

Quinto Sol, vol. 29, nº 1, enero-abril de 2025, ISSN 1851-2879, pp. 1-21
<http://dx.doi.org/10.19137/qs.v29i1.8403>

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)



Óperas rock para la liberación: juventud, música y política en la Argentina de los años setenta

Rock Operas for Liberation: Youth, Music and Politics in Argentina in the 1970s

Óperas de rock para a libertação: juventude, música e política na Argentina na década de 1970

Julián Delgado

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Argentina
Correo electrónico: juliandelgadojulian@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7230-6527>

Resumen

En este artículo se estudian cuatro óperas rock publicadas en Argentina a fines de 1972: *Sudamérica o el regreso a la aurora*, de Arco Iris; *Cristo Rock*, de Raúl Porchetto; *Tontos (Operita)*, de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll; y *Ohperra vida de Beto*, de Materia Gris. A través del análisis de sus canciones y de una serie de publicaciones que dieron cuenta de cómo se escucharon estos discos, el trabajo releva algunos de los esfuerzos más manifiestos que realizaron los rockeros argentinos para poner en diálogo sus ambiciones musicales con los discursos contestatarios y las expectativas de transformación social, que por aquellos meses se intensificaron a un nivel sin precedentes en la historia argentina. ¿De qué modo participó por entonces el rock argentino del proceso de movilización social y de radicalización política en curso? ¿Cuál podía o debía ser el rol del rock en aquellos días de politización según

Palabras clave

música
juventud
política

los propios músicos, los fanáticos rockeros y los militantes políticos? Este texto ofrece algunas respuestas a esas preguntas y, de ese modo, aporta a la comprensión de los vínculos entre juventud, música y política en la Argentina de los años setenta.

Abstract

In late 1972, four rock operas were released in Argentina: *Sudamérica o el regreso a la aurora* by Arco Iris, *Cristo Rock* by Raúl Porchetto, *Tontos (Operita)* by Billy Bond and the Pesada del Rock and Roll and *Oh perra vida de Beto* de Materia Gris. In this paper, I analyze the music and lyrics of these records and a series of newspaper and magazine articles that commented on them. I examine in this way some of the biggest efforts made by Argentine rockers to bring their musical ambitions into dialogue with the discourses of protest and the expectations of social transformation that intensified precisely during those months in Argentina. How did Argentine rock participate in the process of social mobilisation and political radicalisation then underway? What could or should be the role of rock in those days of politicisation, according to rock musicians, rock fans and political activists? In responding to these questions, this paper contributes to the understanding of the links between youth, music and politics in Argentina in the 1970s.

Resumo

Este artigo estuda quatro óperas rock publicadas na Argentina no final de 1972: *Sudamérica o el regreso a la aurora*, de Arco Iris, *Cristo Rock*, de Raúl Porchetto, *Tontos (Operita)*, de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, e *Oh perra vida*, de Beto de Materia Gris. Por meio da análise de suas canções e de uma série de publicações que relatavam como esses álbuns eram ouvidos, o trabalho examina alguns dos esforços mais manifestos feitos pelos roqueiros argentinos para colocar suas ambições musicais em diálogo com os discursos de protesto e as expectativas de transformação social, que naqueles meses se intensificaram a um nível sem precedentes na história argentina. Como o rock argentino daquela época participou do processo de mobilização social e radicalização política em andamento? Que papel o rock poderia ou deveria desempenhar naqueles dias de politização, de acordo com os próprios músicos, fãs de rock e militantes políticos? Este texto oferece algumas respostas a essas perguntas e, ao fazê-lo, contribui para a compreensão dos vínculos entre juventude, música e política na Argentina na década de 1970.

Recepción del original: 26 de junio de 2022.

Aceptado para publicar: 15 de diciembre de 2022.

Keywords

music
youth
politics

Palavras-chave

música
juventude
política



Óperas rock para la liberación: juventud, música y política en la Argentina de los años setenta

En diciembre de 1972 la banda Arco Iris publicó su álbum *Sudamérica o el regreso a la aurora*, una ópera rock inspirada en las culturas precolombinas y los ritmos folklóricos latinoamericanos. Si bien apelaba a un imaginario místico, la obra musical estaba lejos de sonar completamente aislada de las urgencias de su tiempo. Después de dieciocho años de proscripción, el peronismo finalmente había sido habilitado para participar de elecciones libres y democráticas. El plan autoritario de la autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973) terminó por desatar un ciclo de movilización social y de radicalización política en el cual la juventud tenía un rol protagónico (De Riz, 2000; Manzano, 2017). El advenimiento de profundas transformaciones sociales formaba parte, más que nunca, del horizonte de expectativas de un sector significativo de la sociedad argentina (Torre, 1994; Gilman, 2012). En esa coyuntura histórica, la ópera del grupo liderado por Gustavo Santaolalla concluía con una canción cuya letra decía:

Algo se está gestando,
lo siento al respirar,
es como un viento nuevo
que en mí comienza a hablar.¹

Al igual que sucedía con su single “Llegó el cambio” (censurado por el gobierno dictatorial ese mismo año 1972),² el tema final de *Sudamérica o el regreso de la aurora* se podía escuchar de maneras muy distintas, pero habilitaba, de un modo bastante claro, una interpretación política.

Algo muy similar puede afirmarse con respecto a las otras tres óperas rock que este artículo se propone estudiar, todas ellas editadas precisamente en aquellos meses finales de 1972: *Cristo Rock*, de Raúl Porchetto; *Tontos (Operita)*, de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll; y *Ohperra vida de Beto*, de Materia Gris.³ Cada uno a su manera, estos

¹ Arco Iris. (1972). Epílogo: Sudamérica o el regreso a la aurora [canción]. En *Sudamérica o el regreso a la aurora*: Music Hall, 2.395/96.

