por el placer del sexo”.

Y en cuanto a las drogas, Omar reconoció, que era parte del ambiente. Así y todo, hizo énfasis en la lectura estereotipada e, interpretamos, prejuiciosa sobre el tema: “así como también en la tonada está el tema del vino y el compadre tonadero, bueno, es igual con el rock y el porro.”

Su vida alternó residencias entre Pareditas y Buenos Aires, la escritura y la docencia, la organización de la ‘Fiesta Provincial del Orégano’ y la gestión de los bares ‘Teseo’ y ‘Km 31-75’. En este último, que funcionó aproximadamente entre 2012 y 2014, se programaban tanto recitales de rock como bailes de strippers. Cada paso de su vida generó, alternadamente, adhesiones y rechazos. La libertad creativa fue su estandarte. Su libertad también. La divulgó y practicó hasta su asesinato, el 26 de octubre de 2014.

7.2. El Poeta Marginal Como Guión de Vida

Yo sólo tengo que ver
con las pequeñas multitudes
de un cine de trasnoche
con la soledad de los jugadores
que ofician una partida de ajedrez
con la tibieza de algunas mujeres.
(Trejo, Mario, 2014. p. 32)

Hablar de poesía o de acciones poéticas o del modo poeta podrá parecer un desvío a nuestros propósitos. Sin embargo, a juzgar por lo que discurrió Zotelo “los tipos bajaban línea”, o como sostuvo Pablo Vila el rock daba batalla “abriendo mentes.” Por lo tanto, parece oportuno hacer pie, al menos en este apartado, en la palabra poética. Respecto a esta última dijo Eduardo Berti (2012): en las letras de las canciones “se refleja del modo más evidente la ideología del rock” (p. 48).

Vamos al punto. En 1994, antes de componer letra y música para los grupos de rock que integró -y tras las experiencias en los talleres literarios- Iván Zotelo publicó una plaqueta de poesía: ‘Orgía de Palabras’. El nombre de la publicación se inspiró en un poema de

Fernando Monetti⁴. En total fueron tres publicaciones, la primera sin fecha de publicación, la segunda se editó en 1994 y la tercera en 1996. Los poetas eran parte de la fauna del rock, hipotetizó el periodista Néstor Sampirisi (2023, p. 188). La revista literaria ‘Matiné’, surgida desde la facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, presentaba escritos de Patricia Rodón, Teny Alós y Oscar Reina, entre otros. Luego Rubén Valle con su publicación ‘Tres Agujas’ (1987) y más tarde con la formación del grupo ‘Las Malas Lenguas’, junto a Patricia Rodón, Teny Alós, Carlos Vallejo y Luis Ábrego firmaban una hoja A4 fotocopiada con poemas propios, de invitados y de poetas célebres. Las publicaciones y lecturas circulaban por medios de comunicación y recitales. “La movida poética orbitaba en torno del rock mendocino con naturalidad”; enlazaba coincidencias generacionales según el periodista (Sampirisi, 2023, p. 189). Tales lazos entre rock y poesía fueron conformando la personalidad y el proceso creativo de Iván Zotelo. Además, un hecho no menor de su despertar poético fue el impacto que le causó la película argentina ‘El lado oscuro del corazón’ (Subiela, 1992). Con la participación actoral del escritor uruguayo Mario Benedetti y música de Fito Páez, la historia de un escritor vestido con sobretodo negro, hambriento de amor, se va articulando con el recitado de poemas de Oliverio Girondo, Juan Gelman y Mario Benedetti. Poemas que se recitan en la calle, en los bares a cambio de una moneda, de un plato de comida en una propuesta fílmica que planteó relaciones intertextuales con la literatura. Después de ver la película “todos queríamos ser poetas”, afirmó Zotelo. Y es que la llegada de ‘El lado oscuro del corazón’ a la vida de algunas personas mostró un guión de vida. “Nunca fue una película para mí. Fue, más bien, durante un tiempo, el guión de mi vida”, así lo reconoció el escritor argentino Daniel Krupa que vio por primera vez el filme durante su adolescencia. En ese entonces y a esa edad, escribió Krupa, “implorábamos que alguien –que no sean nuestros padres– nos explique, a secas, cómo vivir”. Vivir a través del pulso poético. Vivir, en el caso de Zotelo, editando una plaqueta, sin el marco brumoso del Río de La Plata, pero sí de calles de tierra con acequias. Y el humo nocturno de los bares de pueblo. Las entregas fueron en la mano, claro, de manera gratuita, “como una gustada que uno se hacía”, detalló Iván.

El guión de vida que sugiere la película, para algunas personas que se identificaron con el filme, funcionó durante una época, por un par de años, para unas pocas personas. En palabras de Iván, para un pequeño porcentaje de gente que lo acompaña “en esta visión del

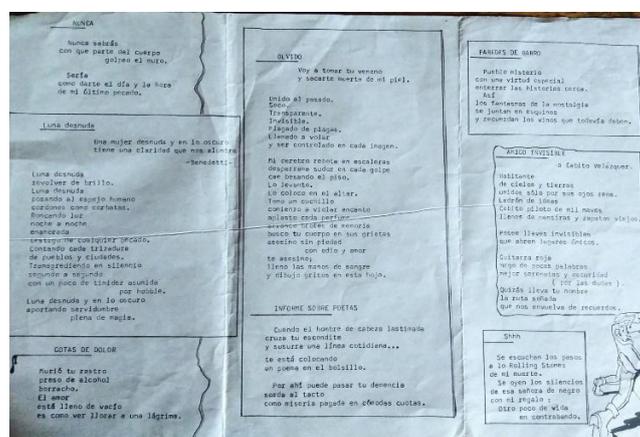
⁴ Fernando ‘Bocha’ Monetti, fallecido en 2020, fue un difusor de la cultura rock mendocina a través de programas de radio como: ‘Dinamo, estado primitivo’; ‘La Granja de los Melones de Liverpool’, ‘La Planta Mágica’ y ‘No hay con que darles’.

mundo”. Sirvió para mirar la realidad no ya desde la utopía porque parece ser cosa de otras juventudes que, en el contexto argentino, vieron interrumpidos sus deseos de transformación social tras los procesos dictatoriales. En cambio, los noventa fueron una época “escéptica”, en líneas generales, “en cuanto a las posibilidades de transformar alguna cosa, como máximo, la propia existencia” (Cousinet, 2009, p. 180). Pareciera, entonces, que más que la construcción de una nueva realidad, el retorno de la democracia produjo una reacción contra los procesos represores anteriores y contra cualquier nueva posibilidad de violencia y represión. También una reacción contra el olvido de esa historia reciente. Una reacción, la de la película, para recuperar a poetas (Benedetti, Gelman) que sufrieron el exilio, que impulsaron una poesía comprometida con los ideales de la utopía. Y una reacción que construye una narrativa desde el lugar de un poeta marginal, enfrentado a lo establecido, enfrentado a un presente gris y monótono. El artefacto para enfrentar esa realidad monocromática era la poesía, sin embargo, su eco alcanza unas pocas personas. Al igual que el decir de Mario Trejo (2014) -uno de los poetas argentinos casi invisible para los medios de comunicación y grandes editoriales (Sietecase, 2012)- que resignado escribe: “La religión la mafia/ la política y el fútbol/ el ejército y la moda/ mueven más gente que yo” (p. 32).

Como dato de interés notamos que, en dos poemas, que aparecieron en estas plaquetas literarias, se presume el germen de la canción ‘Pueblo barro’, compuesta unos años después por Zotelo junto a Ricardo Castro para Dueños del Santo. En la primera edición de ‘Orgías de palabras’ el poema ‘Paredes de barro’ presenta versos que exaltan la arquitectura de un pueblo, Pareditas u otro cercano, en el que casonas y esquinas huelen a nostalgia y misterio.

Figura 15

Cara externa del tríptico número uno de ‘Orgía de Palabras’



Nota: I. Zotelo, comunicación personal, 3 de julio de 2023.

Y ya en la tercera plaqueta, en un poema sin título destacamos estos versos, también con la intención de señalar los antecedentes a una canción y a un concepto estético que se desarrolló en la primera grabación de ‘Los Dueños’:

Pueblo barro de t.v
volumen laser picaporte
por cada esquina
ladran de celos las viejas
y Cristo
cae por tercera vez

Las esquinas. Las paredes de barro. Las miradas ¿chismosas? de las viejas. El símbolo religioso de Cristo cargando la cruz ante el escarnio de quienes lo ven peregrinar hacia la crucifixión. Todo esto son los restos o ladrillos del ayer del pueblo en el que vive Iván Zotelo: Pareditas. Desde ahí, a veces con el nombre que dice el D.N.I., a veces con el pseudónimo ‘Ondely’, este hacedor cultural, nacido en 1972 gestó numerosos hechos en los que la poesía, el periodismo y la música rock se imbricaron para concretar sus deseos e ideologías. Por eso, cerramos este fragmento del presente estudio completando su semblanza. Durante 1991 publicó la revista ‘Rapsodas’, junto a Elías Derrache, Rosana Fernández, Karlyttos Farías, Denis Zotelo y Ricardo Castro. La publicación seguía, según Zotelo, el tono humorístico de las revistas ‘Humor’, ‘Cerdos y Peces’ dando una impronta local a los temas y con columnas de opinión sobre temas nacionales e internacionales. Además, presentaba secciones de poesía local, entrevistas (Antonio Tormo, Daniel Altamirano), clasificados y el suplemento deportivo ‘Tiro Libre’. Para su elaboración se tipeaban los escritos en máquina de escribir y se diseñaba y diagramaba usando dibujos (a veces propios, a veces ajenos) y paratextos tomados de otras publicaciones o escritos con letraset (rótulos con letras adhesivas). En cada número participaban distintos colaboradores. De San Carlos: Omar Luna, Marcelo Reinoso, Daniel Nuñez. Y de la ciudad de Mendoza: Rubén Valle, Hugo Arccidiácono. ‘Rapsodas’ se vendía a “10 lucas” a partir de su distribución casa por casa. Más adelante, probablemente 1993, editó la plaqueta de poemas antes referida ‘Orgía de palabras’. Zotelo expuso poemas en los que la noche, la borrachera, la soledad y la poesía eran temas frecuentes. Su diagramación presentó una tapa con una imagen creada a partir de la técnica del collage, el título de la plaqueta y el número de edición. En el cierre del tríptico

otro collage acompañaba los datos de lugar y fecha de publicación, el autor de la edición y la justificación del nombre. A partir de 1998 ideó otra plaqueta, aunque esta vez de elaboración colectiva: ‘Espías de la espera’. En el equipo de trabajo estaban Federico Schlegel, Antonio Coki Correa, Hernán Ramírez e Iván Zotelo. A este equipo se sumaba la “colaboración” de poetas locales: Rubén Corrochano, Carlos Farías, Omar Luna; y de otras regiones de la provincia de Mendoza: Fernando Monetti, Rubén Valle, Fernando Toledo, Hugo Arccidiacono. Llegado el año 2000 se observan escritos de mujeres poetas, entre ellas, Natalia Luffi, Laura Tagarelli y Florencia Schultze. La diagramación y el diseño repitió la fórmula y la estética del tríptico ‘Orgías de Palabras’. En este sentido, también el nombre fue retomado de otra frase, esta vez de Hugo Arccidiácono, cuya autoría fue explicitada en cada edición.

Más allá de lo literario el retrato de vida de Iván Zotelo se completa con su trayectoria musical. Tras sus primeras experiencias con la música rock –como oyente- y como integrante de la barra del Club Pareditas (en la que tocaba el bombo) devino una etapa de intérprete. Así, en 1993, formó e integró la agrupación ‘Pareditas Hot Band’. Las primeras zapadas ocurrieron en asados y en los campamentos que anualmente se hacían en el Manzano Histórico de Tunuyán para conmemorar la muerte del General San Martín. Posteriormente otras formaciones musicales lo tuvieron como protagonista de la escena rock: Dueños del Santo (1995) y Grasa ‘e Moto (1998). También es destacable la gestión del bar ‘La Estafeta’, en ruta 40 vieja de Pareditas (2008), junto a Ximena Cabrera y Alejandro Fuentes. Desde este espacio organizó conciertos de rock, recitales de poesía y música y presentaciones de libros, durante aproximadamente una década.

7.3. Instan-tes en las Esquinas

Mientras el poder político y económico mexicano festejaba la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el 1 de enero de 1994 se produjo el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Esta organización, primero militar y luego política, fue fundada en 1983 con afiliación a los principios del marxismo-leninismo y admiradora de la Revolución Cubana. Concretamente el objetivo del levantamiento preveía una estrategia militar de ir avanzando por los estados mexicanos del sur (Chiapas, Oaxaca, Tabasco) hasta llegar a la ciudad de México con la idea de instar a los

poderes Legislativo y Judicial para destituir al presidente Carlos Salinas de Gortari. La contraofensiva del ejército mexicano hizo deponer el intento ofensivo de los zapatistas y al presidente mexicano ordenar un alto al fuego; que era el clamor de la sociedad mexicana que no acompañó el levantamiento pero que se mostraba receptiva al mensaje zapatista. Tras 10 años de preparación y 12 días de combate se abrió una nueva etapa dentro del movimiento. Se cerró la “etapa del fuego” y se abrió la “etapa de la palabra”, “un proceso que implica explorar nuevas formas de lucha política, que no son las de la vía armada” (Baschet, 2018, p. 35).

La onda expansiva del movimiento zapatista y la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas de México encontró repercusiones y receptividad. Entre ellas la de algunos en grupos de rock argentino. Illya Kuryaki and the Valderramas, Divididos, León Gieco, Andrés Calamaro, Charly García, Fito Páez, Mercedes Sosa participaron en el disco ‘Chiapas’ (1996), cuyo propósito de lanzamiento fue recaudar fondos para las comunidades indígenas de Chiapas. Y además el grupo Todos Tus Muertos, en el álbum de versiones titulado ‘Subversiones’ (1996), plasmó en el arte de tapa de la placa la imagen representativa de un integrante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En la Argentina de 1994 otros síntomas fueron indicando malestares con las instituciones estatales. Desde 1901 regía el servicio militar obligatorio que, tras un terrible crimen, pasó a ser voluntario. En abril el soldado Carrasco recibió una feroz golpiza en el grupo de artillería de Zapala, Neuquén. Cuando se destapó la noticia y dada la repercusión del hecho intervino el gobierno nacional y decretó su eliminación, aduciendo que las fuerzas armadas también eran parte del proceso de transformaciones que venía desarrollándose en el país. Por otro lado, a dos años del atentado a la embajada de Israel un nuevo golpe terrorista conmocionó al país. El 18 de julio la mutual A.M.I.A. fue atacada por un coche bomba y murieron 85 personas. Se trató de dos atentados contra objetivos judíos que acontecieron en Argentina en pocos años. Desde las primeras hipótesis investigativas se sospechó de la complicidad de funcionarios del gobierno nacional y medios de comunicación para silenciar y destrabar la verdad sobre la autoría del ataque. También en setiembre, en la provincia de Jujuy, se produjeron los primeros piquetes en el norte del país a raíz de desempleos a causa de las privatizaciones y lo que dejó la crisis mexicana, que se dio en llamar “efecto Tequila”. Ante esta situación, nació la C.C.C. (Corriente Clasista Combativa): agrupación social y

política compuesta por trabajadores, jubilados y desocupados que se reunía para hacer frente a las políticas de ajuste menemista.

Fue también el año de muerte de Kurt Cobain. El cantante, guitarrista y compositor de Nirvana se suicidó, a los veintisiete años, desencantado con el devenir de su música bajo la órbita de la industria discográfica. Para Fisher (2009) en el mundo post Guerra Fría el capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable, modelando los deseos, las aspiraciones, las esperanzas. La música alternativa e independiente no designó nada externo a lo mainstream, aún cuando Nirvana pareció dar la voz a la depresión colectiva de la generación nacida después de la caída del Muro de Berlín. Cobain advirtió que él no era más que una pieza adicional en el espectáculo, que nada le vino mejor a MTV que una protesta en su contra, que su impulso era un cliché previamente guionado y que darse cuenta de todo esto era incluso un cliché. Su muerte, sintetizó el crítico musical británico, confirmó la derrota y la incorporación final de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock en la cultura capitalista.

Los Fabulosos Cadillacs, uno de los grupos argentinos en pleno apogeo gracias a la canción y video clip de ‘Matador’, iba leyendo lo que transcurría en 1994, y acusó el impacto de estos hechos. Su composición ‘Mal bicho’ por ejemplo, estrenada en julio en el estadio de Obras Sanitarias, repudió el atentado de la A.M.I.A. Además, ‘Padre nuestro’, el disco que ese año grabó en Bahamas, fue dedicado a Kurt Cobain. (Fernández Bitar, 2015, pp. 231 y 232)

No sólo en el plano de lo simbólico repercutieron los hechos históricos. También en el plano material. Tras cinco años de Carlos Menem en el gobierno, la crisis económica imperante hizo que cayera la venta de discos y entradas a los mega recitales de años precedentes. El empresario del rock, Daniel Grinbank, aplicó una nueva fórmula para traer números internacionales: organizar grandes recitales con dupla de artistas. Se presentaron de a pares Aerosmith y Robert Plant, UB40 y Paralamas, Kiss y Black Sabbath (Fernández Bitar, 2015, p. 230).

Los grupos internacionales iban en baja, sin embargo, bandas de Argentina aumentaron su convocatoria. La Renga, Los Piojos, Los Caballeros de la Quema y Viejas

Locas fueron dando forma a una escena que los acercó en algunas decisiones estéticas y políticas. Su crecimiento despertó la atención de Polygram que logró firmar contrato con Los Caballeros de la Quema y Viejas Locas para la edición de sus respectivos discos. Mientras que La Renga, tras editar de manera independiente su segundo álbum ‘A dónde me lleva la vida’ (1993), y dada su gran demanda, pactó con Polygram, un año después, para lograr mayor distribución. En líneas generales estas bandas compartían el ideal de mantener una independencia artística en la producción musical ante las tensiones con la industria discográfica y la industria mediática que fueron una constante durante la década del noventa. Y, además, eran ideas recurrentes desde los orígenes del género. En este sentido Sergio Pujol (2007) conjeturó que “el pecado fáustico de la ideología del rock nacional era aceptar las reglas del mercado. Es decir “sus contradicciones” para no “entrar en el sistema” (p. 324). El crecimiento en la convocatoria de estos grupos, al decir del periodista Ignacio Provéndola (2015), conectó con un momento que inauguró la “era de los estadios de fútbol”⁵ y que trajo el fenómeno del ‘rock chabón’ o la ‘izquierdización del rock’. Se trató de bandas y público provenientes, en su mayoría, de áreas suburbanas y, sobre todo, de la puesta en juego de dispositivos futboleros. Se pasó de una cultura de la resistencia a una cultura del aguante, es decir, a celebrar la música de modo épico, a través de un ritual de identificación (los músicos vestidos como su audiencia diciendo lo que quería decir el público). En este acto celebratorio se les pedía a los músicos no transar con lo “careta”, con lo “cheto” y cierta adopción de ideales de izquierda (“difusa”, “romántica”) que tomaba al Che Guevara como símbolo. Además, una manifiesta actitud anti-policial, puesto que la de los noventa fue la generación que sufrió a la policía, no a los militares, según lo analizó otro periodista, Fernando D’Addario (2005, como se citó en Provéndola, 2015, p. 172). Vale aclarar que las alocuciones “careta” o “cheto” responden, para algunos autores, a una categoría más general que es la de juventudes. Así para presentar las diferencias entre jóvenes se esgrimen subdivisiones o “tribus”, según el criterio de Eduardo Berti. A partir de la dictadura cívico-militar en la Argentina de la década del setenta el público juvenil se dividió en “chetos”, “rockeros” y “grasas”. Los “chetos” eran jóvenes provenientes de clases altas, amantes de la música disco y la ropa prolija. En tanto que “rockeros” eran sujetos de clase media que defendían la música ‘progresiva’ y preservaban ideales sesentistas. Finalmente, los “grasas”,

⁵ Vale agregar aquí que durante este año Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota hace dos presentaciones en mayo en el estadio de Huracán (asisten 40 mil personas) y dos en diciembre (60 mil). Resultó ser la despedida de capital por los hechos de violencia y detenciones policiales. (Fernández Bitar, 2015, p. 234)

un término despectivo usado tanto por rockeros como por chetos para designar a personas de clases bajas. (Berti, 2012, p. 35).

En otro cauce musical grupos como Los Brujos y Babasónicos, encasillados bajo el rótulo “Nuevo Rock Argentino”, comenzaron a llenar la discoteca ‘Cemento’, regenteada por Omar Chabán, y considerada el paso previo para llegar a algo más grande, como el estadio ‘Obras Sanitarias’ o el ‘Luna Park’. En estas propuestas además de lo musical, se preparaba la escenografía y el vestuario bajo un concepto. Era habitual que se entregaran fanzines en los recitales de estas bandas identificadas como ‘vanguardistas’, ‘alternativas’, conceptos que empezaron a usarse a partir de 1993, con el despertar de los festivales ‘Nuevo Rock Argentino’ (que sucedieron en ciudades como Buenos Aires y Córdoba). Para Lunardelli (2002) esta denominación “fue importada de Estados Unidos” (p. 43) y se hizo a imagen del festival ‘Lollapalooza’, iniciado en 1991. En los festivales NRA tocaban bandas como Martes Menta (1991, Buenos Aires), Los Brujos (1988, Turdera), Peligrosos Gorriones (1991, La Plata), Todos Tus Muertos (1985, Buenos Aires), Babasónicos (1991, Lanús), Juana La Loca (1988, Temperley). En la segunda edición de estos festivales hubo presencia de una banda mendocina, Los Salvages Unitarios. Lo ‘alternativo’ o lo ‘nuevo’ estaba dado por el recambio musical, es decir una innovación estilística o “puramente estética” o una “moda”, promovida por estrategias de marketing y por la promoción que hacían los suplementos musicales (‘Sí’, de Clarín y ‘No’ de Página 12) escribiendo numerosas notas sobre estos grupos. ‘Alternatividad estética’ pero que no una “alternatividad ética” que priorice una práctica artística que no encaje en los mecanismos tradicionales de la industria cultural capitalista. (Lunardelli, 2002)

En la provincia de Mendoza, según Giménez (2016), se vivía una “época de apogeo del rock mendocino, quizá el último”, dada la intensa actividad y la existencia de canales de difusión masiva. (p. 466). Hubo dos suplementos musicales dedicados a la cultura rock: ‘Yo con vos’, dirigido por Pedro Straniero y perteneciente al diario ‘Los Andes’. Y también el novísimo ‘Zapping’, dirigido en primera instancia por Andrés Gabrielli, del diario ‘Uno’, que empezó a circular en 1994. En el recuento de las publicaciones discográficas, Giménez destacó la edición de los dos compilados ‘Juventud Perdida ‘94’. Fueron de edición independiente y se grabaron en el estudio mendocino Bunker con la producción de Guillermo ‘Goy’ Ogalde. Las grabaciones salieron en formato casete y participaron “bandas de la

movida alternativa mendocina”, según aclaró el periodista. Lo cual no quiere decir, a juzgar por la lectura del listado de bandas de la compilación, que todas éstas hayan presentado características y propuestas como las de la escena desarrollada en La Plata, Buenos Aires y alrededores. En el primer compilado estaban: Estertor, Viejas Putas, Camisones, In Puribus, Camarón de Luna y Kinder Videla Menguele. Y en el segundo participan Sao Tomé, Klub de la Mente, Hermanos Karamazov, Polenta Mágica, Vacas Sagradas, Zorro Negro y Soma. A parte de estos compilados algunos grupos de Mendoza lograron grabar su primer álbum, Bela Lugosi, por ejemplo, registró en porta estudio el casete ‘Caballo Florido’, grabado en una toma de manera independiente en Buenos Aires. Y Parió La Choca, banda de Maipú, grabó su primer trabajo en Zanessi, el demo casete ‘Trolero’. Se suma a la lista la edición del séptimo disco de Los Enanitos Verdes, ‘Big Bang’, (grabado en Los Ángeles, Estados Unidos, y editado por EMI Odeón). En este disco se publicó el corte ‘Lamento Boliviano’, la canción compuesta por Dimi Bass y Natalio Faingold y registrada en el primer disco de Alcohol Eílico bajo el título ‘Soy como una roca’.

Al terminar de repasar el año, Giménez hizo un balance que focalizó en un aspecto negativo. Este refirió al motivo de cierre de algunos lugares “emblemas” de la cultura rock en la ciudad de Mendoza: ‘La Bóveda’ y ‘Boulevard’.

El auge del rock fierita o rock chabón, que aporta a lo que muchos denominan la futbolización del rock con sus banderas y otros signos de identidad, poco contribuye a la tolerancia en los recitales, al punto que durante un tiempo es impensable la coexistencia de distintos estilos musicales arriba de un escenario. Esta actitud, en donde no faltan actos vandálicos, el descontrol y las batallas con la policía, termina conspirando contra la movida del rock y determina el cierre de algunos lugares emblemáticos. (Giménez, 2016, p. 475)

La culpabilización recayó sobre una de las escenas que venimos retratando durante este capítulo, el ‘rock chabón’. Tal sentencia generalizó actitudes intolerantes y violentas propias de esta escena. En otro frente, otra mirada. La de Juan Manuel Lucas, sociólogo, docente y escritor mendocino. Recuperamos un fragmento de su artículo de opinión cuya intención enfatizó “la épica barrial” de primeros años de los noventa y que, en 2004, tras la masacre de Cromañón, fue aún más blanco de críticas y estigmatizaciones.

El rock chabón era colarse en un bondi sin entrada ni dinero, apostando de lleno a las fuerzas de ese colectivo que, en la virtuosa combinación de amistad y de militancia, garantizaba las condiciones para cruzar medio país, y por intermedio del rock, gozar de nuestras condenas: el desempleo y la marginalidad. No nos íbamos a dejar matar por la inanición programada de la televisión y la paja consumista. Íbamos a viajar y a entrar sin pagar, íbamos a rodar y robar, íbamos a compartir, íbamos a pelear con la cana, íbamos a prender bengalas, muchas bengalas. Tantas como para colorear los grises muros neoliberales. (Lucas, 2012)

Lucas acentúa actitudes que tenían que ver con la militancia política, a través de una de las culturas de la música rock, para contrastar con dos consecuencias del impacto económico del programa neoliberal menemista: la desocupación y la desigualdad en el ingreso que aumentaron la marginalidad y la pobreza en la Argentina. En contraste, otro público cuestionó algunas prácticas interiores a esta escena. E incluso bandas que, aún sin ser popularmente reconocidas compartían rituales con su público, además de “venir de abajo”, desde otros ideales. Sonia, una sobreviviente de la tragedia de Cromañón alegó que las bengalas jamás le gustaron. “No por pensar que se puede quemar un boliche. Me parecen una boludez. De todos modos, representaba una forma de alegría, y el rock lo tenía interiorizado”. En tanto que ‘Pichi’, ideólogo del grupo Cabeza de Gorriónes, vendedor ambulante e integrante de la Asamblea 30 de diciembre de El Palomar, se enorgullecía al clasificar su música como “rock de barrio”. En lo musical este tipo de rock presentaba diferencias; no en su lugar de procedencia. Grupos como Jóvenes Pordioseros, La 25, Viejas Locas, entre otros, tenían “el mérito de ser de barrio”. Además, sus integrantes eran trabajadores. Terminaban de trabajar y se subían a tocar. ‘Pichi’ era de este estilo de vida y aunque reconoce que trabajar no es una actividad gustosa para nadie “todo trabajo es leal. Lo desleal es robar y cagar a la gente.”⁶

Por el Valle de Uco, en el departamento de San Carlos, nada de rock chabón, ni de NRA. Claudio Rodríguez organizó una experiencia musical que lo tuvo como protagonista y tocando en un recital. Tras el cierre de la disco pub ‘Kahulem’ abrió otra disco ‘History’, en

⁶ Los testimonios de Sonia, y Pichi son tomados de la publicación Cooperativa de Trabajo Lavaca LTD. Generación Cromañón: Lecciones de resistencia, solidaridad y rocanrol. (2005). Lavaca Editora.

un viejo chalet ubicado al oeste de la ciudad de La Consulta. En ese lugar presentó su banda, La Séptima Ola.

Tabla 3

La Séptima Ola

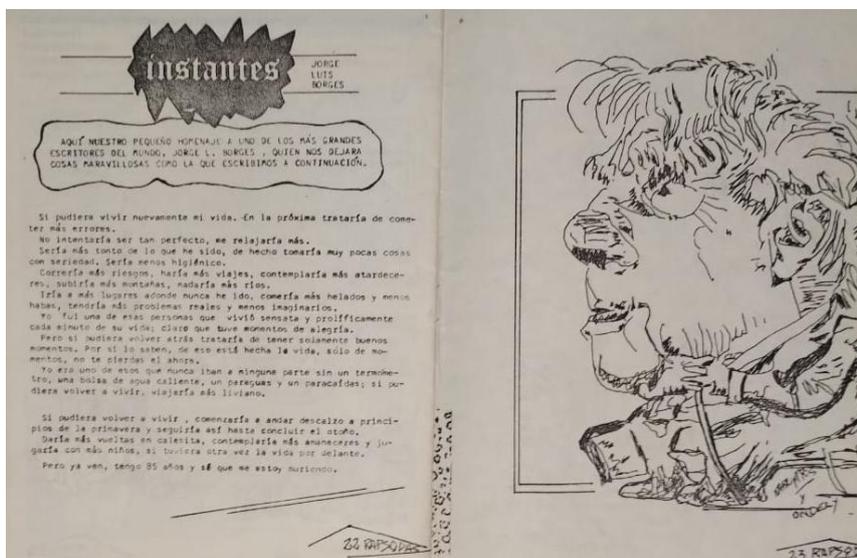
Nombre de la banda	La Séptima Ola
Procedencia	La Consulta (San Carlos)
Período de actividad	1994
Géneros	Covers de pop y rock
Integrantes	Guillermo Laudecina (guitarra, bajo y voz); Luis María Rastrilla (guitarra, programaciones y voz); Claudio Rodríguez (guitarra)
Discografía	-----
Recitales	‘History’ disco pub. (La Consulta, 10 de julio de 1994)

El concierto se realizó el 10 de julio de 1994 con sonido de ‘Alsina’ y fue la única presentación del grupo. “Después de eso no volvimos a tocar y no siguió”, aclaró Rodríguez. Su nombre derivó del título de una canción de Sting: ‘Love Is The Seventh Wave’. Volviendo al recital, La Séptima Ola tocó algunos covers (‘Creep’, de Radiohead, ‘No se puede vivir del amor’, de Andrés Calamaro, ‘Desierto sin amor’, de Bravo, ‘What’s up, de 4 Non Blondes) y algunas canciones compuestas por el grupo. Entre estas últimas estaba la musicalización del texto ‘Instantes’ que circuló masivamente a través de notas periodísticas, compilaciones, y láminas, muchas veces asignándole su autoría al escritor Jorge Luis Borges. El poema musicalizado sonó por la emisora Fm Del Valle (gestionada por Rodríguez) durante un buen tiempo. La grabación de ‘Instantes’ no se concretó con los integrantes de La Séptima Ola, sino con el Grupo Vida que hizo la instrumentación (teclas, guitarras) y parte de la voz. Claudio Rodríguez compuso la música y, además, grabó guitarras e hizo coros y cantó en partes de la canción. “Me basé en un poema que le atribuyen a Borges y que otros dicen que no es de Borges. Cuando ese tema lo pusimos en la radio, fue increíble el retorno que tuvo, la gente lo pedía muchísimo”, recordó Rodríguez.

En la revista ‘Rapsodas’, número 2, dirigida por Iván Zotelo, apareció el poema mencionando la autoría del escritor argentino. Además del poema (¿o texto en prosa?) hay una ilustración hecha por Carlos Farías e Iván Zotelo que firman con sus seudónimos.

Figura 16

Poema Instantes extraído de la publicación *Rapsodas*, editada en 1991



María Kodama, viuda ya en ese entonces de Borges, negó la atribución de autoría al escritor argentino, y tras ocho años de investigación adujo que el poema fue publicado originalmente en inglés por la escritora norteamericana Nadine Stair. “El poema no tiene ningún valor literario” y “desvirtúa el mensaje de la obra de Borges”, declaró Kodama (1999).

7.4. La Hora de Nueströck

Por el mes de setiembre, también en el departamento de San Carlos, se realizó la primera Estudiantina en el marco de los festejos estudiantiles. Con organización municipal fue la primera festividad de este tipo en la región, ya que posteriormente se empezó a realizar en los restantes departamentos del Valle de Uco. Se hizo en el anfiteatro ‘Neyú Mapú’, inaugurado un año antes, y que desde entonces fue el espacio para el desarrollo de las actividades culturales. El nombre del anfiteatro fue elegido entre propuestas que acercó la población y el municipio optó por esta voz de origen pehuenche que significa: ‘aliento de mi tierra’. No solo fue histórico el hecho de haber sido la primera estudiantina, lo fue también porque ese día, aparte del número principal, Los Auténticos Decadentes junto a Alberto Castillo, se presentaron bandas y solistas locales: Vat 69 (Tunuyán), Ricardo Castro (La

Consulta, San Carlos), La Noche (La Consulta, San Carlos), que ya venía funcionando desde 1992 y la Pareditas Hot Band (Pareditas, San Carlos).

Figura 18

Pareditas Hot Band

Pareditas
PAREditas HOT BAND
1993 a 1994

GÉNEROS Instrumental. Folklore. Gospel.
Covers de 'Pájaro campana',
'Cuando los santos vienen marchando',
'Zorba, el griego'.

DISCOGRAFÍA
sin ediciones

INTEGRANTES

Luis Mateos (guitarra)	Gerardo Castillo (pandereta y animación)
Sergio Mateos (guitarra)	Federico Schlegel (pandereta)
Iván Zotelo (bajo)	
Rubén Corrochano (guitarra)	

RECITALES

- Fiesta del Orégano (Pareditas, enero de 1994)
- Festival del Tomate (La Consulta, marzo de 1994)
- Estudiantina San Carlos (San Carlos, setiembre de 1994)

Parte del germen de la Pareditas Hot Band estuvo en Luis Mateos, un camionero oriundo de Buenos Aires que, además de manejar camiones, tocaba música en bares y restaurantes porteños. Por razones de salud se vino a vivir a Pareditas y en asados y reuniones tocaba la guitarra. Por otra parte, Iván Zotelo, tenía algunos conocimientos musicales por

haber tocado la guitarra durante su infancia. Además, entre 1992 y 1993 estaba en el bombo de la hinchada del club Pareditas, junto al hijo de Mateos, Sergio Mateos, que tocaba el redoblante. En un asado convocado por Mateos padre salió la decisión de formar la agrupación. En este encuentro con amistades, tras comer el asado vino la parte musical e Iván acompañó a Luis Mateos en la guitarra. “Los pibes ya se pusieron en ronda y ya era una banda de rock, era la primera banda de rock de Pareditas para ellos”, aseguró Iván. Posteriormente Zotelo se compró un bajo, según sugerencia de Mateos, y Rubén Corrochano se incorporó al grupo en segunda guitarra. La base del grupo se completó con Sergio Mateos en la batería.

Todo esto sucedió en 1993. Tras ensayos y juntadas se produjo la primera presentación en la Fiesta del Orégano de 1994, enmarcada en una voluntad expresada por organizaciones sociales, a veces con acompañamiento del estado municipal, de realizar una celebración asociando una localidad con su actividad productiva principal. En el caso de la Fiesta del Orégano, se empezó a festejar a partir de 1991 y se realiza en la segunda semana de enero, en el distrito de Pareditas. Así recordó, Iván, la presentación de la Pareditas Hot Band en esta festividad: “era un show que la gente moría, los grandes y los pendejos también porque veían una batería”; “éramos Gardel”.

En un comienzo el grupo se llamó Pareditas Jazz Band, pero luego se cambió a Pareditas Hot Band. “Nosotros teníamos menos de jazzeros que nadie, éramos unos perros”, aclaró Iván, y especificó que el término ‘Hot’ alude al ‘hot dog’ o ‘perros calientes’ comúnmente denominado en Argentina ‘pancho’, que es un alimento en base a salchicha, pan y aderezos de origen alemán. Luego popularizado en Estados Unidos como comida callejera y presente en eventos deportivos masivos. Durante la década menemista se afianzaron en nuestro país emprendimientos gastronómicos que incluían a los panchos en su menú, como uno más de los fenómenos de importación de la época. Que en el nombre de la banda se conjugaran términos de origen inglés con palabras en lengua castellana era también otro signo de la globalización y de la hegemonía lingüística inglesa que la década del noventa tuvo como rasgo de época. Lo que no se discutía, ni admitía cambios era la presencia de la localidad en el nombre, Pareditas, clara intención de dejar asentado un rasgo de identidad local. Cosa que no pasaba en algunas bandas argentinas de blues, por ejemplo, que optaron por mantener en su denominación territorios asociados con el origen o desarrollo de un

género musical: la Mississippi Blues Band, Memphis La Blusera, La Zimbabwe Reggae Band. En estos casos se nombraban territorios extranjeros y en el caso de la Pareditas Hot Band, al igual que en la banda bonaerense La Hurlingham Reggae Band, se buscó señalar un lugar en el mapa más afín con el lugar de origen u accionar de los músicos.

La otra presentación que se destacó en la historia de la Pareditas Hot Band fue la que sucedió en la estudiantina de 1994 y significó un momento bisagra para algunos de sus integrantes, fundamentalmente para Iván Zotelo y Rubén Corrochano. Vale aclarar que Los Auténticos Decadentes venían de editar en 1993 su tercer disco 'Fiesta Monstruo', en el que participaban varios invitados, entre ellos Alberto Castillo con quien interpretaron una nueva versión del candombe 'Siga el baile'. La actuación en San Carlos es recordada por la masividad y la recepción de la variopinta propuesta de rock, murga, ska, punk, reggae, pop. Una mezcla musical a tono para una fiesta que hizo del humor un recurso alejado del sarcasmo. Que hizo de la música un lenguaje al alcance de la mano de cualquiera que se anime con una actitud performática, comunicativa. Una actitud que considera el ideal punk del 'Hacelo vos mismo'.

Figura 17

Presentación de la banda Pareditas Hot Band en el anfiteatro Neyú Mapú (1994).



Leyenda: En el centro del escenario: Gerardo Castillo (pandereta y animación), eventual invitado.

Nota: I. Zotelo, [27 de mayo de 2015]. *Estudiantina '94*. [Fotografía]. Facebook.

(https://www.facebook.com/photo/?fbid=1429886920665658&set=a.1429886567332360&locale=es_LA).

La estudiantina de 1994 en San Carlos fue un hecho significativo, bisagra, como se dijo antes, puesto que sirvió de impulso para que algunas bandas y músicos locales se

decidieran por crear un repertorio propio. Ese parece haber sido el espíritu que sobrevoló tras “la fiesta decadente”. Esa sensación de que se puede hacer. Así, en la región comenzó, a diferencia de lo que plantea Giménez sobre el rock mendocino citadino, una etapa de florecimiento de bandas locales que buscaron dar identidad al sonido rock de la región. En el caso de La Noche, tras este recital, algunos de sus integrantes dejaron el grupo (Alexis Popic, Rafael Gallardo) y quienes quedaron decidieron cambiar por sonidos y estéticas en concordancia con el presente y por crear sus propios temas. Lo mismo sucedió con Iván Zotelo que, luego de esta presentación con la Pareditas Hot Band, se juntó con Ricardo Castro y conversaron sobre “armar algo juntos”.

El nuevo proyecto de Iván fue musical sin abandonar sus intenciones poéticas. Es que entre la escritura y la música está gran parte de su recorrido de vida. Y está una formación – no solo musical- que ha tenido a Luis Alberto Spinetta y a Charly García sonando en sus parlantes, rezumbando en sus oídos, como mentores. “Eran como mis viejos”, así los comparó en un momento de la charla. Y de inmediato agregó “casualmente yo no tenía padre”. De esos faros, de esa cultura, tomó ideas para construir su poética. Poética en la que debe haber contenido y también una forma que sugiera significados que no estén a simple vista, que apele a figuras retóricas: “un poema no me gusta que sea tan lineal. Busco un poquito que rompa o que me dispare para otro lado. Con las canciones lo mismo”.

Una poética, asumió Zotelo, para un pequeño porcentaje de personas. Pensamos, una poética para un mundo sin grandes cambios. Las cosas no cambian en el mundo a gran escala, los cambios acaecen en los cruces, en los pasajes, en las huellas de lo que queda del pasado (Benjamin, 2005). A lo largo de la década del noventa, en la Argentina pre internet, algunos cambios a pequeña escala irrumpieron como gestos poéticos –a veces individuales y a veces colectivos- desde ediciones autogestivas. Cambios para pequeñas multitudes. Para esa porción de gente que optó por elegir el cine de trasnoche y que, casualmente por esos años, fue viendo la paulatina desaparición y transformación de los cines.

Capítulo 8: 1995. Cuando los Santos Empiezan a Marchar

8.1. La Montaña Como Escuela Logística

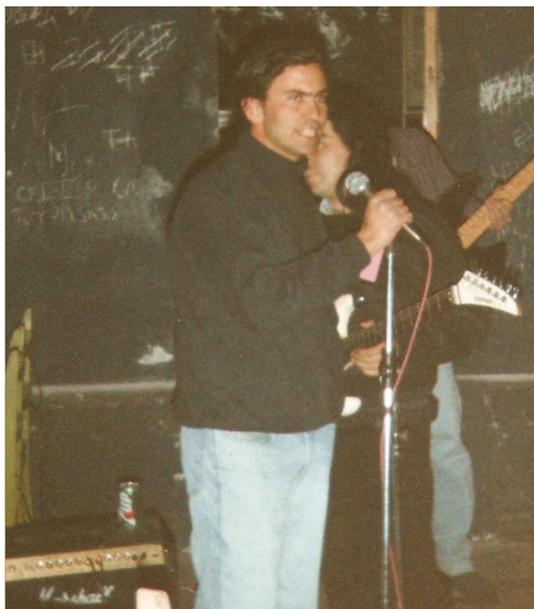
Para 1995 ha pasado el desembarco de Claudio Rodríguez en la región. Tanto el hotel, como la radio y las discotecas a su nombre dieron sus últimas remadas. Así y todo, ciertas marcas pervivieron como legado a la hora de gestionar, armar un programa de contenidos e implementar estrategias de difusión. Vale recordar que, a fines de los ochenta y principios de los noventa, en San Carlos, la mayoría de las reuniones sociales se realizaban en casas, en juntadas, asados, cumpleaños, entre otras actividades. De manera ocasional se organizaban bailes, festividades y eventos, privados o estatales, que congregaban a juventudes. De a poco, algunos bares o pubs ampliaron su oferta de restaurante o confitería y apostaron al público que pisaba la calle a partir de la medianoche. Puntualmente los boliches se instalaron alrededor de los centros urbanos, un poco alejados de vecindarios a fin de evitar ruidos molestos. Así el volumen alto de la música privilegiaba al baile y al cuerpo como lenguajes de comunicación antes que el diálogo. No solo las discotecas, también las bailantas tuvieron su época de esplendor durante la década de los noventa. Los recitales de rock fueron la otra alternativa, su paulatino desarrollo y la periodicidad de estas prácticas contribuyeron a la construcción de una nueva cultura de la noche. Es decir que se vivió un tiempo de relativa intensidad en la región a partir del florecimiento de este tipo de negocios y prácticas que tuvieron a jóvenes como protagonistas, ya sea formando parte del público o como trabajadores o gestores de estos espacios. Claro que no se trató de un hecho aislado, la noche empezó a ser más larga en Argentina y la oferta cultural, mercantilizada en estos casos, amplió sus horarios. Fueron formas de diversión que produjeron una ilusión liberadora de los poderes habituales que habitaban durante la luz del día, pero que sin embargo estaban sujetas a reglas de exclusión o admisión, códigos a los que había que someterse, adaptarse, mimetizarse, para ser parte.

En ese marco Claudio Rodríguez se hizo cargo del hotel 'La Posta', la radio 'Fm Del Valle', los boliches 'Kahulem', en Eugenio Bustos. Y 'History' más el bar 'La Cabaña del Tío Tom' y la tienda de ropa 'E Spartacus', en La Consulta. Tras un quinquenio dejó el Valle de Uco y retornó a Mendoza a continuar estudios y a gestionar otros bares y restaurantes. Donde funcionó 'History' reabrió una nueva discoteca con nuevos dueños, 'La Diosa'. En

este lugar, el 16 de setiembre del 1995, se produjo la presentación en sociedad de la banda pareditana Dueños del Santo. Una de las aristas en esta historia que venimos escribiendo sobre la escena rock en el Valle de Uco. El recital fue organizado por Ricardo Funes, artífice de la actividad rock en la región desde su lugar de productor de bandas y de eventos, con el propósito de reunir dinero para hacer un viaje a dedo sin un lugar de destino previo.

Figura 19

Ricardo Funes presentando a Dueños del Santo en el debut



Nota: Dueños Del Santo Dds, [10 de julio de 2012]. *Dueños en La Diosa*. [Fotografía].

Facebook. (https://www.facebook.com/photo/?fbid=474652429212768&set=a.474643155880362&locale=es_LA).