² Según sugería la revista *Pelo*, la censura tuvo que ver con el estribillo de la canción, que decía “Llegó la hora de volar / Llegó el momento de luchar”. Además, *Mente: Hermana Censura* (octubre de 1972). *Pelo*, Año III (30), p. 52. <http://www.revistapelo.com.ar/>. Sobre esta cuestión, véase también Marcelo Fernández Bitar (2015) y Norberto Cambiasso (2018).

³ Las fechas exactas de publicación de cada álbum son difíciles de precisar. La grabación de Materia Gris fue editada por el sello Electric and Musical Industries [EMI] muy probablemente a fines de noviembre y apareció reseñada en el número 32 (diciembre de 1972) de la revista *Pelo*. Los álbumes de Porchetto (editados por Microfón) y Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll (editados por Music Hall) fueron reseñados por la misma revista en su número 33 (enero de 1973), lo cual permite inferir que habrían salido al mercado a fines del año anterior. En ese mismo ejemplar de *Pelo*, se señalaba que el trabajo de Arco Iris aún no había aparecido (de hecho, la reseña correspondiente fue publicada en el número siguiente). Sin embargo, la fecha 1972 está

cuatro *long plays* pusieron en tensión una imagen cristalizada que contraponía a los jóvenes rockeros con los también jóvenes militantes revolucionarios (en particular, con quienes sostenían la necesidad de la lucha armada) de los años setenta en Argentina. Según esta imagen, teñida intensamente por los registros memoriales de los propios protagonistas y replicada por diversas investigaciones académicas, esos dos sectores protagónicos de la juventud de la época difirieron de manera radical, tanto en sus motivaciones y acciones como en los sentidos políticos que le atribuyeron a estas.⁴ Sin embargo, especialmente en los años posteriores al Cordobazo de 1969 y en los meses previos al inminente retorno del peronismo al gobierno en 1973, esa distinción no era tan fija ni tajante. Los músicos y fanáticos de la “música progresiva argentina” (tal era la denominación preferida por ellos mismos) escribían, grababan, interpretaban y escuchaban sus canciones en un marco histórico de creciente politización de la cultura (Sigal, 2002; Longoni y Mestman, 2010), en el cual tendían a quedar resaltadas las implicaciones políticas de cualquier expresión cultural y artística.

Las relaciones entre el rock progresivo de los años setenta y la política han sido definidas como paradójicas, con un foco puesto especialmente en el caso británico (Cambiasso, 2015). La composición de álbumes de larga duración –entre ellos pueden incluirse aquellos catalogados bajo el término más elusivo de “ópera rock” (Wollman, 2006, p. 76)–, en los cuales las distintas canciones se presentaban ligadas por un mismo concepto o incluso se desplegaban en un sentido dramático, fue una de las formas en las que esta tensión se expresó más rotundamente. Por un lado, diversos autores han señalado el “desinterés por la acción política directa” (Macan, 1997, p. 173) que caracterizó por lo general a los rockeros progresivos, así como su permanente rechazo (en el pasado y todavía en la actualidad) a los intentos de señalar conexiones explícitas o implícitas entre sus canciones y los asuntos políticos de su tiempo. En línea con sus aspiraciones artísticas, estos músicos y fanáticos reivindicaron su independencia creativa de cualquier causa militante, defendiendo una concepción organicista de la autonomía, “similar a la del romanticismo alemán, que entendía las obras de arte como organismos movidos por un principio teleológico capaz de explicar por sí mismo su desarrollo y estructura” (Buch, 2014, p. 3). Por otro lado, distintos estudios han resaltado que, aun con toda su “pretenciosidad” (Covach, 1997, p. 4), la concepción del rock progresivo como una nueva forma artística de vanguardia comprendía un sentido evidentemente político. Tal afirmación, no hace tanta referencia a que las letras usualmente “oblicuas, expresadas en imágenes surrealistas y fantásticas” de aquellas composiciones musicales también contenían a su modo “ciertas críticas religiosas/humanísticas profundamente penetrantes a la sociedad industrial” (Macan, 1997, p. 173), sino más bien a los modos en los cuales el rock progresivo, con su valorización de la complejidad y la innovación estética, participó de la “afirmación de la ruptura y la diferencia” que definió la faceta más contestataria de la cultura rock (Chastagner, 2012, p. 43).

indicada en la edición del disco y ya en el número de *Pelo* de diciembre de ese año es posible encontrar una publicidad del sello Music Hall sobre la nueva obra.

⁴ Existen múltiples ejemplos de relatos testimoniales o de trabajos periodísticos –basados en entrevistas– donde rock y militancia política aparecen como contrapuestos. Véase, por ejemplo, Eduardo Casali *et al.* (2014), Fernández Bitar (2015) y Juan Ignacio Provéndola (2015). La replicación en clave académica de esta dicotomía puede leerse, por ejemplo, en Pablo Vila (1989), Pablo Alabarces (1993) y Cecilia Flachsland (2015).

La relación paradójica entre rock progresivo y política, se articuló de manera particular en la Argentina socialmente movilizadora de principios de los años setenta, en donde cada vez más “la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas”, entre ellas las culturales y estéticas (Terán, 2013, p. 15). En este sentido, algunos estudios recientes han demostrado hasta qué punto el trabajo con fuentes históricas deja en evidencia la posibilidad de matizar y de repensar la contraposición entre jóvenes rockeros y militantes políticos que usualmente ha sido planteada como característica del caso argentino. En primer lugar, como revelan las investigaciones de Valeria Manzano (2017), esta interpretación dicotómica merece ser cuestionada en términos absolutos. Según la autora, “en la medida en que agudizó la sensibilidad de los jóvenes –especialmente de los varones– frente al autoritarismo cultural y político”, el rock no fue un fenómeno antagónico al del activismo político. Por el contrario, representó una contribución “crucial a la gestación de una cultura juvenil contestataria heterogénea, multidimensional y radicalizada que alcanzó plenitud en la década de 1970” (p. 196). En segundo lugar, el reconocimiento de estos cruces, diálogos y tensiones que dieron forma a una cultura juvenil contestataria argentina en la primera mitad de los años setenta, reclama ser revisada desde un punto de vista diacrónico. En esta línea, una serie de trabajos recientes (Delgado, 2016, 2017; Pujol, 2019) demuestra que esas relaciones no fueron lineales y unívocas y que estuvieron lejos de adoptar una sola modalidad a lo largo de aquel período. A partir de un recorte temporal y temático acotado, estas investigaciones apuestan a reponer la historicidad del fenómeno musical y cultural rockero en Argentina, al considerar muy especialmente las formas puntuales en las que este entabló relación con las expresiones políticas revolucionarias de su tiempo “ya fuera para integrarse o para excluirse” (Pujol, 2019, p. 15).