Esta experiencia organizativa vinculada a la cultura rock en la región constituyó, a fin de cuentas, un modelo de gestión cultural que fue desarrollando Ricardo Funes a lo largo de su trayectoria. Y que presentó características diferentes a la lógica comercial que hemos observado en la gestión de Gerardo Mercado y Claudio Rodríguez. Si miramos el CV de Ricardo Funes figuran antecedentes en la producción y organización de eventos como así también en la fotografía y el diseño. A parte de productor, Ricardo Funes también participó de algunas definiciones estéticas vinculadas a la imagen. Si bien no era diseñador se ponía a la par de quien fuera a diseñar tomando decisiones gráficas. Por ejemplo, para este recital de presentación de los Dueños del Santo valga esta descripción de los materiales y de los componentes usados para la realización del afiche de promoción: “era papel madera, una foto de una cara de una niña, así en negro, porque no era fotocopia sino duplicaciones, y era la cara de la Ludmila, la hija del Elías Derrache”. Además de la gestión de las giras de Grasa ‘e

Moto y Hormigas Negras y en la ejecución de proyectos comunitarios vinculados al turismo y la cultura. Uno de ellos ‘Pueblo barro’ que se enmarcó en una de sus obsesiones y militancia más duradera: el concepto de la ruta 40 escénica. Es decir, “un canal profundo de comunicación” que era a la vez un concepto que anclaba en el territorio, en este caso el sentido del San Carlos de la provincia de Mendoza y que lo diferenciaba del San Carlos de Bariloche, del San Carlos de Salta. Y que, al mismo tiempo, se relacionaba con los sentidos de otros pueblos situados a la vera de la ruta 40. Desde este San Carlos fue corresponsal del diario Los Andes. Y más cerca en el tiempo, director de Turismo del municipio (2014 a 2018). En todas estas experiencias fue formando un modo de hacer. Y el modo de hacer que le sienta bien a Ricardo Funes es el de la creación colectiva. “A mí me gusta la gente con la que te podés poner espalda con espalda”. Una manera de disfrutar. También de trabajar. Otra frase de su boca: “Siempre me gustó más estar en la cocina que en el banquete”. En este punto son claves, entonces, los conceptos de participación y horizontalidad. Es decir, de construir en grupo facilitando la participación de las personas que comparten una tarea, tratando de construir protagonismos por fuera de una pirámide organizacional jerárquica de tinte verticalista (decisiones centralizadas, división de funciones). Los derechos de autor quedan fuera de este tipo de construcción. Y también la mesa servida. Y la distancia entre quienes participan de un hecho artístico o comunitario. “Que los músicos lleguen, se suban al pulman y que bajen y esté todo armado y toquen no me emociona.” Parecería, a priori, que su método de trabajo tiene estrecha relación con las formas “alternativas” de organización grupal. Al abrir los espacios de decisión sobre el contenido y la forma de los mensajes y al promover una organización no vertical sobre la producción se está ante uno de los matices que definen lo alternativo. Idea contrapuesta a regímenes de empresas o del mismo estado que presentan sistemas organizados verticalmente, con una concentración del poder en unas pocas cabezas y con espacios de autonomía de trabajo muy restringidos (Prieto Castillo, 1998). Otra idea que subyace es la de la “autonomía”. Al menos en alguno de los niveles que propone Mabel Thwaites Rey (2004):

- Autonomía en relación a las instancias de organización que puedan representar intereses colectivos (partidos políticos, sindicatos). Cuando las organizaciones no se someten a la mediación de partidos y operan de manera independiente para organizar sus propios intereses. (p. 18)

- Autonomía social e individual. La autonomía individual supone la participación de todos en el poder y desde esa condición “postula la posibilidad de que seres humanos se muevan y revolucionen su existencia social, sin mitos ni utopías, por medio de significaciones lúdicas y transitorias.” (p. 21)

Es posible que algo de estas formas colectivas de organización y de producción se hayan aprendido durante sus viajes por Latinoamérica y Europa. En uno de estos itinerarios recaló en un festival de rock anarquista en Verbicaro, pueblo del sur de Italia. Así lo recuerda: “el único pueblo en toda la región que siempre había tenido un gobierno comunista. Y era como un referente del anarquismo.” En ese encuentro se relacionó con la banda italiana de punk Caláfrica con quien mantuvo el contacto por un tiempo. Sin embargo, también hubo otra forma de organización propia de una actividad más que Ricardo Funes sumó a su trayectoria. Los ascensos y descensos a la montaña, ya sea como guía u organizador de excursiones. En esas prácticas lo indispensable es aquello que puede caber en una mochila y donde la mirada general es fundamental.

Yo tengo visión global, me meto en una reunión y estoy mirando todo lo que pasa alrededor porque, bueno, vos estás a cargo de un evento y estás a cargo de que no se te prenda fuego el equipo de sonido, de que aquél esté con la comida, de que éste esté bien... (Funes, Ricardo, comunicación personal, 3 de enero de 2017)

Eso de estar en todos los detalles. Eso de estar atento a lo que sucede en los alrededores de un punto fijo de atención. Ese entrenamiento. Esa formación la da, para Funes, la montaña. La montaña “es una gran escuela logística”, dice. Y para un productor, agrega, “manejar la logística es básico”. En la montaña, solo o a cargo de otras personas, se tienen que “cuidar todos los aspectos”. Concluye diciendo: “No podés llegar al campamento de altura del Aconcagua y no llevar las cosas que necesitás. O sea, no te podés volver a buscarlas; ese día vos tenés que funcionar bien.”

8.2. Insatisfacción. Volumen ‘95

Este año Argentina tuvo a los Rolling Stones por primera vez en el país. Fue el 9 de febrero en el estadio de River Plate. La banda inglesa dio cinco conciertos a pleno y convocó, en total, a unas 300 mil personas. En esta visita presentó el disco ‘Voodoo Lounge’. Fueron

teloneros los grupos argentinos Pappo's Blues, Las Pelotas y Ratones Paranoicos. La admiración y el afecto del público argentino trascendió hasta los registros históricos. Dos de los investigadores que se vienen siguiendo en esta construcción histórica valoraron este hecho con adjetivos enfáticos: “La gran noticia rockera del año fue la primera llegada de los Rolling Stones a Argentina” (Fernández Bittar, 2015, p. 237). “En lo musical, 1995 también será recordado por la visita histórica, por primera vez, (después habría otra más) de ‘la banda del rock and roll más grande del mundo’: Los Rolling Stones” (Giménez, 2016, p. 477). La fiebre stone también sedujo al ámbito político. Con la intención de ganar la popularidad de los más jóvenes el presidente argentino invitó a la banda a un almuerzo en la residencia de Olivos. “Menem buscaba ese mismo año la reelección y utilizó al rock como plafón de proyección hacia el electorado joven” (Provéndola, 2015, p. 165).

El presidente riojano consiguió la reelección, aunque descreemos que por el acompañamiento de jóvenes fanáticos de ‘los stones’. Más lógico pareció ser que el segundo mandato de Carlos Menem (1995-1999) fue posible gracias a la reforma constitucional de 1994 que habilitó la reelección (‘Pacto de Olivos’) así como también a la estabilidad económica de algunos sectores medios y altos de la sociedad y un discurso mediático a su favor. Sin embargo, otros sectores sociales vieron cómo este modelo económico les afectaba profundamente y se dispuso a la resistencia, fundamentalmente en este segundo período. Hasta 1995 una sociedad argentina escindida e inmovilizada se preocupaba por su propio bolsillo y por el esfuerzo individual para recomponerse. Ya en la segunda etapa el descontento poco a poco se fue generalizando. El factor determinante era la desocupación, la quiebra de algunas industrias y el cierre de empresas familiares. El empobrecimiento del país se evidenció en la pérdida de poder adquisitivo, la precarización y flexibilización laboral por eso, personas desocupadas y el sector de jubilados realizaron marchas todas las semanas. También docentes y estudiantes universitarios se movilizaron rechazando la Ley de Educación Superior (1993) puesto que, bajo ese marco legal, veían que la educación dejaba de ser un derecho y pasaba a ser un servicio de consumo. La endeblez del modelo económico también quedó expuesta tras lo que se conoce como el ‘Efecto Tequila’ que estalló en México en diciembre de 1994 y se extendió hasta 1995 irradiando sus consecuencias por varios países de Latinoamérica, particularmente a Argentina. Como resultado de una política económica de absorción de un desmedido financiamiento externo utilizado para costear un nivel de gastos excesivos por lo que se producía en el país. Estos gastos no fueron gubernamentales, sino que

tuvieron como destino al sector privado. La recuperación mexicana fue rápida gracias al apoyo de Estados Unidos e instituciones internacionales, pero el impacto en países de la región tuvo efectos negativos más duraderos. (Ffrench-Davis, 2005)

Por el mes de abril el represor Adolfo Scilingo decidió presentarse ante el periodista Horacio Verbitsky para “confesar” su participación en los denominados “vuelos de la muerte”. Un método de exterminio ideado por los represores, en la E.S.M.A. (Escuela de Mecánica de la Armada), para desaparecer a personas enemigas a su régimen militar que fueron lanzadas profundamente dormidas y desde lo alto de los aviones militares hacia el mar. Un plan macabro, además, recomendado por la Iglesia Católica. La confesión se realizó a lo largo de una serie de reuniones que fueron filmadas y luego llevadas a la edición de un libro, ‘El vuelo. Una forma cristiana de muerte’ (1995), escrito por Horacio Verbitsky. La investigación periodística fue leída por René ‘Pepe’ Céspedes, bajista y compositor de Bersuit Vergarabat, quien decidió escribir una canción en homenaje a las víctimas. La canción se titula ‘Vuelos’, constituye un relato desde el lugar de la persona que está a punto de caer de este vuelo. Tiempo después fue publicada en el disco ‘Libertinaje’ (1998).

También en abril, ante la impunidad para genocidas y civiles partícipes de la dictadura cívico-militar se conformó la agrupación H.I.J.O.S. La organización de derechos humanos, en un principio, reunió a hijas e hijos de militantes víctimas del terrorismo de Estado. Luego se abrió la participación a personas que, sin tener una historia familiar vinculada con al proceso dictatorial, desearon sumarse a la lucha por la identidad y contra las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los indultos. Ante discursos socialmente instalados como el “no te metas” o el “algo habrán hecho” y, también, corriéndose del lugar de víctimas llevaron adelante medidas de acción directa a través de la práctica del “escrache” a genocidas en situación de libertad.

Por la provincia de Mendoza, y en el plano político, hubo recambio de gobernador. Asumió Arturo Lafalla (1995-1999) del partido Justicialista. De esta manera se legitimó la hegemonía del peronismo que durante 12 años estuvo al frente del ejecutivo provincial. “Un récord histórico para un partido político en Mendoza” (Roig, Lacoste, Satlari; 2004, p. 415). Lafalla recibió el gobierno con una fuerte crisis en los bancos provinciales. Según leemos en Roig y otros (2004), esta crisis se desató producto de las políticas neoliberales del gobierno

de Menem que habilitaron un mercado competitivo y globalizado cuya apertura económica lo volvió vulnerable a las crisis internacionales, por ejemplo, la corrida del “Efecto Tequila”. Sumado a esto estaban las numerosas sucursales y cantidad de empleados, los criterios sociales para otorgar créditos y estructuras de funcionamiento vetustas. Dada la compleja situación las entidades financieras de Mendoza cerraron sus puertas el 15 de marzo ya que no podían “resolver los depósitos”. Así el Banco Multicrédito decretó su caída y el Banco BUCI se vendió a Corp Banca (ambos fueron propiedad de empresarios y profesionales de la provincia, surgidos en la década del sesenta). Los otros dos bancos, dependientes del estado, el Banco Mendoza y el Banco de Previsión Social comenzaron con un proceso de privatización que, tras una serie de intentos de rescate por parte de los gobiernos mendocinos, se efectivizó en 1996 cuando el banquero Raúl Moneta obtuvo la licencia de propiedad de ambas entidades.

Otro récord político se concretó en 1995. Esta vez en el departamento de San Carlos. Miguel Natalio Firpo (U.C.R.) fue reelecto por cuarta vez. Es decir que, desde el regreso a la democracia y hasta 1999 ocupó, durante cuatro períodos consecutivos, la intendencia. El liderazgo territorial de algunos dirigentes fue posible gracias a que todavía se admitían, constitucionalmente, las reelecciones indefinidas. Y en el caso de San Carlos fue un rasgo particular ya que las hegemonías de un mismo partido o líder se estableció de manera continuada durante dos o más mandatos. En los otros departamentos del Valle de Uco, al menos en la década del noventa, primó la “relativa” alternancia. En Tunuyán resultó electo Ricardo Pont (P.J.) sucesor de otro dirigente peronista, Raúl Silvano, que estuvo dos períodos sucesivos como mandatario (1987/91 y 1991/95). Y en Tupungato, retornó José Martínez (UCR), que anteriormente había estado a cargo del municipio en el período 1987 a 1991.

Por último, cabe destacar que en octubre de 1995 se concretó el ‘Centro de la Cultura de Eugenio Bustos’, en el departamento de San Carlos, con “aportes provinciales, municipales y de vecinos” (Gómez, M.C. y Rosales, Hugo; 1996, p. 191). La comisión de la Unión Vecinal de Eugenio Bustos adquirió y refaccionó el edificio en el que funcionó el cine ‘San José’. La renovación mantuvo la sala, el escenario donde se proyectaban las películas y las butacas fueron actualizadas. Bajo la administración de la entidad vecinal se buscó la conservación y adaptación del espacio para que la proyección de películas siguiera siendo una de sus funciones. Sin embargo, la propuesta no tuvo el impacto esperado y pronto se

abandonaron las actividades fílmicas. Es destacable en este aspecto el interés proteccionista o patrimonial que gira en torno a las salas de cine. Otros objetivos buscaron convertir esos edificios en centros comerciales, playas de estacionamiento o sedes religiosas. “Esta gente le ha devuelto al edificio/ La función que tuvo en su comienzo/ Antes cuna de inocentes argumentos/ Hoy congrega devotos artificios/ Qué visión que tuvo el arquitecto”, dice, irónicamente, la última estrofa de la canción ‘Cine religión’, del cantautor uruguayo Fernando Cabrera (2013, 2m20s). Muchas veces la destacada arquitectura de los cines que menciona Cabrera ha sido el impulso para que organismos estatales los declaren patrimonio arquitectónico y cultural del siglo XX. Y así mantener en vigencia un edificio, eso sí, ampliando su oferta cultural. Esto ocurrió con el cine Imperial (Maipú), el cine Real La Consulta (San Carlos) y el cine Teatro Plaza (Godoy Cruz), por poner algunos ejemplos provinciales, que bajo administraciones municipales buscaron mantener la estructura y promover un polo cultural. Algo así sucedió con el ex cine San José, en Eugenio Bustos, en este caso por iniciativa vecinalista y apoyo estatal. Por eso, en ocasiones, se ha prestado para reuniones de cooperativas de vivienda, asambleas de organizaciones sociales y para actos y eventos educativos. Y, además, se ha alquilado para la presentación de obras de teatro y la realización de recitales, como veremos en el capítulo 10.

8.3. Dame un Zoom Protagonico

Los Rolling Stones no fueron la única visita internacional que registraron las páginas de historiadores del rock del país. Vinieron a Buenos Aires: The Cult y Slash, Bryan Ferry, Pantera, Alpha Blondy, Siouxsie & The Banshees, Cypress Hill, Beastie Boys, entre otros. Los grupos argentinos recalaron en Obras Sanitarias: Malón (banda formada meses atrás con Claudio O’Connor tras su partida de Hermética, en tanto que otro Hermética, Ricardo Iorio, empezó a ensayar con Almafuerte). También 2 Minutos hizo su primer ‘Obras’ festejando las 50 mil copias vendidas de su cd ‘Valentín Alsina’. Otro grupo que llegó por primera vez al mítico estadio fue Los Cafres, signo del creciente gusto por la música reggae y su poder de convocatoria. El ‘rock chabón’ o ‘rock viejita’, denominado así “por algunos medios”, según Fernández Bittar (2015, p. 242), mantuvo su “popularidad.” El periodista englobó bajo esta categoría a Las Pelotas, que hizo dos ‘Obras’. También a Divididos, que, con el debut de Jorge Araujo en batería, también se presentó dos veces. La Renga hizo otras dos, en el mismo mes y en el Estadio Obras, considerado el ‘templo’ del rock porteño. Fuera de Buenos Aires

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota comenzó a tocar por pueblos del “interior” del país (San Carlos, Santa Fe; Concordia, Entre Ríos). Hasta allá fueron sus fans. Para Fernández Bittar este fenómeno ricotero constituyó una ‘misa pagana’ solo comparable a escala mundial con el furor estadounidense por Greatful Dead y la lealtad peregrina de sus fans ‘deadheads’. Entre los recitales solidarios estuvo el ‘Festival por Bulacio’, realizado en el Obelisco con La Renga, Los Piojos, Los Caballeros de la Quema y Un Kuartito. En tanto que a ‘Cemento’ llegaron A.N.I.M.A.L., Babasónicos, El Otro Yo, Los Brujos. Estos grupos descritos con el entrecomillado del “recambio generacional” llegaron, por el momento a Obras, actuando todos juntos en la edición porteña del ‘Festival Nuevo Rock Argentino’. La grilla de artistas era encabezada por Babasónicos, Peligrosos Gorriones, El Otro Yo, Massacre, A.N.I.M.A.L. y Los Brujos. Vale aclarar que la discoteca ‘Cemento’ era uno de los recintos más emblemáticos en la historia del rock argentino. Omar Chabán y su socia Katja Alemann, lo idearon, en sus comienzos como una discoteca orientada al rock con escenario para hacer performance y espectáculos teatrales. Arrancó en 1985 y con el tiempo se empezaron a ofrecer recitales de rock. Sumo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Don Cornelio y la Zona, Memphis La Blusera, Ratones Paranoicos, Los Violadores y Todos Tus Muertos construyeron su reputación rockera en ese lugar “sucio, húmedo y agobiante” (Sampirisi, 2023, p. 23). No era para nada glamoroso, pero sí podía albergar hasta 1000 personas. Ya en los noventa la escena sónica compuesta por Babasónicos, Los Brujos, Juana La Loca, Martes Menta, Tía Newton, Peligrosos Gorriones y Suárez tuvo cabida en el mítico lugar. También ‘Cemento’ funcionó como espacio abierto para el heavy metal y el punk de argentina. A los ya clásicos de la escena metalera como Hermética, Almafuerce y Malón se sumaron A.N.I.M.A.L. y, en el caso del circuito punk y hardcore-punk, Ataque 77, 2 Minutos, Flema, Comando Suicida, Fun People y El Otro Yo son grupos icónicos que destacaron durante los 20 años de historia del boliche. Divididos, Las Pelotas, La Renga, Viejas Locas, Mancha de Rolando. Los Piojos, Callejeros, entre otros grupos de rock barrial o chabón también tuvieron su espacio. Es decir que por ‘Cemento’ pasaron un montón de escenas de la cultura under del rock; lo alternativo, el punk, el heavy metal y el rock barrial y popular. Y también fenómenos como la cumbia villera con Damas Gratis y el cuarteto cordobés de Carlos ‘la Mona’ Giménez. (Carcavallo, 2017)

En el repunte de las grabaciones de discos se destacó ‘Dopádro’ de Babasónicos, con la colaboración del ex Ween, Andrew Weiss. Se grabó en Buenos Aires y la mezcla se

concretó en Los Ángeles ya que económicamente, en ese entonces, el costo de mezcla en Argentina “salía lo mismo que mezclarlo allá”. La banda aprovechó su paso por Estados Unidos para dar shows en California y México. La Renga editó ‘Bailando en una pata’. Y Charly García, ‘Hello! MTV Unplugged’. También estuvo la grabación de ‘Chaco’, Illya Kuryaki and The Valderramas. Este último fue elegido, por el suplemento ‘Sí!’ del diario Clarín, como el mejor álbum del año. Además, en junio, salió el disco ‘Sueño Stereo’, séptimo y último álbum de estudio de Soda Stereo. A propósito de éste Fernández Bittar publica un fragmento de una crítica sobre el álbum escrita por Pablo Schanton. Reproducimos aquí unas líneas: “No promueve frívolamente el merchandising revolucionario en boga, remera del Che mediante... No arenga. Prefiere los zooms anatómicos que solo la experiencia poética es capaz de aportarle al pop.” (Schanton, 1995, como se citó en Fernández Bittar, 2015, p. 238) La lectura del crítico e investigador zanja, a las claras, las líneas divisorias entre las dos escenas dominantes durante los años noventa en el rock argentino.

Más allá de éstas se fue gestando otro rumbo sin rock y totalmente poético. Así describe Fernández Bittar a los encuentros que promovió Palo Pandolfo, Osvaldo Vigna (poeta y técnico químico), Karina Cohen (cantante y percussionista de Los Visitantes) y Pablo Folino (artista plástico y manager). Durante un período también participó Gabo Ferro. Al principio las reuniones se realizaron en casas particulares y luego “tomando por asalto bares de la capital” porteña (La Giralda, Pippo). Bajo el nombre Los Verbonautas se presentaron en vivo el 25 de noviembre en ‘La Luna’, con Tom Lupo y Vicente Luy. Esta convocatoria poética “superó todas las expectativas y marcó el inicio de un colectivo legendario que siguió adelante hasta el año 2000” (Fernández Bittar, 2015, p. 243).

La actividad roquera por la provincia de Mendoza fue “pródiga” en ediciones de discos. Así la calificó el periodista Roly Giménez. Funky Malibú editó, en cd, ‘Funky Malibú’. El grupo conformado por Patricia Lozano, Miguel Conocente, Lisandro Sandes, Elbi Ollala y Gustavo Meli, grabó en ‘Búnker Records’ (Mendoza) y mezcló en los estudios Mazza de Buenos Aires, su única producción. Hay más registros discográficos como los de Darkángel, ‘Ángel oscuro’ (1995, casete); In Puribus, ‘Tu sangre no’ (1995, casete) y Karamelo Santo, ‘La Kulebra’ (1995, casete). Por su parte, los grupos mendocinos con mayor trayectoria también editaron álbumes: Los Enanitos Verdes publicaron ‘Guerra Gaucha’ (grabado y mezclado en Los Ángeles). Y Alcohol Etfílico grabó, en 1995, ‘Cosecha

1986/1995' (Giménez, 2016). Si bien la edición fue pródiga, la actividad no tanto, dirá Giménez, quejoso de la falta de “lugares aptos para tocar”.

Para esta altura, la caída de la actividad rockera comienza a hacerse ostensible y se van apagando los fuegos de lo que fue el “nuevo rock mendocino”, tan visible en 1992-93. El cierre de varios lugares aptos para tocar origina que muchos grupos desaparezcan o no traspasen la puerta de la sala de ensayo. Los conjuntos de covers copan la parada y casi nadie apuesta a componer música propia. Pocas bandas sobreviven al bajón, como In Puribus, Los Alfajores de La Pampa Seca y Karamelo Santo. (Giménez, 2016, p. 479).

Cotejando sus argumentos con los datos que presentó la publicación ‘Extramuros’ (Cousinet, 2009, pp. 187-198) observamos que en 1995 hubo recitales de rock en los siguientes lugares: por la capital mendocina: Centro Cultural Israelita, La Damasca, Los Troncos, Osadía pub, la Peatonal Sarmiento. En San Martín: Disc Crazy. En Godoy Cruz: Índigo Bar Dance. En Chacras de Coria, Luján: Los Ciruelos. Y por San Rafael: Teatro La Mancha.

De este listado advertimos que había algunos lugares “aptos” para recitales, aunque éstos no representaban el carácter de “míticos” o “templos”, como suelen designarse los espacios en los que el rock circula con un programa específicamente centrado en su desarrollo y difusión. Repasando la lista hay discotecas, bares, teatros y centros culturales que, posiblemente, no tuvieron entre sus prioridades promover el desarrollo musical del género. Y en cuanto a la existencia de grupos que comenzaron a registrar actividad en 1995 se encontraron, en el largo listado expuesto en el anexo de ‘Extramuros’, aproximadamente 40 bandas. La mayoría de estas funcionando durante dos o tres años (Cousinet 2009, pp 272 a 276). Al parecer, el ojo de Giménez estaba puesto en lo que denomina “el nuevo rock mendocino” representado, según podemos interpretar, por In Puribus, Las Vacas Sagradas y Karamelo Santo. Por supuesto que el hecho destacado del año se lo llevó Karamelo Santo que, con nuevos integrantes, se instaló en Buenos Aires, en el barrio de La Boca. El cambio de aires trajo consigo la trascendencia nacional e internacional a partir de giras que en adelante realizó por Europa llevando su ska y reggae “cuiano”.

En nuestra región de estudio algunos hechos musicales fueron evidenciándose desde el departamento de Tupungato. Lluvia Negra, “quizá la primera banda de rock de Tupungato”, para Germán Flores, venía desarrollando su propuesta de covers de rock nacional desde principios de la década de los noventa. Uno de sus integrantes, Gustavo Bordón, es considerado uno de “los pioneros” en tocar rock, según las experiencias y la memoria del músico tupungatino Iván Rocha. Ya a mediados de los noventa se conformó El Signo, banda de tecno-pop que retomó influencias musicales e identitarias de El Símbolo, oriundos de la provincia de Buenos Aires y con alta rotación radial en radios y discotecas de nuestro país a partir de 1994. Integraron El Signo, Carolina Giaquinta en voz, Marcelo Pulido en sintetizadores y programación y Richard Garay en guitarra y voz. Una de las novedades para la época en la región fue que la propuesta utilizaba pistas pregrabadas en sus shows.

8.4. Por la Cintura Cósmica del Rock Puestero: Dueños del Santo

Dueños del Santo empezó una vez que se juntaron Ricardo ‘Trocas’ Castro e Iván Zotelo a compartir bases, letras, melodías con la intención de armar una banda con un repertorio propio. Ese intercambio inicial era así: Iván hacía la letra y ‘Trocas’ la música y, en ocasiones, también la letra: “Desde el primer día de los Dueños hasta el último era yo escribirle la letra o él traerme un tema. Por ahí matizábamos con algún cover, para levantar. ‘Pensar en nada’, alguna cosita, pero el repertorio era nuestro.” La cita deja en claro la impronta que tuvo la agrupación. Y, además, señala un rasgo de identidad usado para diferenciarse respecto de las demás bandas que, por el departamento de San Carlos, estaban sonando hasta este año. Ese rasgo queda explicitado en la contundente afirmación de Ricardo Castro: “Es la primera banda de rock con temas propios aquí en San Carlos”. Esta dupla creativa fue la base de la agrupación que durante aproximadamente dos décadas tuvo en sus filas a más integrantes en batería, guitarra, percusión, coros.

El origen del nombre tuvo justificación en el uso coloquial de la palabra ‘santo’ como equivalente de ‘cumpleaños’, comparación que usó Ricardo Funes para caracterizar al grupo y que luego terminó siendo su seña de identificación. Dice Funes: “Era como éstos que se juntaban y cantaban acá y que ensayaban, terminaban cantando en el cumpleaños de, con lo cual de ahí sale que era la banda para el dueño del santo”. De manera que tocar en cumpleaños propios o de amigos fue el primer camino que abrieron para compartir lo que se

germinaba en estos incipientes encuentros más personales. En cierta medida esta manera de hacer circular una producción cultural tiene relación con una tradición popular de principios del siglo XX: la serenata. Si bien fueron antiguamente nocturnas y dedicadas a mujeres, con el tiempo fueron costumbre para saludar y visitar por las noches distintas casas ofreciendo canciones para expresar el afecto o saludo en una fecha importante a un amigo.

Figura 21

Banda Dueños del Santo

GÉNERO rock puestero

DUEÑOS DEL SANTO

PAREditas 1995 a 2018

INTE GRAN TES

Formación inicial

- Ricardo Castro** (voz y guitarra)
- Sergio Mateos** (batería - 1995)
- Iván Zotelo** (bajo)
- Rubén Corrochano** (guitarra y coros 1995 a 2002)

Otros integrantes

- Fernando Moncada** (batería - 1996 a 1997)
- Adrián Horas** (batería - 1997 a 1999)
- Rodrigo Brántiz** (percusión, charango - 1998)
- Horacio Segura** (batería - 2004 a 2018)
- Gisel Lemos** (teclados - 2005)
- Vanesa Testa** (coros - 2008 a 2015)

RECITALES

DISCOGRAFÍA

'Pueblo Barro' (1998)
Grabado en estudio móvil: Submarino Amarillo. Mezclado en Vainikoff's Studio B.A.

'Dueños del Santo' (2008)
Grabado y mezclado en Fader Récorde. Producción artística: Dimi Bass

Timeline of Events:

- 1995: La Diosa disco (La Consulta)
- 1995: Estudiantina San Carlos
- 1996: Encuentro Provincial de Arte (Dique Valle de Uco, La Consulta)
- 1997: Fiesta de la 12 (Club Social y Deportivo Pareditas, Pareditas)
- 1997: Fiesta del Orégano (Pareditas)
- 1998: Manzanao histórico (Tunuyán)
- 1998: Centro de la Cultura (Eugenio Bustos)
- 1999: Estudiantina San Carlos
- 2000: Estudiantina San Carlos
- 2008: La Estafeta (Pareditas)
- 2009: La Estafeta (Pareditas)
- 2010: El Cielo pub (La Consulta)
- 2011: Ciudad y música para todos I (ciudad de Mendoza)
- 2012: Ciudad y música para todos I (ciudad de Mendoza)
- 2015: La Estafeta (Pareditas)

Todo esto sucedía en Pareditas, un pueblo al sur del departamento de San Carlos. Hay algo de particular en este lugar, ya sea por la manera de ser y hacer de sus pobladores o porque la ruta 40 atraviesa su trazado urbano o, quizá, si nos atenemos a la lectura de

Bourriaud (2009), por la construcción de narraciones que reproducen escenarios de una comunidad en particular y promueven valores colectivos. Entre esas narraciones estuvo la del periodista mendocino Ulises Naranjo que refirió a Pareditas como “paraíso” o “el lugar más hermoso y creativo del planeta”. También el mismo Iván Zotelo, que cuando se le preguntó por la relación entre el paisaje local y sus canciones dijo sobre Pareditas: “Es donde elegí quedarme. Es un pueblo noble, un lugar hermoso, la Liverpool sancarlina.” Omar Luna, entre tanto, bajó los decibels interpretativos sobre el pueblo y lo habitó de preguntas:

¿Pareditas? ¿Pareditas? ¿Pareditas qué? ¿Diminutivo del plural paredes?
¿Paredes de los desencuentros, de acero, de plata, de palta, de lata, de escarcha?
¿O Pareditas para palpar límites percatarnos corroborar comprender aceptar
qué? O más al sur. Bajando más. Más zoom y un pueblo partícula de la gran aldea
mundo globalizada y con moño. Un sitio diminutivo insignificante si tú lo quieres,
apenas delineado en los Folletos de Turismo. Otro rectángulo fracción byte
rebanada de los nuevos mapas económicos, de marketinchifle y etcétera. (Luna,
2008, p. 17)

Más allá de estas representaciones sobre el lugar, hubo una encuesta, diseñada como un dispositivo por Omar Luna, que arrojó como resultado que un 65% de las familias tenía al menos un integrante que desarrollaba actividades artísticas. La información tomó relevancia periodística y se publicó en un artículo del diario Uno, el 14 de octubre de 2003, escrito por el comunicador Mariano Ramírez, bajo el título: “Pareditas, un pueblo de artistas”. La encuesta sirvió de base para la elaboración de un proyecto, tarea que llevó a cabo la ‘Asociación Cultural Pareditas’, con el fin de conseguir una reducción de impuestos municipales. Y, además, solicitando una feria artesanal, talleres artísticos y un lugar para realizar actividades culturales. Pareditas como un escenario, es decir, según Bourriaud, “como un conjunto de discursos de previsión y de planificación mediante los cuales el universo socioeconómico inventa el presente” (2009, p. 53).

De manera que los discursos que circulaban sobre Pareditas designaban a este pueblo como un lugar de referencia cultural en el Valle de Uco. Dueños del Santo hizo raíces y alas desde ahí. Desde ‘Las Fiestas de la 12’, organizadas por ‘La 12 pareditana’, en otras palabras: la barra del club Pareditas. Allí estaba Iván Zotelo en el bombo y Sergio

Mateos en el redoblante. Además, Carlos Farías, Coki Correa, Pablo Correa, Federico Schlegel, Marcelo Guiñazú, entre otros. Eso entre 1992 y 1993. Una docena de amigos que para las fiestas ponían cada uno un cajón de cerveza, jamón crudo y pan. Montaban un escenario, contrataban sonido y ahí tocaban distintas conformaciones que se iban improvisando entre los asistentes y cerraban los Dueños del Santo como número principal. Con el correr de las fiestas se fueron sumando otras bandas de la región y más público. La entrada era gratis y tuvieron como motivo central festejar el cumpleaños de cada uno de ellos. A veces se hacían en casas particulares y, cuando fue creciendo, en el Club Social y Deportivo Pareditas.

Figura 20

'La 12' pareditana alentado al Sport Club Pareditas



Nota: I. Zotelo [17 de abril de 2021]. 'La 12 pareditana', en 1993. [Fotografía]. Facebook.

(https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2884656258522043&set=t.100009330904321&type=3&locale=es_LA).

Luego, gran parte de este grupo mantuvo el nombre y fue cambiando la piel. Ahora se trataba de “una monada”, definió Zotelo que alentaba y seguía “fielmente” a ‘los Dueños’. No sólo eso, había también una cierta organización. Los recitales tenían dos momentos, al arrancar estaba la parte de los temas más propensos para escuchar o más “spinettones”, especificó Zotelo. Y en la segunda mitad venían las canciones que invitaban a bailar y a hacer pogo. En esta última parte cobraba notoriedad ‘La 12’. Y también en el cierre, cuando sonaba ‘Calle Puerta’, y que para ellos era “el carnavalito”. En ese momento irrumpía Carlos Farías

en escena, hacía su danza y cuando terminaba se sumaba el resto. ‘La 12’, entonces, era parte del show. Esto ponía de manifiesto “la cultura del aguante” a través de un vínculo de intimidad emocional entre público y banda. En sintonía con lo que se vivía dentro de parte del rock en Argentina, desde que arrancó la década de los noventa, con la adquisición de códigos y hábitos del fútbol. Cánticos de tribuna, banderas, en fin, aguantar el rock para disfrutar de él. Vivir el rock como un acto celebratorio, de un modo épico, donde el carnaval era la forma de celebración alternativa a lo que se percibía como hipócrita (Provéndola, 2015). Algo así como un convivio, visto desde la cultura teatral, es decir el encuentro próximo de cuerpos presentes en un punto del espacio tiempo y de afectación comunitaria (Dubatti, 2015). Tal proximidad reunió a ‘La 12’ y a Dueños del Santo en una performance en la que comer asados, escuchar rock y emborracharse eran parte del ritual. Con un agregado más, que se puede adscribir al fenómeno Dueños del Santo. Paulatinamente, parte del grupo de seguidores fue subiendo al escenario, pasaron a ser músicos y se terminó formando, a fines de los noventa, Grasa ‘e Moto. Y de este modo la fiesta se pasó de banda.

Antes de eso, faltaban unos pocos años para que sucediera, la fiesta, en parte, estaba en Dueños del Santo. Musicalmente, tanto Zotelo como Castro venían de herencias musicales como las de Luis Alberto Spinetta, Charly García, León Gieco, Silvio Rodríguez, entre otros. Y, por supuesto, hubo dejos de esos legados en gran parte de sus composiciones. Pero también bebiendo tintas de Los Visitantes, el grupo formado por Palo Pandolfo tras la separación de Don Cornelio y La Zona, en 1989. Entre 1992 y 1996 Los Visitantes tuvo una época de apogeo sustentada por el reconocimiento que la prensa especializada hizo en sus tradicionales balances de fin de año. La sonoridad de Los Visitantes paseaba por el folklore, el candombe, el tango, el pop, el rock ampliando su propuesta con exploraciones tanto musicales como poéticas. Zotelo estaba atento a esa lectura e hizo clic en un punto. Algo que, él mismo reconoció, ya hizo Manal con ‘Avellaneda Blues’: “describir lo que vos ves alrededor.” Algo que conectó con los años de origen del rock en Argentina. Lo que Miguel Grinberg llamó el “Primer Ciclo” del rock argentino, de 1965 a 1970, donde se buscó “dominar el canto en castellano”. ‘Pipo’ Lernoud, poeta, periodista, compositor y uno de los artistas centrales en la “fundación” del rock argentino contaba que en el bar ‘La Perla del Once’ empezó ‘la cosa’ del rock, en 1968. Con Javier Martínez, Moris, Litto Nebbia, Tanguito, Miguel Abuelo, Pajarito Zaguri.

Había como un mundo que se creaba allí, con su propio lenguaje... Y ese grupo de gente hizo el esfuerzo de empezar a inventar en castellano el rock. Ése fue el mambo... ¿Sabés las cosas que hacía Javier para poder cantar como los negros en castellano? (Lernoud, como se citó en Grinberg, 2014, p. 59)

La búsqueda de una poesía porteña y de un blues porteño, en el caso de Javier Martínez y Claudio Gabis, evocando imágenes suburbanas portuarias y fabriles. Quizá ‘Pueblo barro’, la canción y el disco de Dueños del Santo constituyó ese clic en el paisaje local y la poesía del Valle de Uco. Y algo más. En sentirse “orgullosos” por venir de un lugar “de donde sos”, aclara Iván Zotelo. Un lugar con esquinas, alamedas, montaña a la vista, galopes, quirquinchos, la ruta 40. Un lugar donde “los adobes sostienen la memoria.” Un lugar -dijeron parafraseando a Armando Tejada Gómez, en el tema ‘Calle Puerta’- situado en la “cintura cósmica del sur” desde donde se hizo “rock puestero.”

La historia de Dueños del Santo arrancó en 1995. Para algunos “la banda de culto” (Ricardo Funes). Para otros la banda “pionera del rock sancarlino” (Roly Giménez; 2015). Con casi 20 años de vida tuvo su momento de frenética actividad, no solo por el Valle de Uco, también por la provincia de Mendoza, hasta el año 2000. A partir de ahí sus apariciones fueron más esporádicas y sin el fervor de los años noventa. En su haber hay dos discos editados de manera independiente y el hacerse un lugar en la historia del rock mendocino compartiendo experiencias musicales con artistas de la provincia y del país llevando consigo sus marcas idiosincráticas. A modo de corolario va esta anécdota, relatada por Ricardo Castro, que los retrata genuinamente:

En el ‘98, cuando, en Capital Federal, fuimos a tocar el timbre en Santa Fe y Coronel Díaz, la casa de Charly García. El maestro nos contestó y en persona nos invitó a subir a su casa, a ser parte de su caos genial. Ahí grabó una cinta para nosotros y al irse con Alan Faena nos dijo: ‘Quédense acá, yo me voy. No me roben nada’. Y se fue mientras tomaba del pico una botella de vino el Relincho que le habíamos llevado de regalo. Jamás nos vamos a olvidar de eso. (Castro, R., 2008)

Acaso la botella de regalo constituye un símbolo cuyo significado fue: Tomá, Charly, somos de Mendoza, somos del departamento más austral del Valle de Uco, donde se hace y se toma este vino de mesa. Con soda.

Capítulo 9: 1997. (Sobre)vivir de la Música

9.1. Adorable Póster

“¿Cómo quien me gustaría tocar o llegar a cantar?”, se preguntó, más o menos a los quince años de edad, Raúl Aguilera (1969. El Bolsón, Río Negro) mientras cursaba en la escuela Técnica ‘Ejército Argentino’ de Tunuyán. Como Mark Knopler o como Gustavo Cerati, se respondió. Con un póster de Soda Stereo en la pared de su habitación y a fuerza de mucho practicar; a fuerza de escuchar y tocar la guitarra “arriba” de casetes fue aprendiendo sus primeros acordes, sus primeros entrenamientos con la voz. Una década después, en Eugenio Bustos, tuvo la primera banda que hacía temas de Soda Stereo. El grupo se llamó El Mantra, e hicieron una presentación en la cancha de paddle ‘Isidoro’; por ese entonces un ámbito de encuentro en auge que combinaba deporte y entretenimiento.

Figura 22

Presentación de El Mantra en la cancha de paddle Isidoro, de Eugenio Bustos. 1994.



Leyenda: Raúl Aguilera (guitarra y voz), Diego Lobos (bajo), Rogelio Lobos (teclado) y Rubén Ulloa (batería).

Nota: R. Lobos, comunicación personal, 16 de julio de 2023.

Hubo unas pocas presentaciones más en Tunuyán hasta que empezó una experiencia más trascendental y sostenida en el tiempo; la conformación de Bokanegra como banda tributo a Soda Stereo. Eso pasó en setiembre de 1997. En paralelo Soda Stereo estaba haciendo la gira despedida ‘El Último Concierto’. La llegada de Raúl Aguilera a Bokanegra sucedió mientras estaba viviendo y trabajando en la ciudad de Mendoza. Por ese entonces,

ilustraba y coloreaba para la empresa ‘Producciones Follonier’, creadora de los suplementos ‘Tintero’ (diario Los Andes) y ‘Alfabeto’ (diario Uno), propiedad del dibujante mendocino Félix Follonier. Con uno de los hijos del dueño de la productora, Daniel Follonier, formaron la banda de covers Bokanegra. Al principio tuvo tres vocalistas y eso les permitió abarcar diversos estilos y artistas: Federico Cestino (San Martín), cantaba temas de Andrés Calamaro y Charly García. Daniel Follonier (ciudad de Mendoza) que cantaba temas de Duran Duran, Tears For Fears. Y Raúl Aguilera que interpretaba canciones de Gustavo Cerati, Miguel Mateos y Marciano Cantero. Los ensayos comenzaron en el departamento de San Martín allá por el año 1996. El nombre Bokanegra lo decidió Daniel, cuando los integrantes que vivían en la ciudad de Mendoza regresaban de un ensayo. En el viaje en vehículo hablaban de ponerle nombre a la banda. En la charla Follonier sugirió el título Mano Negra y como ya estaba usado eligieron uno con características similares con la decisión de usar la letra k y juntar las dos palabras. Poco tiempo después parte de los integrantes residentes en la capital mendocina resolvieron no viajar más a San Martín, luego de casi protagonizar un accidente. Conformaron un trío que exclusivamente tocó temas de Soda Stereo y Gustavo Cerati. El primer recital con esta nueva formación se realizó en el pub ‘Navarra’, de Godoy Cruz, el 30 de agosto de 1997. Daniel Follonier (bajo), Raúl Aguilera (guitarra y voz) y Andrés Lucero (guitarra rítmica). Unos días después Follonier abandonó el proyecto y formó Blackbird, el grupo mendocino tributo a The Beatles, elegido por el pub ‘The Carvern Buenos Aires’ como la mejor banda Beatle de Latinoamérica en el año 2003. Desde entonces, Raúl Aguilera lidera Bokanegra e inició una carrera que llega hasta la actualidad.

Según Giménez (2015), a mitad de la década de los años noventa, en Mendoza “los conjuntos de covers copan la parada y casi nadie apuesta a componer música propia” (p. 479). Una época de merma y con pocas bandas sobreviviendo. Por supuesto que la práctica de hacer covers de música rock no era un hecho privativo al ámbito mendocino. Ya estaba ampliamente difundido e instalado socialmente. Por caso estaba el sentipensarhacer de Miguel Rep. El dibujante y humorista gráfico argentino advirtió lo que pasaba en el mundo rock y creó una tira, denominada ‘Cover’, que en el cartucho explicitaba su propósito: “Los rockeros se la pasan haciendo covers de otros, así que yo me voy a meter con otras tiras.” (Rep, M., 2005). Dicho esto, entonces, tampoco era un fenómeno privativo a la música.

Aun así, lo que interesa comenzar a analizar aquí es la cuestión de la supervivencia. La manera de sobrevivir haciendo música que encontró Bokanegra fue haciendo covers. ¿Y por qué esta decisión? Podríamos decir que, en coincidencia con lo señalado por Giménez, Raúl Aguilera observó que hubo una época, a mediados de los ochenta, en la que se valoraba el hecho de crear canciones. El público acompañaba las propuestas musicales creativas, había lugares para tocar. Sin embargo, estar en un pueblo como Tunuyán, y en una provincia como la de Mendoza, no hacía que tocar rock fuera una actividad que prosperara. Parafraseando y alterando un dicho común sería algo así como estar en el momento preciso, pero en el lugar equivocado. Una suerte de desfase. “A nosotros nos cortó mucho la posibilidad de crecer, el hecho de estar viviendo en una provincia muy aislada a nivel, no cultural, sino de posibilidades.” Entre las posibilidades que faltaban para “trascender” estaban, desde la óptica de Aguilera, el vínculo con productores y la cercanía con discográficas. En definitiva, “el hecho de estar en Buenos Aires”, era un elemento fundamental para Aguilera. También lo destacó así la investigación sobre rock mendocino ‘Extramuros’. “Hay que irse a Buenos Aires”. En la provincia de Mendoza “nunca existió un circuito comercial importante... que permitiera que los músicos vivieran de su profesión” (Cousinet, 2009, p.184). Dadas estas circunstancias otra pregunta asaltó a Raúl: “¿Ahora qué queda por vivir, musicalmente?” Rápido de respuesta dijo y se dijo: “la verdad que no me dan ganas de vivir, me dan ganas de sobrevivir.” ¿Qué posibilidades reales había, entonces, en 1997 en la provincia de Mendoza para tocar música rock? Hacer covers fue la opción elegida por Aguilera:

Lo ideal hubiese sido que todos hubiésemos podido hacer valer y difundir las cosas que hacemos como producciones propias. Pero, bueno, el músico es músico y no tiene por qué ir a hombrar una bolsa a la feria, si tiene posibilidad de ganarse algunos mangos tocando una canción, aunque no sea de él, a modo de interpretación. Es una visión que siempre está ahí como muy discutida y hay personas que te valoran lo que hacés, a nivel tributos, covers, lo que sea, y hay personas que te lo van a denostar de la peor manera. Siempre va a estar partido eso. (Raúl Aguilera, comunicación personal, 28 de febrero de 2018)

La declaración de Raúl Aguilera avizora una concepción de la música y del arte como trabajo que contrasta con figuras como las de vocación, inspiración y genialidad. “El genio se compone de un diez por ciento de inspiración y un noventa por ciento de transpiración”

(Umberto Eco, 2011, p 17). El viejo refrán, retomado por el semiólogo italiano, se enlaza con otro célebre discurso, puntualmente referido a la inspiración y atribuido a Pablo Picasso: “Cuando llegue la inspiración, que me encuentre trabajando”. De este concepto parece agarrarse Raúl Aguilera que en su adolescencia aprendió “tres acordes” y el resto de su vida ha sido “esfuerzo” y “practicar”. Está claro que en la acepción de ese trabajo está presente la remuneración. Y, por momentos, la posibilidad de “sobrevivir con la música”. Tal vez por eso, cuando tocó hablar de su relación con la música haya preferido decir “gimnasta”, antes que decir cantante, compositor, guitarrista o bajista. Gimnasta en el sentido de hacer música con pasión, constancia y dedicación. Si bien se reconoce un dotado para dibujar optó por la música, terreno en el que se auto declaró “mediocre”, pero que le presenta un desafío. Y eso lo mueve. Y al mismo tiempo, lo desfasa:

Me gustan las cosas difíciles, soy de otra época... Yo no caigo a conclusiones rápidas y cuando caigo a conclusiones rápidas me las planteo veinte veces; a ver si es que estoy bien, porque me gusta que las cosas sean pensadas, que las cosas tengan un desarrollo, que las cosas tengan un trabajo. (Raúl Aguilera, comunicación personal, 28 de febrero de 2018)

Tajante definición a la hora de posicionarse ante el proceso creativo. Nada más lejos de la espontaneidad, tan vuelta norma en tiempo actuales. En base a la perseverancia y a fuerza de hechos fácticos Bokanegra se fue haciendo de un reconocimiento tanto del público como de Gustavo Cerati. Éste último llegó a decir que Bokanegra era “la mejor banda tributo a Soda” y hasta tenía un póster de la banda tunuyanina-mendocina en su sala de ensayo. El sueño del pibe de cantar como Cerati, hecho realidad. El sueño de las cosas posibles.