Al centrar el estudio en cuatro óperas rock publicadas a fines de 1972, con este artículo se pone el foco en algunos de los esfuerzos más notorios realizados por los rockeros argentinos para poner en diálogo sus ambiciones musicales con los discursos contestatarios y las expectativas de transformación social que, justamente, por aquellos meses se intensificaron a un nivel acaso sin precedentes en la historia del país. ¿De qué modo participó el rock argentino del proceso de radicalización política en curso por entonces? ¿Cuál era el “potencial de significación” (Buch, 2016, 2017) de las composiciones musicales rockeras en un contexto cargado de perspectivas revolucionarias? ¿Cuál podía o debía ser, según los propios rockeros y otros militantes políticos, el rol de su música en aquellos días de politización? A través del análisis de las canciones de estas óperas rock y de una serie de publicaciones periodísticas que dieron cuenta de cómo estas fueron escuchadas, este estudio sobre *Sudamérica o el regreso a la aurora* de Arco Iris, *Cristo Rock* de Raúl Porchetto, *Tontos (Operita)* de Billy Bond y la *Pesada del Rock and Roll* y *Ohperra vida de Beto* de Materia Gris se propone aportar a la comprensión de los vínculos entre juventud, música y política en la Argentina de los años setenta.

Óperas rock para la liberación: cuatro álbumes de rock argentino de fines de 1972

Aunque “prácticamente... encerrado en los estudios de grabación de Music Hall registrando en ocho canales las complicadas partes de la obra... que les insumirán bastante más de cien horas de grabación”,⁵ en octubre de 1972 el grupo Arco Iris se tomó un momento para explicarle a la revista *Pelo* el argumento de su tercer álbum. El nuevo trabajo, de inminente edición, constituiría su primera ópera rock: una propuesta que, según la publicación, “seguramente” despertaría “análisis y polémicas por su carácter de testimonio real”. Los integrantes de la banda la describían así:

La América del Sur existía como la tercera gran civilización mundial junto a Atlantis y Mu. Mientras esos dos continentes se hundieron bajo las aguas del océano, éste permaneció siempre por encima de las aguas, cubierto por la densa selva, esperando ser redescubierto. Algunos lo intentaron movidos por el sueño del oro, pero desaparecieron en el Infierno Verde del Amazonas; sólo los Hombres verdaderos, movidos por un Ideal Espiritual podrán explorar los archivos que existen en cámaras especiales ocultas en las grandes ciudades perdidas del inexplorado interior de la América del Sur.⁶

El regreso a Sudamérica que imaginaba la banda remitía al *leitmotiv hippie* del “retorno a la naturaleza” y a su complemento necesario, el rechazo de la vida moderna y urbana. Sin embargo, esa veneración romántica e idealista de una tierra mítica, escondida de las garras del colonialismo hispánico/capitalista, sugería también una manera – singular y hasta excéntrica– de nombrar una “utopía posible” (Moore, 2013).⁷ Como nota Pablo Alabarces (1993), si la idea del “regreso” implicaba mirar “hacia atrás”, la figura de la “aurora” remitía decididamente hacia un “nacimiento”: en *Sudamérica o el regreso a la aurora* “la memoria” era “la contraparte de la utopía” (p. 56).

En una coyuntura sociocultural y política marcada por las expectativas de cambio, la ópera de Arco Iris inventaba una antigua leyenda, pero hablaba decididamente del futuro. Era un gesto sintomático, aún en su singularidad, del estado de situación del rock local y de la música argentina en general. Por entonces, distintos grupos y solistas preparaban y comenzaban a editar nuevas composiciones con una clara voluntad de captar las inquietudes de la época y, acaso, de intervenir activamente en su devenir. Aquello que Sergio Pujol (2019) señala en referencia específica a junio de 1973 puede, con los matices de cada caso, tomarse como válido para los meses previos:

⁵ “Una cantidad de trabajo de estudio”, se aclaraba en la misma nota, “nunca antes dedicada para un álbum de música progresiva en el país”. Ópera Sudamérica: aquellos del casco de oro (noviembre de 1972). *Pelo*, Año III (31), p. 39. Sobre la cuestión del “aislamiento” y también del profesionalismo de Arco Iris, véase Cambiasso (2018).

⁶ Ópera Sudamérica: aquellos del casco de oro (noviembre de 1972). *Pelo*, Año III (31), p. 39. El argumento de la ópera ya había sido presentado extensivamente en el número de septiembre de la misma revista. Suda América Suda (septiembre de 1972). *Pelo*, Año III (29), p. 18.

⁷ “En el escenario” el grupo se “despliega con convicción, casi con una actitud evangélica”, comentó *Pelo* a raíz de una de las primeras presentaciones en vivo del nuevo álbum: “ellos parecen estar seguros que, gran parte de la obra presentada como algo fantástico, puede convertirse en algo mediatamente [sic] real”. Arco Iris: La fiebre, la fiebre de la ópera (enero de 1973). *Pelo*, Año III (33), p. 10.

La dictadura de Onganía había sido horrible, pero obviamente nada le había exigido al rock... Pero ahora que se había disuelto la DIPA⁸ policial, liberados los presos políticos, decretado el fin de las detenciones arbitrarias, terminada la censura y abiertas las puertas del Sindicato, el desafío del rock ya no podía limitarse a la supervivencia o a la denuncia del "sistema". Del mismo modo que los nombres propios de la guerrilla acababan de subir a la superficie, intervenían en los debates y expresaban sus posiciones frente a un nuevo horizonte de expectativas, se aguardaba que la avanzada de la música joven explicara de una buena vez qué rol pensaba desempeñar en la hora revolucionaria (p. 158).

En tal sentido, y dejando de lado una discusión más amplia sobre las posibilidades (o imposibilidades) de descubrir en la "ideología latinoamericanista" de Arco Iris "un comentario oblicuo de la realidad" (Cambiasso, 2018, p. 83), se podría afirmar que su ópera rock aspiraba a sintonizar con el clima de politización del momento, sobre todo en su voluntad antropofágica de integrar distintos ritmos folklóricos continentales con otros sonidos más "progresivos" y jazzeros.⁹ Más allá de la tapa de un ¿revolucionario? color rojo –ocupada en el centro por el dibujo de una especie de guerrero alado incaico ¿o maya?– o su "pastoralismo plagado de nostalgia por un mundo que no había existido jamás" (Cambiasso, 2018, p. 85), eran sus veintiséis canciones distribuidas en dos discos las que habilitaban a escuchar en *Sudamérica o el regreso a la aurora* una reivindicación del Tercer Mundo como posible reservorio contra la opresión capitalista.¹⁰ Allí, en ese registro de más de una hora y media de duración, el grupo desenvolvía una particular mezcla de jazz rock ("Canto del pájaro dorado", "Si libre quieres ser, sígueme"), rock progresivo ("La Canción de Nahuel", "Iluminación", "Busco a Dios en Mí y en el Sol [Hombre]"), ritmos tradicionales argentinos (la zamba en "El aliento de Dios", la baguala en "Tema del maestro"), música andina ("Canto del pájaro dorado", "Sudamérica") y referencias dispersas al folclore brasileño, colombiano y chileno. El resultado era un trabajo tan inusual como original, una especie de versión folklórica sudamericana de The Incredible String Band, a medio camino entre la Mahavishnu Orchestra y King Crimson, o entre Weather Report y Jethro Tull.

Por entonces, Arco Iris era uno de los conjuntos locales con una impronta más marcadamente contracultural: sus integrantes vivían en comunidad y se organizaban de manera autogestionaria. Con todo, su nuevo álbum no representaba la propuesta más directa que existía en términos políticos hacia fines de 1972 al interior del mundo del rock. Contra lo que podría pensarse, no era absolutamente necesario desplazar el oído hacia los intérpretes de la "canción militante" o de protesta (Moliner, 2011; Vila, 2014) para encontrarse con canciones que otorgaran mayor prioridad al "mensaje" en la letra.

⁸ Se refiere a la Dirección de Inteligencia de la Policía Federal.

⁹ Al utilizar el concepto de antropofagia, sugiero un punto de comparación con el tropicalismo brasileño. Como señala Christopher Dunn (2001), los tropicalistas recuperaron este concepto del poeta Oswald de Andrade, y entienden la antropofagia "como una estrategia para devorar críticamente los productos culturales y las tecnologías foráneas con el fin de crear un arte a la vez localmente inscripto y cosmopolita" (p. 74).

¹⁰ Sobre la identificación de Argentina como un país del Tercer Mundo por parte de la juventud contestataria de la época, véase Manzano (2011).

Acaso más limitado en términos de complejidad musical, pero sin duda bastante más explícito en sus intenciones políticas, era *Cristo Rock*, el primer álbum del joven solista Raúl Porchetto.

La asociación con *Jesucristo Superstar*, la exitosa ópera rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, presentada primero como álbum (1970) y luego como musical (1971), resultaba en este caso inevitable para más de un oyente argentino. Una versión local de aquel espectáculo de Broadway llegaría incluso a ser ensayada a comienzos de 1973, en el mismo momento en el que muchos jóvenes se topaban en alguna disquería con la foto del guitarrista desnudo y de espaldas que ilustraba la tapa de *Cristo Rock*, pero el atentado de un grupo ultracatólico evitaría su estreno.¹¹ Sin embargo, aun cuando sus declaraciones aparecieran exactamente en el mismo número de la revista *Pelo* que tenía en tapa a Ian Gillian (es decir, al cantante que había asumido la voz de Jesús en el disco británico), Porchetto tenía algunos argumentos válidos para afirmar que su trabajo no tenía “nada que ver” con aquella superproducción.¹² En *Jesucristo Superstar*, Rice y Lloyd Webber habían adoptado “un enfoque moderno para desarrollar el carácter de Jesús”, cuyas letras en la ópera rock no sugerían “divinidad, sino un montón de características humanas que incluían el miedo, la duda, la irritabilidad y, muy posiblemente, una fuerte libido” (Wollman, 2006, p.95). La reexaminación de la figura de Jesús que proponía *Cristo Rock* era distinta: una humanización quizás más solemne, porque no buscaba retratar al dios como un ser común y corriente. Aunque también más subversiva en términos doctrinarios, en tanto el cantante asumía la voz divina para criticar en tiempo presente al *statu quo* y atacar a la Iglesia Católica de manera bastante directa.