9.2. Barricadas al Neoliberalismo

1997 comenzó con el asesinato del reportero gráfico José Luis Cabezas. Un año antes de su muerte el fotoperiodista se encontraba cubriendo la temporada de verano en Pinamar; lugar elegido por políticos y empresarios para vacacionar. Una de las fotos difíciles de conseguir, en ese entonces, era la de Alfredo Yabrán, propietario del correo privado Oca. El millonario empresario, que detestaba que su imagen fuera pública, había sido denunciado por el ministro de economía Domingo Cavallo acusándolo de lavado de dinero y de tráfico de

drogas y armas. Dada su vinculación con algunos sectores del gobierno menemista contaba con protección política y judicial. José Luis Cabezas logró tomar una foto del “hombre más buscado por la prensa argentina” (Michi, 2016), mientras caminaba relajadamente por las playas de Pinamar junto a su esposa. La imagen fue tapa de la revista Noticias el 16 de febrero de 1996. Poco menos de un año después de la famosa foto, el 25 de febrero del ‘97, el cuerpo de José Luis Cabezas apareció calcinado dentro de su auto, con sus manos esposadas y dos balazos en la cabeza. La sospecha de que el autor ideológico del crimen fue Yabrán sobrevoló inmediatamente. La ciudadanía quedó ampliamente conmovida, de manera que el hecho admitía un consenso de repudio y gran parte de la población acompañó el grito en defensa de la libertad de expresión acuñado por A.R.G.R.A. (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina): “No se olviden de Cabezas.”

El caso Cabezas destapó una fuerte crisis en la institución policial de la provincia de Buenos Aires, gobernada por Eduardo Duhalde. La fuerza bonaerense fue tildada de “maldita policía” dado el carácter de sus actuaciones violentas e ilegales. Los casos de gatillo fácil y de muerte por tortura daban cuenta de una modalidad policial que se encontraba cada vez con más frecuencia en las calles. Sus principales objetivos eran jóvenes y sectores desprotegidos que empezaron a padecer los abusos de poder por “portación de rostro”. Es decir, que en cualquier circunstancia podían ser detenidas personas por su aspecto exterior aún sin tener antecedentes delictivos. Sumado a esto, salían a la luz las complicidades de la policía con los piratas del asfalto, el tráfico de drogas, el juego clandestino, la prostitución, el atentado contra la A.M.I.A., las bandas asaltantes, las coimas y, claro, la participación en el asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas. En la provincia de Mendoza, el 7 de octubre de 1997, se registró un nuevo caso de abuso policial. Sebastián Bordón, oriundo de Moreno (provincia de Buenos Aires), fue asesinado a golpes por policías del distrito sanrafaelino El Nihuil, mientras hacía su viaje de egresados. Vale precisar que según la recopilación de datos sobre “personas asesinadas por el aparato represivo del estado” desde el retorno a la democracia, Mendoza está posicionada entre las cinco provincias más represivas del país. (Coordinadora Contra la Represión Policial e Institucional [COR.R.E.P.I.], 2020, p. 53).

De manera que la tensión estaba situada en las instituciones estatales. Y también en la calle, en las plazas. Uno de los sectores que levantó su voz fue el gremio docente CTERA. El 2 de abril instaló frente al Congreso de la Nación “la carpa blanca”. Entre sus demandas

estaban el reclamo por mayor presupuesto para el sector educativo y una apertura paritaria para mejorar la condición salarial de los trabajadores de la educación. Docentes hicieron ayunos, juntaron firmas en defensa de la educación pública y, desde ese espacio, promovieron movilizaciones y la realización de recitales, obras de teatros y muestras de pintura. Durante casi 3 años de protesta la medida contó con la adhesión de otros gremios, algunos sectores políticos, estudiantes, actrices y actores y músicos. Uno de los hechos destacados fue el ‘Maest Rock 97’, organizado por CTERA, cuando el calendario marcaba diciembre. Tocaron Luis XV, A Tirador Laser, Abejorros, Doctor 4, Geo Ramma, Los Cafres, Willy Crook, Los Visitantes, Divididos, Luis Alberto Spinetta, La Mississippi Blues Band, Memphis La Blusera, Los Caballeros de la Quema e Illya Kuryaki and The Valderramas. Asistieron 45 mil personas y la imagen de Spinetta vestido con guardapolvo blanco fue, a partir de ese día, un ícono ante cada conflicto educativo.

Otro hecho de solidaridad, que involucró a artistas de la música rock con una causa social, fue el Festival ‘20 años de lucha’ en el marco de la celebración de las dos décadas de lucha de Madres de Plaza de Mayo. El festejo se hizo en el estadio de Ferrocarril Oeste. Entre las bandas que participaron estuvieron Las Pelotas, Divididos, La Renga, León Gieco, Los Piojos, Caballeros de la Quema, Ataque 77, Actitud María Marta, Malón, Todos Tus Muertos, Bersuit Vergarabat, A.N.I.M.A.L. y Rata Blanca, entre otros. Concurrieron “40 mil personas en dos jornadas donde músicos y público de distintas tendencias musicales se mezclaron pacíficamente por una misma causa” (Fernández Bitar, 2015, p. 258). A la iniciativa se sumó Bono (cantante de U2) recitando en castellano y en inglés el poema de William Butler Yeats, ‘Madre de Dios’ y haciendo una interpretación, a capela, de ‘Mothers of the Disappeared’. El dinero recaudado se destinó a la construcción del ‘Centro Cultural Madres’.

Económicamente la desocupación seguía desgastando el humor social. Las políticas de ajuste impactaban por todo el país. Neuquén se reveló primero, el 9 de abril, cuando sectores desocupados reivindicaron el ‘piquete’ como herramienta válida de protesta. Fueron los inicios de una nueva organización social, ‘piqueteros’, surgida en respuesta a la desocupación y pobreza producto de las transformaciones en la estructura económica con políticas neoliberales de ajuste. Una de las causas que motivó las movilizaciones en Cutral Co y Plaza Huinca eran los despidos masivos dispuestos luego de la privatización de las

empresas públicas YPF y Gas del Estado. Lo mismo sucedió, en el mes de mayo en Salta, donde ex trabajadores y desocupados decidieron manifestarse y hacer piquetes en Tartagal y Mosconi. El piquete se propagó como efecto dominó trasladándose al resto del país. La crisis económica y política constituyó un marco propicio para la gestación de nuevas organizaciones sociales. Y sobre todo cuando los ‘clásicos’ canales institucionales (partidos, sindicatos, el estado) se encontraban desbordados ante la magnitud del problema. Si bien en la provincia de Mendoza, para fines de 1996, el 40% de los hogares del Gran Mendoza no cubría el ingreso equivalente a una canasta de bienes y servicios, el movimiento de desocupados todavía no registraba actividades ni existencia de organizaciones. Transitaban un “período de incubación” que comprendió los años 1993 a 1997 (Cortese, 2008, p. 197-200).

Por otro lado, la crisis de las entidades financiera de la provincia de Mendoza alcanzó otro hito lamentable. El gobernador mendocino Arturo Lafalla había logrado poner fin al proceso de privatización de los dos bancos estatales desatado en 1995. El Banco Mendoza y el Banco de Previsión Social fueron comprados, en el ‘96, por Raúl Moneta, latifundista oriundo de la provincia de Buenos Aires dedicado a actividades agropecuarias y propietario del Banco República. Según Lacoste (2004), Moneta, el banquero de Menem, para muchos, desembarcó en Mendoza a principios de los noventa, organizando grandes eventos: partidos de fútbol de la selección, torneos de verano, desfiles de moda con modelos top. También llevando adelante mega espectáculos artísticos con cantantes taquilleros del país y festivales ecuestres con dejes nacionalistas. Con eventos así, Moneta logró construir una fuerte imagen de seducción y logró atraer a las masas populares, la clase dirigente, empresarios. Su marca ‘Argentina en Mendoza’ tuvo la pretensión de instalar la “tradición gauchesca como una impostación”, puesto que, para algunos intelectuales, Juan Dragui Lucero uno de ellos, esa tradición no tenía que ver con la provincia.

Promediando el fin de año, a nivel país, el deterioro de la situación económica y la interna peronista, evidenciada en las diferencias entre Carlos Menem y Eduardo Duhalde y el pedido de renuncia a Domingo Cavallo, en 1996, mostraban el debilitamiento de la fuerza política. Ambos factores decisivos en la derrota que el partido hegemónico tuvo, en las elecciones legislativas de medio término, a manos de la Alianza FREPASO (U.C.R. y coalición de partidos de centroizquierda progresista).

En tanto que en el departamento de San Carlos tuvo relevancia un acontecimiento habitualmente recordado en varias entrevistas, el Encuentro Provincial de Arte. Se realizó en el dique Valle de Uco, de La Consulta. Fue organizado por Marcelo Reynoso, en ese entonces a cargo de la concesión del camping que es propiedad de Irrigación, junto a Ricardo Funes, Gerardo Castillo y Daniela Lazzarini, entre otras personas. Se hicieron dos ediciones, la primera fue un fin de semana del mes de abril de 1997. Para esta edición hubo presentaciones poéticas, danzas andinas, muestras visuales, malabares y música rock durante dos noches. Tocaron los Dueños del Santo, Piel & Huesos, Hormigas Negras en su etapa inicial como murga. El cierre de una de las noches programadas para el encuentro estuvo a cargo de Dimi Bass. Para Gerardo Castillo el encuentro surgió como alternativa a la propuesta “vacía” y de “terminar hasta las manos”, que representaban los campamentos que se realizaban en el Manzano Histórico durante la conmemoración de la muerte de San Martín. Al mismo tiempo como festejo de cierre de temporada, durante una estación que, a ojos de Marcelo Reynoso, ofrecía durante el día “un marco escénico para montar una cuestión de belleza estética”. Todo el bosque del camping fue escenario para danzas, cocina de barro, declamación de poesía, telas y acrobacias en árboles.

En este encuentro estuvo Javier ‘Patón’ Arias, haciendo tareas de sonido. Tanto esta experiencia como las de sonidista en ‘Las Fiestas de la 12’, en Pareditas, le dieron impulso para concretar una idea que daba vueltas en su cabeza. Gestionar un festival en el distrito de Eugenio Bustos. La primera edición se llamó ‘San Carlos Verano del ‘97’, sin embargo, a partir del segundo año pasó a denominarse ‘Por un cacho de cultura’. La idea era que eso que pasaba en ámbitos reducidos se hiciera más visible y fuera más “popular.” Arias veía que las bandas de rock no tenían oportunidad de participar en recitales en la zona y, además, dar cuenta que el departamento de San Carlos no era solo folklore. Por eso, su idea inicial fue ofrecer un programa cultural con “cosas que no se veían en la Fiesta de la Tradición.” Se eligió como lugar de realización el ‘Parque Recreativo Uco’, en Eugenio Bustos, y la entrada fue libre y gratuita durante sus ocho ediciones.

9.3. Sin Soda, ¿Nada Más Queda?

En materia de rock la disolución de Soda Stereo tuvo fecha programada. El grupo anunció en mayo una gira de despedida y la grabación de un disco en vivo como testimonio. México, Venezuela, Chile y Argentina fueron los países elegidos para despedirse. El último recital fue en Buenos Aires, en el estadio de River Plate, con un concierto de casi 3 horas de duración. Ocurrió el 20 de setiembre y concluyó con la recordada frase emitida por Gustavo Cerati: ‘Gracias totales’. Otras despedidas menos ruidosas fueron las de La Portuaria y Los Guarros. (Fernández Bitar, 2015, p. 254). También el cantante Gabo Ferro abandonó Porco; al tercer tema del show puso el micrófono sobre el escenario y se marchó en silencio (Marengui, 2016, p. 53).

Los repasos históricos de consulta dan cuenta de la edición de algunos discos: Andrés Calamaro grabó ‘Alta suciedad’ en Nueva York con la participación de destacados músicos sesionistas. “En total el disco tuvo siete cortes de difusión y dos videoclips... Las ventas superaron las 500 mil copias y se convirtió en el segundo álbum más vendido de la historia.” Relegando, en el ranking de ventas, a ‘El último concierto’ de Soda Stereo (170 mil unidades), ‘Alta fidelidad’ de Charly García y Mercedes Sosa (60 mil unidades y ‘Cualquiera puede cantar’, de Los Auténticos Decadentes, con 60 mil copias (Fernández Bitar, 2015, p. 255).

Otra edición fue la del disco ‘Chiapas’, realizado por Javier Calamaro junto a otros grupos de rock argentino y latinoamericano destinado a recaudar fondos para los pobladores de Chiapas. Un regreso, tras algunos años de silencio, fue el de Luis Alberto Spinetta para anunciar la salida del álbum doble con Los Socios del Desierto. Además, Catupecu Machu consiguió contrato y debut discográfico, ‘Dale!’, tras ser considerada la banda revelación de la prensa en el ‘Festival Nuevo Rock’ de Córdoba. En Rosario y Santa Fe se dio forma a Rosarinos, agrupación con Lalo Santos, Adrián Abonizio, Jorge Fandermole y Rubén Goldín. La reunión de “la trova rosarina” celebraba los quince años de haber llegado a Buenos Aires junto a Juan Carlos Baglietto. Tocaron por el país y grabaron un cd, ‘Rosarinos’, con temas nuevos y versiones de canciones anteriores: ‘Mirta de Regreso’, ‘Canción del Pinar’ y ‘Témpano’.

En Mendoza Karamelo Santo tocó en el cierre de la Fiesta Nacional de la Vendimia ante 40 mil personas, pero los fans del grupo tropical Sombras los abuchearon porque

esperaban con impaciencia su banda favorita (Fernández Bitar, 2015, p. 257). Ese año el grupo mendocino, instalado en Buenos Aires, grabó su segundo disco, 'Perfectos idiotas', para el sello TTM. "Su disco consagrador" incluía canciones con "destino de hit", según Giménez (2016, p. 480). El título aludía a la banda que conformaron en 1987. Se realizaron los videos 'Vas a volver' (que alcanzó difusión en la cadena MTV), 'Joven argentino' y 'La kulebra del amor'.

Algunos recitales sumamos a esta selección de hechos: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota siguió con la tónica de tocar fuera de la ciudad de Buenos Aires. Durante 1997 hizo 4 presentaciones: Mar del Plata (marzo), Villa María (junio) Tandil (octubre) y Colón (diciembre). En el under, Fun People continuaba "siendo un fenómeno aparte, capaz de armar una gira por Estados Unidos y llenar la cancha de All Boys". Entre los artistas internacionales que visitaron Buenos Aires en 1997 estuvieron: Kiss, Def Leppard, Black Uhuru, Lemonheads, The Offspring, Jamiroquai, David Bowie, Megadeath (Fernández Bitar, 2015, pp. 258-259).

La lectura de Provéndola (2015) para la época habló de Ataque 77, Flema y 2 Minutos como bandas exponentes del punk de los noventa que alcanzaron gran magnitud. En las canciones de estos grupos se tocaron temas vinculados a su contexto: la exclusión social, la injusticia, el crecimiento del desempleo y la pobreza. En estos tres casos se trató de agrupaciones que provenían de los cordones industriales y "suburbios" de Buenos Aires que padecieron las privatizaciones, los cierres de fábrica y la decadencia de sus niveles de vida. Un nuevo sujeto social apareció en la producción y recepción cultural del rock: el proletariado. No sólo en la música punk, también en la irrupción del heavy metal como fenómeno popular de la mano de Hermética y las bandas que derivaron de ésta tras su separación: Malón y Almafuerite. Grupos y públicos del metal hicieron foco en la clase trabajadora y suburbana, "una extracción social que no había caracterizado históricamente al rock argentino" (Provéndola, 2018, p. 264). Tanto Malón como Almafuerite editaron, en 1997, discos en vivo: 'Resistencia Viva' y 'En Vida', respectivamente. Por su parte, 2 Minutos, sacó 'Postal 97', con la canción 'Gatillo fácil' como corte de difusión. Por estos mismos días, Las Manos de Filippi compuso el tema 'Cutral-Co', de explícita referencia a la localidad petrolera de Neuquén, sede del primer piquete de la historia argentina.

La actividad musical en Mendoza tuvo como hechos destacados la disolución de Caín Caín. Además, el arribo de David Lebón que fijó residencia en Chacras de Coria. “Vine a tocar una noche y me quedé a vivir,” aclaró el ex guitarrista y cantante de Serú Girán. Con el tiempo se vinculó con el grupo de covers Vida, con quienes actuó los fines de semana en ‘Desert pub’ (Giménez, 2016, p. 482).

El panorama de la escena rock en la ciudad de Mendoza mostraba signos de “decadencia” según cronistas que venimos consultando. “La crisis económica” agudizó “la tradicional falta de recursos” de quienes estaban en el movimiento roquero. Un movimiento que, en estos años, cabía en el reducto de un pub. Así mismo, el cierre de lugares identificados “como propios” quitó posibilidades de encuentro. Estos eran algunos síntomas que entre 1996 y 1997 mostraban un informe de situación del rock en el centro provincial. Y se concluyó señalando que los grupos representativos del período 1990 a 1997 fueron: Los Alfajores de la Pampa Seca, Los Queridos Feligreses, Martes 13, La Fisura, Perros y Pordioseros, Los Salvages Unitarios, Caín Caín, In Puribus, Karamelo Santo, Camisones, Luz Bel Bang, Camarón de Luna, No Mamma’s Buey, Prozac, Monjes y Caciques del Armagedón, Penélope L’Amour y Los Imposibles y La Cofradía de la Flor Solar. (Cousinet, 2009, p. 182)

Es probable que, por las razones precedentes, el estado provincial lanzara el programa ‘Mendoza suena’. Lo hizo a través del Instituto Provincial de la Cultura, cuyo presidente era Elio F. Ortíz. La idea fue concebida por el músico Polo Martí, en ese entonces director de Gestión y Promoción Artística. La intención era “reactivar y promocionar la actividad musical de la provincia”, llevando adelante una idea que Martí había experimentado en Europa. Sintéticamente el programa se hacía cargo de los costos de grabación y edición de un cedé (con mil copias) y su posterior difusión a través de los medios masivos de comunicación. La inversión económica era devuelta por los artistas en “forma de contraprestación”: haciendo actuaciones y dejando “una cierta” cantidad de copias para el programa (Giménez, 2016, p. 484). Gracias a este proyecto oficial Los Alfajores de la Pampa Seca editaron su segundo disco ‘Tarro con malvones’. En ediciones auto-gestivas estuvo la del bajista Ernesto Vidal. ‘Dragui’, un disco instrumental inspirado en los cuentos y relatos del escritor Juan Dragui Lucero. Fue grabado en su propio estudio: ‘Vizcachera Récord’. (Giménez, 2016)

Más allá de la merma en la actividad señalada por investigadores mendocinos algunas agrupaciones surgieron en 1997. Una de ellas fue Los Silver Mangiacazzi. Según la reseña de Giménez, venían de ser la Paco Jamandreu Experience. Con el nuevo nombre y conformación se presentaron en actuaciones teatrales con variados ritmos e improvisaciones. Fueron un grupo “provocador”, “incorrecto”, con letras delirantes y un frontman “cautivante”: Javier Vilariño (Giménez, 2015, p. 676). Otros que nacieron fueron La Sed (continuación de Barco), integrada por Javier Segura, guitarra y voz, Víctor ‘Rulo’ Palero en bajo, Alejandro Tomba en batería y Federico ‘Freddy Rho’ Olivencia en guitarra. Con Morci Requena establecido en Mendoza comenzó la segunda etapa de La Cofradía de la Flor Solar (el grupo tuvo origen en La Plata a mediados de los años ’60). Se sumaron a Requena (guitarra y voz) los músicos mendocinos Sebastián Rivas (guitarra), Ariel Farías (bajo) y Gustavo Meli (batería).

Por último, en el departamento de San Carlos se empezó a gestar la murga Las Hormigas Negras de Mozambique. El antecedente inmediato a Las Hormigas Negras. Al principio, entre 1996 y 1997 estuvo conformada por Emanuel Imazio, Francisco Fidela, Sebastián Videla y Tito Tejada. Poco después fueron acompañados por la dirección de Manuel ‘Manila’ Prado. Y se sumaron más tambores a la propuesta: Marvan Helberger, Betiana Cano, Pablo Cano, Manuel ‘Nino’ Prado, Mauricio Luzuriaga, ‘Gato’ Ovejero, Eber Palma. La primera experiencia con la murga fue vivida por sus integrantes fundadores a partir de un taller de murga que se realizó en el marco del encuentro de teatro ‘Del barrio para el barrio’, organizado por Ernesto ‘Flaco’ Suárez y ‘Chicho’ Vargas. Se hizo en el teatro ‘Pulgarcito’ de la ciudad de Mendoza. El grupo teatral sancarlino ‘Surreal’, coordinado por Daniel ‘Gallo’ Piña, participó de ese encuentro en el que, los mellizos, Sebastián Videla y Francisco Videla tuvieron su primer contacto con los tambores.

Otro grupo que surgió en La Consulta fue Metamorfosis, con su rock progresivo y mayormente instrumental. Durante una primera etapa, que duró aproximadamente un año, hicieron presentaciones locales. Una de ellas en el cine Real La Consulta. Tras este primer período decayó la actividad y la banda se rearmó con posterioridad al 2010. En 2015 grabaron el disco ‘Metamorfosis’, con canciones que fueron compuestas, en su mayoría, durante su primer período. La presentación fue en el espacio cultural ‘Julio Le Parc’ y, tanto en el disco como en su presentación, participó Nahuel Jofré (voz). Para este año la formación

del grupo se completó con: Alexis Popic (guitarra), Rafael Gallardo (teclados), Jeremías Emmi (batería), y Nicolás Popic (bajo). Además, Óscar Lugo, en guitarra, y Valdimir Popic, en violín, intervinieron en los conciertos.

Figura 23

Metamorfosis. Cine Real La Consulta, en 1997: Ariel 'Chepe' Tapia (batería), Alexis Popic (guitarra), Óscar Lugo (bajo y voz).



Nota: A. Popic, comunicación personal, 31 de enero de 2018.

Algunas tardes de los años '96 y '97, por el lacónico centro de Eugenio Bustos era posible escuchar los ensayos de Luto, especialmente los sábados. Darío Ferreyra, en batería y Horacio Seo -oriundo de Buenos Aires y con familia en el pueblo- en guitarra y voz y Emilio (proveniente de Tunuyán) en el bajo, eran los creadores de ese sonido rock donde el ruido era su seña distintiva. Con las influencias de las lecturas del pensamiento anarquista, Seo compuso canciones que sonaron visceralmente punk y grunge confrontando con la realidad de la época. Entre estas confrontaciones se observó claramente el rechazo a la clase política cuando en el estribillo de una de sus canciones cantaron “Políticos de mierda, la puta que los parió”. Fueron uno de los pocos grupos, quizá el único, que haya surgido y tenido existencia, al menos durante nuestra época de estudio, en esa localidad sancarlina. El grupo no hizo presentaciones en el departamento de San Carlos. Los recitales fueron en Tunuyán, donde la escena punk, hardcore y trash tenía más participantes y público. Las bandas con las que Luto compartía escenario eran Próstata, The Darrest, entre otras. Un recital organizado en el entonces mini teatro municipal de Tunuyán y otro realizado en la calle, a beneficio del hospital Antonio Scaravelli, cuentan entre sus principales conciertos. La banda duró aproximadamente un año, su disolución se efectuó ante la detención de Seo acusado de robo agravado por uso de armas.

Y en Tupungato, los ecos de la despedida de Soda Stereo fueron perfilando una nueva banda de tributos: Ruido Blanco. La compra de instrumentos y la conformación del grupo demandó dos años de preparación. Se hizo un “casting” interno e Iván Rocha fue elegido como vocalista. “No conseguíamos cantante, nadie se animaba a cantar, era el puesto más difícil de conseguir”, aseguró el cantante y guitarrista principal. La banda se completó con Miguel Rocha en batería, Sebastián Roldán en el bajo, Víctor Battaglia en teclados y David Murillo en la segunda guitarra. Esta formación original debutó en 1999 en ‘Cuore’s disco’, ubicado en el departamento de Tupungato. En ese primer recital tocaron covers de Soda Stereo, de Miguel Mateos y Los Enanitos Verdes. Con el tiempo la banda definió un repertorio exclusivamente compuesto por canciones de Soda. Su nombre, claro está, enlaza con el título del primer álbum grabado “en vivo” por Soda Stereo en 1987. Uno de los hits vividos por esta banda ocurrió en el año 2003, cuando hicieron una presentación en el cine teatro ‘Artemisia’ y convocaron a 800 asistentes. “Tuvimos la suerte de haberlo llenado, no podía creer que lo habíamos hecho”, recordó Iván. Alrededor de 2010 algunos integrantes se bajaron de Ruido Blanco y dieron forma a Dr. Jekyll, con una propuesta rockera y canciones propias, y, por otro lado, a Mr Hyde, también con pulso rock y repertorio propio. En la actualidad Ruido Blanco hace presentaciones esporádicas e Iván Rocha es el único integrante de la banda original que sigue dando vida al proyecto.

9.4. Raúl Aguilera: Evolution Rock

Para Raúl Aguilera, la explosión del denominado “rock nacional” post Malvinas constituyó un hecho relevante en su acercamiento a la música rock. Dice: “fue maravilloso vivir en esa época porque vi el crecimiento, el auge y la caída de grandes artistas.” Ser testigo de la evolución de una carrera musical, intuimos desde aquí, admite una mirada que pretende abarcar una totalidad escindida en fases evolutivas. Sostener que “el arte tiene algún tipo de destino evolutivo inmanente” constituye una creencia que devino del modernismo, desde la óptica de Simon Reynolds (2007). La creencia en el progreso, en el “imperativo” del cambio como canon en la música pop, en la innovación y en el poder de la música. Esa ha sido la matriz desde los años ’60, en occidente, que ha regido formas de pensar la música y hacer música (p. 215).

En cierta manera este esquema evolutivo opera en el relato de Raúl Aguilera a la hora de contar sus experiencias musicales. Así, en una fase inicial escuchó por primera vez “una música que no era folklore” en una reunión familiar en la que se cantó y tocó una canción de Pimpinela. En otra oportunidad, llegó Silvio Rodríguez, cantado por Gabriel Alonso, en una reunión de amigos por Tunuyán. Sucesivamente aparecieron otros “horizontes”: León Gieco, Piero, Sui Generis y Soda Stereo. La idea de romper con las tradiciones era vista como rasgo evolutivo. A partir de entonces la decisión de hacer música ya estaba tomada. Y fue hacer música eléctrica. Con un compañero de escuela empezaron a fabricar equipos e instrumentos: la batería artesanal se hizo con tarros de leche ‘Nido’, el amplificador a partir de adaptaciones a un tocadiscos ‘Winco’. Las herramientas para crear estos dispositivos tecnológicos provenían de la formación de la escuela técnica E.N.E.T. Y algunos estudiantes las aprovechaban para sus propios intereses. Así, aquello a lo que era difícil acceder desde Tunuyán, en los años ochenta, se solucionaba con la fabricación propia. “La búsqueda de un sonido eléctrico”, en Mendoza, data de mediados de la década del cincuenta. Ese sonido eléctrico se logró “incorporando diversos elementos a los antiguos” (Cousinet, 2009, p. 43). Vale decir que esta experimentación e investigación tecnológica, como marca iniciática, fue una constante en ámbitos que se encontraban alejados de aquellos en los que se desarrollaban los avances tecnológicos.

Después de estas exploraciones llegó la hora de armar grupo. Ley R fue el primer paso musical. De 1985 a 1988 funcionaron con un repertorio propio que se tocaba en salas de ensayo, boliches y bares de Tunuyán. “Con luces y pilchas,” completó Raúl Aguilera. La intensa actividad artística del momento hacía que jóvenes coincidieran en una época que para Raúl era un “jardín musical”: “un momento histórico, en un planeta y en una vida en la que pudimos coincidir, es decir, era un jardín musical gigante, que ahora es un páramo, un desierto.” El jardín de gente en la misma sintonía tuvo expansión hasta fines de los ochenta. Todo esto en Tunuyán. La nueva década trajo algunas formaciones más en las cuales Aguilera fue invitado a participar. En 1991 con Mauro Moyano y Fernando ‘Gallego’ Díaz, compusieron algunas canciones propias de estilo pop y baladas pero en breve tiempo se disolvieron. Luego estuvo La Progresión (1992), trío de covers con Fernando ‘Gallego’ Díaz y Rodrigo Deragna. A continuación, vino un período de inactividad musical que se interrumpió con el advenimiento de Bokanegra en 1996. Durante un año hicieron base en el departamento de San Martín, donde ensayaron canciones de pop y rock argentino e

internacional. En 1997, desde la ciudad de Mendoza, y con menos integrantes, comenzaron a girar como banda tributo a Soda Stereo y Gustavo Cerati. Esta etapa Aguilera lideró el proceso de la banda abocada, principalmente a hacer covers. Mientras tanto participó eventualmente tocando el bajo en algunos recitales del grupo La Sangre, formado en 1998 en Tunuyán.

Bokanegra también tuvo un período de composición e incluso de grabación. El disco se llamó ‘Múltiple’, fue grabado en un estudio casero y la masterización se hizo en ‘Fader Records’. A oídos de Raúl: “Hicimos un disco que es un muy buen disco. Desgraciadamente de una forma sonora que se ha quedado muy a finales de los noventa.” La edición fue casera, con una tirada de cien cedés en cajitas, con celofán y su arte de tapa. Una producción propia que, además de canciones, prometía un sueño. El plan fue llevarlo a Buenos Aires, dejarlo en discográficas y si alguna lo aceptaba el acuerdo de la banda era mudar de domicilio a la ciudad porteña. Además, Raúl tenía en agenda un contacto con la productora de Zeta Bosio, ‘Alerta Discos’. La estrategia no era nueva en la provincia. Se dio gracias a la instalación en Mendoza de estudios de grabación de calidad competitiva desde principios de los 60, tal el caso de ‘Zanessi’ fonograbaciones (Sánchez, 2004). A fines de diciembre de 2004 y subido a un Renault 18 salió de Mendoza a Buenos Aires. En el camino, mientras descansaba piernas y cargaba combustible en una estación de servicio, prendió la radio. Escuchó “la peor tragedia en la historia del rock nacional.” La “tragedia de Cromañón”. Desconfiado y obstinado continuó viaje. El primero de enero llegó a Buenos Aires y se enrostró que no había una discográfica que aceptara el disco, no había un lugar que quisiera un show. Su contacto, Marcelo Caballar, socio de Zeta Bosio, le dijo: “Acá no vas a hacer nada. Ahora, con este disco, ¿querés hacer plata? Andá y date una gira por Centroamérica y te vas a llenar de guita, porque es un disco que está muy bueno”. Fin del viaje. Fin del sueño. La llegada al centro-hegemónico con este plan, nada nuevo pero que había funcionado hasta el momento, se truncó. Otro desfase, en la historia musical de Raúl Aguilera. Esta vez: estar en el lugar indicado, en el momento inadecuado.

Puntualmente “La tragedia Cromañón” fue un incendio, en un recital del grupo Callejeros, provocado por un espectador que tiró una bengala que impactó en la cobertura inflamable del techo del local ‘República Cromañón’. El lugar era administrado por Omar Chabán, gestor de trayectoria en el desarrollo de la cultura rock y propietario de lugares emblemáticos como ‘Café Einstein’ y ‘Cemento’. 194 muertos y 1432 heridos son números

que hieren el sentir de víctimas, familiares, el movimiento rock y la sociedad argentina. Analizar 'Cromañón' implica muchas aristas. "Compuso un relato que lo trascendió: más allá del sujeto que encendió la bengala, la banda que facilitaba estas prácticas y el boliche que las permitía, se figura un estado que actúa con negligencia fatal" (Provéndola, 2015, p. 187). Sacudió las estructuras de poder porque puso en evidencia la connivencia entre el estado y los empresarios para habilitar lugares que no cumplieron con las normas de seguridad necesarias. Y sacudió también a la cultura rock: "sus prácticas y ritualidades se sometieron a juicio." Por otro lado, si la escena rock en Argentina estaba ya dividida, la brecha se hizo amplísima y se vociferó a cuatro vientos desde entonces. La gran división enfrentó dos nociones artísticas. A la luz de las interpretaciones de Raúl Aguilera se confrontaron riqueza artística vs pobreza artística. Las diferencias pasaban por el look, la relación que artistas establecían con el público y en la concepción artística.

Yo me crié pensando que al artista que se subía arriba del escenario era un tipo capaz, un tipo virtuoso, un tipo para admirar, y esa persona era consciente de eso y te planteaba algo que no lo veías a la vuelta de la esquina. El cambio vino con el grunge, básicamente, con Cobain vistiéndose con la remera más mugrienta que tenía. Pero había una calidad artística acompañando eso. Había todo un concepto, válido, pero acá se deformó, como que el concepto pasó a ser: yo soy así y así me subo al escenario, voy apoyado por mis amigos, que son del barrio, a hacer bardo contra otro barrio. De repente fue más ir a ver ese concepto que lo que hacían musicalmente, que la propuesta artística... La propuesta artística es re básica y muy pobre, entonces, como que ahí pasó a ser una pose o más importante la arenga que había que la música en sí. (Raúl Aguilera, comunicación personal, 28 de febrero de 2018)

Acaso en esta diferenciación se esté manifestando la dicotomía Soda Stereo y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en evidencia desde 1987 y, frecuentemente alimentada desde el periodismo. Retomando a Berti (2012): así como el duelo Rolling Stones-The Beatles, en Argentina, la rivalidad Manal-Almendra planteó diferencias, en los primeros años de la música rock en el país. El duelo entre la "banda en vivo" y la de "estudio", el duelo entre la propuesta "dura" y la "blanda". Soda-Redondos pareció reencarnar esa continua tensión de pulsiones creativas. Las diferencias tenían en cuenta no solo lo musical, sino también el lugar de procedencia de artistas y su nivel de formación (p. 31). Aun más, en el

trasfondo parecen estar las dos figuras de la interpretación estética que plantea Nietzsche en el ‘El nacimiento de la tragedia’, “la primera obra maestra de crítica de rock”, según el crítico británico Simon Reynolds (2010). Aunque, claramente, cuando se la retoma se prescinde de reconocer que lo fundamental de estos principios estéticos, lo apolíneo y lo dionisiaco, no es su antagonismo sino la posibilidad de reconciliación, aunque sea momentánea según Nietzsche. Es decir, la reconciliación o intento de armonización entre instinto y razón y, en general, de todos los contrarios que conforman la naturaleza humana. En cambio, se prioriza trazar las diferencias entre estas dos fuerzas generadoras. Por un lado, lo “apolíneo”, es decir, lo onírico, lo de bella apariencia, las imágenes figurativas, los estados salvadores del autoconocimiento y de la profundidad personal, el equilibrio, la medida, el límite. Por el otro, lo “dionisiaco”. La contrafigura o la antítesis representada en el mundo de la embriaguez, el exceso, la verdad y la cosa, el desborde. En suma, la “arquitectura en sonidos” de lo apolíneo frente al “ritmo desenfrenado” de lo dionisiaco (Nietzsche, 2004). Como contrapartida a esta clave interpretativa antagónica e intrínseca a abordajes periodísticos estuvo el recital que Serú Girán y Spinetta Jade compartieron en setiembre de 1980, en el estadio Obras. El encuentro entre Charly García y Luis Alberto Spinetta fue la respuesta que los músicos desplegaron ante una tapa y artículo de periodístico, escrito por Eduardo Mileo, para el primer número de la revista ‘Hurra’. La portada y el contenido de la nota tuvieron la intención de llevar la rivalidad entre Boca y River al terreno del rock, contraponiendo a las dos figuras del rock que aparecieron ilustradas en la nota con las camisetas de ambos equipos. Inmediatamente, Gloria Guerrero, en ese entonces secretaria de redacción de la misma revista, se excluyó de tal abordaje:

Me planto en un término medio en el cual ni Spinetta es tan infalible ni Charlie es tan careta. Y me pregunto seriamente qué maldita enfermedad nos está comiendo si a la hora de elegir tenemos nada más que dos maniqués en la vidriera. (Guerrero, 1980, p. 55)

Años más tarde Gloria Guerrero (2012) abordó el tema en su libro *Estadio Obras, el templo del rock*. Según la publicación de Guerrero ambos artistas expresaron al unísono “para demostrarles a todos que estamos juntos, toquemos juntos”. Spinetta justificó la reunión diciendo: “Hay mucha gente que siempre trató de separar a García de Spinetta, a ver quién es

mejor, a ver quién tira mejor onda. Eso es una pavada. ¡Es la apología de la estupidez!” (Spinetta, 1980, como se citó Guerrero, 2012).

La tragedia de Cromañón fue otro hecho que sirvió para que la prensa y parte del público, condicionado por el periodismo y el mercado, alentaran estas rivalidades. E incluso los músicos de rock argentino se sintieron interpelados y en algunos casos repartieron y en otros asumieron responsabilidades. Sergio Rotman, por ejemplo, apuntó a un blanco: “¿cómo puede haber un grupo y un público tan pelotudo como para prender bengalas en un lugar cerrado...?” (Rotman, 6 de enero de 2005). En tanto que Patricia Pietrafesa opinó:

Señalar culpables con el dedo acusador de la justicia blanca/rica/católica no es lo mejor, entender qué pasa en la cabeza de personas que se sienten unidas por una bengala, una pasión que puede hacer que metas a un bebé en un cuarto de baño, etc., es juzgar sin poder nunca estar en el lugar del otro... Los responsables somos todos... (Pietrafesa, 6 de enero de 2005)

En definitiva, el impacto de ‘Cromañón’ golpeó en el rock. Sus consecuencias culturales y laborales fueron mucho más complejas para situar su análisis solo en el antagonismo entre dos nociones artísticas. La situación fue devastadora, puesto que devino en cierre de salas destinadas a conciertos y la actividad cesó fuertemente. Particularmente a Bokanegra le afectó en dos sentidos: “me cortó la posibilidad de meter el disco en algún lado. Me cortó la posibilidad de tocar, y fueron años muy difíciles de tocar en Mendoza,” concluyó con notable malestar Aguilera. Otra afectación impactó en la interna del grupo. Tras el viaje a Buenos Aires se disolvió la primera formación y quienes quedaron resolvieron dejar de tocar las canciones que se compusieron para el disco. Terminó así una etapa de intensa actividad y vivida con expectativa.

A partir de 2004 la continuidad evidenció un proceso signado por la resignación y supervivencia, alternando momentos de creatividad con el timing de Bokanegra. Raúl regresó a vivir a Tunuyán decidido a seguir apostando por el ‘revival’. Así como a fines de los ochenta, “el rock se mordía la cola”. La sensación de “muerte del rock” y la vigente omnipresencia de ídolos considerados dinosaurios ensanchó el espacio para que surjan las nuevas propuestas (Berti, 2012, p. 103). Para este nuevo proceso la dinámica de trabajo en

Bokanegra cambió y se mantiene hasta hoy. A distancia sus integrantes se ponen de acuerdo en la selección de temas y versiones, los ensayos son individuales y quedan alojados en el ámbito particular de sus casas. Finalmente, el día del show confirman la lista definitiva de canciones que se van a tocar. En el 2012 y a la par de la continuidad del proyecto tributo, se formó Tripolar. El grupo, integrado por Raúl Aguilera (guitarra y voz), Dardo Moreno (bajo) y Rogelio Lobos (batería), compone canciones de corte rock. Eventualmente participa en teclados, Diego Aguilera, que aporta con sonoridades cercanas al nü metal. Las presentaciones son esporádicas, así como los ensayos. En 2017 grabaron sus canciones en el estudio mendocino Zanessi, sin embargo, el disco aún no pasa el estadio de la edición. En tanto que Bokanegra sigue en actividad. En 25 años de ruta no sólo han girado y tocado por Mendoza. Algunas de las provincias por las que han transitado son San Luis, San Juan, Buenos Aires, La Plata, Neuquén, Río Negro, Chubut. Fuera del país han viajado y tocado en Chile. Sus recitales suelen ser convocantes: “La gente va y ve que nosotros lo disfrutamos y lo hacemos de una manera auténtica y no es una pose donde nos hacemos los Soda Stereo, sino que lo hacemos como si fueran nuestras canciones”, sintetizó Aguilera.

Figura 24

Banda Bokanegra



Capítulo 10: 1998. Con las Venas Abiertas

10.1. La Sangre: “Un Espeso Pedazo de Alquitrán”

En 1998 se produjo una de las primeras materializaciones de música rock en la región bajo el concepto de disco. El debut discográfico del grupo de Tunuyán: La Sangre. Fue editado en CD por Sonda Records, estudio de grabación portátil de origen mendocino que llevan adelante Juan Keller y Diego Lobos. ¿Título del álbum? Igual al nombre de la banda. Musicalmente formaron parte del ‘rock alternativo’. Con pulsión punk, pero no solo. El sonido respiraba líneas dramáticas de post punk, algunos riffs y tempos propios del hard core, ritmos reggae y ska y el rugido de la guitarra del grunge. Traía canciones de menos de dos minutos y canciones de más de cuatro. En suma, trece tracks que se disponían como un mosaico de estéticas y escenas que, como sucedió a lo largo de la década del noventa, estaban coexistiendo simultáneamente. A escala global, a mediados de los noventa corrían tiempos “confusos” y con “abundancia de propuestas” de lo que se ha dado en llamar rock alternativo, tal como dice Ignacio Julià (1996), crítico musical catalán. Los grupos de este tipo de rock “tienen en común la creación de un discurso personal lo más alejado posible de la manipulación externa, la articulación de un mundo propio que se exprese sin presiones estéticas o comerciales. La libertad es lo primero” (p. 13). Sin dudas que la filosofía punk del período histórico más difundido (1976 a 1978) pareció ser tendencia en este escenario de los noventa, sin embargo, se trató de una vuelta al “lado primitivo del rock”, su origen bastardo y atávico. Su perfil escatológico. Y más que una revolución colectiva contra la política capitalista significó transformaciones a nivel personal. “El rock... es algo totalmente asimilado por la sociedad, la gran industria ha invadido lo que antaño era territorio independiente, celosamente custodiado, y el paisaje es otro. Está todo mucho más fragmentado y parcelado” (Julià, 1996, p. 18).

El paisaje del que habla el crítico catalán, claro está, era el de occidente. En el hemisferio sur tampoco era distinto tras la caída del muro de Berlín y el despliegue capitalista a escala mundial. Un fragmento de letra como muestra: “Nacemos así, nos quemamos al sol / y agujeramos las noches / sin la idea de la revolución”, canta La Sangre, en la canción ‘Alquitrán’. El oído de Diego Lobos, cantante y guitarrista del grupo, ya tenía en su bagaje cultural el grabado de la guerrilla urbana de The Clash. También el anarco-comunismo

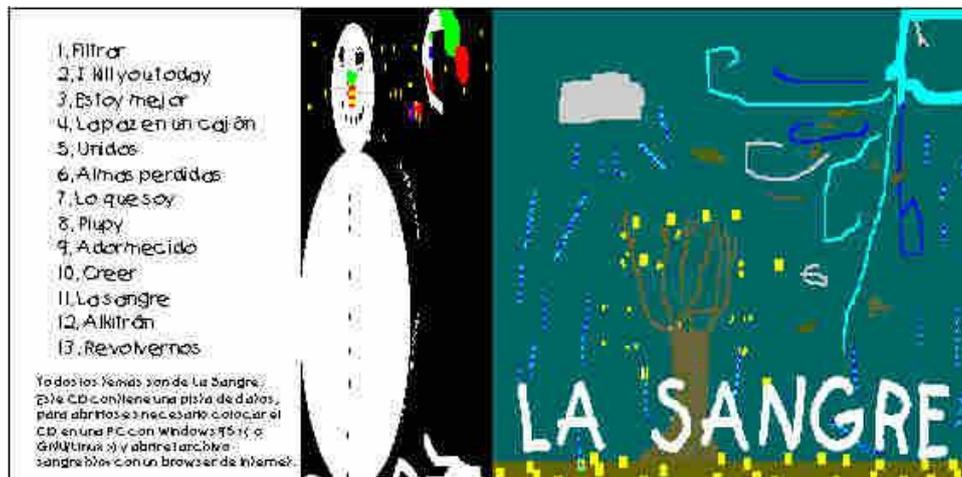
derriba banderas de Todos Tus Muertos de fines de los ochenta y principios de los noventa. Y si bien la sonoridad y el “hacelo vos mismo” remitió a la eclosión punk británica y al rastafarismo punk latinoamericano de TTM, en La Sangre la afirmación política fue personal. Es decir que se inscribe en el modo en que lo personal es político puesto que los acontecimientos generales y las acciones del gobierno condicionan la vida cotidiana, los sueños y los dramas individuales. Por eso el contenido discursivo del disco debut, verbalmente hablando, tiene la piel pálida y la tristeza de quien está perdido y se reconoce perdedor. Más en la línea poética referencial de ‘Love Will Tear Us Apart’ de Joy Division. Esa fue la vena que reventó aquí, la vena del dolor existencial de pantalón cuadrillé que Los Fabulosos Cadillacs exponían como un oxímoron, a fines de los ochenta y principios de los noventa: “Me shockeaba mucho el tema de que los ritmos eran re alegres pero el concepto de todas las letras era como de perdedores que nunca pasaban de ahí”, analiza Diego Lobos la propuesta de ‘Los Cadillacs’. La lucha o no por el ‘yo’, el amor contra el aislamiento, el sueño de la libertad, el suicidio, entre otros dilemas existenciales y atemporales de la condición humana, fueron temáticas abordadas en las letras de las canciones del grupo tunuyanino.

En otro orden, no era la primera vez que en Tunuyán el imaginario punk siguió su estela. En 1991 Los Hijos de Neruda hicieron pie en el sonido del “no hay futuro”. Aquella vez como negación y provocación hacia la misma condición de clase de parte de los propios músicos que provenían de sectores medios y altos. Una suerte de implosión de jóvenes, a quienes aplican algunas de las interpretaciones del estudio de Pablo Vila (1985), cuando éste caracteriza a los grupos de tendencia punk como “generalmente desocupados que aceptan que sus padres los mantengan”. Y que además ejercían sus críticas de manera “directa” e “irónica” (p. 144). A diferencia de lo que ocurrió unos pocos años después que, como una explosión, confrontó desde clases medias y bajas con otras clases sociales e ideologías políticas. Entre 1995 y el 2000 La Sangre estableció una relación de hermanad con otros grupos: Darrest (trash metal), Hecatombe (trash metal), Próstata (algunos temas propios y covers de 2 Minutos). Autogestionaban sus recitales, las esquinas de Tunuyán eran su lugar de encuentro y de compartir el “tetra comunitario”, así como también de intercambiar casetes. Completamente vestidos de negro se experimentaban nuevas músicas y consumos; el vino en caja era parte del ritual urbano. También las abruptas clausuras de recitales por roturas y la confrontación con la policía. Una suma de elementos que se avizoran como una estética del

caos o “la estética de la antiestética”, como ha teorizado Luis Felipe Noé (1965). El arte ha hablado del caos y del desorden, pero nunca los ha enfrentado. Les teme, señala el pintor argentino. Por lo tanto, la antiestética es “ir contra todos los pequeños órdenes y tratar de dar una visión orgánica del caos y el desorden.” Poniendo en valor el proceso, es decir, el arte es visto como creación, como búsqueda y no como resultado o como obra concluida (p. 57). Al contrario de eso; al contrario de los cortes de calle, de los piquetes, de la cerveza o el vino en la esquina; en suma, al contrario del caos, está la noción “idealista” de la estética que habla de la belleza y de la obra como ideas en sí mismas. Que habla del orden como lo bello. Un orden que, trasladado al caso del rock en Tunuyán, de mediados de los noventa, se explicitaba en el marco de los pubs. “Un reducto más íntimo, más canuto” (Cousinet, 2009: 109 y 165). Entiéndase el doble sentido del término “canuto”: tubo estrecho o como sinónimo de policía, según el lunfardo. En ese reducto, considera Lobos, las bandas de covers tenían éxito a nivel de convocatoria y, en parte, ese éxito radicó en una ejecución musical “impecable”. Y en parte también al tratarse de un lugar supuestamente seguro, con habilitaciones estatales, en el que cierta música rock se replegó tras la crisis económica y la intolerancia de vecinos.

Figura 25

Tapa y contratapa del CD ‘La Sangre’



Nota: Sonda Records. (11 de Julio de 2002). La Sangre. <http://www.sondarecords.com/catalogo.html>

Para la imagen que presentó el álbum se trabajó con dibujos y diseños hechos por hermanos menores de Diego Lobos. José Octavio Lobos y María Laura Lobos, en ese entonces con 6 años y 10 años respectivamente. Casi todas las imágenes fueron hechas en el programa Microsoft Paint (antes Paint Brush), que se caracteriza por el uso de colores plenos.

Dada su simplicidad fue una de las aplicaciones más usadas para poder dibujar usando el mouse que permitió la aparición del sistema operativo Microsoft Windows.

Párrafo seguido, vale recordar, brevemente, que en 1995 Bill Gates dio a conocer la versión Windows 95. Entre sus paquetes de programas vino uno que impactó en las formas de trabajar y de estudiar, el Internet Explorer, el navegador web más utilizado hasta los primeros años del siglo XXI. Además del navegador el sistema permitió incorporar e instalar los controladores para cualquier dispositivo periférico a partir del concepto ‘Plug and Play’ (enchufar y usar). Volviendo a la tapa, más allá de las decisiones estéticas y las tecnologías usadas para crearla, también mostraba otro dato en la contratapa del disco. El mensaje con tipografía ‘Kids’ decía así: “Este CD contiene una pista de datos, para abrirlo es necesario colocar el CD en un pc con Windows 95 o GNU Linux y abrir el archivo Sangre/htm con un browser de internet.” La invitación presentaba una novedad de la época: la de acceder, internet mediante, a las letras de las canciones, fotos, imágenes e información de contacto. Por ende, lo que era habitual presentar en la materialidad gráfica de un CD en este caso estaba alojado en la triple w. Y además hacía manifiesta la opción y la dualidad entre los sistemas operativos Microsoft y Linux, el primero con licencia de propiedad y el segundo como principal ejemplo de software libre.

En conclusión, estamos ante el sonido primal de un disco, una escena que tiene al caos como programa estético y una lógica de circulación alternativa que, a priori, nos tienta a hablar de la existencia de un ‘under’ en Tunuyán, a partir de mediados de los años noventa. Para López (2016) el término constituye una metáfora designada como ‘subte’, a partir de mitad de siglo XX, para denominar a movimientos culturales alternativos y contestatarios que se desarrollaron “por debajo de la producción comercial y oficial” (p. 3). Ya en los años ochenta se generalizó el uso de ‘underground’ para referir a un circuito cultural que, en el caso argentino y porteño, suele atribuirse a un modo de producción improvisado, motorizado por la escasez de recursos y por criterios experimentales, localizado en los márgenes del campo cultural. Sucedió en casonas, bares, discotecas, teatros y pequeñas salas, por lo general de autogestión independiente, que abrieron espacios de experimentación para las performances teatrales y los espectáculos clown, las nuevas formas de expresión visual y las músicas de los primeros grupos punk, ska y heavy metal. Sin embargo, creemos que por el departamento central del Valle de Uco, no hubo un entramado diferenciado de lo mainstream,

ni tampoco la consolidación de un circuito alternativo. Aunque sí estallidos de una marginalidad cultural que se visualizaba “excluida”, “inconsciente” “oprimida”, “indeseada”, según el listado de adjetivos usados en la letra de ‘Alkitrán’. Una calle pavimentada invocando a pisar tras haber sido suficientemente pisada.

10.2. ¿Qué Pasa con los Años?

La debilidad política del menemismo se evidenciaba en las rupturas con Eduardo Duhalde y la salida del ministro de economía Domingo Cavallo. La estrategia de Menem en esta etapa lo mostraba más cercano a personalidades con gran popularidad y sin antecedentes políticos. Fueron impulsadas por él mismo sabiendo de que eran figuras queridas por la población: Ramón ‘Palito’ Ortega, (cantante, actor y gobernador de Tucumán, entre 1991 y 1995), Carlos Reutemann (piloto automovilístico, gobernador de Santa Fe, 1991-1995, 1999-2003) y Daniel Scioli (motonauta, diputado nacional por la Ciudad de Buenos Aires en 1997). En la oposición la coalición Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación (formada en 1997) empezaba a delinear sus candidatos presidenciales para las elecciones del año próximo tras el éxito en las elecciones legislativas de medio término. Conformada por sectores del radicalismo y del FRE.PA.SO. (Frente País Solidario) que reunía a progresistas y peronistas desencantados con Menem. Por otro lado, los cambios estructurales en materia económica impactaron fuertemente en materia laboral. Se evidenció durante la década de los años noventa un comportamiento paradójico, si bien hubo un marcado crecimiento económico, respecto a la década precedente, éste no se derramó sobre el mercado de trabajo que tuvo significativo incremento de desempleo y la precarización laboral de la mano de obra ocupada (Santancárgelo y Schorr, 2000).

Otra medida económica fue la apertura indiscriminada de importaciones; trajo como colofón el quiebre de varias empresas de origen nacional. Una de esas empresas fue IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas). La productora de aluminio surgida a principios del siglo XX fue nacionalizada, junto a otras empresas del país, durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón (1946/1952). Fue la empresa líder en el mercado hasta que en la época dictatorial tuvo la competencia de ALUAR que le quitó protagonismo. Aun así, siguió funcionando hasta la década del noventa y que, como sucedió con otras empresas pequeñas y medianas del sector industrial, sufrió las consecuencias de la desregulación

indiscriminada del mercado. Por eso en 1997 se declaró en quiebra y la dirección de ese momento buscó declararla S.A. Sin embargo, sus trabajadores se negaron, se organizaron y en asamblea resolvieron expulsar a la comisión directiva y tomar la planta para evitar su vaciamiento. Además de la toma decidieron seguir produciendo aún sin servicios, sin materias primas y la deuda heredada. El caso IMPA resultó un antecedente en Argentina y en el mundo de recuperación de espacios laborales que lograron resistir a las prácticas del capitalismo instalando el concepto de trabajo sin patrón. Valió también como un ejemplo de experiencias colectivas y de organización autogestionarias que habilitó el despliegue de experiencias alternativas (Roffinelli, Ciolli, Papi, 2014).

En otro plano, el de los derechos humanos, el Congreso de la Nación derogó las siguientes leyes: Ley de Punto Final (promulgada en 1986) y Ley de Obediencia Debida (dictada en 1987). Ambas normativas establecían la impunidad de los delitos cometidos en el marco de la represión sistemática. La derogación y posterior anulación (2006), fruto de los procesos judiciales llevados a cabo por la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, permitió que se abrieran nuevas causas bajo la carátula: apropiación ilegítima de niños y niñas.

Otro emergente de 1998 destacamos en este resumen anual. Esta vez de orden musical. La llegada del fenómeno de las ‘raves’ a Buenos Aires. Organizadas por la productora Bioma, en Parque Sarmiento, la música hecha con máquinas movilizó a 15 mil personas en una noche del mes de marzo. Hubo una previa, en diciembre de 1997, con 5 mil asistentes. En el mismo lugar, con los mismos organizadores. Comúnmente se asoció su nacimiento a Inglaterra, organizadas en fábricas, fincas, barcos de manera clandestina y difundidas de boca en boca. Por las latitudes porteñas tuvieron espónsos y fueron ampliamente difundidas, al menos estos antecedentes. La cultura dance electrónica tiene valores y actitudes de la música rock, pero trastoca algunos de sus principios fundamentales respecto a la creatividad y a lo que define al arte. Hace culto a la maquinaria usando nombres técnicos y estetiza a través de un “sonido mecanicista e industrial” en contraposición a la “valoración de la manualidad” y la ejecución de la música tradicional. No se toca con instrumentos, se ensambla con computadoras. Todo el cuerpo se vuelve oído, es una música física, muchas veces sin letra. Importa la “comunidad” más que la “comunicación”. Y tiene una localización específica: la discoteca. “La música electrónica puede pensarse, en cierto

sentido, como el guión para una película que se completa con el ‘elenco’: el público en la pista de baile” (Reynolds, 2010, p. 1949).

El fenómeno de las raves y la música electrónica apareció tratado en la película *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). La ficción muestra cómo, en el Reino Unido, precisamente en Escocia, se dio una época de cambio en lo musical vinculado a los cambios que atraviesa una persona en el desarrollo de su vida. Según el filme se pasa del punk a la rave, de la heroína a las pastillas, del punkismo al yuppismo. Basada en la novela homónima escrita por Irvine Welsh, la película empieza con el punk-garage rock de ‘Lust for life’, Iggy Pop (1977). Y una voz, la de Renton, personaje principal, que proclama, literalmente a las corridas, una lista de mandatos y hábitos de consumo propios de una vida familiar con seguros de vida y acorde a los ritmos del empleo y el tiempo de ocio limitado. Nada de eso elige el protagonista. “Elijo no elegir una vida, elijo algo más. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes la heroína?” Tras esa declaración de principios vendrá el desarrollo de la historia con un periplo de hechos, varios de ellos, trágicos que desembocarán en un cambio radical. Tras quedarse con el botín de un robo y huyendo de sus amigos, Renton se rinde. “Seré como vos”, “voy a regenerarme y progresar”. Voy a “sobrevivir mirando el futuro” hasta el día de muerte. Mientras comunica su cambio de actitud, la banda sonora pincha ‘Born Slippy’ (1995), canción electrónica de Underworld. La vida de Renton cambia. También su rebeldía inicial. Una maquinaria con su manual de instrucciones que arrolla y acorrala mediante la imposición de un sistema de creencias y valores. Que la música cambie y que las drogas cambien, no hará que siga perviviendo. Ese es el mensaje final que escribe el guión de la película. La desazón de que algún día en la vida de una persona ese sistema pondrá su vida en orden y no quedará otra que ponerse saco y corbata.

La idea de cambio no es nueva y parece ir renovándose constantemente, a veces generacionalmente, si seguimos una posible lectura de *Trainspotting*. A fines de los noventa la sociedad argentina empezó a percibir y reclamar por un cambio de época. Sentimiento que pudo ser trasladable a otras regiones latinoamericanas. Fundamentalmente empezó a tomar consenso el cambio de un escenario político y del paradigma neoliberal. Las reformas estructurales neoliberales practicadas tras los períodos hiperinflacionarios acentuaron las

desigualdades preexistentes y condujeron a un escenario de gran asimetría (Svampa, 2008). Pero claro, esa demanda in crescendo aún estaba en su estado de efervescencia inicial.

10.3. Carnaval del País

Todavía persistían los lujos de la convertibilidad. U2, Oasis, Pantera vieron en Argentina un destino redituable para sus giras internacionales. Los Rolling Stones también. Por eso repitieron presentaciones en la cancha de River Plate, con su vigésimo tercer álbum, ‘Bridges to Babylon’, recién lanzado. Otras visitas internacionales fueron las de Bo Diddley, Primal Scream, Megadeth, Iron Maiden, Jeff Beck, Green Day, Cypress Hill, B.B. King.

Por el lado de las bandas argentinas La Renga abrió el año tocando en la Carpa Blanca Docente, el 1/1/1998, frente al congreso nacional. Meses después presentó su nuevo álbum, ‘La Renga’, en la cancha de Atlanta. Durante dos jornadas reunió a 50 mil personas y eran ya fenómeno de popularidad y ventas (Fernández Bitar, 2015). La canción ‘El Revelde’, incluida en su disco -reconocido por la estrella blanca sobre fondo negro- gruñe el verso “no me convence ningún tipo de política”, donde para Provéndola (2015) parece retomarse la “apoliticidad” del primer rock argentino. En 1998 llevar “la contra como estandarte”, fue el canal de discordia que irrumpió en el rock nacional, tras el antecedente de ‘La marcha de la bronca’, de Miguel Cantilo.

Sin dudas que la lectura de la apoliticidad no está exenta de polémica. Una estrella blanca de cinco puntas en la carátula de su reciente CD era un sugestivo signo ideológico de filiación política con el comunismo, cuyas banderas y logotipos usan la estrella roja; también de cinco puntas. Eso hablando de lo simbólico, desde lo fáctico también se puede poner duda. El 24 de marzo, al recordarse otro aniversario del golpe de Estado de 1976, Madres de Plaza de Mayo organizó el festival ‘Rock para Contar’, en Rosario. La Renga dijo presente y eso ya marcó pronunciamientos políticos, claramente solidarios con la reivindicación del compromiso revolucionario de los 30 mil desaparecidos. Por estas y otras razones sostener la lectura de “apoliticidad” constituye un eslabón de pensamiento que en la década del noventa supo ser hegemónico. Promovido en algunos casos por políticos, Eduardo Angeloz, por ejemplo, que haciendo uso de un discurso tecnocrático desvalorizó a la política en busca de una supuesta gestión y administración instrumental. Desde este lugar se devaluó la

ideologización y la vieja política, basada en el enfrentamiento y la militancia tradicional (Fair, 2012).

En la edición de discos destacaron este año los álbumes ‘Libertinaje’, de Bersuit Vergarabat, y ‘La paciencia de la araña’, de Los Caballeros de la Quema. “Dos discos con canciones de enorme difusión, ventas y popularidad” (Fernández Bitar, 2015, p. 267). En el caso del disco ‘Libertinaje’, suscitó revuelo la versión de ‘Sr. Cobranza, originalmente escrita por Las Manos de Filippi, que dada la masividad en su difusión fue censurada por el COM.FE.R., convirtiéndose en la primera canción prohibida de la democracia. Otras canciones exitosas de ‘Libertinaje’ fueron ‘Murguita del sur’ y ‘Se viene’. Esta última es catalogada, por ciertos críticos del rock, como parte de la banda de sonido previa al estallido social e institucional del 2001. Provéndola (2015) fue uno de estos críticos quien sugirió, además, que “en plena crisis de representatividad, el rock operó como tensor de discursos abandonados por la política imperante, alejada de las necesidades sociales” (p. 177). La línea discursiva era explícita y la crítica sin tapujos a la clase dirigenal denunció la corrupción y asoció la política con la actividad narco.

Distinta aceptación y acompañamiento, al menos del aparato institucional oficial, tuvo la edición del disco ‘Pampa del Indio’, promovido por Javier Calamaro. Repitiendo el esquema del disco ‘Chiapas’, buscó que la edición permitiera reunir fondos para comprar tierras en esa localidad de la provincia de Chaco, con el fin de entregárselas a los indios “como una manera de retribuirles parte de lo que les sacó la expansión colonizadora” (Fernández Bitar, 2015, p. 267). El proyecto fue declarado de interés nacional por el Senado de la Nación y las tierras fueron decretadas libres de impuestos. Musicalmente no hubo tanto rock como en el disco ‘Chiapas’. El tono era más folklórico. Aunque sí hubo participaciones de músicos de la cultura rock: León Gieco, Gustavo Cerati, Los Fabulosos Cadillacs, Babasónicos, Los Piojos, Los Auténticos Decadentes, Fabiana Cantilo, Virus, IKV, Celeste Carballo, Willy Crook.

Algo más silenciosas, aunque no menos importantes, fueron las ediciones de Las Manos de Filippi, ‘Arriba las manos, esto es el estado’ (contiene la versión original de ‘Sr. Cobranza’) y Kapanga, ‘A 15 cm de la realidad’ (elegida como banda revelación por el suplemento Sí!). También Suárez salió con ‘Denver’; Las Pelotas con ‘Para qué’, Pablo

Dacal, su segunda publicación independiente ‘Absolutamente moderno’; y Los Visitantes, su último álbum de estudio: ‘Desequilibrio’. El grupo mendocino instalado en Buenos Aires, Las Vacas Sagradas, sacó de manera independiente su álbum ‘Sagradas’. Con más renombre, pero sin la recepción de otras ediciones, Charly García editó ‘El aguante’. Según sus palabras cerró, con este último, la trilogía iniciada con ‘Say no more’ (1996) y continuada por ‘Alta fidelidad’ (1997). Finalmente, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota registraron ‘El último bondi a Finisterre’ (mejor disco del año para el suplemento ‘Sí!’). En el mes de diciembre, y de regreso a los escenarios porteños, lo presentaron tocando en el estadio de Racing Club de Avellaneda. El álbum trajo un giro en el habitual sonido de la banda, haciendo uso de los recursos vigentes en ese entonces de los estudios de grabación y el uso de la computadora y sampleos a la hora de componer y grabar. La fusión rock-música electrónica entrelazó líneas melódicas y armonías con texturas y ritmos procesados abriendo la paleta de colores tímbricos. Un salto hacia un nuevo paradigma en el que el lenguaje empezó a estar mediado por nuevos avances tecnológicos. Y que se condice con las búsquedas intrínsecas de la música electrónica: el afán por ir tras “los sonidos más futuristas de la última tecnología” (Reynolds, 2008, p. 177).

Los Fabulosos Cadillacs fueron ese año la primera banda argentina y latina en obtener un premio Grammy. La distinción es otorgada, desde 1956, por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación que reconoce lo más destacado de la industria musical. Fueron premiados como ‘Mejor grupo de rock alternativo latino’ por su disco ‘Fabulosos Calavera’. “El más experimental y con menos hits de su carrera” (Fernández Bitar, 2015, p. 265). El reconocimiento pareció no desoír el estadillo del rock latinoamericano de los años noventa protagonizado por: Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba, Molotov (México). Los Prisioneros, Los Tres y La Ley (Chile). Fabulosos Cadillacs, Divididos, Bersuit Vergarabat, Árbol (Argentina). Jorge Drexler, La Vela Puerca (Uruguay). En la producción artística de los discos de muchas de estas agrupaciones ha estado el músico y productor argentino Gustavo Santaolalla.

Por la provincia de Mendoza se subrayan algunas ediciones y conciertos. En 1998, se presentó ‘Cofradika’, segundo trabajo de la nueva etapa de La Cofradía de la Flor Solar. Algunas letras eran compuestas por la poeta y periodista mendocina Patricia Rodón. Además, se sumó Kubero Díaz, otro miembro original. El grupo dio a conocer su disco en un recital

organizado en el teatro Independencia con la banda La Jarillera como soporte. Los prolíficos Enanitos Verdes también editaron su noveno álbum, 'Planetario', último trabajo para EMI Odeón ya que luego firmaron para Poligram. Su carrera se desarrolló en el "ámbito internacional y pocos lo asocian al rock mendocino y ni siquiera al llamado rock nacional" (Giménez, 2006, p. 487). Del programa 'Mendoza Suena' salió, en diciembre, el compilado 'Demos del Desierto I'. Grabado en estudios Bunker y editado en CD, con la producción de Daniel Martín. La selección de bandas fue elegida por un jurado integrado por músicos y periodistas. Las canciones, según Giménez (2016), cubrían el abanico de estilos vigentes en la cultura rock mendocina de fin de siglo: Por qué mentís?, de No Mama's Buey; 'Fiel escalera', Simulcop; 'Ostrannie', Nena Pu; 'Blanca', Las Vacas Sagradas; 'Como la mierda', El Cogollo; 'Discoprizza', In Puribus; 'Bomberos del infierno', Parió la Choca (p. 487).

Sobre este fin de década Giménez ensayó un escenario optimista al decir que en Mendoza se empezó a abandonar la recesión de los años predecesores. En 1998 "una gran cantidad de grupos realizaron grabaciones": Planeta Garbo, Tranco Urbano, Lao Tsé, Los Monos al Palo, Materia Fecal, Arcángel, Espectro, Cínical, Cirrosis, El Cogollo. Por otro lado, In Puribus dejó la provincia. "Aburridos de tocar siempre en los mismos lugares y para el mismo público", se radicaron en la ciudad de Buenos Aires donde tocaron su hip hop, funk y metal como soportes de bandas amigas, Karamelo Santo, y del under porteño: Las Manos de Filippi y Cerebros Vacíos (Giménez, 2016, p. 490).

Durante 1998, en el Valle de Uco surgió la banda de pop Salamanca. La mayoría de sus músicos eran de Tunuyán y tocaron en Tercer Festival de la Juventud de Tunuyán, el 21 de setiembre junto a la Mona Jiménez, El Símbolo, La Sed y Marcelo Reginato. Entre sus integrantes estuvieron Joselín Delgado (guitarra y voz) y Carolina Furlán (voz). Por otro lado, Hormigas Negras, todavía en formato murga, participaron de los carnavales en el departamento de Godoy Cruz. Concuraron y ganaron el premio a "mejor murga" de Mendoza con su propuesta de teatro, zancos, danza y percusión. Emanuel Imazio, uno de los murgueros, contó que para poder costear el viaje recorrieron barrios de la ciudad de La Consulta tocando tambores y buscando colaboración de los vecinos. Con lo recaudado se subieron a la caja de una camioneta y rumbearon para el norte provincial tras el premio de 1000 dólares. Criaturas Celestiales fue otra banda que este año empezó a ensayar y componer. Integrada por Rafael Gallardo en teclados, Iván Fatiga Tagarelli en guitarra, Ariel

‘Chepe’ Tapia en batería, Gabriel ‘Chispín’ Fredes en bajo y Lili Rossi en voz. El grupo tomó el nombre de la película homónima basada en un caso policial neozelandés. Compusieron y grabaron caseramente diez canciones propias más algunos covers. Entre ellos ‘Revolution’ de The Beatles. No hicieron presentaciones y los ensayos: fueron en el edificio de radio Manantiales, en calles Alem y Juan B. Justo de Tunuyán.

En La Consulta, tres adolescentes se hermanaron para configurar Amenábar. Integrada por Gimena Moreno Vitaliti en guitarra y voz, Eugenia Kordys en flauta traversa y Vanesa Testa, a cargo del piano y la voz. “¿Y si armamos una banda?”, se antojaron preguntar Vanesa y Gimena tras una juntada en la que tocaron sus propias canciones. Invitaron a Eugenia, por ese entonces estudiante de flauta traversa con Pablo Kusselman.

Destaca de Amenábar el hecho de que mujeres ocuparon roles protagónicos en una agrupación ejecutando instrumentos y componiendo canciones. Aunque no llegaron a hacer ediciones discográficas, grabaron sus canciones para participar en un concurso para ser teloneras en un concierto. El material fue registrado en formato DAT por el técnico de grabación Fabián ‘Patón’ Gallerani y, finalmente, no fue enviado a concursar. En el pasado educativo de las músicas había experiencias compartidas en la Escuela Artística Vocacional N° 5005 ‘Niños Cantores del Valle de Uco’, de La Consulta. Conocimientos musicales que impulsaron sus deseos juveniles de componer y, luego, armar Amenábar durante el período 1998 a 2000.

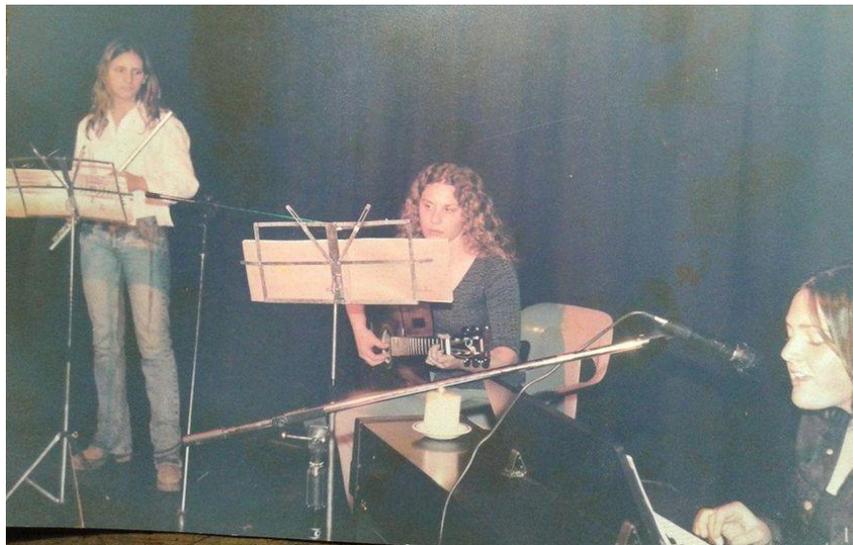
Amenábar surge como un proyecto de expresión poética musical a partir del interés compartido en la construcción de canciones de autoría propia, las cuales están atravesadas por dolores, amores, amistad, búsqueda de sentidos en un movimiento de emocionalidades propio de la adolescencia. (Gimena Moreno Vitaliti, comunicación personal, 7 de noviembre de 2023)

Sus referencias musicales estaban explicitadas en el mismo nombre del grupo, sugerido por Federico Schlegel, compañero de escuela. ‘Amenábar’ es una canción sin letra y con movimientos jazzeros incluida en el disco ‘Alma de diamante’ (1980) de Spinetta Jade. Con el tinte spinetteano, en su faceta experimental, este grupo de mujeres proyectaron sueños y deseos a través de canciones situadas en el ámbito de La Consulta, pero que buscaron

transcender el territorio íntimo, en primer lugar, y el departamental, en segunda instancia. Dice Gimena: “El pueblo, la cercanía en los vínculos y la construcción comunitaria fueron la condición que posibilitó salir del living de ensayo a intervenir en espacios públicos.” Las presentaciones sucedieron en el Restaurant ‘Los Tilos’, en actividades de semana estudiantil en San Carlos y en la FM 103.5, de La Consulta. Por la ciudad de Mendoza, actuaron en el Centro Cultural ‘El Espejo’. Tras este último recital se disolvieron y cada una de sus integrantes empezó sus estudios universitarios. Por su parte, Vanesa Testa participó y desarrolló otros proyectos musicales, haciendo muchas veces los coros, junto a Ricardo Castro, Dueños del Santo y Paralelos. En el 2023 grabó el EP ‘Un día’ con composiciones propias junto al productor Dani Pérez Ibarburen.

Figura 26

Año 2000. Última presentación de Amenábar.



Nota: Carrizo Muñoz, C. [15 de febrero de 2015]. *Amenábar*. [Fotografía]. Facebook.

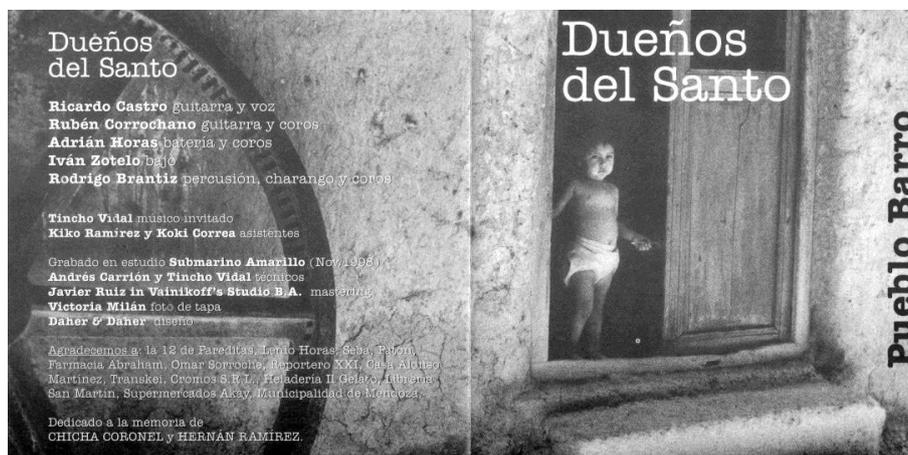
https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153128740864433&set=a.10151166602209433&locale=es_LA).

Las ediciones de discos de músicos locales empezaron a concretarse. Tras casi veinte años de carrera Marcelo Reginato grabó en Zanessi y masterizó en Buenos Aires, ‘Consecuente corazón’, con el apoyo del ‘Mendoza Suena’. Melodías y romanticismo en 10 canciones de rock, pop y baladas. Los músicos que lo acompañaron en la grabación fueron: Alejandro Moyano en teclados, David “Zurdo” Paz en batería, Roberto Posadas en bajo y Bibian Fernández en coros. Además de la edición, y cumpliendo con la contraprestación exigida por el programa, tocó en el centro de la Cultura de la Cultura de Eugenio Bustos.

En noviembre de 1998. Los Dueños del Santo grabaron y publicaron su primer disco: ‘Pueblo barro’. Los músicos que participaron de la grabación fueron: Ricardo Castro: voz y guitarra; Rubén Corrochano: guitarra y coros, Adrián Horas: batería y coros; Iván Zotelo: bajo, y Rodrigo Brantiz: percusión, charango y coros. El disco se grabó en el estudio mendocino Submarino Amarillo y la masterización se hizo en Buenos Aires (Javier Ruiz Vainikoff’s Studio B.A.). Fue, además, el primer registro discográfico de una banda de rock del departamento de San Carlos. La territorialidad del pueblo Pareditas fue poetizada en contraposición a los ámbitos ciudadanos, que eran vistos con desencanto. La mirada histórica-política observó una característica del presidente Menem, su “personalidad divertida” (Ramírez, 2001, p. 49). En el tema ‘Calle Puerta’ dicen: “El presidente ríe y mi motor se acelera”. Después, en ‘Pinturas de ciudad’, se boceta un ambiente de fiesta patria que Castro y Zotelo caracterizan de mediocre: “Ahí viene la murga de los sesos, va repartiendo escarapelas, globos de mediocridad, rajemos ya es fin de siglo, y de esta murga yo me quiero bajar.” Visualmente la edición en CD se trabajó con una única imagen, una fotografía tomada por Victoria Milán. La escena y la construcción no pertenecen a la localidad de Pareditas aunque hay cierta cercanía con el tipo de construcción de algunos de sus edificios.

Figura 27

Tapa y contratapa del CD Pueblo Barro, de Dueños del Santo (1998)



Musicalmente hablando ‘Pueblo barro’ era un disco de rock crudo, visceral, pero también un álbum que abrió espacios a la canción pop, a la experimentación, al sosiego. El material sonoro transita ritmos de compases simples y de cuatro tiempos (frecuentes en el rock), pasando por algunas pinceladas de música jazz, la música andina del noroeste

argentino y el funk latino. Los momentos de reposo son de corte pop-rock en los que predomina una estructura compositiva en la que no falta el estribillo y el solo de guitarras.

10.4. Soy Diego Lobos No Soy

“¿Quién necesita identidad?” fue la pregunta que hizo Stuart Hall (2003) en la introducción de su obra ‘Cuestiones de identidad’. En los años noventa, comienza diciendo, la problemática de la identidad afloró discursivamente y, al mismo tiempo, se la analizó de manera crítica. El proceso de deconstrucción no era nuevo y fue iniciado por varias disciplinas que observaron críticamente la cuestión de la identidad como noción “integral, originaria y unificada”. Superada esa crítica a los esencialismos étnicos, raciales y nacionales de la identidad, ¿qué necesidad más hay de otro debate? Una primera respuesta era que el deconstructivismo no logró borrar los conceptos claves, ni aparecieron nuevos, por tanto, “no hay más remedio que seguir pensando con ellos”. Y la segunda respuesta, según el autor, exigía pensar “dónde” y “en relación a qué problemas” surgía la “irreductibilidad del concepto de identidad.” Y para ello era necesario considerar la centralidad de la cuestión de la “agencia y la política” en el campo de “una teoría de la práctica discursiva”, en el sentido de Foucault. Hall propuso un concepto “posicional y estratégico” de la identidad entendida como proceso constructivo a través de la diferencia:

El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación.” (Hall, 2003, p. 17)

Esta noción de la identidad como cuestión referida al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no como ser, admitía cambiar las preguntas: “¿quiénes somos?” o “¿de dónde venimos?”, por: “¿en podríamos convertirnos?”, “¿cómo nos han representado?”, y “¿cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos?” (Hall, 2003, pp. 17-18).

La problemática de la identidad esbozada por Hall nos permite considerar algunas líneas interpretativas para observar la construcción de la subjetividad de Diego Lobos y la relación con las identidades sonoras y los elementos discursivos que forman parte de su experiencia de vida. Empezamos señalando que a temprana edad se dio cuenta que musicalmente no tuvo “feeling” con el folklore cuyano, la música que fija una pertenencia cultural para una región de Argentina. “El folklore de acá es medio embolante en lo rítmico.” Por eso prefirió el folklore del norte del país. Por eso, también, se metió en la música rock; por lo rítmico. “Por la batería y porque te hacía pensar.” Esa sugestión por el ritmo rock lo llevó hasta el pub ‘La Bóveda’, entre 1992 y 1993, a un concierto de Caín Caín. “Tengo que estar a la altura de esta güevada,” se escuchó gritar adentro. Tocando la guitarra o el teclado, ocupando un papel secundario. Nunca cantar. ¿Nunca? Con una guitarra eléctrica se fue a estudiar Ingeniería Electrónica, en la U.T.N. de la ciudad de Mendoza.

A mediados de 1994 formó el grupo experimental Las Flores del Mal. Las inclinaciones musicales fueron hacia la música electrónica “como medio y no como estandarte”. El nombre, ya sabemos, lo tomaron del poeta maldito y en plan de desorientar fue elegido porque para los músicos resultaba difícil de asociar inmediatamente al rock. Es “deseadamente ambiguo, femenino, maldito, minoritario, ubicuo, incomprendido” (Sonda Récords, s/f). Es una banda de estudio, Juan Keller compone, hace teclas, máquinas y voz, Diego Lobos (usando el seudónimo de Pure man) en guitarras y voz y Ángel Fucili (alias Cecilia O’Connor) toca el bajo. Poco después de la formación Lobos se subió al escenario de ‘La Bóveda’ tocando con Las Flores del Mal. Durante 5 años grabaron demos y tocaron en algunos recitales. ‘Plasma’, el primer disco salió en 2002, luego sigue ‘Orgánico’, en el 2011 y, por último, ‘Bi’, en 2014; todos grabados y editados por Sonda Récords. Un estudio portátil de grabación, propio de Juan Keller y Diego Lobos, que entre sus criterios estéticos prioriza “dar un toque más humano al proceso de grabación”, por ejemplo, sin hacer uso de procesadores de voz. La banda sigue hasta la actualidad o no se sabe, porque se auto declaran un futuro incierto en el que los encuentros se dan cuando lo sienten necesario. Cada tanto se dejan ver, apenas, ni siquiera por el under. Indefinidamente.

En paralelo Diego Lobos formó La Sangre, en 1995. Una “época caótica”, según sus palabras, y con mucha actividad por Tunuyán. Estaban las bandas de covers, las bandas de metal y los grupos de música punk. La Sangre se metió de lleno a componer canciones

propias en unos años en los que se componía “poco” en el departamento tunuyanino. Aproximadamente funcionó con cierta constancia hasta el año 2000, a partir de ahí el frenesí de mediados de los noventa frenó: “desaparecieron todas las bandas, básicamente, la mayoría de los pibes se casaron o tuvieron hijos o pasaron al mercado laboral y dejaron”, analiza Lobos. No fue su caso ya que “adolescente ultra-tardío” siguió con la música. También con sus estudios hasta finalizarlos y empezar a trabajar. La Sangre logró editar dos discos: el primero con preeminencia del género punk y tempos rápidos, el segundo con canciones a medio tiempo, ruidos de guitarras y texturas electrónicas. Las composiciones eran propias y hay también algunas versiones de otros intérpretes, entre ellas ‘Karma Police’ de Radiohead y una cita musical a Los Iracundos en el tema ‘La lucha terminó’. Ambos registros se editaron a través de Sonda Réconds.

Aceptando, como lo plantea Hall, que las identidades se construyen “dentro del discurso y no fuera de él”, la estrategia enunciativa de La Sangre pensó un modo de relación con el yo subjetivo. En ‘Lo que soy’ (La Sangre, 1998, 0m15s) una de las canciones del primer disco, a ritmo de ska, el grupo baja estas líneas:

Dónde estoy, dónde voy
lo que soy ya no quiero saber

Es factible advertir una negación al uso estable del yo, a un yo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Así mismo está el “yo colectivo” -aquél que se oculta dentro de los “muchos otros yos”, muchas veces impuestos- que fija posición respecto a un pueblo con una historia. La segunda estrofa del tema ‘La sangre’ (La Sangre, 1998, 0m42s) canta, entendemos aquí, respecto a la Guerra de Malvinas:

Dormidos vivimos el tiempo aquel
aplaudiendo narices obscenas,
y en el fanatismo
y en la inconsciencia del poder
enviaron a miles a la guerra.

Poco más de una década después de la guerra, La Sangre fijó posicionamiento en contra del conflicto bélico y de la mirada obnubilada de parte de la sociedad que, en su mayoría, reaccionó en apoyo a la recuperación de las islas. Aunque hubo sectores que rechazaron la maniobra militar con pocas posibilidades de manifestar su disenso. La posibilidad de disentir a través del uso de los recursos de la cultura, en un contexto de revisionismo histórico, es una de las formas mediante las cuales las identidades se construyen a través de la diferencia.

Figura 28

Banda La Sangre

1995 - 2000

LA SANGRE

TUNUYÁN

GÉNEROS
PUNK, POSTPUNK,
REGGAE, SKA,
HARDCORE.

INTEGRANTES
DIEGO LOBOS
(VOZ Y GUITARRA)
ROGELIO LOBOS
(BATERIA)
MARCELA RAMÍREZ
(BAJO)

DISCOGRAFÍA

LA SANGRE
"LA SANGRE" (1998)
SONDA RECORDS

VIBRARI (2006)
SONDA RECORDS

RECITALES

1996
Festival autogestivo.
Galpón Ferrocarril
(Tunuyán) X X
Festival organizado
por Mario Bustos.
Sport Club Tunuyán
(Tunuyán)

1997
Festival autogestivo
Anti primavera.
Anfiteatro Municipal
(Tunuyán) X

1998
Miniteatro
(Tunuyán) X X
Subsecretaría de
Turismo de Mendoza.
(Mza. ciudad)
Festival organizado
por la municipalidad
de la ciudad de
Mendoza
(Mza. ciudad) X

El proyecto que continuó fue Lado B. Comprendió un proceso que inició en el año 2000. Mauro Mugneco compuso y tocó el bajo, Diego Lobos, en la composición y guitarra, Rogelio Lobos en batería y Ruth Casado en la voz. Tras la partida de la vocalista, en 2006, ingresó en su lugar Javier Goulú y se conformó Cecilia Krill Contesta. Empezaron de cero haciendo nuevas canciones y presentaron un demo con el que recibieron un subsidio de la Subsecretaría de Cultura del gobierno provincial para grabarlas. A poco de entrar al estudio Goulú dejó la banda. Tras su partida tomaron la decisión de que el “mic” de la voz volviera a Diego Lobos. Como trío lograron grabar su álbum debut ‘Cecilia Krill Contesta’ (Fader Records, 2008). Ese mismo año la banda salió publicada en la tapa de la revista mendocina de cultura rock ‘Zero’. Con la compra de la edición periodística se entregaba gratis el CD. El grupo salió a tocarlo por la provincia y la recepción acompañó la propuesta de CKC. “Pasamos de terminar de tocar un tema y decir gracias para que alguien te aplauda, a que de repente la gente empezaba a cantar nuestros temas.” Entre las razones que hicieron que CKC captara la atención de la prensa mendocina y del público estuvieron una serie de decisiones tomadas por la banda. Por ejemplo: tener en cuenta nuevos aspectos visuales y de difusión. De las fotocopias se pasó a los afiches en color y con diseño. De la entrega en mano o boca en boca se apostó por el uso de las redes sociales, en ese entonces a través de Myspace. Sumado a esto el traspaso “personal” y “no tan explícito”, según aclaró Diego, de la ideología marxista en letras y discursos acompañados por la imagen de la banda, que se lookeaba como laburantes vestidos de overol. Toda esta producción estética y de uso de nuevas materialidades y canales de comunicación se reforzó con estrategias de difusión y de circulación del disco. El álbum se escuchó por algunas radios mendocinas, se leyó en la revista ‘Zero’, se tocó en bares. Toda una movida con núcleo en la ciudad de Mendoza y alrededores, antes que en su ciudad de origen. Además, el arte de tapa del álbum contó con el trabajo de Emiliano Dalmau, artista visual de Tunuyán, que concibió una idea de imperfección, pero al mismo tiempo cuidando los detalles. Respecto al sonido también se conceptualizaron algunas ideas: el sonido fuerte y sin sutilezas al pasar por el estudio de grabación limó errores y buscó cerrar un disco prolijo. La energía punk, que unos años antes “era mal vista” en 2008 parece que no, razonó Diego Lobos. Hubo un momento de retracción hacia lo punk en esta ocasión ‘emprolijado’ y tocado con instrumentos y voces afinados. El proceso fue vivido como estresante e incluso como “antirock”, expresó Lobos. La antítesis tocar vs grabar se hace explícita cuando se comparan ambas dinámicas: en los recitales está

lo que se va construyendo durante su desarrollo, la aparición de lo intempestivo a partir de una planificación apenas bocetada. En cambio, en el estudio de grabación prima una dinámica estructurada y entrecortada con el oído atento a detectar el más mínimo error.

Tras un periodo de “hype” en la ciudad de Mendoza y departamentos cercanos Cecilia Krill Contesta experimentó un bajón en su impacto. ‘Hype’ es un término contemporáneo que hace referencia al ascenso repentino de bandas surgidas en la era posterior a internet. Este modismo literario suele emplearse para dar status social a grupos nuevos que suelen ser considerados, por la industria y el periodismo adicto a las nuevas tendencias, como “bandas salvadoras del rock”. El pico de popularidad suele ser volátil (Brasil Vilella, 2014). Aunque para Lobos también se trató de un período en el que las “bandas del rock de guitarras” se vinieron abajo. Comparaciones con grupos mendocinos como Parió La Choca y Chanco Va, de intensa actividad en la primera década del SXXI, confirmaron la cada vez más escasa atención que formadores de opinión prestaron a estos grupos con el avance de los años.

El ‘Motor del Tiempo’ fue el segundo disco de Cecilia Krill Contesta. Editado en 2011, se grabó en Fader Records y lo editó Sonda Records. La música fue compuesta por el bajista: Mauro Mugneco; en tanto que las letras por el cantante y guitarrista: Diego Lobos. Un viaje al orientalismo con referencias a la cultura japonesa. Por un lado, la estética manga en las ilustraciones de músicos, poetas, artistas, dirigentes políticos de ideología de izquierda, científicos, matemáticos, militantes desaparecidos, activistas sociales y líderes indígenas anticolonialistas (a cargo de José Octavio Lobos). Y por el otro la literatura japonesa citada en los haikus que acompañan el arte del disco. A partir de esta edición hubo manifiesta intención de ir abandonando la lógica de difusión y de grabación experimentada en el primer álbum. También un giro en lo musical emparentado, nuevamente, con la cuestión de la identidad sonora que planteábamos al comienzo. “Vos hacés una banda y querés hacer una música como una banda inglesa. Y ahora no. Quiero hacer mi música, ya no tengo miedo, ni vergüenza de mostrarme en donde vivo y qué es lo que pasa alrededor mío.” Así sentaba posición Diego Lobos para la edición del disco ‘Soma’ (2016). Se grabó en el bar ‘La Estafeta’, de Pareditas, y en el ‘Chankru Bunker’, de Tunuyán. Tuvo presencia de paisajes locales; la canción ‘Río Tunuyán’, era una de esas marcas de identidad en la materialidad lingüística. Y en lo sonoro, presencia de ritmos y timbres folclóricos. Esa búsqueda en la identidad local no fue esencialista, es decir, hubo un reconocimiento del lugar de pertenencia

y una mirada sobre el paisaje, pero la intención era dar cuenta de aquello que lo representa como legado cultural transformando esos modos de representación impuestos hereditariamente. En definitiva, la identidad vista no como reiteración incesante sino como devenir. Y también como futuridad. Así se insinuó en la segunda estrofa del tema ‘Río Tunuyán’ (Lobos, Diego, 2016, 0m29s):

Vencidos gomones
suspiran en calma
buscando corrientes
que libren su ancla
que maten y olviden
de donde son.