Al escucharlas en el contexto argentino, las composiciones de Porchetto sugerían al menos un vínculo con las ideas y las prédicas del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. La recuperación de los valores del cristianismo comunitario y la asociación entre religión y compromiso social, atravesaban las letras de las ocho canciones que conformaron el disco. “La obra está dividida en dos partes”, le explicaba el músico a *Pelo*:

La primera gira alrededor de un gran recuerdo de una persona llamada Cristo al que la institución (la iglesia) lo da como muerto. En la parte siguiente Cristo está metido dentro de nuestro actual sistema social y político y da sus opiniones igual que lo hizo en su época. El personaje habla siempre en primera persona porque vive.¹³

El dúo Pedro y Pablo cantaba en un simple publicado en ese mismo año 1972, actualizando en clave contestataria la plegaria cristiana: “Pueblo nuestro que estás en la tierra, / disimulada siempre tu voz, / venga a nos tu reino; venga a nos pueblo, venga a

¹¹ Sobre los ataques al Teatro Argentino y la posterior cancelación de la obra, consultar: Las vísperas y el incendio (10 de mayo de 1973). *Panorama*, Año X (315), p. 38. Biblioteca del Congreso de la Nación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. ¿Quién le teme a Jesucristo superstar? (14 de mayo de 1973). *Siete Días Ilustrados*, Año VI (313), s/p. Mágicas Ruinas. <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/nacion/jesucristo-superstar.html>

¹² La afirmación de Porchetto no solo hacía referencia a *Jesucristo Superstars* sino también a otros álbumes rockeros de tono cristiano, como *Aqualung* de Jethro Tull o *La Biblia* de Vox Dei (ambos de 1971). Véase: Padre hoy estuve preso por cantar canciones de rock (julio de 1972). *Pelo*, Año III (27), p. 18.

¹³ Padre hoy estuve preso por cantar canciones de rock (julio de 1972). *Pelo*, Año III (27), p. 18.

nos. / Hágase tu voluntad así en la igualdad como en la libertad".¹⁴ Retomando esa idea y con un tono que remitía a la contracultura norteamericana de los años sesenta, las canciones de Porchetto se destacaban por asumir directamente la voz de un mesías revolucionario que acusaba a las instituciones de oprimir y alienar a la sociedad. En "Canción II", por ejemplo, cantaba:

¿Dónde está mi iglesia?
¿Quién la deformó?
Nunca hablé de riquezas
ni imperios de religión...
Abran ya sus mentes,
abran ya su corazón.¹⁵

Y en "Canción VII" clamaba:

Padre, ayúdame a cambiarlos
y a gritarles de una vez,
¡Cuerno, despierten! ¿Cómo viven así?
Se han convertido en instituciones,
se amamantan bajo su lecho
como tiernos y brillosos robots.¹⁶

En "Canción VIII", el último tema del álbum, el cantante concluía su denuncia contra los "falsos líderes" de ambos lados de la cortina de hierro por haber "capitalizado las guerras / y comunizado el hambre", al poner "fronteras en los ojos / en los corazones, en toda la tierra". Estos versos iniciales eran cantados sobre una progresión de acordes fuertemente bluseros. Luego, a través de un veloz punteo de guitarra, la canción derivaba hacia una sucesión de tres minutos de sonidos "abstractos", teñidos de algunas reminiscencias a la música india. Cuando la voz andrógina de Porchetto regresaba, la forma humana y actual de Cristo era resaltada al asociar su martirio con una experiencia concreta que muchos jóvenes argentinos conocían de primera mano por entonces:

Padre, hoy estuve preso por hablar de tu amor en las plazas.
Padre, hoy estuve preso por cantar canciones de rock.¹⁷

El estribillo se reiteraba en la conclusión del disco, como un nuevo rezo hippie, en las voces a capella de un coro.

Las letras ocupaban, decididamente, un lugar preponderante dentro de *Cristo Rock* (de hecho, la revista *Pelo* las transcribió de modo integral en septiembre de 1972, dos meses antes de la salida del álbum).¹⁸ Pero su coherencia temática contrastaba e,

¹⁴ Pedro y Pablo (1972). Pueblo nuestro que estás en la tierra / Tiempo de guitarras [canción]. CBS, 22.421.

¹⁵ Porchetto, R. (1972). Canción II [canción]. En *Cristo Rock*. Microfón, I-358.

¹⁶ Porchetto, R. (1972). Canción VII [canción]. En *Cristo Rock*. Microfón, I-358.

¹⁷ Porchetto, R. (1972). Canción VIII [canción]. En *Cristo Rock*. Microfón, I-358.

¹⁸ La voz de Cristo Rock (septiembre de 1972). *Pelo*, Año III (29), p. 53.

incluso, quedaba un tanto socavada por la propuesta instrumental del disco, que fluctuaba sin una definición clara entre los momentos folk/acústicos (que probablemente reflejaban las composiciones originales del cantautor),¹⁹ las secciones en las que prevalecía el sonido *hard rock* y la irrupción de pasajes sonoros experimentales creados en el estudio de grabación.

Estos dos últimos rasgos musicales de la ópera rock de Porchetto eran la consecuencia directa de la participación como grupo soporte de Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, el colectivo creativo comandado por el cantante y productor Billy Bond e integrado por muchos de los más importantes instrumentistas de aquel momento (Claudio Gabis, Alejandro Medina, Jorge Pinchevsky, Kubero Díaz, Javier Martínez, David Lebón). Como banda sesionista, La Pesada del Rock and Roll trabajó entre 1971 y 1974 en más de diez álbumes. Además, como grupo, grabó cuatro álbumes originales. El tercero de ellos, titulado *Tontos (Operita)*, fue editado casi a la par de *Cristo Rock*, también a fines de 1972.

La voluntad de diálogo del álbum de La Pesada con la coyuntura histórica, parecía ser proclamada desde su propia tapa (otra vez, completamente roja), que incluía una referencia a un hecho concreto y reciente: la fecha "20 de Octubre de 1972", acompañada del signo de la cruz que remite a la muerte ("†"). Para muchos de los potenciales oyentes, la indicación era relativamente clara: aquel día, un espectáculo de la banda en el Estadio Luna Park terminó abruptamente cuando se generaron algunas corridas y el público (aparentemente animado por Billy Bond a la voz de "rompan todo") causó destrozos en las instalaciones.²⁰ Por consiguiente, la "pequeña ópera" ("operita") que el grupo grabó tan solo una semana después podía escucharse como una "respuesta" a ese violento episodio –¿quizás una autocrítica?, ¿quizás una vindicación cargada de ironía?–.