Después de ‘Soma’ se terminó CKC. Hubo otro Diego Lobos que se revisitó. Que decidió apoyar al movimiento feminista más que a la política, que es padre de una hija y esa hija le enrostró lo que vive socialmente una mujer. Hubo otra banda, Fiesta de Animales (2019). Integrada por: Juan Cruz Vergara (guitarra y voz), Mauro Mugneco (bajo y vos) y Diego Lobos (máquinas, teclados y voz). Componen los tres y han presentado sus canciones en el ‘Centro Cultural Cecilia Montenegro’, de Tunuyán, en julio y noviembre de 2023.

Capítulo 11: 2000 a 2001. La Calle Es el Lugar

11.1. Transformación y Proceso

El cambio de siglo tuvo al grupo Hormigas Negras en medio de dos procesos de transformación. Uno de ellos fue el cambio de lugar, pasaron de La Consulta a la ciudad de Mendoza. Entre las razones que esgrimió, parte de la agrupación, primó la idea de que en el Valle de Uco no había tantos lugares para tocar, tampoco para grabar y editar discos. Por eso Sebastián Videla (percusión y voz) recomendó a los músicos que se instalen en ciudades: “Es un gol.” Y si la ciudad es Buenos Aires es “un doble gol”. “Porque ves cómo es la movida, si podés te metés, si te gusta, si querés, porque también podés ir a Buenos Aires y ver todo y no quedarte, pero sí ver toda la movida.” En tanto que Diego Tagarelli opinó que algo que caracterizó a Hormigas Negras fue el “cambio de estación”. El cambio de casa, el cambio de lugar. Primero, del Valle de Uco a Mendoza, más adelante de Mendoza a Buenos Aires. Y, finalmente, a partir de 2010 y con nueva formación, desde Buenos Aires hasta Venezuela, en el marco de una gira por varios países de Latinoamérica. En este punto es pertinente decir que en Mendoza “nunca existió un circuito comercial” que permitiera el desarrollo de la actividad musical y que artistas pudieran vivir de la profesión. Tener un cronograma de actuaciones y público, más allá de familiares y amistades, hacen que la radicación en Buenos Aires sea la opción viable para persistir con la música. Lo intentaron muchos grupos, la gran mayoría no lo consiguió y se produjo el regreso a la provincia. En ocasiones este fracaso derivó en la disolución de la banda (Cousinet, 2009, pp. 99 y 184). Aún así esta primera escala en el viaje de Hormigas Negras por la ciudad de Mendoza y alrededores significó dar un paso de avanzada en su historia ya que el grupo consolidó un público y logró completar una nutrida agenda de presentaciones y vínculos con referentes de la música mendocina. Los primeros conciertos fueron organizados y promovidos por ellos mismos junto a grupos independientes, en salas de teatro, fábricas tomadas, centros culturales, estaciones de ferrocarriles y sindicatos de trabajadores. Es decir, un circuito alternativo. A partir de 2004 se destacaron las presentaciones en festivales provinciales y de proyección nacional. Uno de ellos fue el Andes Vivo’ (estadio de Godoy Cruz, 2006) recordado por el reencuentro de los ex integrantes de Sumo, tras la decisión de Divididos y Las Pelotas de compartir escenario y tocar algunos temas juntos a casi veinte años de la separación. Entre los recitales más recordados por parte de los integrantes de Hormigas Negras estuvo el que se llevó a cabo al momento de lanzar el

segundo disco, 'Viajando'. El 11 de noviembre de 2006, en el 'Anfiteatro Gabriela Mistral' (ciudad de Mendoza), convocaron por su propia cuenta a "800 personas", según Diego Tagarelli, y tuvo como músicos invitados a Martín "Mono" Fabio (Kapanga), Guillermo 'Goy' Ogalde y Lucas Villafañe (Karamelo Santo). En el balance general, la recepción del público mendocino, analizada por Diego 'Peluca' Tagarelli, consistió en "acompañamiento genuino, pero no permanente". Y agrega que este acompañamiento era trasladable a cualquier otra banda de la provincia. Lo genuino se dio en el hecho de la afectividad y la identidad con la propuesta del grupo, ese acompañamiento fue el más estable. En el otro extremo estuvo el que trae la repercusión mediática y que, en este caso, fue discontinuo.

En este período de Hormigas Negras fue notable el acompañamiento de Karamelo Santo. La banda liderada por Ogalde, instalada en el barrio de La Boca desde 1995, fue una referencia para Hormigas Negras durante este período de crecimiento del grupo. Y para la posterior llegada a Buenos Aires, en 2008, para ser parte de la productora independiente 'Benditas Producciones' que, durante los primeros años del siglo XXI, tenía en su catálogo a bandas como Kapanga, Karamelo Santo, Nuca, entre otras bandas. El vínculo entre Hormigas y Karamelo fue cercano y frecuente; compartieron escenarios y hubo colaboraciones mutuas. Por intermedio de Guillermo 'Goy' Ogalde 'La Baguala del Cucumelo', una de las canciones de Hormigas Negras, quedó registrada en el disco 'Viva La Colifata' (2009). Esta producción fue llevada adelante por Manu Chao que mezcló su música y la de otros artistas con poesía e improvisaciones generadas por los integrantes de 'La Colifata', la radio que funciona en el hospital neuropsiquiátrico José Borda de Buenos Aires.

El otro proceso de transformación fue de índole musical. El paso de murga a banda de rock comenzó a darse en el año 2000. De Hormigas Negras de Mozambique se pasó a Hormigas Negras. En este impulso tuvo que ver Manuel 'Manila' Prado (actor, percusionista e integrante de Karamelo Santo en sus primeros años) que empezó acompañando en la educación sobre el mundo de la percusión y paulatinamente llevó el proceso hacia el de una banda de rock. Y también tuvo que ver Tito Tejada que como guitarrista pedía que los tambores se dejaran acompañar por la guitarra. En la nueva etapa como Hormigas Negras hubo cambios de integrantes: Emanuel Imazio se bajó del proyecto, al igual que varios integrantes de la murga. Continuaron Sebastián Videla y Francisco Videla, Tito Tejada, Diego 'Gato' Ovejero y Oscar 'Pollo' Morales. Más adelante, tras el alejamiento de Tito

Tejada se sumó Iván “Fatiga” Tagarelli. Ya en 2001 grabaron en Buenos Aires su primer demo ‘América Latina se mueve’ en el estudio ‘El Loto Azul’ (a cargo de Mario Siperman - Fabulosos Cadillacs y Cienfuegos-). Un año después grabaron otro demo ‘Santo Remedio’. Por el año 2004 editaron su primer disco, ‘Indios’, que contó con la producción artística de Valdo Delgado, charanguista e innovador del folclore latinoamericano y ex integrante del grupo Miles de Años. Grabado en el estudio ‘Fader Records’, Mendoza, y masterizado por Guillermo ‘Goy’ Ogalde. Musicalmente el álbum tiene composiciones rock con aportes de ritmos andinos. Para el guitarrista y sociólogo Diego Tagarelli la música creada por Hormigas Negras se encuadra en el concepto de rock mestizo: “Lo mestizo no es fusión. Se mantiene la base del rock pero se le van agregando elementos.” Así planteada tal acepción musical, nos parece, señala la preeminencia de un género por sobre el resto. Ahora bien, este rock mestizo fue, según Tagarelli, un término que definió tanto a lo musical como a lo social.

El rock mestizo emerge de las necesidades propias de la situación sociocultural del país, como así también de los procesos musicales internos al movimiento del rock nacional que permiten ejercer permanentes rupturas sobre él para consentirle continuidad y desarrollo a las prácticas populares del rock. (Tagarelli, 2009, p. 123)

Diferente fue el acercamiento que hizo Martín Barbero (1991) sobre la categoría de mestizaje. Para el teórico de la comunicación se trata de una “sensibilidad política nueva” abierta a lo institucional y a lo cotidiano, a las subjetividades de los actores sociales y a las múltiples solidaridades que coexisten en las sociedades latinoamericanas. Y también del reconocimiento de un “lenguaje” que busca decir “la imbricación en la economía de la producción simbólica y de la política en la cultura sin quedarse en la operación dialéctica pues mestiza saberes y sentires, seducciones y resistencias que la dialéctica desconoce.” Así la noción de mestizaje se aparta de la idea de “superación”, es decir, más que pensar bajo el esquema de rupturas y continuidades busca “continuidades en la discontinuidad” o “conciliaciones entre ritmos que se excluyen” (pp. 204-205).

Eduardo Berti (2012), en su estudio sobre el rock de los años ochenta, evidenció “cierto hartazgo” o “aburguesamiento del rock” y apuntó voces que hicieron un reclamo estético de apertura a nuevas tendencias, entre ellas las del grupo La Portuaria. Sobre el final de su libro auguró que en los noventa lo novedoso pasaría por el mestizaje con culturas

africanas que fueron desarrolladas por los “rockeros antropólogos”: David Byrne, Peter Gabriel, Brian Eno, entre otros. Sumado a esto algunos trabajos solistas de Byrne y de Gabriel dialogaron con culturas “tercermundistas no negras y negras latinoamericanas”. En consecuencia “el concepto de world beat cobraría significado y el rock confirmaría su tendencia a convertirse en una suerte de folklore universal” (Berti, 2012, p. 113). En parte la premonición del investigador argentino se efectivizó si reconocemos que el ‘rock mestizo’, entendido como una expresividad estética popular urbana “donde la apropiación y reelaboración musical se liga o responde a movimientos de constitución de nuevas identidades” (Martín Barbero, 1991, p. 219), tuvo un momento de notoriedad durante los años noventa. Una posible punta saliente de este tipo de rock pudo estar en la movida alternativa de la ciudad de Barcelona post Juegos Olímpicos 1992, enmarcada en sucesos culturales y musicales de matiz plurivalente, como el que alcanzó Manu Chao cuando se radicó en la ciudad catalana. Pero claro, podemos agregar que ya en Latinoamérica se venía gestando un movimiento, a fines de los setenta y durante la década de los ochenta, que daba cuenta, también, del diálogo entre diferentes ritmos y el rock -especialmente buscando en raíces musicales populares y sostenido por una vanguardia de experimentación más que nada formal/musical- y que en los noventa se reeditó con nuevos caracteres.

Visto desde esta perspectiva los mestizajes musicales del rock en la década del noventa buscaron construir identidades sociales de los sectores populares en la ciudad a partir de la hibridación, apropiación y reelaboración cultural-artística-ideológica en el contexto neoliberal. En décadas anteriores, por ejemplo, la mezcla de rock y tango produjo una nueva música “no por abandono sino por mestizaje, por deformación profanatoria de lo auténtico” (Martín Barbero, 1987, p. 219). En los años noventa las transformaciones sociales y culturales dieron cuenta de la emergencia de determinados fenómenos artísticos “marginales” y “populares” como formas de expresión estética. Las Manos de Filippi fueron un paradigma de un abordaje artístico musical que, además de hacer uso de la protesta, se involucró en la acción directa promoviendo organizaciones sociales y militando políticamente en partidos de izquierda. No fue casual la relación entre ‘Las Manos’ y ‘Hormigas’ puesto que los mendocinos, con el tiempo, también fueron explicitando su ideología de izquierda. De tal forma que incursionar ritmos como el de la cumbia y el de la salsa, mezclados con música ska, reggae, punk, fue uno de los lineamientos musicales a los que Hormigas Negras apostó. Al respecto, una pregunta retórica dio vuelta por la cabeza de Diego Tagarelli: “¿cómo

comprendés la década de los noventa si no escuchaste cumbia?” El posicionamiento evidencia un reconocimiento de las historias de vida de grupos de trabajadores ocupados y desocupados, de estudiantes y de jóvenes que fueron musicalizadas al compás de sonidos para bailar. Y para vociferar, en algunos casos mediante la denuncia, en otros para mostrar la los lazos entre amigos y vecinos. En una época en la que la clase trabajadora y gran parte de los sectores medios padecieron y resistieron la fragmentación y el deterioro de sus condiciones de vida. En una época, toda una década en realidad, caracterizada por la concentración de poder político y económico de los sectores más privilegiados del país vinculados al capital internacional.

11.2. Mientras Tanto el Ocaso de la Convertibilidad

Cambió el siglo, cambió el milenio. Argentina cambió de tono político: de la risa y carisma menemista se pasó a la seriedad y adustez de Fernando De la Rúa. El gobierno de la Alianza enarboló la bandera de la ética como una de sus virtudes para diferenciarse de la gestión anterior. A pesar del cambio de gobierno el modelo neoliberal siguió vigente. Tres ministros de economía intentaron hacer frente al principal problema económico: la deuda pública. Las medidas que se tomaron no impidieron la caída en default. En lo político el debilitamiento de la Alianza fue haciendo mella. La renuncia a la vicepresidencia de Carlos Álvarez y el retorno de Domingo Cavallo al ministerio de Economía, resistido por el ala radical de la coalición política, dejaron aislado al presidente. Además, el resultado de las elecciones del 30 de octubre de 2001 fue una muestra de la crisis de representatividad: el oficialismo obtuvo el 16,9% de los votos, el PJ el 26,6% y los votos en blanco y nulos sumaron casi un 22%.

Durante toda la década del noventa sectores de desocupados se organizaron y pusieron en marcha un estilo de lucha que fue propagándose por todo el país: piquetes, movilizaciones, ayunos, huelgas, entre otros métodos. A comienzos de siglo, la movilización social era un denominador común en casi todas las provincias del país. En el año 2000, en Salta, desocupados de la planta General Mosconi cortaron la ruta en reclamo de fuentes de trabajo. Fueron reprimidos por la Gendarmería y durante los incidentes cayó asesinado el piquetero Aníbal Verón. Los cortes de ruta se propagaron en la provincia de Buenos Aires. También en Neuquén, Chaco, Tucumán. Varias de estas protestas fueron organizadas por la

C.C.C. (Corriente Clasista y Combativa) liderada por Carlos ‘Perro’ Santillán. En la provincia de Mendoza irrumpió por primera vez el corte de ruta en diciembre de 2000, organizado por la C.C.C. “Unos 200 habitantes del pueblo de Ugarteche cortaron la ruta 40 reclamando panes y alimentos.” La respuesta del gobierno provincial, en ese entonces gobernada por el radical Roberto Iglesias, fue indiferente y culpó a los dirigentes, activistas e infiltrados (Cortese, 2008, p. 200). La convulsión social en todo el territorio nacional llegó a su máxima expresión el 19 y 20 de diciembre de 2001. Tras la decisión del gobierno argentino de congelar las divisas, lo que se llamó ‘Corralito’, se paralizó el comercio y se generó una revuelta popular con huelgas y saqueos al grito de la consigna “Que se vayan todos”. Con la intención de frenar el estallido social, De la Rúa, decretó el estado de sitio y desplegó a las fuerzas de seguridad, que reprimieron a quienes se habían movilizado dejando un saldo de 38 muertos, cientos de heridos, 4000 detenidos en todo el país. Al día siguiente, sin acompañamiento político ni económico renunció e instaló en nuestra memoria la imagen del helicóptero presidencial saliendo de la casa Rosada. A partir de esta crisis, momento en el cual se terminó la credibilidad del modelo ideado por Carlos Menem, devino un período de inestabilidad política y económica. El país llegó a tener cinco presidentes en 11 días: Fernando De la Rúa, Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde. Este último, elegido presidente por la Asamblea Legislativa, resolvió en enero de 2002 la salida del régimen de la convertibilidad a través de nuevos y disímiles tipos de cambio, que implicó una devaluación del peso cercana al 30%.

Previo al estallido social, la gestión de De la Rúa buscó acercarse al rock, como un modo de buscar “legitimación cultural”. En agosto de 2000, la edición argentina de la revista ‘Rolling Stone’ publicó en su portada una foto de la guitarrista María Gabriela Epumer y el secretario de Cultura y Comunicación Darío Lopérfido. “Ambos eran pareja y, según la revista, metaforizaban este momento histórico de proximidad entre el rock y la política” (Provéndola, 2015, p. 179). Entre las propuestas estatales estuvo la realización de ciclos de recitales, uno de estos fue ‘Argentina en vivo’. Organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación durante el verano del año 2000, tuvo el objetivo de llevar a artistas populares por distintas provincias del país. En Mendoza se presentó la décima fecha del ciclo, el 3 de marzo de 2000. Ante 40 mil personas convocadas en el estadio Malvinas Argentinas, Charly García hizo su concierto junto a Nito Mestre y Mercedes Sosa. Tras el show el músico ex Serú Girán se tiró desde la habitación, ubicada en el noveno piso, a la pileta del hotel Aconcagua.

Por fuera del ámbito oficial, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota alcanzó “el gran hito del año” al tocar durante dos fechas en el estadio de River Plate. Fueron 140 mil fans en dos funciones, el 15 y 16 de abril de 2000, todo un “récord histórico” para la banda. A fines de año, la reunión de Sui Generis, a 25 años de su adiós, tuvo a 30 mil personas en el estadio de Boca Juniors para presentar la gira del flamante disco ‘Sinfonía para adolescentes’ (Fernández Bitar, 2015, p. 282). Durante el 2000 también se editaron algunos discos de bandas de popularidad masiva: Divididos sacó ‘Narigón del siglo’, grabado en el estudio londinense Abbey Road, La Renga editó ‘La esquina del infinito’ y Los Piojos ‘Verde paisaje al infierno’. Por su parte Andrés Calamaro editó ‘El salmón’, álbum grabado en cinco cedés. La recesión económica y la crisis de la industria, sumado a la ideología de la autogestión, condujo a que varias bandas crearan sus propias compañías discográficas: El Otro Yo armó ‘Besótico Records’, Ariel Minimal/Pez creó ‘Azione Artigianale’, Babasónicos editó vía ‘Bultraco Records’. Entre los grupos que declinaron su actividad estuvieron Illya Kuyaky and the Valderramas que entró en un impasse, Todos Tus Muertos se disolvió, al igual que Viejas Locas.

Karamelo Santo salió de gira con Manu Chao. Por Mendoza, tocaron en el estadio Pacífico, y en Buenos Aires, en el estadio Obras Sanitarias. Por su parte, la banda mendocina Bela Lugosi editó ‘Qué hago aquí’, disco grabado en los estudios cordobeses del guitarrista de Las Pelotas, Germán Daffunchio. En setiembre del 2000, el grupo de origen sancarlino La Guarilona, tocó en la estudiantina del departamento de San Carlos, realizada en el anfiteatro ‘Neyú Mapú’. Al igual que Hormigas Negras que hizo su primera presentación en el festival estudiantil. Otras bandas de la región que subieron al escenario fueron: Café con Leche, Acero Damasco, Dueños del Santo y Vat 69. También tocó Alcohol Etílico antes del cierre programado con la banda de cumbia Amar Azul.

Desde Tupungato la banda Valquiria hizo su despegue. Germán Flores, guitarrista del grupo, venía escuchando Metallica, Guns and Roses, Nirvana durante los primeros años de la década del noventa. La música que hacían rotar los canales de música Mtv y Much Music. Con el paso de los años y con más información musical se pronunció como oyente de metal. A la par de sus audiciones personales empezó a incursionar algunas presentaciones de grupos locales que tocaban en el departamento. Ruido Blanco fue una de las bandas que motivó su deseo por hacer música. Con 18 años cumplidos y una guitarra regalada empezó a ensayar de

manera autodidacta con compañeros de escuela secundaria. Lo acompañó Ariel Maya en la batería y al tiempo se sumaron el resto de los integrantes, también seducidos por los sonidos metálicos. Durante nueve años el grupo hizo presentaciones por el Valle de Uco y departamentos del gran Mendoza. Fuera del ámbito provincial viajaron, en 2009, a El Bolsón (Río Negro) invitados por oyentes del pueblo rionegrino que habían escuchado su único disco, grabado en los estudios del músico tupungatino Marcelo Pulido. En 2009 y cuando estaban por grabar el segundo registro discográfico, Emanuel Alfaro, tecladista de la banda, abandonó el grupo. Al poco tiempo Valquiria dejó de tocar.

Tabla 4

Valquiria

Nombre de la banda	Valquiria
Procedencia	Tupungato
Período de actividad	2000-2009
Géneros	Black metal melódico
Integrantes	Cristian García, bajo; Ariel Maya, batería; German Flores, guitarra; Emanuel Alfaro, teclados; Carlos Heredia, voz
Discografía	‘Efímera Malicia Inspiratoria’ (Edición independiente, 2003)
Recitales	Aniversario de Tupungato en dos ocasiones. Pub La Cascada (Tupungato). Pizzería Amigo Pizza (Tupungato). Escalera al cielo (Las Heras, Mendoza). Diesel pub (Guaymallén, Mendoza)

La luna llena de febrero de 2001 fue el marco para una fiesta realizada durante tres días en la Laguna del Diamante del departamento de San Carlos. Hubo exposiciones del escultor sanjuanino Fausto Marañón, trekking y recital de Hormigas Negras. ‘La fiesta de la luna llena’ fue organizada por un grupo de guías de montaña (Argentina Mountain) y las subsecretarías de turismo y de cultura de la municipalidad de San Carlos. Ricardo Funes, uno de los organizadores, explicó que la fiesta coincidió con el fin de la temporada de visita a la laguna, momento en el que algunos montañistas, por propia voluntad, subían a hacer tareas de limpieza. Aunque en realidad se trató de una “excusa” para visitarla y al mismo tiempo desarrollar una actividad cultural. La tarea ambiental se hacía durante el día y por la tarde noche comenzaban las propuestas artísticas.

Y para fines de 2001, en La Consulta, el grupo de rock alternativo Cero Acústica se formó oficialmente. Con los instrumentos que estaban a su alcance empezaron a ensayar y a

hacer sus primeros recitales. Por ese tiempo, en un concierto de Bersuit Vergarabat, en el estadio Andes Talleres, Omar estaba a disgusto con el sonido. Lo charló con su acompañante, Mario, y le dijo: este lugar tiene “cero acústica” convirtiendo a la anécdota y al comentario en el nombre del grupo. Para el 2003, fueron adquiriendo más soltura en los escenarios y en la composición de temas propios. Obtuvieron un premio en el concurso ‘Zampa’, organizado desde Tupungato, del que participaron veintitrés bandas del Valle de Uco. Inicialmente integrada por David Morales, en primera guitarra, Miguel Ferretto, en batería, Mario Ferretto en bajo y Omar Contreras en segunda guitarra y voz. En el 2004 decidieron incorporar a su sonido la percusión que estuvo a cargo de Ricardo Bustos, después suplantado por Pablo Decara. La actividad de Cero Acústica llegó hasta 2009.

Figura 29

Cero Acústica



Leyenda: La imagen de Cero Acústica usa colores que, según Omar, “daban algo de fuerza” y también representaban “la bandera” del Club Sportivo La Consulta. La asociación con el símbolo del imaginario anarquista resulta inmediata, sin embargo, aclara el músico, no hay tal intención ideológica.

Nota: O. Contreras, comunicación personal, 28 de setiembre de 2023.

El uso de las nuevas tecnologías de la comunicación se extendió a partir de la segunda mitad de la década del noventa. En Mendoza “a mediados de 2001, se consideraba que existían 21 mil conexiones” de internet. Aun así, la brecha digital era notoria, el acceso a nuevas tecnologías se redujo a una elite: uno de cada dos hogares de niveles altos tenía internet. En tanto que sectores medios accedían pasivamente en sus lugares de trabajo (una conexión a internet cada 8 hogares (Roig, Lacoste, Satlari, 2004, p. 467). Por ese entonces en

ciudades y pueblos proliferaron ‘los ciber’; locales comerciales en ocasiones anexados a cafés o restaurantes, que ofrecían servicio de internet cobrando una tarifa fija por un período determinado. Entre las prácticas habituales de sus usuarios tenía alta demanda el acceso a contenidos musicales publicados en la web. Ante esta necesidad se creó Napster con el fin de construir comunidades digitales para hablar y compartir diferentes tipos de música. La popularidad alcanzada por este servicio de distribución de archivos de música en formato mp3, durante el año 2000, impactó en la industria del disco. Significó “la mayor derrota de la industria fonográfica” entre finales de la década del noventa e inicios de los años 2000 (Brasil Vilella, 2014). Al respecto es recordada la batalla legal que el grupo norteamericano Metallica, especialmente su baterista Lars Ulrich, llevó adelante contra los creadores de la página web, Sean Parker y Shawn Fanning. El grupo acusaba a Napster de vulnerar los derechos de autor y favorecer la piratería de música. Bandas como Public Enemy, Limp Bizkit o The Offspring no adhirieron al planteo de Metallica, puesto que creían en la libre distribución de la música antes que en el exclusivo negocio musical. La batalla legal se extendió durante aproximadamente un año, a fines del 2001 las partes llegaron a un acuerdo. Napster cambió su modelo de negocio: los archivos ya no se iban a compartir libremente y los artistas podían ofrecer su música a través de la plataforma.

Mientras tanto en el verano de 2001 se repitió el ciclo de shows ‘Argentina en vivo 2’. Lo nuevo de esta edición consistió en realizar cortometrajes en cada fecha. En el marco de estos festivales Gustavo Cerati y Luis Alberto Spinetta tocaron en San Rafael, Mendoza. El 15 de febrero en el anfiteatro ‘Chacho Santa Cruz’ de San Rafael, ante unas 10.000 personas. Más allá de este programa oficial, la proximidad entre el rock y la política, declarada por Provéndola, y la posibilidad de que el rock fuera parte de las políticas culturales se frustró tras la dimisión de De la Rúa. Dos festivales gratuitos más ocurrieron en la ciudad de Buenos Aires, ‘HaceRock’, en Parque Lezama con Súper Ratones como cabeza de cartel. Y ‘Ciudad Abierta’, en Parque Sarmiento, con Sui Generis y Los Fabulosos Cadillacs. Entre los festivales pagos estuvo el ‘Buenos Aires Hot Festival’ (campo de Polo) con grupos extranjeros y del país: R.E.M., Oasis, Beck, Neil Young, Divididos, Ratones Paranoicos, Babasónicos, Turf. Además, se realizó la primera edición del ‘Cosquín Rock’, organizado por el productor cordobés José Palazzo, el 10 y 11 de febrero en la plaza Próspero Molina. La grilla tuvo a Los Piojos, Las Pelotas, Palo Pandolfo, Catupecu Machu, Divididos, Bersuit Vergarabat, El Otro Yo, Kapanga, Pez, Santos Inocentes y Cabezones.

Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota venía de editar a fines del 2000 su segundo disco de experimentación electrónica: 'Momo Sampler'. Luego de la presentación de éste en dos fechas (estadio Centenario Montevideo, abril de 2001 y estadio Chateau Carreras, Córdoba, agosto de 2001) la banda anunció un parate. A la larga definitivo. El Otro Yo organizó una serie de recitales por Latinoamérica, denominado 'Gira interminable'. "Gracias a la edición de 'Abrecaminos' en Estados Unidos y México por el sello Surco, de Gustavo Santaolalla, participó de la tercera edición de 'Watcha Tour', la principal gira de músicos latinos alternativos por Estados Unidos". Tocó junto a Molotov, Maldita Vecindad, La Ley, Juanes, Dover, Los Enanitos Verdes y Bersuit Vergarabat. (Fernández Bitar, 2015, p. 292). Además, el cantante y guitarrista de El Otro yo, Cristian Aldana junto a otros músicos crearon UMI (Unión de Músicos Independientes); asociación civil sin fines de lucro para favorecer la alternativa de la autogestión en la música y mejorar las condiciones en las que se realiza la actividad musical.

En la edición de discos destacaron los registros en vivo de recitales de Attaque 77, 'Trapos' (2001. RCA Víctor); La Renga, 'Insoportablemente vivo' (2001. Universal Music Argentina); y Los Fabulosos Cadillacs, 'Hola, Chau' (2001. Sony BMG). Entre las nuevas apariciones se produjo el debut de Carajo, Miranda y la llegada de Lisandro Aristimuño a Buenos Aires proveniente de Viedma (Río Negro). Nekro, de Fun People, pasó a llamarse Boom Boom Kid. Y Leo García consiguió su primer hit radial con la canción 'Morrissey'. Por su parte Babasónicos editó 'Jessico', que ese año fue elegido como mejor disco del año por los suplementos Sí! (Clarín) y No (Página 12) y por las revistas 'Rolling Stone' e 'Inrockuptibles'.

A escala global el grupo británico Gorillaz sorprendió con su concepto de "banda virtual." Sobre una pantalla cinematográfica se proyectaban personajes animados mientras los músicos tocaban detrás de la proyección. La propuesta mostraba hacer música sin dar la cara a partir de despersonalizar al grupo. El debut discográfico acaeció en marzo de 2001 con la edición de su disco homónimo; toda una caja musical de variados ritmos: hip hop, punk rock, dub, trip hop, reggae, música latina, psicodelia. Tras la publicación de este disco, editaron un sencillo junto al grupo de hip hop D12 y al cantante inglés Terry Hall (The Specials). Se

tituló '911' y narró los acontecimientos de los cuatro ataques simultáneos a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, en Estados Unidos.

10 días después del atentado, en Eugenio Bustos (San Carlos), inauguró 'Alpataco pub'. En un contexto de crisis financiera y política Armando Agostini concretó sus deseos de abrir un espacio para desarrollar actividades artísticas, entre otros fines comerciales. El 21 de setiembre de 2001 inauguró una agenda que incluyó presentaciones de grupos musicales, espectáculos teatrales y fiestas temáticas. En la producción de los eventos y en la musicalización del bar estaba Mario Guajardo, rockero con pasado en Acusticazo Blues band. Alpataco fue escenario de recitales de grupos locales, por ejemplo, La Guarilona, Lado B y Grasa 'e Moto y algunos del gran Mendoza, como la banda rock y blues La Jarillera, Abusimbel, entre otros.

Repasando el diccionario de bandas escrito por Giménez (2016), el bienio 2000/2001 tuvo a la escena del metal provincial con bastante actividad. Arcángel, por caso, editó su segundo disco en cd 'Fuego Infierno' con la producción del ex baterista de Malón y Hermética, Claudio Strunz. Por su parte, Sangre Aborigen editó en casete el demo 'Sangre aborigen' y en el 2001 su primer disco 'Ampliar límites'. Posteriormente se radicaron en Chile. Además, Cínical, banda de metal core nacida en 1995 y con muy buena recepción en Chile, editó su segundo disco 'Brutal', en el 2001.

Entre otros hechos sobresalen de estos años algunos movimientos más de algunas bandas mendocinas. Mientras estaban por grabar su tercer disco In Puribus, radicados en Buenos Aires, se disolvieron. Diego Aput se integró a Karamelo Santo y Leandro Aput pasó a Cabezones. En el 2000 Kinder Videla Mengele volvió con su clásica formación y registraron un demo en ADN. La Jarillera, banda de rock and roll realizó una gira en el verano del 2000 junto por la costa atlántica junto a Celeste Carballo. Al año siguiente grabaron su primer disco: 'Rupestre', con producción de Felipe Staiti (Fader Records, 2001). A dos años de su formación Chanco Va grabó su primer trabajo discográfico: 'Parir la calle' (2001, edición independiente). En diciembre de ese mismo año la banda recibió el premio Zero, otorgado por la revista mendocina especializada en rock, a la mejor banda de rock alternativo de la provincia. Por su parte, Karamelo Santo sacó su tercer disco, 'Los Guachos' (DBN, 2001) del que participaron Manu Chao y Fernando Barrientos, entre otros músicos.

11.3. Hormigas Negras: Los Viajes

Figura 30

Banda Hormigas Negras

GÉNERO

HORMIGAS NEGRAS

ROCK MESTIZO

1999 - 2011 - LA CONSULTA



AÑO 2006

Marcos Martínez, (trompeta)
Sebastián Videla (primera voz y percusión)
Francisco Videla (segunda voz y percusión)
Iván Tagarelli (primera guitarra)
Diego Tagarelli (guitarra rítmica y coros)
Oscar Morales (batería)
Germán Estrella (bajo)
Adrián Loquercio (trombón)

OTROS MÚSICOS

Luis Martinetti (saxo y flauta)
Raúl Rivero (coros, saxo y quena)
Luis Lugones (teclados y sicus)
Diego Ovejero (bajo)
Tito Tejada (guitarra)

DISCOGRAFÍA



'Indios' (Fader Records, Mendoza, 2004)



'Viajando' (El Cangrejo Records, Buenos Aires, 2006)



'Por otras galaxias' (Vikingo Estudio, Buenos Aires, 2010)



'Gira Sudamericana 2010' DVD. (Damián Tagarelli, 2011)



'Las máscaras' (Edición autogestiva, Venezuela, 2013)

INTEGRANTES

El Cielo pub (La Consulta)
Akuro pool (La Consulta)
MendoRock (Mendoza, 2005-2006-2007)
Andes Vivo (Mendoza, 2006)
Cuyo Reggae (2004-2005-2006),
General Rock (San Martín, 2006-2007-2008)
Síndrome de Rock (2006-2007)
Americanto (Mendoza, 2006)
Festival Nacional de la Vendimia (Mendoza 2007)
Club El Fortín (La Consulta, 2007)
Cosquín Rock (Córdoba, 2007)
Rock de Pura Cepa (Godoy Cruz, 2009)

ALGUNOS RECITALES

La edición del segundo disco ‘Viajando’ (2006) con la producción del tecladista de Karamelo Santo, Lucas Villafañe se dio en un marco de crecimiento del grupo. También de consolidación musical y de sus integrantes. Lo mismo sucedió con el público, cada vez más numeroso, que empezó a identificarse con la propuesta. La edición grabada en el estudio ‘El Cangrejo’, en la ciudad de Buenos Aires, contó con ‘Mono’ Fabio (Kapanga), Guillermo ‘Goy’ Ogalde y Lucas Villafañe (Karamelo Santo) y Ciudadvitecos como músicos invitados. En este disco aparece la canción ‘En mi barrio’ (Videla, F., Videla, S., Tagarelli, I., 2006, 0m6s), elegida por el periodista mendocino Walter Gazzo como una de las canciones destacadas del movimiento musical en la provincia de Mendoza (Gazzo, 2007, p. 127). El ritmo ska y hardcore y la paulatina incorporación de los metales sostienen una letra que nostálgicamente remite al pueblo y al barrio en el que nació la banda:

Había una vez un pueblo chico
que se llamaba La Consulta
allá en el barrio El Molino.
Me desperté en la madrugada
y en mi cama no estaba
no me podía dormir.
Llevo varias noches ya
sin dormir en mi barrio
llevo varias noches ya
pensando en vos...

La letra manifiesta una mirada desde la distancia temporal y espacial que genera el extrañamiento por ese lugar que se pretende no olvidar. En ocasiones Hormigas Negras regresaba a La Consulta y tocaba en pubs que a mediados del dos mil funcionaban: ‘El Cielo’ pub, ‘Akiro’ pool. Cada vez que tocaban en su ciudad de origen Mariana Santarossa iba a verlos. Le decía a Mauro Vergara, su compañero musical, “tenemos que hacer algo que suene como los Hormigas Negras.” Ambos atravesaban el período de gestación de su banda de rock-ska-punk Skatimbaos, que arrancará oficialmente en 2008 con Mariana escribiendo las letras y tocando la batería, Mauro en guitarra y voz y Gonzalo Rosales en el bajo. El protagonismo de Mariana en la banda, su gusto y constante lucha por la incorporación de la

mujer en la música rock la llevó, entre otros hechos, a formular un proyecto educativo mientras estudiaba Comunicación Social. Así en el año 2013 se preguntó e interpeló los demás ¿por qué no puedo formular y organizar un proyecto cultural siendo mujer? Lo planificó y lo hizo. Se llamó ‘San Carlos Dame Rock’; se hicieron dos ediciones en el Parque Recreativo Uco, de Eugenio Bustos, con el objetivo de construir un encuentro representativo para las bandas de la región. Entre los requisitos para ser parte de la grilla las bandas debían tocar, al menos, tres temas propios. Dos comunicadoras más, Alejandrina Zotelo y Marcela Hinojosa la acompañaron durante el proceso de gestión y concreción de los festivales que, al fin y al cabo, resultaron un práctica auto-gestiva relevante e inusual, hasta el momento en la zona, ya que el desarrollo de la actividad estuvo coordinado por un grupo de mujeres.

Como se ve, el paso de Hormigas Negras iba dejando marcas musicales y afianzando su público tanto en su lugar de pertenencia como en la ciudad de Mendoza. Sin embargo, el grupo concebía la idea del viaje como parte de su identidad. También como una posibilidad para desarrollarse. En la mente de sus integrantes ya estaba latente el viaje a Buenos Aires para radicarse en Lanús. Y la canción ‘Viajando’ (Videla, F., Videla, S., Tagarelli, I., Tagarelli, D., 2006, 1m19s), describe esta particular situación del grupo impresa en su materialidad verbal:

... Ay montañita de Los Andes
qué's lo que voy a hacer
pronto me iré pa' mi destino
y ya no te podré ver es mi corazón
el que me pide tiempo para volver
desde galaxias paralelas seguro
te encontraré te encontraré te encontraré
viajando, viajando, viajando, viajando...

Aquí el ritmo de ska ralentizado relata una nueva separación con el territorio. Sin embargo, la idea del viaje toma otro sentido, por ejemplo, en el tema ‘Baguala del cucumelo’ (Videla, F., Videla, S., Tagarelli, I., 2006, 1m1s), tanto en lo textual como en lo sonoro. Esta última canción cuenta con la voz invitada de Guillermo ‘Goy’ Ogalde y desde una estructura rítmica y melódica de raíz folklórica alude al viaje alucinógeno. La letra:

...tu sabor amargo lo llevo guardado
dentro de mis venas dentro de mi alma
me suenan colores llenos de sonrisas
me suenan colores llenos de alegría
ay cucumelo, ay cucumelito
gracias por mostrarme tu más lindo viaje

Tras la edición de este segundo disco y su crecimiento en convocatoria el grupo decidió viajar a Buenos Aires y cambiar de domicilio. ¿Cómo fue ese viaje? Arriba de un micro acondicionado como motor home. Lo manejaba su propietario, Ricardo Funes. Un domingo de 2008, a las ocho de la tarde, a contramano de “los porteños” que iban de vuelta a sus casas, el colectivo con Hormigas Negras llegó a La Boca. Aturdidos y “volados”, recordó Funes el arribo a la ciudad porteña en busca de una producción profesional y dispuestos a dar el salto. Sin embargo, el cambio de lugar trajo otro cambio sorpresivo. La partida de dos de sus integrantes fundadores: los mellizos Francisco y Sebastián Videla. Los motivos tienen distintos puntos de vistas y respuestas. Algunas queriendo esquivar el tema, otras esgrimiendo razones artísticas, unas más de intereses comerciales. Presentamos algunas de las perspectivas recolectadas. Según el punto de vista de Diego Tagarelli:

En el 2008 nos vamos a vivir a Buenos Aires con la idea de trabajar con la productora que aglutinaba a Kapanga, Karamelo y otras bandas. Y eso no termina de madurar. Ahí se vuelven los mellizos cuando Santaolalla les endulza el oído. (D. Tagarelli, comunicación personal, 12 de mayo de 2015)

La otra orilla esgrime razones musicales. Lo de rock mestizo fue un posicionamiento que responde a unas de las partes (la de los hermanos Tagarelli) y que para los mellizos Videla era un terreno ya transitado por el grupo y la propuesta debía virar hacia otro concepto. Además, la puja pasaba por la elección del productor. Dos nombres se barajaban en ese entonces: dar continuidad al oído de Lucas Villafañe o apostar por el liderazgo creativo de Daniel Martín. Dice Sebastián Videla:

Puede ser que haya gente que diga que nosotros nos abrimos de Hormigas porque justo nos habló Santaolalla, pero la historia no fue así. La historia fue que nosotros con Hormigas teníamos planeado hacer un disco que saliera del ska, que fuera más world music. Percusión centro americana y todo, pero con máquinas, electrónico, y no hubo quórum, y unos de Hormigas querían que produjera (sic) el Lucas, otros que produjera (sic) el Daniel, nosotros dos nada más. (S. Videla, comunicación personal, 21 de febrero de 2017)

No hubo vuelta atrás. La división estaba planteada y la separación se concretó al poco tiempo de instalarse en Buenos Aires. Se llegó a un acuerdo, los hermanos Videla y el baterista Oscar Morales dejaron el grupo y formaron Igualitos, mientras que Iván y Diego Tagarelli continuaron con Hormigas Negras. Desde una posición ecuánime, el chofer y productor Ricardo Funes, amigo de ambos, señaló que la separación fue una “pelea un poco ególatra.” Emanuel Imazio prefirió callar los motivos: “son cosas que mejor no opino nada”; en cambio optó por aclarar que a Hormigas Negras “la fundaron” los mellizos Videla, el Tito Tejada y él. Interpretamos así el interés por destacar el carácter fundacional del grupo y los protagonistas de ese comienzo.

Nueva etapa, entonces, en la que Hormigas Negras empezó a desarrollar espectáculos callejeros en paseos y peatonales de la ciudad de Buenos Aires. Así pensó, Diego Tagarelli, el impacto que generó esta nueva dinámica de la banda: “Tocarles cumbia a los porteños, en plena peatonal Florida, era como una declaración de guerra. Generaba el rechazo del paladar romántico del rockero porteño y a su vez la aceptación de la gente que caminaba por esos espacios.”

En marzo de 2010 editaron una nueva placa discográfica ‘Por otras galaxias’; esta vez con producción propia y la participación de algunos colaboradores. Iván Tagarelli produjo artísticamente el álbum que fue grabado en ‘Vikingo Estudio’, Buenos Aires. Participaron como músicos invitados: Hernán ‘Cabra’ de Vega de Las Manos de Filippi y Luis Aranosky de Triciclos Closs. En este disco encontramos nuevamente una declaración de identidad que apareció en el primer disco y que en este tercero se recuperó a través de una nueva versión que ya no tuvo el fraseo rap de la versión original. La canción es ‘Tercer mundo’ (Hormigas Negras, 2010, 0m48s) y abre ‘Por otras galaxias:

... Yo soy del tercer mundo
y busco mi rumbo.
Yo soy la cosa que la gente niega
la herida que no para de sangrar
un prototipo de los barrios pobres
un elemento socio marginal.
¿Qué van a hacer? La policía,
también la C.I.A.,
la economía y el Concejo de la Seguridad.
Y aunque no escuches lo que te digo
soy un reflejo de tu enfermedad.

La relación entre política y arte es una de las líneas de lectura en el contenido musical del grupo. También lo es en el discurso de Diego Tagarelli, en muchas ocasiones portavoz de la banda en esta nueva etapa. En esa relación, aclaró el guitarrista y ahora cantante, es válido fijar “posicionamiento”; sin embargo, el arte “no debe subordinarse al discurso político” para evitar ser panfletario. Así mismo sostuvo una concepción del arte que, en la práctica, debe ser consecuente con las ideas políticas de los artistas. En el álbum se explicitan las ideas de izquierda y sobre todo la adhesión a las reformas llevadas adelante por uno de los líderes políticos de la región, el presidente venezolano Hugo Chávez, iniciador del ciclo progresista en América Latina desde 1998. Por ende, se notaba que la próxima estación del grupo estaba a la vista: Venezuela. Se notaba, por ejemplo, en la canción ‘Ya no vengan’ (Tagarelli, I., 2010, 0m36s) que, con aires de flamenco y murga, apuntaron al imperialismo norteamericano. Casi al final de la canción se reproduce un fragmento del discurso en el que Hugo Chávez anunció la expulsión del embajador de los Estados Unidos en Venezuela, Patrick Duddy, dándole un plazo de 72 horas para que saliera. Parte de la materialidad verbal del tema tiene esta letra:

Allá se ven, vienen los demonios del norte
Allá se ven, traen las armas de la guerra.
Aquí te esperan, las lanzas que siempre te vencen,
Aquí te esperan, con la sangre brava del monte.

Ya te vieron por acá, sangrando el suelo

Ya te vieron por acá, matando al pueblo

Ya te vieron por acá...

A dos meses de haber presentado ‘Por otras galaxias’ Hormigas Negras salió de gira. Era mayo de 2010: “La ruta empezó a ser nuestra casa, la calle nuestro escenario, la música nuestra voz”, así definió, Damián Tagarelli (actor, director y músico del grupo) espacios y lenguajes artísticos comunicacionales que los integrantes de la banda experimentaron durante 8 meses; viajando por Brasil, Bolivia, Colombia, Venezuela. Tales palabras fueron extraídas de la cuarta producción de la banda, ‘Gira sudamericana 2010’, un dvd documental, producido independientemente, en donde se recopilaron las experiencias de la gira. La producción artística de este dvd fue de Hormigas Negras. En la dirección general y edición estuvo Damián Tagarelli y fue publicado en el año 2011.

Luego de este viaje musical el grupo se afincó en Venezuela. Y desde allí realizó conciertos en espacios públicos, bares y centros culturales. Actividades en barrios y talleres de formación en comunidades campesinas y urbanas del país. Además, gracias a un estudio de grabación móvil, concretaron un proyecto de recopilación, registro y distribución popular comunitaria de producciones musicales realizadas por comunidades campesinas de Venezuela. De la experiencia en Venezuela y en la gira sudamericana el grupo valoró el contacto con una audiencia atenta a su mensaje y a su propuesta musical callejera. En palabras de Diego Tagarelli: “El público mejor es el venezolano y el colombiano porque mantienen una cultura de buena receptividad ante el artista de calle. A su vez son países que basan su vida en la supervivencia callejera.” En un estudio ambulante, durante sus años en Colombia y Venezuela grabaron su disco ‘Las máscaras’, fechado en el año 2013. Predominaron aquí los sonidos acústicos y la incorporación de máquinas. Los metales estaban ausentes y las composiciones fueron un testimonio de los viajes.

Por otra parte, la llegada a Venezuela, se trató de un anhelo del grupo no sólo desde lo musical sino también desde lo político: “conocer en carne y hueso el significado de la revolución bolivariana.” A fines de 2013 Hormigas Negras regresó a Mendoza. El registro escrito de estos viajes fue publicado como libro por Damián Tagarelli (2015) bajo el título: ‘Crónica de la gira más larga del rock’. Un episodio del escrito contabilizó la experiencia

rutera: “3 años y 8 meses de viaje” (p. 201). La llegada a Mendoza trajo inconvenientes; algunos músicos venezolanos no pasaron la aduana. Por eso la banda se tuvo que rearmar y trató de “sobrevivir a Mendoza”. Las leyes y la “apatía del público mendocino” al arte callejero le negaron al grupo poder desarrollarse según la dinámica asumida. En la actualidad el grupo está inactivo, aunque no han declarado públicamente su disolución definitiva. Al menos por ahora, otras voluntades educativas, turísticas, gastronómicas y de prácticas orientales de salud tienen a los hermanos Tagarelli entre sus aconteceres. En el caso de Iván eventualmente suele officiar de productor musical en algunos grupos de San Carlos.

Al observar la historia y la obra de Hormigas Negras y las vinculaciones con fenómenos extra-artísticos -propios del contexto político, económico y social que evidenciaban los países de América del Sur- se manifiestan algunas dinámicas específicas con impacto en el circuito cultural de promoción y en los sonidos del rock. Este proceso desencadena, al menos en el caso particular de Hormigas Negras, una manera de entender el proceso artístico cuyos ejes podemos sintetizarlos a través de algunas cuestiones liminares. Por un lado, considerar la experiencia del viaje como acto de liberación y de dinámica comunicacional. Los Hormigas Negras se asumían trovadores, payasos de circo y gitanos en tiempos posmodernos; no “plantas con raíces”, no rockeros aburguesados. Por eso su movimiento, a la hora de encontrarse con la audiencia, basculó entre tocar en festivales y escenarios de grandes dimensiones, con artistas convocantes del rock argentino o con bandas grandes de Venezuela, a tocar en la calle. Por otro lado, concibieron que la relación entre arte y la política debía mostrar una correspondencia entre lo discursivo y lo que se practica, aunque podemos reconocer algunas contradicciones en este parecer. Por ejemplo, cuando expresaron que no es lo mismo el “pronunciamiento” que “el panfleto” no nos quedaron tan claras esas diferencias. En el plano musical, buscaron crear una identidad sonora de rock con apertura a otras expresiones populares (cumbia, folklore, flamenco, tango, entre otras). En este sentido nos llama la atención que el acercamiento al folklore no sea al más inmediato. Es decir, al folklore cuyano (tonada, gato, cueca) y sí, por ejemplo, a la bagüala que es un género musical del noroeste del país. En suma, si lo que durante los noventa se fue perfilando como un modelo de presentar el rock latino, según la cabeza artística de Gustavo Santaolalla, la respuesta de Hormigas Negras fue explorar y construir una lógica diferente de funcionamiento: auto-gestiva, de comunicación directa, comprometida políticamente y, en cierta medida, por fuera de los lugares habituales del circuito comercial.

El político fue el camino que la versión 2010 de Hormigas Negras eligió recorrer, en tanto que el viaje de la ‘ganja’ -también auto gestivo- fue el que desarrolló Igualitos. Entre los temas que movilizaron a sus principales integrantes, Sebastián y Francisco Videla, están los prejuicios y la prohibición de fumar marihuana. “Nosotros, dos o tres temas le hemos hecho al faso pero no es porque queramos vender faso, yo lo que quiero es que legalicen el faso”, aclara Sebastián, fijando posición en favor del autocultivo para consumo personal como explicitan en la canción ‘Mi propia flor’. El grupo se conformó a partir de 2010 y todavía sigue en actividad. Su música, según ellos prefieren enmarcar, se nutre de apuntes de la world music fraseada con el latido de la rima del hip hop y rap. En los primeros años fueron acompañados por Fidel Mazaarella en guitarra, Gabriel Narváez en bajo, Carlos Cardelo en batería y Fuji en trompeta. Han grabado ‘Igualitos’ (2010), con producción de Daniel Martín. ‘Bi-power’ (2015), registrado en el estudio Reloj de Arena, de Víctor Silione. ‘Salmón a lo pobre’ (2020), producido por Juan Álvarez y en el que participaron Sandra Mihanovich y el dúo Orozco Barrientos. En 2022 editaron ‘Conejo Blanco’, disco de tres canciones producidas por Juan Álvarez. Este último álbum se presentó el 29/10/22 en el espacio cultural Julio Le Parc. Para su presentación la banda estuvo integrada por: Sebastián Videla (voz y percusión), Francisco Videla (voz y percusión), Facundo Sarmiento (batería), Martín Musso (guitarra), Nico López (bajo), ‘Sanguche’ (Trombón), ‘El Negro’ (trompeta) y Gabriel Concatti (visuales).

Capítulo 12: 2002 a 2004. La Grasa de los Capitales

12.1. Una Vuelta Embriagadora por el Averno

“2002, cuando explotó grasa”, aseguró Iván Zotelo. Una de las esquiras de la explosión fue la edición del primer disco del grupo ‘Club Trag’. Fue presentado en ‘Alpataco’ (ex pub; discoteca desde setiembre de 2002). Entre el público, una ruidosa moto ‘Gilera’, conducida por uno de los cantantes del grupo y empujada por el resto, se abrió paso hasta llegar al escenario. Así fue el comienzo de una sucesión de canciones aclamadas por seguidores y nuevos oyentes. Sobre el final papeles y serpentinas flotaban en el aire. Una fiesta que echó mano de lugares comunes acompañada por la sencillez y la ¿inocencia? expuestas en las letras de sus composiciones. Y también todo lo contrario a ciertos clichés del rock: “fiesta alrededor de una pileta, chicas en bikini, tragos, descontrol, motoqueros en Harley Davidson y un descapotable blanco bien yanqui” (Sampirisi, 2023, p. 196). Una nota en un diario local escribía que las voces no eran “las más privilegiadas”, pero sí la musicalidad y la fácil asimilación de las letras (CD hecho en Pareditas, setiembre de 2002, *Reportero XXI*). Días después se realizó la presentación oficial del disco. En el Sportivo Pareditas Unida, el club que albergó las ‘Fiestas de la 12’ y que fue el ámbito donde ‘Los Grasa’ fueron ajustando su ensamble de rock y bailanta; de fiesta y tribuna futbolera. En cuanto al soporte del disco, su materialidad presentó un estuche de cartulina plegada en tres partes con ilustraciones de Jairo ‘Otto’ Santana (Flower Ilustración). Dentro del estuche había unas hojas sueltas y disecadas de orégano que aromatizaban la producción musical, la hierba que tiene al pueblo de Pareditas como denominación de origen. La cara impresa del CD, en diálogo con la planta, tiene la inscripción: “Hecho en Pareditas”. Además, hay fotografías que se utilizaron para la promoción; las hizo Ricardo Funes ideólogo de la visualidad de Grasa é Moto. También mentor de las escenografías y la dramaturgia del concierto. En las fotografías los integrantes lucen lentes oscuros, pantalones, sacos, camisas y corbatas, la misma vestimenta que ostentan en sus recitales. ‘Club Trag’ fue grabado, con dinero que puso cada uno de los integrantes, en ‘Malas Juntas Producciones’, de Javier Arias, a cargo de la grabación y mezcla.

La idea era grabar un demo de tres canciones que sirviera para hacer una gira y poner en circulación a las canciones. Sin embargo, en el estudio de grabación, empezaron a surgir

nuevas ideas y estalló la creatividad del grupo, comandada por Rubén Corrochano, el guitarrista y principal compositor. La grabación tuvo clima de fiesta cervezal y participaron no sólo los integrantes de la banda. “No solamente estaba todo el grupo, sino que había parte de la familia de ellos, de los que estaban en pareja, había algunos niños”, contó el técnico de grabación Javier ‘Patón’ Arias quien, además, puso su voz, usando una bocina de propaladora, para grabar el mensaje: ‘Atención, atención, llegó la alegría a su barrio’, preludeo al recordado hit que en su estribillo gritaba ‘Levantá los papelitos, que vas a ser feliz’ (Grasa ‘e Moto, 2002, 0m43s)

La segunda astilla explosiva comenzó a rodar en noviembre de 2002. Subidos a un viejo micro de línea bautizado ‘El Trompudo’, manejado por Ricardo Funes. Además, iba un jeep con un parlante callejero sobre el techo haciendo la convocatoria por zonas urbanas y rurales. “La marcha de Los Grasa” arrancó el 1 de noviembre tras un concierto en la escuela primaria Río Negro, de Pareditas. Se dirigió hacia el sur pasando por los departamentos de San Rafael (ciudad, Valle Grande, Real del Padre y Monte Comán), Malargüe (Agua Escondida, Laguna del Llacanelo), Santa Rosa (La Dormida), Luján de Cuyo (Potrerillos) y ciudad de Mendoza. El plan de “unir plazas” de distintos departamentos de Mendoza tuvo su fecha de cierre el 17 de noviembre en un toque “afiladísimo” en la plaza Independencia. “Pensaban que íbamos a grandes salas y nos dimos una vuelta por el averno, nos dimos una vuelta por los lugares más insólitos”, sintetizó Ricardo Funes, chofer y productor de la gira. Fueron 17 días y 17 recitales recorriendo en total 2000 kilómetros de la geografía provincial y convocando a trescientas personas, aproximadamente, por concierto. “Fue una cosa muy loca lo que provocaba Grasa ‘e Moto”, analizó Funes, haciendo foco en la recepción de estos recitales. Al principio la gente se mostraba reacia “pero al tercer tema ya estaban metidos adentro”. La banda contagiaba con su propuesta bizarra, una amalgama que rendía culto a la diversión llevada a riendas por las pinceladas musicales de Rubén Corrochano. ‘Cualquiera puede cantar!!!’ enfatizaban desde el título de su quinto disco Los Auténticos Decadentes (1997). Y con este ideario adscribían a premisas del punk de los setenta y del cyberpunk de los ochenta como respuesta ante “la estandarización del rock” (Berti, 2012, p.106). Con ‘Los Grasa’ se cumplía el ideario de “que cualquiera puede hacer música”. Y algo más. Según Funes: “Todos podían bailar, todos podían divertirse, todos podían, era una banda que tocaba la fibra íntima del ser humano.”

En suma, estamos ante un caso cuyo estudio denota la valorización del proceso de trabajo. Un disco, se construye captando todo aquello que va emergiendo durante su gestación, en ese proceso se escribieron nuevas canciones, se encontró el sonido del grupo y se hizo partícipe a toda persona que rondara el entorno de grabación. Por otro lado, la dinámica musical interna al grupo y su vinculación con el público se hizo rodando a través de rituales continuos, diarios en el caso de la gira, que hicieron que la banda sonara “afilada”, según los oídos de los propios artistas. Es decir que los conciertos logrados mientras se giraba, al menos durante este período de tres meses, funcionaban a modo de ensayo. Parfraseando al poeta español, y en contraposición a una política determinista, Grasa ‘e Moto hizo camino al andar. Todo intento de profesionalizarla, de formalizar una metodología de trabajo resultó en vano. “El caos era parte de lo que fue esa güevada”, observó Iván Zotelo, uno de los músicos del grupo que buscó construir una carrera tras el exitoso 2002. Sin embargo, sus deseos no prosperaron. Había nacido como un divertimento y el consenso de tomarse las cosas en serio no fue posible en la práctica.

12.2. Politización del Rock

Eduardo Duhalde deseaba ser presidente. No lo había logrado a través del voto popular en las elecciones de 1999. Sin embargo, la asamblea legislativa de enero de 2002 le concedió ese anhelo. La ‘Masacre de Avellaneda’ fue un cimbronazo para su breve gestión y lo dejó socialmente expuesto. En el marco de un plan de lucha de carácter nacional las organizaciones de desocupados continuaban manifestándose. El corte del Puente Pueyrredón, la vía de comunicación entre la ciudad de Buenos Aires y el partido de Avellaneda, fue el epicentro del enfrentamiento entre las fuerzas de seguridad provinciales y nacionales y manifestantes. El operativo para reprimir a desocupados incluía armas con balas de plomo que fueron usadas durante las corridas. Dos de los manifestantes, Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, fueron asesinados por policías. Sin embargo, el gobierno no se responsabilizaba de las muertes y parte de la prensa tampoco. Clarín tituló su tapa ‘La crisis causó dos nuevas muertes’ y fue una de las construcciones noticiosas prototípicas de desinformación e invisibilización de la verdad. Con posterioridad testimonios de testigos y la difusión de fotografías que mostraban la crónica de la tragedia precisaron responsabilidades. La evidencia de la represión estatal hizo que Duhalde tuviera que anticipar seis meses el llamado a elecciones presidenciales. En abril de 2003 resultó electo Néstor Kirchner, del

Frente para la Victoria, una de las tres alianzas con representantes del Partido Justicialista. El nuevo dirigente argentino formó parte del ciclo progresista en Latinoamérica. Junto a Hugo Chávez (Venezuela, 1999 a 2013), Luis Lula Da Silva (Brasil, 2003 a 2010), Evo Morales (Bolivia, 2006 a 2019), Rafael Correa (Ecuador, 2007-2017), José Pepe Mujica (Uruguay, 2010 a 2015) iniciaron un proceso político regional de oposición al modelo neoliberal vigente durante la década de los noventa. El gobierno de Kirchner apostó fuerte por las reapropiaciones simbólicas, su política en Derechos Humanos fue un antecedente en este sentido. Algunos músicos, León Gieco, Miguel Mateos, Los Caballeros de la Quema, Jorge Serrano, Fito Páez celebraron el nuevo rumbo político del país.

Todo el proceso político del kirchnerismo estuvo atravesado por un constante intercambio simbólico entre la política y el rock. Por un lado, el estado irrumpe como actor del mercado (cultural y comercial) organizando shows, giras y hasta concursos para nuevos artistas. Este fenómeno se inicia en manos del kirchnerismo, aunque luego derrama hacia todo el arco político. Así mismo, se produce una singular politización del rock, cuyos protagonistas no vacilan en expresar simpatías partidarias o ideológicas. (Provéndola, 2015, p. 182)

Una época de pronunciamientos, vemos, se hizo manifiesta. Y quizá en este punto encontremos una razón más en la separación de Hormigas Negras. Daniel Tagarelli, padre de Diego, Iván y Damián fue detenido y torturado en los centros clandestinos de Mendoza, el D2 y el penal de Boulogne Sur Mer, durante la dictadura cívico militar iniciada en los setenta. Esta historia y educación familiar fueron perfilando una banda con ideología de izquierda. Que recién se pudo hacer “coherente”, según Diego Tagarelli, tras la salida de los mellizos. Por estas razones, continuó el guitarrista y cantante, “el grupo estuvo acompañando a todos los procesos emergentes después de la década de los noventa.” A tal punto que cuando asumió Evo Morales a la presidencia de Bolivia, Tagarelli estuvo ahí y a día de hoy representa uno de los hechos de la historia reciente que más admira junto a la revolución bolivariana. Otro pronunciamiento político fue el de Diego Lobos. Las ideas marxistas atravesaron su formación y el concepto estético de su música se apropiaba de símbolos de la clase trabajadora. En la historia familiar de Lobos, su tío Raimundo Kobalc fue secuestrado y asesinado en Formosa, en 1975. La canción de Cecilia Krill Contesta, ‘Sillas vacías’ presentó un vídeo en el que Diego usaba una remera roja con la hoz y el martillo en color amarillo. La

letra evocaba la imagen de la ausencia en los rincones de una casa. Distinto pronunciamiento fue el de la banda de reggae Sol de Noche, oriunda de Colonia Las Rosas. “Nuestra lucha siempre fue independiente, siempre hemos querido no casarnos con ningún político y cuando algo no anda lo decimos”, aclaró Juan Eladio Coto. Asumir esta postura “contestataria”, según se autodefinieron, les trajo consecuencias. “Nos dejaron de llamar al Mendorock”, argumenta Coto, por las “incomodidades” que generaba al político de turno que el grupo divulgara sus ideales, fundamentalmente respecto al cuidado y la defensa del agua.

A nivel país uno de los casos emblemáticos de pronunciamiento político fue el de Carlos ‘Indio’ Solari. Ya en su etapa solista con la edición de su disco ‘El tesoro de los inocentes’ (2004) escribió la canción ‘To beer or not to beef’, que hablaba de los argentinos que emigraron a fines de 2001 por la crisis. En los conciertos solía presentarla diciendo “hay un buen futuro aquí.” Cuando vino a Mendoza por primera vez en su carrera, en el año 2013, ante 150 mil personas en el Autódromo Ciudad de San Martín, anticipó el tema repitiendo su mensaje esperanzador respecto a la situación política del país:

Al final teníamos razón. Están volviendo los compatriotas, están volviendo de esos exilios que fueron a buscarse un mejor futuro, están volviendo porque el futuro quizá ya no está allá, quizá el futuro está acá. (Canal El Chorro, 2014, 0m1s)

Con la asunción de Néstor Kirchner a la presidencia de Argentina, en 2003, se organizó un ciclo de recitales llamado ‘Música en el Salón Blanco’. La Casa Rosada abría puertas para que León Gieco, Lito Nebbia, Fito Páez, Charly García y Luis Alberto Spinetta tocaran ante una audiencia limitada; en su mayoría integrada por funcionarios políticos. El objetivo de estos recitales fue “promover intérpretes argentinos y premiar la trayectoria de los que han llevado la música de nuestro país al mundo” (Fernández Bitar, 2015, p. 307). Provéndola (2015) adujo que el rock, al menos un grupo de artistas de vasto recorrido, era parte de la cultura oficial. Una misma generación unía a rockeros y políticos y se manifestaba un momento de reconocimiento y defensa de la música rock por parte del poder político.

Entre los recitales hubo un epicentro sobresaliente en la provincia de Córdoba con las ediciones de ‘Cosquín Rock’. Los festivales tuvieron amplia convocatoria de público con la actuación de los grupos más seguidos de la época: Los Piojos, Divididos, Bersuit Vergarabat,

Las Pelotas, Catupecu Machu, Ataque 77, Babasónicos, El Otro Yo, Pappo, Almafuerte, entre otros. Las fechas en Cosquín se armaban durante las primeras dos semanas de febrero. En tanto que La Falda, en setiembre de 2002, volvía a ser sede de una nueva edición. Como se repetían los nombres de los grupos más convocantes, el periodista Fernández Bittar (2015) pedía recambio generacional. Y, según su mirada, empezó a gestarse con el surgimiento de Las Pastillas del Abuelo, Tan Biónica, Jóvenes Pordioseros, Callejeros y El Bordo. Mientras tanto, La Renga hacía lo propio llenando el estadio de River en diciembre de 2002. Por el mismo mes, pero un año después, Los Piojos llegaron a River. Karamelo Santo viajó en 2002 para Europa con una agenda cargada de conciertos para presentar su recién editado tercer disco 'Los guachos', con participación y producción de Manu Chao. Al año siguiente redoblaron la apuesta, duplicaron la cantidad de conciertos y tocaron en el festival 'Roskilde', de Dinamarca. Los años de las giras internacionales, especialmente europeas, duraron un quinquenio con reconocimiento más allá de las fronteras argentinas de su rock latino con acento cuyano.

Los materiales discográficos que destacaron fueron 'A través del mar de los sargazos', debut en solitario del guitarrista ricotero Skay Beilinson. Dos años después salió la respuesta del otro creativo, ex Redondos: 'Indio' Solari editó su debut en solitario 'El Tesoro de los inocentes (Bingo Fuel)'. Los mendocinos Bela Lugosi publicaron nuevos discos en pocos años: 'Haciendo lo que queremos' con la producción artística de Felipe Staiti (Fader Record, 2002) y 'Decidir' esta vez para un sello nacional y nuevamente con la producción del guitarrista (Pop Art, 2004). A partir de este último año 'los Bela' se instalaron en Buenos Aires. En sincronía, otra banda mendocina, Karamelo Santo editó 'Haciendo Bulla' (2004) con producción de Alfredo Toth y distribución en Europa, México y Estados Unidos.

Mientras la escena reggae vivió un punto álgido tanto a nivel de conciertos y conformaciones musicales. Non Palidece, Fidel Nadal (ex TTM), Dancing Mood, Los Cafres, Resistencia Urbana, eran algunos de los grupos que difundieron el ritmo jamaquino en el nuevo siglo. En el año 2003 se hizo el Buenos Aires Reggae Festival con Gregory Isaac como número internacional. The Wailers tocó en Obras, en marzo y repitió escenario Alpha Blondy en agosto.

Por octubre de 2003 se hizo la primera edición del ‘Quilmes Rock’, durante siete jornadas en la cancha auxiliar de River Plate. Se volvió frecuente que las marcas de cerveza dieran el presente para esponsorear los conciertos. ‘Cosquín Rock’ fue auspiciado por la cervecera brasilera Brahma y en el 2003, a raíz de que la empresa compró una parte de las acciones de la cervecera argentina Quilmes, propuso llevar el ‘Quilmes Rock’ a Córdoba sin venta de cerveza. José Palazzo, organizador de Cosquín Rock, no llegó a un acuerdo y optó por el auspicio de otra bebida alcohólica: Fernet Cinzano. Por lo tanto, la nueva edición del ‘Quilmes Rock’ se hizo nuevamente en Buenos Aires a lo largo de nueve fechas en el estadio de Ferrocarril Oeste. “El crecimiento de los avisos de publicidad de las grandes marcas permitió que florecieran más que nunca los grandes recitales,” sostuvo Fernández Bitar (2015, p. 320). En estos años, entonces, aparecieron los festivales patrocinados y que llevaron por nombre explícito el de las marcas comerciales. ‘Personal Fest’, arrancó en 2004, duró dos noches y trajo números internacionales: Primal Scream, PJ Harvey, Pet Shop Boys, Morrissey. Sumado al festival inglés ‘Creamfields’, como referente de la música electrónica, que llegó a la ciudad autónoma de Buenos Aires a partir del 2001.

Las muertes de Ricky Espinosa, líder de Flema (se suicidó el 30 de mayo de 2002) y de la guitarrista María Gabriela Epumer (30 de junio de 2003) constituyeron las noticias necrológicas de estos primeros años del siglo XXI. La ‘tragedia de Cromañón’ contó 194 nombres que ese 30 de diciembre de 2004 no pudieron salir con vida del boliche. Y casi 1500 personas heridas. La lectura que hace Diego Lobos sobre la tragedia lo interpela como padre.

Yo pienso: mi hijo muerto, quemado en un recital de rock. ¡No sé cómo están vivos los que organizaron y los que participaron! ¡No sé por qué los padres no tomaron justicia por mano propia! Yo estoy en contra de la justicia por mano propia, pero también me doy cuenta que el amor de un padre y el dolor te pueden llevar a hacer cosas tremendas. (Diego Lobos, comunicación personal, 3 de enero de 2017)

No hubo tal respuesta. Sí hubo una demanda de justicia institucional que promovieron familiares y sobrevivientes. Y lo siguen solicitando hoy pidiendo que se expropié el edificio y se levante un sitio de la memoria. El proceso fue lento y tomó arbitrios dispares. Sabido es que el impacto de la masacre irradió por el país y que la actividad musical se resintió. Laureano Busse tenía 14 años cuando fue Cromañón. Ya andaba con la guitarra

acompañando a Nahuel Jofré interpretando folklore. En el 2005 se convirtieron en Amakay y le pusieron guitarra eléctrica y batería al folklore. Con naturalidad transitaban entre peñas, fiestas tradicionales y recitales de rock. Su lectura y experiencia post Cromañón reconoció que desde aquel momento “se pusieron re paranoicos, Cromañón fue un garrón, pero, qué sé yo, por ahí hay lugares más insalubres y nadie dice nada.” El impacto de Cromañón, suele decirse, fue un antes y un después. Una lectura coincidente en voces y materiales de consulta; sin embargo, en el Valle de Uco no fue “tan grotesco como en Buenos Aires”, según Juan Eladio Coto. Sol de Noche, su banda, a pesar de la tragedia, pudo seguir. Es cierto que hubo mayor rigurosidad en los controles, pero no al nivel de la ciudad porteña, donde el cierre de boliches y el decaimiento de la actividad duró bastante tiempo. El temor de que volviera a suceder afectaba tanto a políticos como a empresarios.

Para las bandas menos convocantes fue difícil la supervivencia. Apartadas del circuito por falta de espacios se empezaron a tender canales de acción y representación de carácter gremial. Una de estas organizaciones fue M.U.R. (Músicos Unidos por el Rock) que, en el 2005, reunió a 160 grupos y solistas que demandaban al estado lugares para tocar, apoyo logístico y remuneraciones. Además, la U.M.I. (Unión de Músicos Independientes) en vigencia desde el 2001 creció en números de asociados (Provéndola, 2015). El modo U.M.I. llegó a oídos de Emanuel ‘Patón’ Bonaccorso que, tras la disolución de La Guarilona, se planteó cambiar. El formato canción estaba ya entre sus intereses, además de dejar la guitarra eléctrica y prestar atención al canto y a la poesía. Volvió a La Consulta, se metió en ‘El Cuartito’, su propio estudio de grabación que empezó a armar en 2004 cuando se compró una computadora para grabar y producir un disco. Durante dos años estuvo componiendo y explorando las posibilidades de los programas de edición. En simultáneo participó y promovió charlas sobre autogestión estableciendo vínculos con el Movimiento Independiente de Músicos Mendocinos (M.I.M.M.) y la Unión de Músicos Independientes (U.M.I.) Diego Boris, presidente en ese entonces de esta última asociación, dio una charla en La Consulta. En su organización estuvo Emanuel que deseaba conformar un grupo, en el departamento de San Carlos, que desarrollara la autogestión musical. En suma, entre 2004 y 2005 hubo un notable impulso para la autogestión e interpeló al músico de La Consulta a producir su disco solista a través de esta lógica.

Otra escena en ebullición encontró resquicios para darse a conocer. Algunos periodistas que escribieron para los diarios Página 12 y La Nación, las revistas Inrockuptibles, La Mano y Rolling Stone sostuvieron que se trató de una escena “emergente” o “independiente” o “nuevo under”, en la que había diversidad de bandas y solistas abordando infinidad de géneros musicales y usando plataformas de difusión vía internet. El Mató a un Policía Motorizado era la banda referente junto a Los Espíritus, Lucy Patané, Shamán Herrera, Mi Amigo Invencible, Bestia Bebé, entre otros (Díaz Marengui, 2016). Mientras tanto, desde la escena de los “cancionistas” se plantó otra bandera. ‘Asesinato del rock’, el manifiesto escrito por Pablo Dacal, en 2006, expresó que el rock añora la vitalidad de su pasado original. Textual del cancionista: “no nos representa sino en partes”, “es otra esfera del discurso oficial” (Dacal, 2006, como se citó en Grinberg, 2014, p. 207). Para Martín Graziano (2011) “cancionistas” remitía a la idea del antiguo trovador como “portador de canciones” y “oficio ancestral transmitido de maestros a discípulos” (p. 21). La denominación discutía cierto dogma inherente al rock, que situaba al compositor en un escalafón de superioridad respecto a los intérpretes. Gabo Ferro, Lisandro Aristimuño, Martín Buscaglia, Ana Prada, fueron algunos nombres inscriptos bajo este rótulo y que abogaron por un repertorio de canciones de artistas del folklore rioplatense.

12.3. (R)okupas del VU en la Ciudad de Mendoza

En setiembre de 2002, La Guarilona dio una de sus últimas presentaciones antes de disolverse. En el pub ‘El Infierno’, de La Consulta, tocaron repertorio propio que, según se anunció en el periódico Reportero XXI, estaban por empezar a grabar. Sin Emanuel ‘Patón’ Bonaccorso integraron la banda: Marcelo ‘Chacho’ Peñaloza, en el bajo; Rodrigo Brantiz en batería; Ariel ‘Chepe’ Tapia, también en batería; Rafael Gallardo, en teclados, Mauro Gallardo en guitarra y voz y Marcelo Mocayar en saxo y armónica.

Por Tupungato, desde la perspectiva de Germán Flores, la cultura rock empezó a despertar. Aprovechando las circunstancias ideó junto a Adriana Meli el ‘Festival Tupungato Despierta’, en el año 2002. Se organizó en el cine ‘Artemisia’, que en ese entonces ya no proyectaba películas. La propuesta integró a bandas de folklore y de rock. “Fue un shock artístico y a partir de ahí hubo eclosión de bandas”, explicó Flores, también guitarrista de

Valquiria. En este festival tocó Efekto Ssperma, banda punk de La Consulta formada alrededor del 2000.

Figura 31

Efekto Sperma en la plaza de Tupungato, antes de tocar en el festival 'Tupungato Despierta'



Leyenda: Nicolás Popic, Gonzalo Jordá, Sebastián Tejada y Jeremías Emmi

Nota: G. Jordá, comunicación personal, 31 de enero de 2018.

Gonzalo ‘Pichón’ Jordá y Jeremías Emmi empezaron viendo las bandas del nü metal que pasaba Mtv: Limp Bizkit, Papa Roach, Linkin Park, entre otras. Llevaron el sonido potente y ruidoso de este subgénero a una matiné en la escuela primaria Adolfo Tula. Ya en sus casas ensayaron tocar la guitarra y compusieron las primeras letras. Al principio eran Jeremías Emmi (voz y guitarra), Gonzalo ‘Pichón’ Jordá (voz y guitarra) y Alejandro Balboni (bajo). Luego se fueron sumando integrantes, entre ellos: Nico Popic (guitarra), ‘Cocha’ Arriagada (batería), Sebastián Tejada (bajo). El grupo hizo presentaciones en el Festival del Tomate, de La Consulta y también tocaron en ‘Las Fiestas de la 12’, en Pareditas. La primera salida del departamento de San Carlos para Efekto Sperma fue el recital en ‘Tupungato Despierta’. Llevaron estampadas sus remeras con el logotipo, pintado por ellos mismos. La tipografía era acompañada por el dibujo de un espermatozoide con el rostro de cada integrante. Fue diseñado por Gloria Castellucci, madre de Nicolás, y estaba impreso en la espalda. Tras el recital se volvieron con una grabación que fue uno de los primeros y pocos registros del grupo.

La estética y el sonido del hardcore vino tras una primera aproximación vía Mtv. Pero también de otras fuentes más directas. Gonzalo ‘Pichón’ Jordá, vivió una experiencia muy significativa en su acercamiento al sonido ruidoso. ‘Chori’ Ortiz, integrante de la banda hardcore de los noventa en Tunuyán, + d 20º, lo sorprendió visitándolo en su casa con una pila de casetes. “Ahí empezamos a escuchar las primeras bandas del ‘Buenos Aires Hardcore’. Memoria Activa, Diferentes Actitudes Juveniles, todas esas cosas que no las conocíamos porque en televisión no las vas a ver nunca”. Con esa nueva información musical Efekto Sperma empezó a formatearse y dar sus primeros pasos en la práctica de la filosofía del ‘Do It Yourself’. Fue desarrollada en mayor profundidad a partir de la conformación de Involución, en el 2005, y la complementaria producción del fanzine ‘Quién Calla Otorga’, cuya primera edición fue el mismo año. Los recitales se organizaban en lugares ocupados o contratados escapando de los controles policiales y del rechazo de los bares de la zona, dada la crudeza del sonido punk y el pogo. La difusión se hacía con “pasamanos”, es decir volantes entregados en mano por plazas y esquinas, especialmente a quienes, ya sea por su manera de vestir o por llevar un skate en el brazo, eran potenciales seguidores del hardcore.

Después de esas experiencias en Efekto Sperma e Involución algunos de sus integrantes llevaron su sonido al extremo, tanto sea por cuestiones de velocidad como de ruido. El ruido es el concepto clave que define la estética de la escena del metal extremo. Para Jordá el ruido debe sonar podrido, maldito, enojado. Mal grabado. Nada que ver con lo agradable. La anti-música, prefieren llamarla. “Ruido no es música”, “Ruido es protesta” son frases que circulan en ferias y “distros” (distribuidoras) estampadas en objetos de merchandising.

Me gusta que sea una protesta a lo establecido; que rompa con estructuras sociales y a la vez rompa con estructuras artísticas. El grindcore, que es la música que hoy elijo, es la destrucción de la música como estética, rompe con los parámetros de la armonía para que suene feo. (G. Jordá, comunicación personal, 31 de enero de 2018).

Por otro lado, Juan Martínez estaba entusiasmado con el rock y con los Guns ‘n Roses. Cuando los norteamericanos se separaron, en 1996, se enojó mucho. Se dijo: “no toco más rock, no escucho más rock.” El enojo le duró dos años y volvió a conectar con el rock. Armó su primera banda en Tunuyán, a fines de los noventa, tocando covers de Soda Stereo,

Maná, Rancheros, Miguel Mateos Zas. Se llamó Estación 14. En 2002, formó La Trampa. Funcionaron hasta el año 2004 y tuvo como hecho destacado el haber compuesto una canción dedicada a Maxi y Cynthia Pedrón, hermanos fallecidos en un accidente vial en el mes de enero de 2003. En uno de los recitales del grupo, realizado en la plaza de Tunuyán, familiares de las víctimas escucharon la canción y le propusieron a la banda grabarla en un estudio con el fin de recordar la vida de los jóvenes. El registro llegó a las radios y su difusión permitió que La Trampa fuera convocada a dar más conciertos. Entre las sensibilidades específicas de Juan Martínez estaba el participar y organizar eventos a beneficio de alguna causa de interés social. La canción dedicada a un amigo, con quien jugaba al fútbol, buscó visibilizar y acompañar el pedido de justicia ante un hecho trágico que conmocionó a la comunidad de Tunuyán.

Figura 32

Clandestinos el 15 de enero de 2006 en el resto bar El Desarmadero, en Tunuyán



Nota: Juan Gritoderock [6 de agosto de 2009]. *Clandestinos*. [Fotografía]. Facebook. (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1176785029605&set=a.1176784269586>).

Sin embargo, el andar de la banda no era fluido, sus integrantes transitaban una etapa en la que la prioridad era estudiar. Y para eso debieron emigrar. Y, consecuentemente, desarmar La Trampa. Juan Martínez dio vuelta rápidamente la página y se propuso seguir. Clandestinos o Klandestinos (con ambas denominaciones se dieron a conocer) fue la próxima formación de corte punk y con composiciones propias. Duró el verano de 2006. “Fue con la banda que más he tocado en menos tiempo.” Martínez contabiliza cuarenta recitales en tres meses. Los recitales fueron en Tunuyán, en la ciudad de Mendoza, en San Luis, en Buenos

Aires y en Santa Fe. La lógica de funcionamiento era invitar a bandas de otras provincias y gestionar desde la organización algunos gastos recurriendo a auspicios. Lo mismo sucedía cuando Klandestinos eran invitados a tocar en otros departamentos o provincias. “Era todo más fácil en ese momento, ya sea conseguir un lugar para tocar, traer bandas a tocar acá y conseguir transporte, conseguir para darles de comer.” El impacto de Cromañón parecía quedar atrás con este repunte de la actividad. Tras estas dos experiencias y con la movida en ascenso Juan Martínez logró concretar su proyecto de más largo alcance, Millones Escondidos, que inició en 2008 y se definió por el estilo ska-punk.

Pablo Morales y Gabriel ‘Chispín’ Fredes, amigos desde la adolescencia, compartían asados, salían, hacían música. A mediados de los noventa, en La Consulta, formaron Madre Selva, con Ezequiel Imazio en batería y Chuleta Campos en la voz. Tocarón una sola vez, para una Estudiantina en San Carlos. Luego hicieron un acuerdo: una vez que Pablo terminara sus estudios universitarios darían ruedo al proyecto de hacer una banda. Mientras tanto se juntaban los fines de semana a tocar y componer canciones. Y a grabar, en casetes, esos registros musicales. Con el título de arquitecto en la mano, no quedaban excusas. Era la hora de La Molinera. En 2003, con ‘Nino’ Prado (batería), Gabriel Fredes (bajo), Pablo Morales (guitarra) y Guillermo Gallardo (voz), comenzaron a ensayar formalmente. Alrededor de un año más tarde, se sumó Carlos ‘Charly’ Olmedo reemplazando a Guillermo Gallardo, y al poco tiempo entró Carolina Furlán, en coros. El repertorio de La Molinera se basaba en canciones de Los Piojos, Bersuit Vergarabat, Las Pelotas y Joaquín Sabina. Más algunas canciones propias como ‘Archipiélago’ y ‘No descansan’. Este último tema, a veces, era presentado en los recitales con los músicos portando un barbijo, ya que la letra manifestaba una posición anti minería contaminante. En sintonía con el germen de las primeras Asambleas Populares por el Agua antes de la sanción de la Ley 7.722, reconocida por ambientalistas como ‘la ley protectora del agua’. Una de las primeras presentaciones fue en ‘El Cielo’ pub, de La Consulta. Entre el público de ese recital estuvo Dimi Bass, que arrancó el siglo XXI con nuevo domicilio en ‘El Tundúque’, un complejo de casas rodeado de fincas y viñas en las afueras de La Consulta. El grupo no sabía si levantar la cabeza o bajarla ante la presencia del histórico músico de Alcohol Etfílico. Otro toque inaugural fue en la edición 2003 de ‘Por un Cacho de Cultura’, en Eugenio Bustos. También por esos días grabaron, en una casa prestada, de La Consulta, y bajo la asistencia técnica de Fabián ‘Patón’

Gallerani, un demo en CD de cuatro canciones; una mitad con temas propios y la otra con covers.

Figura 33

Ensayo La Molinera



Leyenda: Nino Prado, Pablo Morales, Chispín Fredes, Carolina Furlán y Charly Olmedo, en la casa que Walter Galli les prestaba para ensayar.

Nota: C. Olmedo, comunicación personal, 1 de octubre de 2023.

Esta etapa del grupo fue recordada de manera “contradictoria” por Pablo Morales. Por un lado, tanto él como el bajista del grupo tocaban de manera relajada teniendo a un frontman carismático sosteniendo la palabra musicalizada y la interacción con el público. Sin embargo, “artísticamente” no había un aporte con sello propio, según el guitarrista. Los recitales eran más frecuentes, ganaban la aceptación del público y la pasaban bien. La salida de Charly y de Caro precipitaron la crisis interna alrededor del 2007. Buscar a alguien extra para que cantara no estaba en los deseos de Morales, tampoco el de continuar dando prioridad a los covers. Convenció al resto y se pusieron a componer frenéticamente con el objetivo de editar un disco. Por otro lado, pasar a tocar canciones propias implicó que decreciera la presencia de público en los recitales. Comenzó una etapa en la que “había que bancar la parada.”

La elección del nombre partió de la inquietud que le generó a Pablo Morales la lectura de un artículo periodístico publicado en el periódico local Reportero XXI. La noticia contaba la historia del molino de trigo construido en La Consulta, en ese entonces en desuso, pero su

edificación resistía como huella del pasado y de la matriz productiva de la zona. Cuando se planteó la necesidad de nombrar a la banda Pablo propuso recuperar la historia de la máquina moledora. Según sus palabras un nombre así iba a vincular al grupo con una actividad y un ícono arquitectónico de La Consulta. Anteponer el artículo “la” fue materia de disputa. En la imagen mental de Pablo había una mujer de pañuelo trabajando en el molino. De ahí su propuesta, pasar del objeto al sujeto, que no sería masculino sino femenino. La Molinera quedó, entonces, a pesar de que no convencía plenamente al resto. Cuando llegó el momento de componer las canciones escribir ‘Viejo molino’ cerraba, a ojos del compositor, el concepto del grupo. La letra habló de un molino en funcionamiento y en su época de esplendor, tal lo soñado y anhelado por el músico. En el 2008 el grupo editó su primer disco ‘Viejo Molino’, con ayuda de un subsidio otorgado por la dirección de cultura provincial. Tuvo la producción artística de Iván ‘Fatiga’ Tagarelli y se grabó en Fader Records. Se presentó el 24 de setiembre en el teatro Independencia, de la ciudad de Mendoza, junto a la banda Bajo Cuerda, que también dio a conocer su disco debut. Ambas producciones se presentaron en el marco del ciclo organizado por el MIMM (Movimiento Independiente de Músicos Mendocinos), para visibilizar las publicaciones de los artistas locales. Un año después La Molinera realizó la gira ‘Esco Rural’ haciendo talleres de música por escuelas rurales del departamento de San Carlos, como parte del acuerdo de contraprestación con el estado mendocino. ‘Viejo Molino’ mostró pinceladas de la historia local a ritmo de rock latino con la intención de proyectarlas hacia otras realidades geográficas, retomando la frase de Tolstoi: “pinta tu aldea y pintarás el mundo.” No fue el mismo punto de partida para la edición del segundo material del grupo, ‘Sigo’, más centrado en el rock y algunas baladas sin huellas explícitas de lo local y abordando temáticas universales. El músico y violinista Víctor Sileoni fue el productor de este disco editado en 2014 y presentado en el espacio cultural Julio Le Parc a fines de noviembre del mismo año. A lo largo de su historia La Molinera subió a escenarios del Mendorock, La Estafeta bar, por nombrar algunos del ámbito de la provincia de Mendoza. Una gira por el sur del país los llevó hasta Bariloche y el Bolsón, en su época de mayor intensidad que acaeció entre la edición de sus dos álbumes.

Otro grupo de importante trayectoria en la zona nació alrededor de 2003. En Colonia de Las Rosas, Tunuyán, Sol de Noche afincó su arte musical con la insignia del reggae, pero también con los influjos de la cumbia, el hip hop, el funk y el folklore regional. En el proceso creativo, contó Juan Eladio Coto, vocalista y compositor del grupo, muchas de las canciones

empezaron siendo reggae y paulatinamente se fueron abriendo a otros ritmos. El músico creció escuchando a su abuelo y a sus tíos abuelos, por parte de madre, tocar guitarra, piano y acordeón. Y por la otra rama familiar heredó información sobre música folklórica regional. Así, entre Los Trovadores de Cuyo y el sonido del acordeón sumado al descubrimiento personal del punk y el reggae “estalló” su cabeza germinando el estilo musical que denominan “reggae alterno cuyano”. Durante el primer año compusieron algunas melodías a orillas de los arroyos de Colonias Las Rosas con guitarras criollas y elementos de percusión sin enchufar. Poco a poco cobraron visibilidad y tocaron en torno al mástil de la bandera, otro punto cardinal de encuentro para los músicos, en ese entonces los hermanos Juan Eladio Coto (tambores y voz) y Charly Coto (percusión) junto a su primo Emanuel Coto (guitarra). El próximo paso fue en la casa de Eladio. “Ahí, una noche invitamos a una gente para mostrarles lo que hacíamos.” Mientras tocaban se cortó la luz y para seguir con el show prendieron lámparas a kerosene. A partir de ese día el nombre del grupo cobró también luz.

Las letras plantearon, desde el comienzo, contenidos de problemáticas socioculturales del Valle de Uco, fundamentalmente el cuidado de la naturaleza y la lucha por el agua. Y también mostraron el lugar de crianza y desde donde deciden enunciar “el amor por el pago sin fines de lucro”. El pueblo, sintetizado en la esquina, la casa familiar y el arroyo bajo el marco de “las estrellas, el sol y la luna”, fueron las referencias de la primera canción que dieron a conocer: ‘Colonia’. Se presentó en la plaza José León Torres, de Tunuyán. El recital, que duró tan solo esa canción, los motivó para actuar el 17 de agosto en el Manzano Histórico sumando a músicos de Los Cacos. Éstos venían tocando desde 2001, sobre todo haciendo canciones de Fabulosos Cadillacs. Con esta nueva formación presentaron cinco canciones y, al poco tiempo, por sugerencia del bajista Dardo Moreno, decidieron llevar la propuesta a un sonido cien por ciento eléctrico. Lo pusieron a prueba un mes después, en la estudiantina de San Carlos. El número convocante fue Vicentico, que por el mismo mes lanzaba su segundo disco solista ‘Los rayos’. Sol de Noche, Grasa ‘e Moto y La Molinera, quizá los tres grupos locales más representativos del 2004, fueron parte de los festejos estudiantiles en el anfiteatro Neyú Mapú. Ese día Juan Eladio salió con una peluca rasta complementando música y personificación escénica, una característica estética que describirá el estilo de Sol de Noche.

La banda adquirió visibilidad pública a partir del 2004 y desde entonces ha recorrido la provincia y el país ampliando su público. Ha compartido recitales con Miss Bolivia, Los

Auténticos Decadentes, Resistencia Urbana y Karamelo Santo. Encuentros que hoy son vistos como “un aprendizaje” para Iván Caraganopulos (batería), Juano Silvestre Antezana (percusión y coros), Juan Ignacio Arce (guitarras y sintetizadores), Lucas Tribiño (bajo) y Juan Eladio (voz). En el 2008 se radicaron en la ciudad de Mendoza con la intención de hacer irradiar su nombre. Apenas llegados trabajaron en una chacarita, cercana a la calle Rodríguez Peña, de Godoy Cruz. Y de ahí pasaron a vivir en comunidad en la calle Buenos Aires, de la ciudad de Mendoza, creando y gestionando ‘La Casita del Sol’, un espacio utilizado para recitales y como sala de ensayo teatral para un grupo de la facultad de Artes Escénicas de Mendoza. Han editado dos discos, ‘Crudo y cochera’ (2015) y ‘Alternó Cuyano’ (2018). Este último fue presentado en la ciudad de Buenos Aires en el ‘Sol de Noche Tour’, durante catorce conciertos. Actualmente siguen vigentes, con esporádicas presentaciones.