El *long play* (LP) tenía tan solo dos pistas por lado –"Acústico I y II" y "Acústico electrónico I y II"–, dentro de las cuales únicamente era posible detectar una canción "convencional". En realidad, el álbum completo podía entenderse como un documento del desorganizado proceso de composición de esa única canción rockera, marcada por sus *riffs* de guitarra eléctrica distorsionada y la voz frenética con la cual el cantante y el coro acusaban a todo el mundo, incluidos ellos mismos, de tontos. A lo largo de sus 32 minutos, *Tontos (Operita)* presentaba rupturas en distintos niveles:

¹⁹ Porchetto solía presentarse acompañado solamente por su guitarra. Era un formato que lo conectaba abiertamente con Neil Young y Cat Stevens, así como con sus pares locales, entre los cuales se contaban León Gieco y el dúo Miguel y Eugenio. Junto con estos últimos, el 16 de junio de 1972 había participado del recital conocido como "El Acusticazo" y del disco homónimo editado ese mismo año que registraba aquella presentación de los cantautores del rock local (y de una cantautora: Gabriela).

²⁰ Pocos eventos de la historia rockera de los setenta tuvieron una cobertura mediática como este episodio. Consultar: Escándalo en el Luna Park (21 de octubre de 1972). *La Razón*, p. 5; "Guerra" en el rock (21 de octubre de 1972). *Crónica*, p. 21; Andrés, J. H. (22 de octubre de 1972). Desórdenes en el Luna Park frustraron un recital de rock. *La Opinión*, p. 11; Perdón, muchachos, ¿esto es rock? (26 de octubre de 1972). *Gente*, p. 4. Biblioteca Nacional, Hemeroteca, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Los hechos también aparecen relatados en numerosos libros sobre el rock argentino. Por ejemplo, Fernández Bitar (2015) los narra en base a testimonios de Billy Bond y David Lebón. Para una reflexión sobre el episodio del "Luna Punk" y sus repercusiones estéticas en el tercer LP de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, véase Alan Courtis (2013).

En primera instancia rompe con el estereotipo de “disco de rock” tradicional, expandiendo las posibilidades del género. Tanto desde el uso de collages de cinta como desde la experimentación sonora y vocal –con varios pasajes al borde del atonalismo y el ruidismo–, el disco altera en todo momento el horizonte de sentido de cómo debería sonar un grupo de rock.... Por otra parte, las rupturas se dan también al nivel del “formato canción” ya que, exceptuando el último track, contiene en su mayoría temas largos sin una lógica de canción. En todo el disco se desarrolla una estética de la ‘irrupción’, en la que permanentemente aparecen elementos imprevisibles –cintas, voces, sonidos– que interrumpen el flujo de sentido obvio. Tanto el montaje como la mezcla y el uso/abuso de cámara de eco y paneos, refuerzan ese efecto de extrañamiento. (Curtis, 2013, p. 48)

El resultado de estas experimentaciones musicales era una suerte de *collage* de música concreta, un objeto sarcástico que puede ser considerado con justicia uno de los más importantes álbumes conceptuales de la historia de la música popular argentina. Por ello mismo, también se podría interpretar, en un contexto de contestación social y de violencia política, como una confrontación explícita a los cánones e intereses comerciales, y un desafío a la experiencia de los potenciales oyentes.

El álbum de Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll también se destacaba por su aproximación burlona y vanguardista al “gran género” de la ópera (la “operita”), en particular en comparación con la seriedad que (más allá del poco inspirado juego de palabras de su título) emanaba del cuarto trabajo basado en esta forma musical que se publicó a fines de 1972: *Ohperra vida de Beto*, de Materia Gris. La obra de este cuarteto rockero estaba inequívocamente inspirada por *Tommy* de The Who, aunque poco tenía que ver con la historia acomplejada y lóbrega que había imaginado el grupo británico. En comparación con las grabaciones de Arco Iris, Raúl Porchetto o Billy Bond, era la que más se acercaba al desarrollo narrativo lineal de la tradición operística: contaba, en dos grandes partes (“Ópera dulce” y “Ópera amarga”), la vida (“Nacimiento”, “Canción de cuna”, “Crecimiento”), la desgracia (“La angustia”) y la liberación (“Luz en la vida”) de un joven apodado Beto.

Musicalmente definida por un sonido *hard rock* (“¿Forma o esencia?”) pero con referencias a Yes, Crosby, Stills, Nash & Young e incluso al jazz rock y la música folklórica (“La angustia”), la ópera rock de Materia Gris se conectaba con los álbumes de Arco Iris y Raúl Porchetto por su reiteración de muchos de los lugares comunes del discurso contracultural: la liberación de Beto era eminentemente individual, el resultado de una experiencia introspectiva con un claro sentido religioso/cristiano (“Él te ayudará”, “Luz en la vida”). Además, compartía con esos otros álbumes de rock editados en los mismos meses una capacidad de resonancia política muy específica: el potencial para ser escuchada como una expresión de las expectativas populares de su tiempo y espacio. Después de todo, la banda había tomado una decisión sobre su personaje que ningún oyente argentino podía soslayar: la “perra vida” de Beto comenzaba un 1° de mayo, esto es, el Día Internacional de los Trabajadores y una fecha inevitablemente asociada al peronismo. De allí que su liberación se podría comprender como un símbolo de las profundas transformaciones sociales que parecían estar en marcha hacia fines de 1972 para un sector significativo de la sociedad argentina.