Figura 34

Sol de Noche, parada en el camino a un recital en Tupungato



Leyenda: Generalmente Sol de Noche autogestiona sus recitales, llevando sonido, luces y hasta escenario, lo cual les demanda una tarea de producción que empieza temprano con los preparativos.

Nota: Sol de Noche [7 de diciembre de 2013]. *En la Ford*. [Fotografía]. Facebook.

(<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202016220641515&set=pb.1665990610.-2207520000&type=3>).

12.4. Grasa ‘e Moto: “La Escoria del Rock”

Los comienzos de Grasa ‘e Moto datan de mediados de los años noventa. Era la banda que cerraba ‘Las Fiestas de la 12’, en Pareditas. No siempre fue así, en las primeras noches la banda que cerraba era Dueños del Santo, paulatinamente ‘Grasa’ se fue quedando con el final

de los encuentros. Empezó siendo “algo gracioso” y de tono festivo, alrededor de 1998. La idea, según la cuentan sus hacedores, era armar una banda para pasar el rato y divertirse, suspendiendo la seriedad y utilizando el humor. Una banda de cumbia fue el disparador para definirse musicalmente.

Figura 35

Grasa 'e Moto

GÉNERO ROCK BIZARRO

Grasa 'e Moto

★ 1998-2019 ★
PAREDITAS

INTEGRANTES

Marcelo Alfaro
(voz)

Carlos Farías
(voz)

Antonio Cocky Correa
(coros y percusión)

Gaita Navarro
(coros, percusión)

Alejandro Fuentes
(percusión y coros)

Yony Vázquez
(percusión, batería y coros).

Iván Zotelo
(bajo)

Horacio Segura
(batería)

Rubén Corrochano
(guitarra y voz)

RECITALES

Club Sportivo Pareditas
(Pareditas, 1998, 2001, 2002).

Alpataco pub
(E. Bustos, 2001 y 2002).

Gira provincial (2002)

Chile, Buenos Aires, Rosario.
Estudiantina
(San Carlos, 2004),
Mendorock.
Bar La Estafeta
(Pareditas, 2013 y 2019)

DISCOGRAFÍA

'Club Trag'
(Malas Juntas Producciones,
Eugenio Bustos, 2002)

'Fantasías'
(El Adobe Producciones,
Pareditas, 2005)

En Argentina el desarrollo de la música cumbia reúne a un conjunto bastante amplio de variantes estilísticas y regionales; hay cumbia norteña, santafecina, santiagueña, cuartetera, romántica y villera, Vale recordar que para 1999 ‘la cumbia villera’, género popular que mezcla cumbia colombiana, reggae y ska, era una de las músicas populares más convocantes. Proveniente de zonas urbanas de exclusión social, como eran las por entonces peyorativamente denominadas “villas miserias”, trajo el swing parsimonioso articulado con letras, para nada políticamente correctas, donde la sexualidad y el consumo de drogas eran referentes predilectos. A fines de los noventa se escuchaba no solo en “las villas”, era habitual su rotación en radios, fiestas sociales y discotecas. Apropiándose de los ritmos musicales y la picardía poética de la cumbia Grasa ‘e Moto se hizo nombre a partir de una frase popular frecuentemente utilizada en el sur del departamento de San Carlos: “sos más grasa que grasa de moto”. Para Javier ‘Patón’ Arias, sonidista de las fiestas, el grupo era el revés de aquello que sonaba durante esas largas noches en el Club Sportivo Pareditas: “era el chiste o la parte cómica de todo lo anterior.” En tanto que Ricardo Funes, con su agudeza y su habitual propensión y originalidad para conceptualizar fenómenos estéticos, definió: “Los Grasa ‘e Moto son la escoria del rock.”

El grupo era liderado por Iván Zotelo y Rubén Corrochano, soportes musicales de la banda. El resto de los integrantes tenía unos pocos conocimientos musicales, sin embargo, hacían su parte encargándose de la iluminación, el baile o el cotillón y simultáneamente empuñando algunos instrumentos musicales. Con dos caras visibles alternando sus papeles como vocalistas la propuesta fue ganando adhesión y clamor popular. A tal punto que el camino desandado por Dueños del Santo sintió el cimbronazo cuando en el 2002, Rubén Corrochano abandonó al grupo para dedicarse exclusivamente a Grasa ‘e Moto. Si por unos años Dueños del Santo fueron la banda representativa del rock en Pareditas, a partir de entonces ese lugar lo ocupó Grasa.

Dueños del Santo venía por este carril, del porcentaje corto. Grasa atraviesa, cruza esa barrera y se mete en el barrio, se mete en la gente, se mete en los que vienen para el otro lado. Entonces, ahí entiendo bandas como la Bersuit o muchas bandas que vos ves y decís: ¿y por qué hacen esas cosas? Primero porque necesitás vivir, segundo porque también el calor popular es algo que te envuelve. O sea, a todos nos gusta

escribir o ser finos pero una vez que te aplaudieron la vecina, la nona, la suegra, todos... ¡Mierda, hay que estar bien parado para no `voltiarte`! (I. Zotelo, comunicación personal, 9 de enero de 2017)

Se definieron dos vías, Dueños del Santo iría por la cosa con vuelo poético y Grasa ‘e Moto con la diversión como bandera. Tras la grabación del primer disco de ‘Grasa’, Rubén Corrochano, prolífico y polifacético hacedor musical, se dedicó a componer con mayor atención y detalles buscando, también, profesionalizar el sonido. Estas nuevas producciones musicales fueron a parar a una segunda edición discográfica, ‘Fantasías’ (El adobe producciones, Pareditas, 2006), carentes de la improvisación y del delirio que el grupo consigue en los conciertos. El efecto contagio pasaba en el recital en vivo. El ritmo “a lo Auténticos Decadentes” sumado a la desprolijidad como fuerza para desarmar cualquier situación acartonada eran las claves para digerir un trago bizarro, con llegada popular y muchas veces disfrazado de inocencia. Interpretar y reversionar la canción ‘Milicada’, por ejemplo, era una ironía no muchas veces comprendida. Este tema se apropió de la canción infantil ‘Carta para mi hermano’, incluida en un disco ‘Homenaje del Ejército Argentino a sus soldados’ (Poggy Almendra, 1980), mezclada en contraste con la canción nicaragüense ‘Quincho Barrilete’ (Carlos Mejía Godoy, 1977) que presentaba la imagen de la niñez durante los procesos dictatoriales en Latinoamérica. La reversión de Grasa é Moto oficiaba de cierre de los recitales al grito de “Que viva Grasa y la amistad.”

Entre 2002 y 2004 el grupo transitó su borrachera en fase de agitación. En el Valle de Uco no había rincón sin saber de su existencia y sus ecos alcanzaban nivel provincial. El público se había ampliado, de tocar para un reducido grupo de conocidos y de habituales seguidores del rock se pasó a un público más heterogéneo e incluso familiar. “Íbamos en una nube de pedo”, recordó Iván Zotelo, con puntos de sintonía al estilo de vida indisciplinado de Bersuit Vergarabat pre ‘Libertinaje’. El grupo de rock de Avellaneda que contribuyó a dejar de mirar prejuiciosamente a la cumbia se adaptó a los condicionantes del músico y productor Gustavo Santaolalla para grabar, en 1997, el disco que para periodistas y analistas musicalizó el hartazgo social durante la década menemista y anticipó la explosión de 2001 (Provéndola, 2015; Fernández Bittar, 2015). No fue el caso de los Grasa. Cuando Corrochano y todas sus buenas intenciones y capacidades creativas lideró el nuevo perfil del grupo, e incluso asumiendo protagonismo como cantante, la banda se desinfló.

En este sentido, si llevamos más allá el análisis de la canción 'Fantasías' resulta profética. Madurar, asumir responsabilidades quedan atrás ante "la marcha de los Grasa". ¿De qué iba esta marcha? Algunas respuestas se pueden sintetizar comenzando por algunos verbos: bailar con un trago en la mano; tocar como banda sorpresa en una fiesta de cumpleaños de quince, hacer recitales con fines solidarios para escuelas y organizaciones sociales. Por el año 2010 el grupo se disolvió. Tres años después retornó y a partir de ahí hizo presentaciones esporádicas y especiales, a pesar de la insistencia de sus seguidores para que volvieran al ruedo. El último concierto data de 2019 para el cumpleaños de Iván Zotelo. En 2021, Marcelo Alfaro, una de las voces y caras visibles del grupo, falleció y desde su muerte ya no hay rumores ni pedidos de un regreso.

Síntesis y Conclusiones

Intentaremos ahora arribar a algunas conclusiones que se desprenden de los capítulos anteriores, abiertas a futuras lecturas sobre lo dicho y, más aún, lo no dicho en este propósito de construir una historia del rock en el Valle de Uco.

Los objetivos iniciales que impulsaron la investigación pusieron interés en, por un lado, atender la red de intercambios internos y externos de la región con otros núcleos geográficos a fin de reconocer el circuito cultural trazado. Para ello se indagaron las percepciones, intenciones y prácticas de personas vinculadas al rock que posibilitaron la llegada y la apropiación de la cultura rock teniendo en cuenta los condicionantes estructurales de la época de estudio. Y, por otro lado, analizar los paradigmas estéticos intervinientes en diversas materialidades, sentidos y prácticas de quienes forman o formaron parte de la cultura rock. La intención final considera el supuesto de que no hay suficiente estudio académico que reconozca la especificidad del contexto sujeto a nuestra investigación y que, por lo tanto, se hace necesario historizar atendiendo a las particularidades del rock en este ámbito local.

Hubo distintos despertares del rock en el Valle de Uco. Primero en Tunuyán, fundamentalmente a partir de 1983. El retorno de la democracia repatrió a artistas del exilio. La censura, la persecución, los secuestros y el sonido de las sirenas dejaron de ser moneda corriente. Mendoza no era la excepción.

En la Mendoza de los 80 democráticos, se podía andar por la calle hasta cualquier hora y casi por cualquier lugar sin temor a que pasara algo malo. Ya no existía el control de la dictadura y caminar era el destino inexorable después de las 2 de madrugada, cuando pasaba el último micro. (Sampirisi, 2023, p. 31)

El desahogo social tras siete años de oscuridad dispuso condiciones para que en la región cobrara notoriedad y se le diera lugar a la cultura rock. Si bien a escala nacional esta cultura “había ganado el lugar vacío dejado la política”, sic Charly García (1983, como se citó en Vila, 1985, p. 110), en Tunuyán recién entre 1981 y 1982 hubo experiencias fácticas de su apropiación. Con Ignición y Horus colgándose guitarras eléctricas y desplegando sets de baterías cantaron a una generación que pocos años después vería a Enanitos Verdes y a

Alcohol Étílico trascender la provincia de Mendoza. En fin, en dichos de Provéndola (2015, p. 103), la democracia era una fiesta y el rock estaba invitado. La 2da. Edición del Festival de la tonada abrió su propuesta a los grupos de rock. Allí y en febrero de 1983, Horus cantaba amor y rock and roll en su hit ‘Caminando’ e Ignición se le sumaba en una reunión impensada antes del show. En suma, los eventos culturales oficiales incluyeron al rock en sus programas y también las ‘Asociaciones de amigos’ que con lógica comercial cortaban calles para realizar eventos culturales en la región. En una de esas actividades, en 1985, tocó Banda Azul, debutó Ley R y desde la ciudad de Mendoza se presentaron Los Perfectos Idiotas. La calle Pellegrini de Tunuyán vivió el estallido rock de la época.

Ya con el retorno de la democracia, el movimiento sale de sus escondrijos en una suerte de reverdecimiento postergado. Nuevos sectores sociales se incorporan. Los conciertos se multiplican. Plazas, anfiteatros, discotecas, fincas, casas privadas son lugares propicios para juntarse a tocar y a reconocerse. (Cousinet, 2007, p. 93)

Era fácil conseguir tocar rock en Tunuyán en este período, rememoró Raúl Aguilera, guitarrista y voz de Ley R. Las discotecas ‘Karamba’, ‘Kobarú’ y ‘Cua Cua’ combinaron recitales y bailes, tanto de músicos locales como provinciales. Hasta los ensayos eran recitales abiertos a transeúntes y allegados a las bandas. Lo difícil era acceder a instrumentos de calidad, fundamentalmente por sus altos costos. La hiperinflación de 1989 fue un mazazo para algunos proyectos musicales en ascenso. El descontrol económico impactó en el desarrollo de la música local y condicionó a jóvenes a tomar otros rumbos, a veces laborales, otras veces educativos. Banda Azul fue uno de estos casos y por eso su trayectoria se detuvo, finalmente, en 1990. La nueva década, con nuevo gobierno, arrancó más estable en materia económica, a pesar de sus costos. El sonido tunuyanino preferentemente pop mutó a rock y punk a partir de 1991. Los Hijos de Neruda, por ejemplo, buscaron la provocación y la confrontación generacional antes que la originalidad en las composiciones. La actitud rock fue más importante que la destreza musical. Otros grupos de los primeros años de los noventa fueron Los Pseudos, La Progresión, Knock Out, La Ruptura. Casi todos de corta duración a excepción de Vat 69 que, formada en 1991 y con intensa actividad hasta 1993, fue gradualmente mermando sus presentaciones hasta desaparecer a fines de la década del noventa. Estas agrupaciones tuvieron la intención de hacer canciones propias, sin embargo, el público de la época en la zona y otras latitudes inclinaba la balanza por el lado de los covers.

Los relatos de protagonistas marcaron la diferencia entre tocar covers y tocar temas propios zanjando una división de dos estilos presentes en los grupos precursores del rock en Tunuyán, a comienzos de los ochenta, y que casi una década después, a pedido del público, ya no es tal. O, al menos, dado el carácter efímero de las agrupaciones no lograron definir sus propias propuestas. Decimos esto ya que observamos un rasgo que compartían tanto las bandas de Buenos Aires, como las de Mendoza o del Valle de Uco que, por lo general, empezaron haciendo covers y tras un período pasaron por toda una serie de problematizaciones respecto a en qué idioma componer, a la creación de canciones propias y al tratamiento de temáticas vinculadas con el paisaje, los hechos y las personas de una comunidad local.

En el departamento de San Carlos el despertar del rock fue alrededor de 1992. La ciudad de La Consulta hizo vanguardia a la hora de generar acontecimientos y agrupaciones. Uno de los núcleos de desarrollo fue el barrio Integración, cercano al centro de la localidad. En pocas cuadras pibes intercambiaban instrumentos y daban vida a bandas: La Noche y Piel & Huesos fueron de las primeras. Algunos comerciantes y gestores culturales rockeaban a la par de los jóvenes. Gerardo Mercado y Marcelo Reinoso, respectivamente, montaron escenarios para dar cabida a la cultura rock. También las organizaciones de las tradicionales fiestas de la producción sumaron noches de rock a la grilla de presentaciones artísticas. El municipio sancarlino, atento a la magnitud del fenómeno, organizó la primera Estudiantina en el Valle de Uco en 1994, con los Auténticos Decadentes como número principal. La fiesta vivida y la convocatoria detonó deseos de profundizar las propuestas y fue un hecho bisagra ya que desde ese momento la decisión de priorizar la composición fue bandera en alto. Así, por Paraditas, al sur del departamento, algunos poemas de Iván Zotelo se hicieron estribillos cantados y, en ocasiones musicalizados, por Ricardo Castro. Fueron los inicios de Dueños del Santo, una de las agrupaciones de mayor trayectoria en la zona. En sus comienzos tomaron el salón del Sportivo Club Pareditas como ámbito para hacer ‘Las Fiestas de la 12’, de las que fueron número central y dieron lugar a otros grupos de la región. En simultáneo, desde La Consulta, La Noche respondió con cambio de integrantes, de estilo y con repertorio propio. A partir de ahí, es decir 1995, no hubo banda con pretensiones de hacer rock, originada en el departamento de San Carlos, que cediera ante el imperativo del cover. Ya casi sobre el final de la década, Hormigas Negras rompió las barreras musicales del rock. Primero como murga y luego como banda de rock mestizo construyó una poética desde los márgenes del rock y de la sociedad. Un nuevo punto en el mapa señaló al barrio El Molino, de La Consulta, como

origen artístico. Desde la plaza y el centro vecinal, el teatro y los tambores trajeron multicolores vestimentas y ritmos musicales latinoamericanos fraseados con rimas del rap. Los mellizos Sebastián y Francisco Videla fueron la nueva órbita que imantó a juventudes interpeladas por la cultura cannábica, la segregación social y la persecución policial. En tanto que Grasa é Moto hizo dialéctica desde Pareditas. En este caso el rock se sirvió con vino de mesa y soda, se bailó en parejas tomadas de la mano con pasos y gestos del cuarteto y la cumbia. Y, además, atrajo a niños y familias combinando rock, humor y fiesta. Estos últimos dos grupos vieron posibilidades de trascender las fronteras de la región. Hormigas Negras se instaló desde el 2000, primero en la ciudad de Mendoza, construyó nuevo y nutrido público y luego partió hacia Buenos Aires, con la guía de Karamelo Santo. Distintos criterios estéticos e ideológicos provocaron una interna que dividió al grupo y mermó su potencial. Con Grasa é Moto la trascendencia duró algo así como un mes. Una gira por pueblos de la provincia de Mendoza fueron suficiente muestra para contagiar y sorprender plazas distritales y neurálgicas de la ciudad de Mendoza. El envión fue solamente anímico. Pareciera que la oda al descanso y la postergación del trabajo, ‘No vamo’ a trabajar’ (1964), compuesta por Rodolfo Zapata, que Grasa é Moto solía interpretar en sus conciertos, fue presagio y realidad ante cualquier intento de formalizar y desarrollar al grupo.

Finalmente, en Tupungato algunos de sus protagonistas coincidieron en señalar que el departamento vivió una eclosión de bandas de rock recién iniciado el siglo XXI. Previo a eso las bandas de covers como Lluvia Negra, El Signo, Ruido Blanco, todas surgidas en la década del noventa, fueron leídas como episodios dispersos sin el poder aglutinador del folklore. El rock daba presente en los aniversarios del departamento “y no había lugares específicos”, según recuerda Germán Flores, guitarrista del grupo Valquiria, la primera banda de metal del departamento. El cine ‘Artemisia’, en desuso por ese entonces, congregó a bandas y público del Valle de Uco en el Festival ‘Tupungato Despierta’ realizado en 2002. Su nombre mismo expresó la intención de dar lugar a manifestaciones que estaban latentes. El grupo de rock y blues Tía María fue uno de los que rodó constantemente en los primeros años del siglo XXI y cuando llegó el 2010 Dr. Jekyll hizo sus propias canciones de “rock ricotero”. De los tres departamentos del Valle de Uco Tupungato ocupó una posición “marginal”, según analiza Germán Flores. Y, además, según el músico, tiene particularidades sociales afines a las tradiciones: “La sociedad de Tupungato es más parca, más conservadora, tenemos un regimiento y está ligada al qué dirán. Siempre ha costado hacer algo, en grupos de folklore

ha sido más prolífico, pero en el rock ha habido pocas bandas”. Dada su ubicación es proclive, podría decirse, al aislamiento y, por ende, ajeno al circuito cultural de la región.

Se advierte notablemente el desfase del despertar del rock en los departamentos de la región. Pareciera, entonces, que la ruta nacional 40 es una categoría clave para interpretar la red de intercambios internos y externos de la región. Sobre su eje el tráfico comercial y de novedades fue destacando algunas zonas por sobre otras. La ciudad de Tunuyán, por caso, concentra el poder administrativo y financiero del valle. La ruta la atraviesa e incluso pasa a llamarse avenida Gral. San Martín cuando aparece el primer semáforo. Por eso no es casualidad que el despertar del rock local haya empezado ahí. Y se desarrolle exclusivamente en ese ámbito urbano. La excepción fue Sol de Noche, casi veinte años después, desde Colonia Las Rosas, a diez kilómetros hacia el oeste de la ciudad de Tunuyán. En una época en la que las redes sociales no existían, ni las radios fm inundaban de antenas las cuadras de Tunuyán, Horus, recorría la calle San Martín para darse a conocer. A fines de 1982 sus integrantes se colgaron al hombro sus instrumentos y salieron a caminar por la avenida. “La gente miraba como diciendo ¡y éstos quiénes son!”, rememoró Aldo Gómez parte de la estrategia de promoción que usaron para convocar al recital del cine Avenida. Claro, no era habitual ver jóvenes que a su aspecto corporal anexaban guitarras eléctricas y baquetas de batería. Otro vértice del trazado es Pareditas, en el departamento de San Carlos. Con menos densidad poblacional que la ciudad de Tunuyán, el pueblo levanta sus edificios al margen de la ruta 40. En realidad, dos rutas 40 lo cruzan, la “nueva” y la “vieja”. Por la nueva, mineras, estaciones de servicio y paradores. Ambas hacen esquina al llegar a la plaza. Por la vieja, hoy llamada carril Nacional, se asientan casas coloniales, comercios e instituciones, el club una de ellas. También la estafeta postal que en 2008 abrió como bar y fue el único antecedente en el Valle de Uco de espacio exclusivamente ideado para la difusión de la música y cultura rock. Empezó en 2008, funcionó durante 10 años y se ganó el mote de “templo de rock”. Así como Buenos Aires tuvo su ‘Cemento’ y Mendoza ‘La Bóveda’, en Pareditas, ‘La Estafeta bar’ fue el reducto que reunió a los adeptos al rock del ámbito provincial en pleno siglo XXI. Su gestor, Iván Zotelo, capitaneó desde Pareditas a los Dueños del Santo que, casi siempre rumbearon con su rock puestero hacia el norte. En cambio, Grasa é Moto, otro combo que lo tuvo al bajista como protagonista, marchó de gira provincial, encarando primero hacia el sur y luego al este, antes de cerrar en la central plaza Independencia de la ciudad de Mendoza. Por Eugenio Bustos, otro pueblo a la vera de la ruta 40 del departamento de San Carlos, hubo

escasos antecedentes de músicos haciendo rock. Sí algunos eventos gratuitos que tuvieron al rock en su programación como los desarrollados en el ‘Parque recreativo Uco’ bajo el nombre ‘Por un cacho de cultura’. Además del revuelo de la discoteca ‘Kahulem’ instalada en el hotel La Posta de San Carlos. El Grupo Vida era habitual invitado tocando sus covers, así como también la presencia de destacados dj’s mendocinos de la época. Y Caín Caín, en pleno éxito tras protagonizar la banda sonora del film ‘Tango Feroz’, recalaron para los festejos del día de la primavera. También la ‘Fm Del Valle’, otro emprendimiento ubicado en el hotel a cargo de Claudio Rodríguez, fue portadora de una nueva estética y comunicación. La orientación AOR de su programación musical fue tenida en cuenta por Rodríguez que, con guitarra en mano, bocetó los jingles que identificaron la emisora. En cierta medida Rodríguez funcionó como un mediador entre generaciones al proponer una artística comunicacional y musical que, tal como aduce Eduardo Berti (2012), observó al rock como “un medio de unión o reconstrucción entre la cultura de los padres y de los hijos” (p. 100). Vale aclarar, también, que desde fines de los años ochenta y principio de los noventa hubo un aumento exponencial de radios de frecuencia modulada cuyos contenidos se orientaban a públicos juveniles. Particularmente Fm Del Valle no fue una radio exclusiva de rock, aunque sí tuvo programas específicos destinados a este género música. Finalmente, La Consulta fue uno más de los focos a considerar para completar el mapa del rock en la región. Sin dudas otra excepción ya que se trata de una ciudad que dista a siete kilómetros de la ruta 40. Sin embargo, su desarrollo cultural y su sostenida en el tiempo vida nocturna posibilitaron acontecimientos que alimentaron los intercambios culturales. En los primeros años de la década del ochenta se presentaron Los Enanitos Verdes, en el cine ‘Real La Consulta’. Si repasamos festividades populares la ‘Fiesta del Tomate’ tuvo a Los Hijos de Neruda y a Los Salvages Unitarios en una de sus ediciones. Además, los bares ‘Los Tilos’, ‘El Cielo’, ‘Scooby Pub’, ‘Akiro Pool’ fueron espacios con apertura a conciertos de rock durante los fines de semana. La discoteca ‘History’, tuvo la única actuación del grupo La Séptima Ola, en 1994. Al poco tiempo cerró la disco, la alquilaron nuevos dueños y con el nombre ‘La Diosa’ se produjo el debut en tierras extrañas de los pareditanos Dueños del Santo. Además, en 1996, Marcelo Reynoso, a cargo de la concesión del camping del Dique Valle de Uco organizó, junto a Ricardo Funes y Gerardo Castillo el primer ‘Encuentro Provincial de Arte’. Algunas bandas de rock local se presentaron; también Dimi Bass en el cierre de una de las noches.

En resumen, el circuito en la región durante nuestra época de estudio era chico. En su mayoría no hubo lugares específicos para la cultura rock. Tampoco se puede decir que, en el período estudiado el público haya sido numeroso. No ha habido convocatorias masivas, tanto sean de grupos locales, como de bandas provinciales o grupos de alcance nacional. La primera presentación de Horus en el cine Avenida, por caso, logró llenar la sala y era algo impensado para la época, según los propios músicos. Horus logró tocar a sala llena, sin embargo, en su relato decanta la idea de que no existía público rock y de las dificultades para formar públicos afines. En ocasiones los festejos estudiantiles han presentado propuestas masivas en las denominadas “estudiantinas”. Los municipios a cargo de estos eventos suelen cobrar entradas baratas y su organización atiende pautas horarias que convocan tanto a fanáticos como a público familiar. El line up de los conciertos estuvo encabezado, como criterio preponderante, por grupos o solistas exitosos y reconocidos del momento.

Por tales razones, como denominador común, varios proyectos musicales debieron emigrar para continuar el desarrollo de la banda en la ciudad de Mendoza e, incluso, Buenos Aires. Hormigas Negras fue la banda arquetípica que logró trascender y desarrollar carrera en ámbitos con circuitos más consolidados. También Emanuel Bonaccorso se frustró por la respuesta local que tuvieron sus canciones y se fue a Buenos Aires a vivir de la música. Lo hizo en 2010, como solista; aún hoy sigue tocando sus canciones, a veces en la calle, otras tantas en salas. Distintas situaciones evidencian las bandas que hacen tributos. Los ejemplos tratados en esta investigación demuestran la perdurabilidad de los proyectos. Bokanegra rueda por casi toda la provincia con shows semanales e incluso por algunas ciudades de Argentina. Chile ha sido otro destino para su fórmula de hacer tributo a bandas y solistas destacados. Esta “gimnasia”, entrenada con los años, le permite a Raúl Aguilera “trabajar de la música” haciendo, según dijo, lo que sabe y le gusta hacer. Claro está reconocer la polémica instalada entre hacer temas propios o covers, siempre presente de manera latente o manifiesta a lo largo de la charla con los músicos. Sin dudas que, en algún momento de la historia, la etapa original del rock en Argentina, se sobrevaloró la composición por encima de la interpretación. Como no pasa en otros géneros, el folklore o el tango, por nombrar los más inmediatos. Seguidores más dogmáticos del rock consideran crucial la originalidad a la hora de atribuir valores artísticos al género. Un factor de migración más, que contribuyó a la disolución de los grupos locales, se planteó en el momento de sus vidas en el que tomaron la decisión de empezar sus estudios universitarios. En la década del noventa los estudios de

nivel superior no tenían desarrollo regional. Cualquier joven que quisiera estudiar una carrera, sea o no musical, debía cambiar de domicilio. La ciudad de Mendoza, la provincia de San Luis o Córdoba eran destinos habituales para formarse en las carreras vigentes de esa época. Recién en 1994 comienza la historia de los Institutos de Educación Superior en la región. Previo a esta fecha existió el antecedente del Centro de Educación Agrícola, fundado en 1986. La Tecnicatura en Administración de Empresas Frutihortícolas, constituyó la primera oferta del actual IES Valle de Uco.

De iguales características era el circuito para el rock en el ámbito provincial. A tal conclusión arriba el estudio de Cousinet (2009) que investigó desde los comienzos del rock mendocino hasta 1997, aproximadamente. “La única posibilidad de persistencia, que la da el hecho de tener un cronograma de actuaciones y de tener posibilidades de grabar, en Mendoza ha sido prácticamente inexistente” (p.184).

Más allá del reconocimiento de la dimensión del circuito de la música rock en la región, aplicó en este estudio tener en cuenta el concepto de “frontera semiótica” y su “función” propuesto por Iuri Lotman (1996). La frontera, según el semiótico, es “un mecanismo de traducción de los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (p.13). Y su función radica en “la separación de lo propio respecto de lo ajeno”, “la filtración de los mensajes externos” y “la traducción de los mensajes al lenguaje propio”. En este sentido se torna necesario decir que en el caso de la música rock en el departamento de Tunuyán esa frontera fue permeable, sobre todo en la década del ochenta, a la música rock externa. La apropiación del género, siendo una ciudad geolocalizada en una vía comercial trascendente, fue punta de lanza en la región. Ya por San Carlos la apropiación del rock, quizá como antítesis a lo que estaba sucediendo en Tunuyán a partir de los años noventa, buscó generar lo propio a poco de despertar y marcar diferencias con los dominios de formaciones de esferas cercanas. La especificidad y novedad de Hormigas Negras se proyectó hacia otros centros, la ciudad de Mendoza uno de ellos, copando con su propuesta la escena del rock mendocino de principios de siglo XXI. Por último, Tupungato fue el departamento que evidenció apertura de fronteras semióticas más tardías a la cultura rock. Su desarrollo quedó sujeto a la especificidad de su sociedad, quizá la más reticente a las interacciones y al dinamismo cultural. Este concepto de frontera o película abierta a los intercambios, en cierta manera, desafía parte de los discursos hegemónicos con perspectiva

hispánica sobre la región del Valle de Uco. Fundamentalmente sobre el departamento de San Carlos, erigido en torno a un fuerte de índole colonial, el Fuerte de San Carlos, construido en 1770. Con el tiempo otros fuertes se fueron levantando hacia el sur del departamento para reforzar la línea de defensa ante los embates de los indígenas: el fuerte ‘San Juan Nepomuceno’ (1774) y el Fuerte ‘Aguanda’ (1789). Consultando las investigaciones del docente mendocino Gilberto A. Vega, sobre estas fortalezas destaca sobre el fuerte ‘San Juan’:

Era la última atalaya de civilización que imponía respeto en la frontera de aquel pavoroso sur, lleno de misterios y acechanzas, donde pocos eran los que se atrevían a desafiar las inmensidades del desierto tan sólo habitado por el bravío indio en sus tolderías. (Vega, 1992: 47)

Esta acepción de frontera como línea de defensa que divide de acá para allá lo hispánico y la civilización, y de acá para allá lo pavoroso e indígena forma parte de una construcción histórica que desconoce las incidencias de las culturas ancestrales en el Valle de Uco. Las líneas investigativas sobre la zona se dividen en dos. Hay cronistas que sostienen que el nombre de la región considera los derechos o designios de propiedad sobre el territorio al cacique Cuco. Por eso los primeros españoles en territorio cuyano, Francisco Villagra y Pedro del Castillo, empezaron a designar a la región como “las tierras de Cuco” o “Valle de Cuco”, que con el tiempo se “deformaron” en Valle de Uco. Esta es la, digamos, historia oficial. Otra línea interpretativa sostiene que significa “lugar de bañados”, ya que “u” designa a “lugar” en lengua mapuche, mientras que “co” significa “agua” (Vega, 1996, p. 34). Sabedor de estas historias Ricardo Funes, en su gestión a cargo del área de Turismo de San Carlos, se volvió a preguntar “¿por qué nos llamamos Valle de Uco”? En su afán inconformista fue en búsqueda de personas mapuches que hablaran mapudungún y les consultó. Le respondieron que la palabra “uco” es de origen quechua. Según el relato oral recuperado por Funes, “uco” es la denominación a un “espacio amplio” entre montañas que abona, entre otras cosas, la teoría de que el camino del inca llegó hasta el Valle de Uco. En suma, una tercera línea de interpretación cobró sentido a la hora de hablar de la toponimia regional. Esta corriente tampoco era desconocida en los estudios de Vega. En el capítulo sobre la “época pre-hispánica”, considerando los estudios del arqueólogo Carlos Rusconi,

concluyó que antes de la conquista de América, en la zona, la diversidad cultural y los intercambios entre pueblos indígenas eran frecuentes:

Lo cierto es que las zonas como Tunuyán, San Carlos y las localidades del Arroyo de La Estocada, Tres Esquinas, Pareditas, Vilucó y otras aledañas, otrora fueron muy pobladas por aborígenes de distintas parcialidades. Es decir, una mezcla de Puelches, Pehuenches, Huiliches del sur, con tribus huarpeanas del norte e incaicas, entre las cuales, a no dudar, hubo una cierta vinculación. (Vega, 1996, p. 24)

En la descripción, nuevamente las localidades pertenecientes a lo que actualmente conocemos como Tupungato quedan sin reconocerse para hablar de la región. A pesar de esto, lo que interesa decir aquí es que en la actualidad la ruta 40, en otro tiempo el camino de las postas y, todavía antes y más amplio, el camino del inca son el eje articulador de los intercambios culturales en nuestro ámbito de estudio. Por eso, en este planteo de regionalizar nuestro estudio sobre el rock local, avizorar el camino del inca otorgó una perspectiva latinoamericana a la situación analizada. Así también lo intuyó Raúl Ahumada, guitarrista de Horus: “Ese camino tiene una gran impronta, una gran influencia, digamos, andina hasta México”. Suponemos que en esta última declaración se está poniendo en relación y aludiendo al éxito que alcanzaron los grupos mendocinos Enanitos Verdes y Alcohol Etfílico que transitaron ese camino. Por tal motivo sumamos otra deducción a este tramo del trabajo dedicado a alcanzar algunos resultados. Y tiene que ver con el papel gravitante de Raúl ‘Dimi’ Bass en algunas bandas y hechos de la región. Su incidencia como productor, como referente, como parte creativa de un sonido no pasaron desapercibidas en el Valle de Uco. Desde recitales en el cine Real La Consulta a mediados de los ochenta, el festival San Carlos Rock '89 hasta fiestas privadas en la finca ‘El Tunduque’ de La Consulta, donde se radicó a comienzos de 2000. Según el periodista Néstor Sampirisi (2023) Alcohol Etfílico fue “la primera banda realmente popular del rock mendocino”, con fanáticos que los seguían llenando los lugares de actuación. Usando el lema “Fiesta, mujeres y alcohol” rompieron el cerco del habitual público roquero. (p. 81)

Pasando por el festival San Carlos Rock '89 fueron cabeza de cartel. Los intercambios tras el escenario entre el grupo de Tunuyán Banda Azul y Dimi Bass fueron rememorados por José Luis Prina, cantante, guitarrista y compositor de la banda tunuyanina. De esas charlas y

aprobaciones de Dimi Bass nacieron definiciones estéticas sobre el “estilo andino” de algunas canciones creadas por Banda Azul con presencia de instrumentos de viento: sikus y flauta. Si bien Prina leyó el comentario como un halago y descarta la ironía, lo cierto es que la cultura andina está en el génesis de la canción ‘Soy como una roca’, primeramente, llamada ‘Borracho y loco’. Sabemos, la composición de Alcohol Etfílico data de 1986 y es una cita ineludible en la bibliografía sobre rock mendocino. Su punto de partida fue una historia relatada por un amigo de Dimi Bass que será reinterpretada por el bajista. El periodista mendocino Néstor Sampirisi (2023) cita así la anécdota:

Un amigo que hizo un viaje entre Perú y Bolivia me contó que iba en tren por el medio de la montaña y una mujer colla se paró en medio del vagón y se puso a cantarlo que parecía una melodía ancestral. Esta imagen me sonó al lamento de un pueblo y la uní con una idea que le daba vueltas a Natalio de hacer algo con un tono más latinoamericano y mi propio sentimiento acerca de lo que sucedía con los pueblos originarios (p. 41).

El éxito de esta canción estuvo en la versión que hicieron los Enanitos Verdes en 1994, bajo el título ‘Lamento boliviano’ y que le otorgó “fama mundial”. Aunque principalmente, el furor fue en Latinoamérica donde tanto los ‘Enanos’ como los ‘Alcoholes’ circularon con éxito por Chile, Perú, Colombia y México. A excepción de México, países atravesados por la cordillera de Los Andes cuyas montañas son sagradas para la cultura incaica.

Finalmente, como productor, Raúl ‘Dimi’ Bass participó en la producción del disco ‘Canciones’, del grupo tunuyanino Vincha y Muchísima Elegancia, editado en 2004. Ariel Dávila consideró, a los dos discos editados por Alcohol Etfílico, como una referencia sonora “sin consensos porteños” pero sí por parte del “rock en español”. La “cuadratura del sonido” es un rasgo distintivo y referencial a oídos de Dávila. El segundo disco de Dueños del Santo, titulado ‘Dueños del Santo’ (2008), también contó con la producción de Dimi Bass. Dice Iván Zotelo, al respecto: “Buscamos de productor al Dimi que nos quiso dar un toquecito más dancing y no era necesario, digamos, pero suena bien, está bien hecho.” En este caso la mano artística del productor, llevada hasta uno de los géneros de la música electrónica, no convenció del todo a Zotelo aunque sí su realización técnica. Otro músico local, Pablo

Morales, del grupo La Molinera, se acercó hasta Dimi Bass a pedirle consejos para comprarse una guitarra. Morales dudaba, en ese entonces, entre una guitarra Gibson o una Fender. En la charla Dimi identificó que a Morales le gusta la “guitarra gorda” y le recomienda la marca que empieza con “G”. Por esa guitarra fue Pablo Morales. La Molinera también quiso que la producción del primer disco fuera de Dimi Bass. Sin embargo, se negó a hacerlo sin dar demasiados argumentos. Ya en el 2013 el proyecto local Ema y Luzu, integrado por Emanuel Imazio y Mauricio Luzuriaga editó el disco ‘A lo lejos’. La producción artística estuvo a cargo del ¿ex? Alcohol Etílico, Dimi Bass. Hay lazos familiares entre Emanuel y Dimi que contribuyeron en su relación musical. También en la participación de Nicky Imazio, tío de Emanuel, quien hizo su aporte en el proyecto del dúo de La Consulta orientado a ritmos como la rumba cubana, vals peruano, bossa nova, murga y rock.

Otra referencia en grupos de la zona con poder de gravitación fue Karamelo Santo. Primordialmente Guillermo ‘Goy’ Ogalde. En 1986 su propuesta con Los Perfectos Idiotas llamó la atención de los grupos de Tunuyán que se presentaron en un recital que compartieron en la calle Pellegrini. Otro antecedente, el apoyo de ‘Goy’ al festival San Carlos Dame Rock, realizado en Eugenio Bustos, en 2012. Y que fue organizado por un grupo de estudiantes de Comunicación Social, entre ellas Mariana Santarossa, baterista de Skatimbaos. Sin embargo, la relación más notable se dio con Hormigas Negras con quien compartió escenarios además de ser parte de la producción de los primeros dos discos del grupo de La Consulta. También de la edición de ‘Viajando’, el CD grabado en el estudio ‘El Cangrejo’, montado en la casa que Karamelo Santo ocupó para vivir y trabajar en el barrio de La Boca de Buenos Aires. Con el ska, el hardcore y el punk, propios del género rock, y sumando elementos de la música de raíz latinoamericana el grupo mendocino construyó una identidad sonora heredada, según palabras de Ogalde, de Markama, Arco Iris, Quilapayún, Grupos formados en la década del sesenta y setenta que se destacaron “llevando los ritmos andinos al rock.” En pleno éxito por países de Europa Karamelo Santo editó el disco ‘La gente arriba’, donde la presencia de la música rock se ve relegada ante otros estilos: “Apostamos a ser en el futuro un grupo como Los Jaivas; una banda de folklore rockera” (Ogalde, 2006). Al respecto deseamos aquí decir algo en torno a la relación rock y folklore. En varias de las charlas mantenidas con músicos se habló sobre su relación personal con la música. Diego Lobos, Raúl Aguilera e Iván Zotelo, por ejemplo, empezaron a definir sus intereses musicales en oposición a la música folklórica regional. En el caso de Lobos su llegada al rock pasó por el

factor del ritmo: “Lo rítmico fue lo que me llevó al tema del rock”, “el folklore cuyano es medio embolante en el aspecto rítmico”. Ya en Iván Zotelo señaló a la educación formal como causa de su resistencia a la música folklórica. “La educación mía me dijo que el folklore era un plomo... era el acto del 25 de mayo, ¡insoportable!”. En tanto que Aguilera adujo razones intrínsecas a la naturaleza de su yo, a su intuición y espontaneidad, a pesar de que en su entorno familiar sí lo practicaban:

Yo lo respeto al folklore, pero no es una cosa que me nazca. Toda mi familia materna, gente del campo y gente muy ligada al folklore, hasta mi mamá toca la guitarra, y eran así de tonada y todo eso. Pero a mí nunca me nacía por ese lado. (Raúl Aguilera, comunicación personal, 28 de febrero de 2018)

De manera que esa ruptura generacional fue también parte del análisis. Así, en los despertares del rock en la región algunas de las identidades juveniles se construyeron a ritmo de la cultura rock. Sostenidas, ya sea por particularidades del sonido o como oposición a instituciones, en un caso la familiar y, en otro, las educativas. Ahora bien, con el paso de los años algunos de los protagonistas reconsideraron esa relación. Se miraron y miraron la música reconociendo que la autenticidad radicaba en reconsiderar las propias tradiciones, los propios lugares. “Yo vengo del rock, de esos que a mí me salvaron la vida, ciertos referentes, pero después me he dado cuenta que en el arte nada va a impactar más que lo de tu lugar”, reconoció Zotelo. Ya en Diego Lobos, cuando Cecilia Krill Contesta estaba creando las composiciones de su último disco, ‘Soma’ (2016), encontró respuesta a una tensión estética que se le presentaba anteriormente. Nombrar a una canción ‘Río Tunuyán’ no sonaba a rock; sonaba “fiero”. Se imaginaba la pregunta crítica dentro de cultores del rock: “¿Qué es ese nombre?” Se imaginaba, también, la respuesta crítica: “Es folklore, estás para atrás.” Con el tiempo esa “vergüenza” o “miedo” por mostrar de dónde y cómo podría representarse empezó a sanar. Entonces la canción llevó el nombre del río y el ritmo de la chacarera dio forma a la producción artística.

La relación rock y folklore, tanto cuyano como latinoamericano, en otros grupos y músicos de fines de los noventa y principios del dos mil, en cambio, no fue tan traumática. Emanuel ‘Mona’ Imazio empezó definiéndose a partir de la relación con la música rock, diciendo que se auto percibe “rockero folklorista.” Y que la música que hace es “rock

consultino”. Así lo definió: “es como un rock de campo y abierto a todo tipo de fusiones, me gustan todos los ritmos latinoamericanos.” Los Dueños del Santo también le otorgaron localidad a su tipo de rock. “Rock puestero” calificaron a su estética musical enmarcada en la cultura de las comunidades puesteras del sur de la provincia de Mendoza que se dedican a la cría de cabras y vacas. En estas comunidades la “unidad socioeconómica de producción permanente es el puesto, constituido por la vivienda, las instalaciones pecuarias como los corrales y el campo de pastoreo” (Samchuk, 2023, p. 3). Generalmente, estos puestos se instalan en torno a lugares donde la presencia del agua y de pasturas es primordial. Para el caso de Sebastián Videla uno de los fundadores de Hormigas Negras y actualmente en Igualitos, su posicionamiento a la hora de hablar de lo que sienten haciendo su música, tiene en cuenta la apertura de este lenguaje.

Nosotros como nunca nos sentimos músicos, tampoco nos sentimos ni roqueros, ni folklóricos, ni raperos, ni... Nosotros, le damos a todas, loco... El rock es lindo, loco, pero es lindo mezclar el rock con otras cosas también... Nosotros como tenemos esto de la ‘licuadora’, todo lo que hacemos, lo hacemos con rock. (Sebastián Videla, comunicación personal, 21 de febrero de 2018)

Un último caso presentamos aquí. El de Sol de Noche. Juan Eladio Coto, cantante del grupo, explicó que las composiciones empiezan con la guitarra criolla y con el reggae como latido clave. Sin embargo, en el proceso de construcción de una canción se van incorporando otros ritmos, muchos de ellos de raíz latinoamericana, como la cumbia, y del folklore argentino. En estos últimos casos, observamos que no hay distancia en la relación rock-folklore. Los intercambios, la apropiación de géneros musicales de ejes sur-sur, (Latinoamérica y África) y norte-sur (primer mundo y tercer mundo); en fin, las “mezclas” producen una nueva música a través del “mestizaje”. En consecuencia, a esta altura de nuestro estudio, podemos corroborar la tesis anunciada por Eduardo Berti en *Rockología*. Su estudio sobre el rock argentino de la década del ‘80 ya advertía, por “hartazgo” o por “aburguesamiento”, el “negro porvenir” de la música rock: “el rock confirmaría su tendencia a convertirse en una suerte de folklore universal” (Berti, 2012, p. 113).

Las últimas líneas de este colofón pretenden dar cuenta de algunas evidencias sobre el protagonismo de las mujeres en el rock local. El precedente de investigación sobre el

movimiento del rock mendocino, coordinado por la docente mendocina Graciela Cousinet, aportó que el protagonismo de mujeres, comparado con el de varones, fue “marcadamente inferior.” Para su análisis cruzó los datos organizando los diferentes roles en base a una periodización por décadas:

En los comienzos de la movida en Mendoza apenas se mostraban como integrantes de grupos, casi siempre en el rol de cantantes. En los 80, mayormente en el rol de coristas y recién en los 90 se percibió una mayor participación de las mujeres como instrumentistas. No hemos recogido testimonios acerca de mujeres compositoras (Cousinet, 2009, p. 141).

En el caso de nuestro estudio regional existieron similitudes en el nivel y grado de participación. A excepción de que sí se pudieron obtener testimonios de mujeres compositoras en la zona, tal es el caso del grupo Amenábar que, en 1998, se conformó y compuso repertorio propio. En base a nuestros registros y documentación los albores del rock en Tunuyán, a partir de 1981, no consignaron participaciones femeninas en algún grado de intervención. Ariel Dávila localizó a Tuti Petrich viviendo durante su niñez en Tunuyán. Y trazó cuatro esquinas de una cuadra, en una vivió Juan Tarditti, en otra Tuti Petrich, en la tercera Ariel y en la cuarta el artista visual Jorge Crowe. Aunque Petrich luego se radicó en la ciudad de Mendoza, sus visitas durante la adolescencia al departamento de Tunuyán traían “música moderna”. A partir de 1999 fue propietaria, junto a Carli Begueri, del estudio de grabación Fader Records. Además de ser productora musical y mánager del grupo mendocino Usted Señálemelo. En uno de los discos editados por el tunuyanino Vincha y Muchísima Elegancia, Petrich hizo coros en algunas de las canciones del disco ‘Se dicen cosas’, grabado en Fader en 2007. Con el surgimiento del grupo La Sangre, en 1995, ya hubo presencia de mujeres en la ejecución instrumental. Marcela Ramírez estuvo a cargo del bajo del grupo punk. Y en Lado B, Ruth Casado hizo la voz principal. En ambos casos se trató de participaciones de corta duración en grupos cuyo liderazgo y continuidad recayó en Diego Lobos.

Por San Carlos, Claudia Emmi fue una de nuestras fuentes primarias de consulta dado su consumo de música rock y participación en los primeros recitales que se hicieron en el departamento. “Las mujeres en el rock fue así como muy que no nos animábamos, yo me

animé siempre y fui a dónde pude.” El temor de las mujeres para participar de la cultura rock, según su mirada, radicó en que el ámbito del rock “es un lugar denso”, aunque aclara que a ella nunca le pasó nada. Otra mujer osada en nuestro contexto fue Antonia Martorell, madre del tres veces intendente de Tunuyán, Martín Aveiro. Oriunda de Vista Flores, entre sus actividades particulares subrayamos la gestión de ‘Scooby pub’, en La Consulta, a principios de los años noventa. Por ese bar circularon bandas de rock, Los Hijos de Neruda entre ellas, para quienes Martorell era una persona “valiosa” a diferencia de lo que pensaba cierta parte de la sociedad y algunos de sus parientes para quienes representaba algo “vergonzoso”. Ariel Dávila rememoró sus comienzos musicales aludiendo a referencias cardinales en su construcción como músico: “Me iba encontrando con estas Thelma y Louise, estaban de la cabeza, y yo coincidía mucho más con esto que con mis compañeros de la escuela, con esta señora que tenía 50 años. Decía: ésta es mi compañera de escuela.” Promediando el fin de la década del noventa la existencia fugaz de Criaturas Celestiales, grupo integrado por músicos de los departamentos de Tunuyán y San Carlos, tuvo a Lili Rossi comandando la voz de esta propuesta de rock-por alternativo, que tan solo llegó a ensayar y grabar canciones. En cambio, Amenábar presentó a tres mujeres adolescentes tocando instrumentos y componiendo canciones propias. Surgidas en 1998, en La Consulta, funcionaron casi tres años haciendo presentaciones en radios, bares y eventos estudiantiles de San Carlos. E incluso en centros culturales de la ciudad de Mendoza. De las integrantes de Amenábar, Vanesa Testa continuó desarrollando experiencias musicales, haciendo coros en Dueños del Santo. En esta última banda, Gisel Lemos también participó durante un breve período, tocando teclados. Otros antecedentes, más allá de nuestro anclaje temporal, fueron: Big Band, grupo musical de pop que a partir de 2005 integraron dos hermanas, Marina Villarroel en guitarra y voz, y Carimé Villarroel en teclados y voz. “El ámbito del rock era difícil para una mujer”, expresó Marina, recordando los primeros recitales que hacían y donde eran acompañadas por sus familiares. Y Mariana Santarossa, baterista y compositora de Skatimbaos, grupo del departamento de San Carlos formado a partir de 2008. Además de ser organizadora del festival ‘San Carlos Dame Rock’, cuya primera edición fue en el año 2013. Un último dato es el de Florencia Schultze, oriunda de La Consulta, que registra ocasionales incursiones musicales con proyectos propios e integrando conformaciones con varones. En estos casos con la voz como instrumento de ejecución, pero también durante esta investigación se ha logrado documentar su participación en el arte de tapa de discos, como es la fotografía y tapa del álbum ‘La sombra de mi alma’ (2008), del cantautor Emanuel

Bonaccorso. La información recuperada para nuestro período de estudio del departamento de Tupungato presentó los antecedentes de Adriana Meli, como organizadora del Festival Tupungato Despierta, en el año 2002, que según nuestras fuentes consultadas fue uno de los detonantes claves del despertar del rock en el departamento. Anteriormente, a mediados de los noventa, El Signo, grupo de música tecno, contó con la voz de Carolina Giaquinta cuya novedad del momento fue haber tocado con pistas.

Estas menciones, desde luego, son insuficientes para contar una historia de las mujeres en el rock local. Vale reconocer que ese marco interpretativo no fue propósito inicial de este trabajo. Sin embargo, el haber puesto la mirada en sus aconteceres y protagonismos desea reivindicar a quienes estuvieron en la cultura rock y construir un relato que, aún sin ser suficientemente inclusivo, problematice en torno a la narrativa y a los hechos que niegan su papel o lo sitúan exclusivamente en el lugar de escuchas, de groupies, de musas o de coristas. Indagar las causas de por qué ese protagonismo fue menor evidencia, a todas luces, que la cultura rock fue “cosa de hombres”. Así lo reconoce Néstor Sampirisi (2023) identificando la irrupción “provocadora” de Viudas e Hijas del Rock and Roll, en el ámbito nacional en los años ochenta, como un punto de inflexión. En tanto que en la provincia de Mendoza destacó a las coristas del grupo Ananá Split: María Soledad “Mariela” Contreras, Silvia “Negra” Mechulán (coros), María Gabriela “Turca” Marín y Mercedes Marín. Evidencias que indican que el rol de corista era el estereotipo sexista asignado a las mujeres. Si bien su estudio focalizó los años ochenta, una década atrás dos mujeres más formaban parte del ámbito del rock mendocino subidas al escenario, Alicia ‘Negra’ Merlo y Susana ‘Turca’ Nalldi, voces principales de sus agrupaciones.

En cualquier caso, sea como corista, groupie, vocalista, instrumentista, periodista, mánager fotógrafa, productora, organizadora de eventos de rock o “como parte de sus vidas” las mujeres rockeras lucharon por conquistar un lugar en la cultura rock. Bajo la óptica de la periodista feminista Romina Zanellato las mujeres “desde que se asumieron como rockeras pusieron en jaque las convenciones tradicionales del género identitario” (Zanellato, 2020, p. 12). La nota precedente da en la clave al problematizar sobre un aspecto inherente a la cultura rock, su carácter machista. Las caracterizaciones “denso” y “difícil para una mujer”, respecto al ambiente rock en la región, resultan sintomáticas para retratar un entorno que no era seguro ni ofrecía igualdad de condiciones para las mujeres. Se observa, entonces, que a pesar de

estar en un ambiente adverso las mujeres desafiaron su deber ser y creyeron que era posible ser parte de la historia de esta música. Y, en consecuencia, desmitificar los estereotipos de género y ocupar legítimamente espacios. Por caso, la historia de Mariana Santarossa que, desde su adolescencia en pleno siglo XXI, ya planteaba conquistar lugares hegemónicamente ocupado por hombres. Diciéndoles, por ejemplo, “callate, si yo también puedo hacerlo.”

Finalmente, durante nuestra etapa de estudio la música rock no fue observada por sus protagonistas locales como una práctica al servicio de la revolución, ni como una acción transformadora de la sociedad. El rock no cambió el mundo, pero cambió mi propio mundo, bien podría ser un eslogan que algunos de los músicos entrevistados refirieron a la hora de hacer balance sobre su vinculación con la música. Tal aseveración se enmarcó en un contexto latinoamericano en el que el régimen neoliberal promovió la “fragmentación de la experiencia histórico-social” (Richard, 2014, p. 44). Como paradigma de este poder transformador en lo individual, la narrativa de Diego Lobos comenzó reconociendo que, en base a letras de canciones de rock y experiencias en el circuito musical mendocino, fueron cambiando sus discursos y pensamientos. Quizá este rol transformador siga vigente entre quienes todavía forman parte del rock. Claudia Emmi hizo manifiesta esta función en el presente: “Una sigue escuchando rock porque cree que es la única música que te llega, la única música que dice algo contra lo que está pasando socialmente.” Claro que, según su lectura, “no es la música del momento.” Mirar la actualidad de quienes protagonizaron esta historia local nos permitió dirimir sus permanencias, transformaciones y salidas de la cultura rock. De las personas consultadas en esta producción Diego Lobos, junto a Mauro Mugneco y Juan Cruz Vergara, continúan con un nuevo proyecto grupal de música tecno: Fiesta de Animales. Igualitos, la continuidad musical de Sebastián y Francisco Videla tras la partida de Hormigas Negras, sigue rodando tanto en presentaciones como en ediciones de discos, fundamentalmente en el circuito de la provincia de Mendoza y, eventualmente, en la ciudad de Buenos Aires. Otros que siguen vigentes son los grupos de tributos cuyas presentaciones, además de permitirles continuar con su relación musical, les reditúan algún beneficio económico. Bokanegra y Ruido Blanco, sostienen sus propuestas interpretando el legado de Soda Stereo y Gustavo Cerati. Con un repertorio de rock nacional (Enanitos Verdes, Fito Páez, Andrés Calamaro, entre otros) Mölle hace presentaciones en bares y eventos privados de la región. Está integrada por Mauro Gallardo, Rafael Gallardo (de pasado en La Noche y La Guarilona y Metamorfosis) y Guillermo Laudecina (con su antecedente en La Séptima

Ola). Por un camino quizá paralelo están quienes podríamos denominar cantautores. No arriesgamos decir que se inscriben en la etiqueta de “cancionistas”, propuesta por el investigador Martín Graziano, ya que en nuestros casos de estudio el rol de compositor mantiene cierta tradición. Aunque otros rasgos estéticos, propios de esta escena de ciudades en torno al río de La Plata, aplican a músicos locales. La autogestión podría ser uno de esos rasgos y Emanuel Bonaccorso fue quien destacó por este aspecto cuando decidió iniciar su carrera solista instalándose en la ciudad de Buenos Aires, a partir de 2010. Desde entonces fue ganando relativo lugar en el circuito porteño y alrededores, al principio como músico callejero y esta última etapa actuando en recitales propios o gestionados desde algún espacio organizativo. En adición a sus actuaciones ha publicado discos y dvd que eventualmente también ha presentado en el ámbito de la provincia de Mendoza. Otra demostración de continuidad es Ariel Dávila. Tras su experiencia en Los Hijos de Neruda, el camino elegido para dar continuidad a su veta musical fue el de llevar adelante un proyecto con énfasis en su ideario personal. “Qué pocos quedaron de aquellos”, se escuchó decir al ritmo de la letra ‘Aún sigo cantando’, de Enanitos Verdes, y, por estas razones, se aventuró junto a músicos sesionistas para sus próximos pasos. Primero firmando como Vincha y Muchísima Elegancia apostó por la edición de dos discos y algunas esporádicas presentaciones en el ámbito provincial, sobre todo en la primera publicación que data de 2004. Su última aparición, ya como Ariel Dávila, se limitó al lanzamiento, por redes y plataformas digitales, del álbum ‘Los días del evangelista’, en 2021. Durante ese mismo año Pablo Morales (ex La Molinera) y Ricardo Castro (ex Dueños del Santo) también eligieron las plataformas digitales para el lanzamiento y el intercambio de sus discos solistas: ‘Clematis’ y ‘Música para astronautas’, respectivamente. Por último, Emanuel Imazio, esta vez conformando el dúo Ema & Luzu, presentó en 2014 el álbum editado en CD organizando un recital en el cine Real La Consulta. Algunas de las salidas de la cultura rock, ya dijimos, tuvieron que ver con la emigración para ir a estudiar en el nivel superior. Hubo otras razones como el ingreso al mercado laboral o el dedicarse a profesiones que no tienen estrecha vinculación con la música. José Luis Prina, de Banda Azul, lo vivenció así y por eso su carrera musical no pudo desarrollarse más allá de su juventud: “somos la gente del pueblo que por ahí no puede dedicarse.” Además, Prina, estableció una diferenciación entre el “músico real” que ensaya diariamente y otra clase de músico, vamos a llamarle eventual, que ensaya al principio semanalmente hasta que a medida que avanza su edad va mermando gradualmente las juntadas para ensayar o tocar música. Los “reales”, en cambio, siguen ensayando y tocando como cuando tenían “quince años” Esta

diferenciación remite a la idea de “la estructura del movimiento de rock nacional” que ensaya el sociólogo Pablo Vila (1985), cuando distingue un “núcleo” y una “periferia”. Del núcleo son parte aquellos “miembros plenarios” que tomaron los ideales del rock desde jóvenes y continúan practicándola como “forma de vida” en el mundo adulto. Esos miembros, aclaró, pueden ser músicos, periodistas o público. En tanto que la periferia está constituida por aquellos adolescentes que adhieren al movimiento y sus ideales en su juventud y se retiran cuando llegan a la adultez, “al adquirir compromisos laborales y familiares”. Para estos últimos el rock deja de ser un movimiento socio-cultural que los representa para convertirse en un mero hecho estético entre otros hechos estéticos que se ofrecen para consumo. Y, reconoció, finalmente, que esta periferia adolescente “aportó gran caudal de miembros al núcleo en las postrimerías al gobierno militar” (pp. 137-138). Sin dudas que la composición precedente sirve para clasificar a un gran número de personas que aparecen mencionadas a lo largo de este trabajo. Sobre todo, esos nombres que integraron agrupaciones y tras esas experiencias abandonaron la actividad musical. En cambio, en otros, como los que han sido considerados para este estudio como fuentes de consultas primarias, su vinculación con la cultura rock persiste. A veces como público, en otras como hacedor.

Referencias

Bibliografía

- Abarca, Nuria Desirée. (2021) *Análisis Organizacional de una galería comercial. El caso de la galería Caracol*. [Trabajo de investigación. UNCuyo. Facultad de Cs. Económicas. Carrera de Administración].
https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16770/abarca-fce.pdf
- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora.
- Archivo Prisma. (21 de junio de 2022). *AV-5494 2002 Neosonido*. [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=YXA_EPLPjoc
- Baschet, Jérôme. (2018). *¡Rebeldía, resistencia y autonomía! La experiencia zapatista*. Ediciones Eón.
- Brasil Vilella, Tulio. (2014). *Cultura do Hype: Como movimentos musicais efêmeros da década de 2000 criaram novos ícones na cultura pop*. [Monografía. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO. Carrera de Comunicação Social/ Jornalismo]
<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/4391/1/TBrasil.pdf>
- Becerra, Martín. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en la Argentina y en América Latina*. Paidós.
- Berti, Eduardo. (2012). *Rockología: documentos de los '80*. Galerna.
- Birabent, A. (noviembre 1993). *Más música que tv / Entrevistado por periodista*. Revista Pelo, 24, (457).
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Postproducción: La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Boyle, D. (1996). *Trainspotting*. [Película]. Film4 Productions; Figment Films.
- Cabrera, Fernando. (2013). Cine Religión. [Canción]. En: *Viva la Patria*. Ed. Tacuabe srl.
- Canal Darcy Oliveras. (28 de enero de 2018). *Hormigas Negras: documental gira sudamericana 2017* [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fUqTXazmTXg&t=2861s>
- Canal El Churro. (6 de mayo de 2014). *To Beef or Not To Beef. Indio en Mendoza Vorterix*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PVMvVUlxYbk>
- Carcavallo, L. (Director). (2017). *Cemento: el documental* [Película]. Decime Puente Producciones Audiovisuales. Tommy Gun Entertainment.

- Carrizo, M. y Quiroga, D. [Martín Carrizo y Diego Quiroga]. (2020, 10 de febrero). *La Falda. El festival que hizo historia en la música argentina*. (Documental, 2017) [Vídeo]. You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=7Ve8Ha43HIU>
- Castro, Ricardo. (11 de diciembre de 2008). *Hay que tener mucho cuidado con lo que uno sueña/Entrevistado por Ulises Naranjo*. MDZ On Line. <http://www.mdzol.com/entrevista/89703-hay-que-tener-mucho-cuidado-con-lo-que-uno-suena/>
- CD hecho en Pareditas. (Setiembre de 2002). *Reportero XXI*.
- Cínicos vxp. (18 de abril de 2013). Los Desobedientes. Crónicas del rock de Mendoza. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wxwgMUF5hKo>
- Correa, Gabriel. (2002). El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas 2*: 40-54.
- Cortese, Carmelo; Llano, María del Carmen; Lecaro, Patricia; Bauzá, Javier; Cortese, Laura; Jara, Laura; Lema, Sandra; Raia, María Laura; Sancho, Jimena; Di Césare, Cecilia; Fernández, Diego; Gordillo, Lorena; Pérez, María Victoria; Simon, Bárbara (2008) Luchas y movimientos sociales en Mendoza 1993/2005: respuestas a la desocupación, pobreza y crisis. *Confluencia*, 4(7), 193-214. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5377>
- Cousinet, Graciela, Padilla, M., Etepa, V. y de Luca, M. (2009). *Extramuros. La historia del movimiento de rock mendocino (1958-1998)*. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo – EDIUNC.
- Decreto 1584 de 2010. [Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación]. Por el cual se establecen Feriados Nacionales y días no laborables. 2 de noviembre de 2010.
- Díaz Marengui, Pablo. (2016). *Códex. La música contemporánea*. Maten al mensajero.
- Didi-Huberman, Georges. (2015) *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Editorial Biblos.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Eco, Umberto. (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Editorial Lumen.
- Fair, H., (2012). El discurso político de la antipolítica. *Razón y Palabra*, 80. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524426051>
- Fanjul, A. P. (2007) Acúmulos e vazios da pesquisa sobre el rock argentino. *Significação: revista de cultura audiovisual*, 34(27), 125-149. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766010008>
- Fernández Bitar, Marcelo (2015) *50 años de rock en Argentina*. Sudamericana.

- Ffrench-Davis, Ricardo. (Editor). (2005). *Macroeconomía, comercio y finanzas*. Cepal en co-edición con Mayol ediciones.
- Flores, D. (15 de agosto de 2018). Remeras de rock, de Daniel Flores. *Periodismo.com*.
<https://www.periodismo.com/2018/08/15/remeras-de-rock-de-daniel-flores/>
- Fisher, Mark. (2009). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Titivillus.
<http://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Fisher-Mark-Realismo-Capitalista.pdf>
- Gallardo, Rafael. (2017). Pueblo, los de acá. [Emisión de radio]. Radio La Memoria.
- García, Miguel A. Editor. (2010) *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. Editorial de la Universidad de La Plata.
- Gazzo, Walter. (2007). *50 canciones de rock mendocino*. Antología
- Giménez, Rolando. (2016). *Aún sigue cantando: 55 años de rock en Mendoza*. Zero Editorial.
- Giunta, Andrea. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación ArteBa.
- Gómez, M.C. y Rosales, Hugo. (1996). Cultura en San Carlos 1970-1996. En: Lacoste, Pablo. (Compilador). *Valle de Uco. Historia y perspectivas*. (pp. 183-191). Diario Uno.
- Graziano, Martín E. (2011). *Cancionistas del Río de la Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Gourmet Musical.
- Grinberg, Miguel. (2014) *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical.
- Guerrero, Gloria. (julio 1980). Nota de la redacción. *Revista Hurra*, (1), 55.
- Guerrero, Gloria. (2011). *Estadio Obras, el templo del rock*. Sudamericana.
- Hall, Stuart. (2003) Introducción: ¿quién necesita identidad? en: Hall, S. y du Gay, P. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13-39). Amorrortu.
- Hutcheon, Linda. (1987). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Revista Poétique*, (45), pp. 173-193.
<https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>
- Julià, Ignacio. (1996). *Grunge, noise & rock alternativo*. Celeste Ediciones.
- Kodama, M. (8 de mayo de 1999). El poema que Borges nunca escribió. *El País*.
https://elpais.com/diario/1999/05/09/ultima/926200813_850215.html
- Cooperativa de Trabajo Lavaca LTD. (2005). *Generación Cromañón: Lecciones de resistencia, solidaridad y rocanrol*. Lavaca Editora.
- López, Vanina. (2016) *Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80*. Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural.

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/73597/CONICET_Digital_Nro.61513_696-1997-44d3-8363-561fba92ae85_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y

- Lucas, J. M. (diciembre de 2012). Sin bengalas el rock chabón se queda sin luz. *Desvío Cósmico*, 1 (0), 6.
- Luna, Omar. (2008). Mermelada loft. De los Cuatro Vientos Editorial.
- Lunardelli, Laura. (2002) *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los '90*. Editorial Biblos.
- Michi, Gabriel. (2016) *Cabezas, un periodista, un crimen, un país*. Editorial Planeta.
- Mollo, Arnedo, Gil Solá. (1993). Huelga de Amores. [Canción]. En: *La Era de la Boludez*. PolyGram.
- Nebbia, L. (2013). Quien quiera oír que oiga. [Canción]. En: Banda Sonora del Film *Evita*, *quién quiera oír que oiga*. Edición 30 aniversario. Mellopea discos.
- Nietzsche, Friedrich. (2004) *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Ogalde, G. (2006). *Latinoamérica es eso, es cumbia / Entrevistado por Daniel Jiménez*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2237-2006-05-18.html>
- Paganini, E. (2013, 28 de enero). *La tonada (I)*. La Quinta Pata. Recuperado el 2 de enero de 2024, de <http://la5tapata.net/la-tonada-i/>
- Pérez, M. (10 septiembre de 2015). Una foto en La Falda 92. *Cubil on line*. <https://www.cubionline.com.ar/una-foto-en-la-falda-92>
- Pérez, M. (2 septiembre de 2013). Nina – se rompió el mar en tus ojos. *Cubil on line*. <https://www.cubionline.com.ar/nina>
- Piatelli, Alberto. (2012). Historia del transporte. En: Lacoste, Pablo. (Compilador). *Valle de Uco. Historia y perspectivas*. (pp. 192-198). Diario Uno.
- Pietrafesa, Patricia (6 de enero de 2005). *El fin del rock cromañón. Entrevistada por suplemento No*. Diario Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1510-2005-01-06.html>
- Prieto Castillo, Daniel. (1998). Notas sobre la comunicación alternativa. [Archivo PDF] <https://www.prietocastillo.com/textos/1/Notasobrecomunicaciónalternativa.pdf>
- Provéndola, Ignacio. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Eudeba.
- Pujol, Sergio. (2007). Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. En: James, Daniel. (Dir.) *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. (Tomo 9, pp. 281-325). Sudamericana

- Ramírez, Mariano. (2001) *Menem. Un presidente mediático*. Ediciones del Canto Rodado.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Reynolds, Simon. (2010) *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja Negra editora.
- Recanati, B. (2020). *Mostras del rock*. Sigilo Editorial.
- Rep, M. (5 de diciembre de 2005). Covers. *Miguel Rep dibujante y humorista gráfico*. <http://miguelrep.blogspot.com/2007/12/covers.html>
- Revista Rapsodas*, 1(2), 22-23. 'Instantes. Jorge Luis Borges'.
- Richard, N. (2005). Arte y política; lo político en el arte. En P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar (Eds.), *Arte y Política* (pp. 16-17). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rofinelli, G., Papi, S., Ciolli, V. (2014). *Fábricas recuperadas en Argentina. un balance necesario: el caso IMPA*. Gambina, J. C., Railand, B. y Campione, D. (Comps.). Fundación Investigaciones Sociales y Políticas.
- Roig, Arturo, Lacoste, Pablo, Satlari, María Cristina (Comps.). (2004). *Mendoza a través de su historia*. Editorial Caviar Bleu.
- Rotman, Sergio (6 de enero de 2005). *El fin del rock cromañón. Entrevistado por suplemento No.* Diario Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1510-2005-01-06.html>
- Ruíz Díaz, F. (2004) *Magia veneno [Canción]*. En *El Número Imperfecto*. EMI.
- Salerno, Daniel (04 de octubre de 2018). *Quiero escuchar cantar a tu remera. Entrevistado por Cánepa, A.* Revista Ñ, diario Clarín. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/quiero-escuchar-cantar-remera_0_qwQjH5Bqq.html
- Samchuk, Rocío. (2023) *Ruralidad y Derechos Humanos: comunidades puesteras de Malargüe*. <https://fcp.uncuyo.edu.ar/upload/ruralidad-y-derechos-humanos-comunidades-puesteras-de-malarge1.pdf>
- Sampirisi, Néstor. (2023). *Rocanroles. El estallido de los '80 en Mendoza*. Ediciones Culturales de Mendoza.

- Sánchez, Octavio. (2004). La cueca cuyana contemporánea. Identidad sonora y sociocultural. [Tesis de maestría. UNCuyo. F.A.D. Maestría en Arte Latinoamericano]. <https://bdigital.uncu.edu.ar/2764>
- Santarcángelo, J., y Schorr, M. (2000). *Desempleo y precariedad laboral en la Argentina durante la década de los noventa*. <http://tecnicasavanzadas sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/156/2012/03/Santar-Schorr-2001-Desempleo-y-precariedad-laboral-en-los-noventa.pdf>
- Santos Carolina, Cei Gabriela, Arcidiacono Silvia. (2023) *Al taco. Historia del rock argentino hecho por mujeres (1954-1999)*. El Gourmet musical.
- Schmucler, Héctor. (1997). *Memoria de la comunicación*. Biblos.
- Serrano, J., Gutiérrez, F., Nadal, F. y Villafañe, H. (1988). Gente que No [Canción]. En: *Todos Tus Muertos*. RCA.
- Sietecase, Reynaldo. (15 de mayo de 2012). El campeón de la noche. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/22-33779-2012-05-15.html>
- Sonda Records. (s/f). *Las Flores del Mal*. <http://www.sondarecords.com/lfdm.html>
- Spinetta, L. (1983). Resumen Porteño. [Canción]. En *Bajo Belgrano*. Interdisc (Universal).
- Svampa, Maristella (2008). *Cambio de época. Poder político y movimientos sociales*. Siglo XXI.
- Tagarelli, Damián. (2015). *Hormigas Negras. Crónica de la gira más larga del rock*. Edición de autor.
- Tagarelli, Diego. (2009) *Crisis y transformaciones socioculturales en la Argentina durante la década del noventa: la emergencia del Rock Mestizo como expresión marginal de los sectores populares*. [Tesis de grado. UNCuyo. F.C.P.y S. Carrera de Sociología]. <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=4702>
- Tagarelli, Iván. (Julio de 2000). 'La Noche' volvió al escenario del rock. *Entrevistado por Pérez Ampuero, R.* Reportero XXI.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Ediciones Paidós.
- Thwaites Rey, M. (2004). *La autonomía como búsqueda, el Estado como contradicción*. Prometeo.
- Trejo, Mario. (2014). *Los pájaros perdidos*. Ediciones Continente. Buenos Aires.
- Ulanovsky, Carlos, Merkin, M., Panno, J. J. y Tijman, G. (2015). *Días de radio. (1960-1995)* Emecé.
- Valle, R. (17 de diciembre de 1993). A toda máquina. *Diario Uno*.

Vega, Gilberto Amador. (1993). *El departamento de San Carlos y su historia*. Ediciones del Carmen.

Verbitsky, Horacio. (1995). *El vuelo: una forma cristiana de muerte*. Editorial Planeta.

Vila, Pablo (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil, en: Jelin, E. (Comp.), *Los movimientos sociales 1*. (pp. 83-156). Centro Editor de América Latina.

Williams, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. Ed. Las Cuarenta.

Williams, Raymond. (2011). *Cultura y materialismo*. La marca editora.

Zanellato, Romina. (2020) *Brilla la luz para ellas. Una historia de las mujeres en el rock argentino. 1960-2020*. Marea ediciones.

Entrevistas

- (01) Aguilera, Raúl. (n. 1969, El Bolsón, Río Negro; Tunuyán, Mza.). Cantante, guitarrista, compositor e intérprete en Ley R, La Progresión, Bokanegra, Tripolar. Fecha de entrevista: 28/02/2018.
- (02) Ahumada, Raúl; Benedetti, Leandro; Pechemiel, César y Gómez, Aldo (Cdad. Mendoza, San Martín y Tunuyán). Guitarrista, bajista y voz, baterista y productor, respectivamente, del grupo Horus. Fecha de entrevista: 10/01/2018.
- (03) Arias, Javier “Patrón”. (n. 1977, Eugenio Bustos, Mza.) Sonidista, fanático del sonido, organizador de eventos. Fecha de entrevista: 17/01/2018.
- (04) Bonaccorso, Emanuel “Patón”. (n. 1976, La Consulta, Mza.) Guitarrista y compositor en La Noche, La Guarilona y solista. Fecha de entrevista: 06/03/2018.
- (05) Busse, Laureano. (n. 1990, La Consulta, Mza.). Guitarrista, compositor, productor, cancionista en Ama Cunkay y solista. Fecha de entrevista: 20/02/2018.
- (06) Castro, Ricardo “Trocás”. (n. 1968, La Consulta, San Carlos). Cantante, guitarrista y compositor en Dueños del Santo. Fecha de entrevista: 29/12/2005.
- (07) Emmi, Claudia. (n. 1965, La Consulta, Mza.). Seguidora, amante de la música rock. Fecha de entrevista: 09/01/2018.
- (08) Funes, Ricardo. (n. 1969; Eugenio Bustos, Mza.). Productor artístico y ejecutivo en Grasa ‘e Moto y Hormigas Negras. Fecha de entrevista: 03/01/2017.
- (09) Gallardo, Rafael. (n. 1969; Eugenio Bustos, Mza.). Músico, tecladista y compositor de La Noche, La Guarilona, Metamorfosis, Criaturas Celestiales, Mölle. Fecha de entrevista: 12/01/2018.
- (10) Piña, Daniel “Gallo”. (n. 1969, La Consulta, Mza.). Hacedor. Fecha de entrevista: 22/09/2018.
- (11) Imazio, Emanuel “Mona”. (n. 1982, La Consulta, Mza.). Guitarrista, bajista, percusionista y compositor en Piel y Huesos, murga Hormigas Negras de Mozambique, Ema & Luzu. Fecha de entrevista: 02/01/2018.
- (12) Jordá, Gonzalo “Pichón”. (n. 1988, de La Consulta, Mza.). Anti-músico, amante de la música. Baterista y voz de Efekto Sperma, Involución, Bukowski. Fecha de entrevista: 22/12/2017.

- (13) Lobos, Diego. (n. 1972, Tunuyán, Mza.). Músico, guitarrista y compositor de La Sangre, Lado B, Cecilia Krill Contesta, Malva y los Zombis. Fecha de entrevista: 22/12/2017.
- (14) Luna, Omar. (n. 1958, Pareditas, Mza.). Escritor, gestor cultural. Fecha de entrevista: 19/01/2006.
- (15) Martínez, Juan. (n. 1981, Tunuyán, Mza.). Cantante, guitarrista y compositor en La Trampa, Klandestinos, Millones Escondidos. Conductor y productor del programa de radio Grito de rock. Fecha de entrevista: 24/04/2018.
- (16) Morales, Pablo. (n. 1979, La Consulta, Mza.). Guitarrista, cantante y compositor de La Molinera; solista. Fecha de entrevista: 05/02/2018.
- (17) Prina, José Luis. (n. 1968, Tunuyán, Mza.). Cantante, guitarrista y compositor de Banda Azul. Fecha de entrevista: 24/03/2018.
- (18) Rodríguez, Claudio. (n. 1966, ciudad de Mendoza, Mza.). Empresario: Hotel La Posta de San Carlos, Fm Del Valle, Kahulem disco, History disco. Guitarrista en La Séptima Ola. Fecha de entrevista: 18/01/2023.
- (19) Santarossa, Mariana. (n. 1990, Villa Chacón, Mza.). Fotógrafa, baterista de Skatimbaos y Cambodia. Organizadora del Festival San Carlos Dame Rock. Fecha de entrevista: 15/01/2018.
- (20) Tagarelli, Diego. (n. 1982, La Consulta, Mza.). Guitarrista y compositor en Hormigas Negras. Fecha de entrevista: 12/05/2015.
- (21) Vergara, Juan Cruz. (n. 1984, Tunuyán, Mza.). Guitarrista, bajista, tecladista en Cecilia Krill Contesta, Auto Rural Compartido, Sergio Bonelli y los Insuperables, Pulpo Pein, Nebula. Fecha de entrevista: 05/02/2018.
- (22) Videla, Sebastián y Videla, Francisco. (n. 1979, La Consulta, Mza.). Percusión, voces y composición en Hormigas Negras e Igualitos. Fecha de entrevista: 21/01/2018.
- (23) Zotelo, Iván. (n. 1972; Pareditas, Mza.). Poeta, bajista de Pareditas Hot Band, Dueños del Santo y Grasa e Moto. Gestor de La Estafeta: bar de rock. Fecha de entrevista: 09/01/2017.

El listado precedente forma parte de las entrevistas formales. Más allá de éstas se llevaron a cabo entrevistas informales a las siguientes personas: Marcelo Aguilera (operador de radio); Omar Contreras (guitarrista y voz de Cero Acústica), Eladio Coto (Vocalista y compositor en

Sol de Noche); Darío Ferreira (baterista en Luto); Germán Flores (guitarrista y compositor Valkiria, productor en Festival “Tupungato Despierta”); Fabián “Patón” Gallerani (sonidista); Gerardo Castillo (productor “Encuentro Provincial de Arte”); Adrián Horas (Baterista en Vat 69, Dueños del Santo); Gerardo Mercado (empresario Los Tilos Restaurante, El Cielo Pub, Viejo Chalet disco); Gimena Moreno Vitaliti (vocalista, guitarrista y compositora en Amenábar); Marcelo “Chacho” Peñaloza (bajista en Banda Azul, bajista y cantante en Vat 69); Marcos Pérez (Comunicador Social, hacedor de revistas y programas de radio); Alexis Popic (guitarrista en La Noche, Metamorfosis); Marcelo Reynoso (productor “Encuentro Provincial de Arte”, gestor de turismo); Iván Rocha (voz en Ruido Blanco); Vanesa Testa (voces, guitarra y composición en Amenábar, coros en Dueños del Santo); Marina Villarroel (voz y guitarrista en Big Band).

Recopilación de fuentes documentales según orden de aparición

N°	Documento, material	Tipo de fuente	Autor, propietario	Fecha de edición, grabación, publicación	Archivo
01	Afiche recital de Marcelo Reginato y sus Músicos en Kobarú disco	Documentos personales	Ko'barú discoteque	18/02/1985	Marcelo Reginato (fotografía digital) https://www.facebook.com/marceloreginatooficial/photos/pb.100063649174149.-2207520000/818678044905340/?type=3&locale=es_LA
03	Afiches de recitales de Horus en Cine Avenida y disco Scorpio	Documentos Personales	Horus	01. 05 y 17/02/1982	Aldo Gómez (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1453046619894&set=pb.1645147363.-2207520000&type=3&locale=es_LA
04	Documental: La Falda. El festiva que hizo historia en la música argentina.	Registro videográfico	M. Carrizo y D. Quiroga	2017	Martín Carrizo (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=7Ve8Ha43HIU
04	Long play 'Calles Oscuras, de Marcelo Castillo	Registros discográficos	Marcelo Castillo	1987	TN Producciones Marcelo Castillo (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=n8ic8K-8dkA&t=62s
05	Afiche San Carlos Rock '89	Documentos personales	Dirección de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de San Carlos	07/04/1989	Marcelo Puerta (fotografía digital)
06	Documental: Los Desobedientes. Crónicas del rock de Mendoza.	Registro videográfico	Ricardo Turesso y Ana Pelichott	2012	Cánicos vxp. (Archivo de vídeo). https://www.youtube.com/watch?v=wxwgMUF5hKo
06	Canción 'Pérez, regalame tu chomba, de Los Hijos de Neruda	Registro musical	Ariel Dávila	1991	On the Road (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=wEM9kkN2P7c
07	Afiche Festival de Rock and Roll, en cine Avenida, de Tunuyán	Documentos personales	s/í	1991	Marcos Pérez (fotografía digital)
08	Canción: 'Gente que no' (álbum Todos Tus Muertos	Registro discográfico	J. Serrano, F. Gutiérrez, F. Nadal y H. Villafañe	1988	RCA
09	Canción: 'Magia veneno' (álbum Número imperfecto)	Registro discográfico	F. Ruíz Díaz	2004	EMI
10	Canción: 'Resumen porteño' (álbum Bajo Belgrano)	Registro discográfico	L.A. Spinetta	1983	Interdisc (Universal)
11	Canción: 'Quién quiera oír que oiga' (banda sonora del film 'Evita, quien quiera oír que oiga')	Registros discográficos	Lito Nebbia	2013	Meloepea discos.
12	Fotografía recital Vat 69 en pub La Raza, de Tunuyán	Documentos personales	Marcelo "Chacho" Peñaloza	s/í	Marcelo Peñaloza (fotografía digital)
13	Programa de tv "2002 Neosonido", conducido por Tom Lupo y Marisa Andino	Registros oficiales, documentos públicos	Archivo Prisma	1989	Archivo Prisma (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=app=desktop&v=YXA_EPLPjoc
14	Fotografía recital de La Noche, en cine teatro Real La Consulta	Documentos personales	Alexis Popic	1992	Alexis Popic (fotografía digital)
15	Emisión de radio: 'Pueblo, los de acá'. Capítulos: La Noche, Emanuel Bonaccorso, Omar Luna, Espías de la espera.	Registros oficiales y documentos públicos	Rafael Gallardo	2017	Radio La Memoria (archivo mp3)
16	Artículo periodístico: 'La Noche' volvió al escenario del rock.	Registros oficiales y documentos públicos	René Pérez Ampuero	Julio de 2000	Reportero XXI (periódico impreso)
17	Canción 'Huelga de amores' (álbum La era de la Boludez)	Registros discográficos	Mollo, Arnedo, Gil Solá	1993	PolyGram
18	Folleto del recital de Caín Caín, en hostería La Posta de San Carlos	Documentos personales	Kahulem disco bar	21/09/1993	Marcelo Puerta (fotografía digital)
19	Canción: 'Un cielo compartido' (álbum 'Canciones')	Registros discográficos	Vincha y Muchísima Elegancia	2004	Fader Records (cd) https://www.youtube.com/watch?v=n2guh9UykKM&list=PL48GoBlOrxXhj7Bh9iGZkQ7riExMefRQX
20	Álbum 'Se dicen cosas'	Registros discográficos	Vincha y Muchísima Elegancia	2008	Fader Records (cd)
21	Álbum 'Los días del evangelista'	Registros discográficos	Ariel Dávila	2021	Estudio Buló, Zapiola y Estudio Bacanal (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=n2guh9UykKM&list=PL48GoBlOrxXhj7Bh9iGZkQ7riExMefRQX

22	Fotografía de Fernando Barrientos y Daniel Martín, en hostería La Posta de San Carlos	Documentos personales	Claudio Rodríguez	21/09/1993	Claudio Rodríguez (fotografía digital)
23	Folleto inauguración de hostería La Posta de San Carlos	Documentos Personales	Hostería La Posta de San Carlos	1992	Maximiliano Neila (fotografía digital)
24	Decreto N°: 1584 de 2010 sobre Feriados Nacionales y días no laborables	Registros oficiales, documentos públicos	Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación	02/11/2010	https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1584-2010-174389/actualizacion
25	Fotografía de calcomanía de Fm Del Valle	Documentos personales	Fm Del Valle	1992 (aprox.)	Claudio Rodríguez (fotografía digital)
26	Jingles Fm del Valle Directo a tu corazón I y II	Documentos personales	Fm Del Valle	1992/1993	Marcos Abraham (archivo de audio)
27	Plaquetas de poesía Orgía de Palabras N° 1, 2 y 3	Documentos personales	Iván Zotelo	1993/1994	Maximiliano Neila (publicación impresa)
28	Programas de radio N° 2 y 5 Nautilus	Registros oficiales y documentos públicos	Fm Del Valle	2005/2006	Maximiliano Neila (archivo de audio)
29	Artículo de opinión: 'Sin bengalas el rock chabón se queda sin luz'	Registros oficiales, documentos públicos	Juan Manuel Lucas	Diciembre de 2012	Desvío Cósmico, 1 (0), 6. (revista impresa)
30	Plaquetas de poesía Espías de la espera	Documentos personales	Federico Schlegel, Antonio Coki Correa, Hernán Ramírez e Iván Zotelo	1998-2003 (aprox.)	Maximiliano Neila (publicación impresa)
31	Revista Rapsodas N° 2	Documentos personales	Elías Derrache, Rosana Fernández, Karlyttos Fariás, Denis Zotelo y Ricardo Castro	1991	Maximiliano Neila (revista impresa)
32	Fotografía recital de Pareditas Hot Band en el anfiteatro Neyú Mapú, de San Carlos	Documentos personales	Iván Zotelo	Setiembre de 1994	Iván Zotelo (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo/?fbid=1429886920665658&set=a.1429886567332360&locale=es_LA
33	Fotografía de Ricardo Funes presentando a Dueños del Santo en el recital realizado en La Diosa disco	Documentos personales	Dueños del Santo	16/09/1995	Dueños del Santo DDS (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo/?fbid=474652429212768&set=a.474643155880362&locale=es_LA
34	Cemento: el documental	Registro videográfico	L. Carcavallo	2017	Decime Puente Producciones Audiovisuales. Tommy Gun Entertainment. (Película)
35	Canción 'Cine Religión' (álbum Viva la Patria)	Registros discográficos	Fernando Cabrera	2013	Ed. Tacuabe srl.
36	Fotografía de 'La 12 pareditana', en el club Sportivo Pareditas	Documentos personales	Iván Zotelo	1993	Iván Zotelo (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo.php?fbid=288465258522043&set=t.100009330904321&type=3&locale=es_LA
37	Fotografía recital de El Mantra en la cancha de paddle Isidoro, de Eugenio Bustos	Documentos personales	Rogelio Lobos	1994	Rogelio Lobos (fotografía digital)
38	Fotografía recital de Metamorfosis, en el cine Real La Consulta.	Documentos personales	Alexis Popic	1997	Alexis Popic (fotografía digital)
39	Grabación ensayo de la banda Luto, en Eugenio Bustos	Registro musical	Luto	1996 aprox.	Luto (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=O-DMcZlbnA
40	Audio de entrevista radial a Gustavo Cerati hablando sobre la banda tributo Bokanegra	Documento personal	Raúl Aguilera	s/i	Bokanegra (archivo audio) https://soundcloud.com/bokanegra/gustavo-cerati-acerca-de?si=b925124bac1f44e296aea5577a1d324d&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
41	Álbum 'La Sangre'	Registro discográfico	José Octavio Lobos y María Laura Lobos La Sangre	1998	Sonda Réconds (página web) http://www.sondarecords.com/catalogo.html
42	Fotografía de presentación de Amenábar, en Centro Cultural 'El Espejo'	Documento personal	Cindy Carrizo Muños	2000	Cindy Carrizo Muñoz (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153128740864433&set=a.10151166602209433&locale=es_LA
43	Álbum 'Pueblo Barro'	Registro discográfico	Dueños del Santo	1998	Submarino Amarillo y Vainikoff's Studio B.A. (cd)
44	Álbum 'Vibrar'	Registro discográfico	La Sangre	2006	Sonda Réconds (página web) http://www.sondarecords.com/catalogo.html

45	Album 'Cecilia Krill Contesta'	Registro discográfico	Cecilia Krill Contesta	2008	Sonda Records (página web) http://www.sondarecords.com/catalogo.html
46	Album 'El Motor del Tiempo'	Registro discográfico	Cecilia Krill Contesta	2011	Sonda Records (página web) http://www.sondarecords.com/catalogo.html
47	Album 'Soma'	Registro discográfico	Cecilia Krill Contesta	2016	Sonda Records (página web) http://www.sondarecords.com/catalogo.html
48	Album 'Indios'	Registro discográfico	Hormigas Negras	2004	Fader Records (cd)
49	Album 'Viajando'	Registro discográfico	Hormigas Negras	2006	El Cangrejo Records (cd)
50	Album 'Por otras galaxias'	Registro discográfico	Hormigas Negras	2010	Vikingo Estudio (cd)
51	Documental: Hormigas Negras: Gira sudamericana	Registro videográfico	Damián Tagarelli	2010	Hormigas Negras (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=fUqTXazmTXg&t=123s
52	Artículo periodístico: CD hecho en Pareditas	Registros oficiales, documentos públicos	Mariano Ramírez	Setiembre de 2002	Reportero XXI (periódico impreso)
53	Album 'Club Trag'	Registro discográfico	Grasa 'e Moto	2002	Malas Juntas Producciones (cd)
54	Fotografía Efekto Sperma en la plaza de Tupungato	Documentos personales	Gonzalo Jordá	2002	Gonzalo Jordá (fotografía digital)
55	Fanzine 'Quién calla otorga'	Documentos personales	Gonzalo Jordá	2005	Gonzalo Jordá (archivo digital) https://drive.google.com/file/d/1rYfDIEVD9M2O3NWv9ULYfLZlep3ycNG/view
56	Fotografía Clandestinos, en el resto bar El Desarmadero, Tunuyán	Documentos personales	Juan Martínez	2006	Juan Martínez (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo/?fbid=1176785029605&set=a.1176784269586
57	Fotografía ensayo La Molinera, en La Consulta	Documentos personales	Carlos Olmedo	2004	Carlos Olmedo (fotografía digital)
58	Fotografía 'Sol de Noche', camino a un recital en Tupungato	Documentos personales	Juan Eladio Coto	2004	Juan Eladio Coto (fotografía digital) https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10202016220641515&set=pb.1665990610.-2207520000&type=3
59	Mensaje del Indio Solari: "Al final teníamos razón. Están volviendo los compatriotas..."	Registro videográfico	Carlos Indio Solari	14 de setiembre de 2013	Canal El Churro (archivo de vídeo) https://www.youtube.com/watch?v=PVmvVUlxbyk
60	Album 'Fantasias'	Registro discográfico	Grasa 'e Moto	2005	El adobe producciones (cd)