“Rock nacional sin realidad”: algunos indicios sobre la recepción de las cuatro óperas rock de 1972

En el año 1967, en una entrevista concedida a la revista alemana *Der Spiegel*, el compositor de vanguardia Pierre Boulez planteó que era hora de “dinamitar los teatros de ópera”.²¹ Paradójicamente, casi al mismo tiempo, una gran cantidad de jóvenes rockeros argentinos y de otros lugares del mundo comenzaron a pensar en la ópera como una forma musical atractiva y capaz de respaldar el carácter artístico de sus creaciones. Menos provocadora que la declaración de Boulez, la apropiación de aquel emblema del arte burgués podía llegar a representar también, a su modo, un posicionamiento político progresista. La idea de una “ópera rock”, que había sido concretada por primera vez por los grupos británicos The Pretty Things (con su disco *S.F. Sorrow* de noviembre de 1968) y The Who (con su álbum doble *Tommy* de mayo de 1969), tenía poca conexión con la tradición operística occidental: ante todo, porque era una obra concebida como una grabación y no como una performance teatral (Rockwell, 1992; Wollman, 2006). Sin embargo, su asociación de las ideas de complejidad y de valor con un objeto de la música popular y masiva, era una propuesta que seguramente merecía ser catalogada como un obscuro oxímoron para muchos representantes de la “alta cultura”.

“El cuento de ‘la ópera’ ya está bastante contado en la Argentina e, inclusive, desgastado y manoseado”, había señalado la revista *Pelo* en julio de 1972. Aunque en realidad, como el mismo artículo reconocía, la historia local en relación al “género” era hasta entonces “ingrata” y más llena de “promesas y óperas de música rock a punto de estrenarse” que de realizaciones concretas.²² Más allá del álbum *La Biblia* del grupo Vox Dei (1971), se podían nombrar pocos antecedentes.²³ Por ende, era llamativo, tanto para propios como ajenos, que a fines de aquel mismo año cuatro grupos diferentes hubieran publicado trabajos discográficos que apelaban de diversas maneras a la etiqueta “ópera” para definirse. ¿Cuáles eran las razones que explicaban esta coincidencia? ¿Qué indicaba la decisión de componer obras extensas atravesadas por un concepto general sobre la actualidad de la “música progresiva” argentina? ¿Era posible establecer asociaciones entre estos proyectos y los crecientes reclamos de un posicionamiento político de los jóvenes rockeros?

Estos eran los interrogantes que, a su modo, se planteaba Jorge H. Andrés, uno de los principales críticos de música del diario *La Opinión*, en un artículo publicado el 9 de febrero de 1973.²⁴ Andrés proponía allí un comentario combinado de los cuatros

²¹ Sprengt die opernhäuser in die luft! (25 de septiembre de 1967). *Der Spiegel* (40). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html>

²² Oh perra vida de Beto (julio de 1972). *Pelo*, Año III (27), pp. 50-51.

²³ Otro ejemplo posible es el de la ópera nunca estrenada de Almendra. Véase Delgado (2017).

²⁴ Jorge H. Andrés nació en 1938. Empezó su trabajo como periodista realizando críticas de cine y de teatro para la revista *Leoplan*. En 1968 comenzó a publicar una columna especializada en música popular en la revista *Análisis*. En 1971 se sumó a la redacción del diario *La Opinión*, donde continuó publicando sus crónicas y críticas sobre rock, tango y jazz, entre otros géneros. Trabajó allí hasta 1975. El puesto que quedó vacante fue cubierto en octubre por el periodista Miguel Grinberg. Véase Grinberg (2015).

álbumes analizados en la sección previa de este artículo: *Sudamérica o el regreso a la aurora*, *Cristo Rock*, *Tontos (Operita)* y *Ohperra vida de Beto*.²⁵

El periodista comenzaba por reconocer “una actitud distinta, sino francamente comprometida al menos preocupada, por parte de los nuevos conjuntos” con respecto a la realidad local, así como “ciertas intenciones de acercamiento a las circunstancias de sus seguidores, la mayoría provenientes de la baja clase media, los sectores obreros o directamente de los grupos automarginados en los que una parte de la juventud eligió refugiarse”. Al mismo tiempo, y en clara referencia a un rock progresivo británico que por entonces se embarcaba en obras de largo aliento (en la música de grupos como Yes, Genesis, King Crimson o Emerson, Lake & Palmer), reconocía que una similar “tendencia de recurrir a esquemas de composición clásicos, de valerse de acompañamientos sinfónicos y de producir obras de duración fuera de lo habitual se verifica en todo el mundo”.

No obstante, al interpretar la “estampida de pseudo operas” locales, Andrés veía no solo “un peligroso salto al academicismo” sino además una gran encrucijada política. Desde su perspectiva, las obras de Arco Iris, Raúl Porchetto, Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll y Materia Gris expresaban en mayor o menor medida:

La desafortada pretensión que caracteriza a muchos de los discos recientes, una ambición desmedida y poco razonada que se encamina a imaginar obras gigantescas sólo en su estructura, sin preocuparse de la sustancia ideológica y artística que las va a ocupar y sin reparar en las propias limitaciones intelectuales y técnicas para proporcionarla.²⁶

En otras palabras, en la opinión del crítico musical, el abordaje conjunto de estos “cuatro long-plays aparecidos en las últimas semanas”, aun cuando evidentemente valían la pena, revelaban sobre todo que la “pretensión formal y vaguedad de contenido” eran los “síntomas del actual rock argentino”.²⁷

El tipo de crítica que planteaba Andrés recuerda ciertamente a las acusaciones que por aquellos mismos años recibía el rock progresivo británico por su pomposidad y su poco clara posición “anti-establishment” (Sheinbaum, 2008, p. 44). Aunque paradójicamente, su texto no culpaba a las bandas argentinas por su seriedad (o incluso su solemnidad). Por el contrario, mientras los críticos anglosajones consideraban que el rock progresivo “enfaticaba el virtuosismo musical por sobre la intensidad emocional (central en la autenticidad rockera sesentista), y recaía frecuentemente en la pretenciosidad y la auto-indulgencia” (Shuker, 2005, pp. 210-211), Andrés interpretaba este “formalismo” como un problema, precisamente porque expresaba un mensaje sensible y, por lo tanto, eludía los “verdaderos” problemas de la hora. Si en comparación con las composiciones de los grupos de rock anglosajones más importantes de su tiempo, las cuatro óperas rock argentinas de fines de 1972 se podían escuchar como

²⁵ Andrés, J. H. (9 de febrero de 1973). Pretensión formal y vaguedad de contenido son los síntomas del actual rock argentino. *La Opinión*, p. 21.

²⁶ Andrés, J. H. (9 de febrero de 1973). Pretensión formal y vaguedad de contenido son los síntomas del actual rock argentino. *La Opinión*, p. 21.

²⁷ Andrés, J. H. (9 de febrero de 1973). Pretensión formal y vaguedad de contenido son los síntomas del actual rock argentino. *La Opinión*, p. 21.

posicionamientos políticos bastante explícitos, en el contexto de radicalización política de Argentina, la “música progresiva” resultaba sin embargo juzgada como una expresión artística ideológicamente vaga y, por consiguiente, equivocada.

De hecho, el artículo de Andrés formaba parte de una serie más larga de intervenciones contemporáneas, a través de las cuales ciertos periodistas y analistas culturales de izquierda extendían, hacia la música rock, los debates que venían desarrollándose en el campo artístico e intelectual desde finales de la década de 1960 (Longoni y Mestman, 2010; Gilman, 2012), e instaban a los jóvenes rockeros a clarificar sus posiciones ideológicas. Como señala Manzano (2014):

La actitud respetuosa hacia el rock nacional, entendido como una forma legítima de música popular y como un espacio potencial para la protesta, no implicó, sin embargo, que la izquierda revolucionaria respaldara al rock como una forma de política cultural. Mientras hubo espacio para la interacción de activistas políticos y rockeros – específicamente cuando jóvenes varones participaban de ambas constelaciones de discurso y práctica–, los intelectuales y militantes le reclamaron a los rockeros que abandonaran el terreno de la sensibilidad y su asociación con las ideas de liberación personal y rebelión para entrar en el terreno de la ideología, ligada a la liberación colectiva y política revolucionaria (p. 397).²⁸

En su reseña de las cuatro óperas rock publicadas a fines de 1972, cargada de críticas, aunque dispuesta a conceder aciertos y señalar virtudes, Andrés demostraba que entre los rockeros y militantes políticos (trabajadores, sindicalistas, estudiantes, intelectuales, combatientes guerrilleros) de los primeros años setenta existían puntos en común, pero también fuertes diferencias no solo estéticas sino además en términos de estrategia política. El periodista tenía por entonces treinta y cuatro años y en ningún caso podía considerarse o ser considerado un par de aquellos jóvenes. Sin embargo, su artículo iluminaba, de un modo claro y concreto, las pujantes interacciones que ocurrían al interior de la cultura juvenil contestataria argentina de comienzos de los años setenta.

En cualquier caso, las críticas a la producción musical rockera no solo venían “desde afuera”. La reflexividad crítica sobre el rol de la música y la cultura rock ante la coyuntura histórica argentina atravesaba también a los propios músicos y fanáticos rockeros. “Rock nacional sin realidad”, se titulaba por ejemplo una carta que publicó la revista *Pelo* en el correo de lectores de su número de septiembre de 1972. Su autor, José F. Ramos Berdaguer, explicaba:

Les escribo con el fin de lograr una recapacitación sobre vuestra función, y el contenido de su revista, y además porque ustedes influyen decidida y definitivamente en la trayectoria del rock nacional... Sé que estas dos hojas dicen demasiadas verdades para que las publiquen.²⁹

²⁸ Otro ejemplo significativo es el de la crítica de tres libros vinculados con la cultura rock escrita por Germán García y publicada en la revista *Los Libros*. García, G. (abril de 1971). Música beat: los jóvenes frente al espejo. *Los Libros*, 18, pp. 26-28. Archivo Histórico de Revistas Argentinas, <https://ahira.com.ar/revistas/los-libros/>. Véase también Manzano (2014).

²⁹ Ramos Berdaguer, J. F. (septiembre de 1972). Rock nacional sin realidad. *Pelo*, Año III (29), p. 43. No he podido averiguar más datos sobre el autor, quien –según indicaba al firmar– vivía por entonces en Olivos. Llama la atención que comparta el apellido con Guillermo Pablo Ramos Berdaguer, joven uruguayo, militante

Sin embargo, los editores de la revista no solo eligieron su carta, sino que, en números sucesivos, publicaron distintas respuestas a esta.

El nudo de la crítica era claro: para su autor, que reconocía estar “en un grupo” y conocer todas las “posibilidades de venderse” que existían, el rock argentino había “olvidado sus primeras ideas” y estaba “dentro del sistema”. Al tomar a Luis Alberto Spinetta como ejemplo, Ramos Berdaguer se quejaba de cómo la mayoría de las letras de rock caían “en un surrealismo lírico lejos de lo que es en Buenos Aires la vida”: “su actual delirio es la perfecta entrada al sistema... el rock nacional se podría decir que es el mismo perro, pero que cambió de collar”, sentenciaba. Las reacciones no se hicieron esperar. Al mes siguiente, uno de los “mecenas” del rock local, Jorge Pistocchi, utilizó el correo de lectores para defender a (su amigo) Spinetta y a otros músicos que “con su pureza, componen un hermoso y terrible estallido hacia la transformación”. Criticando cualquier exigencia de realismo estético, Pistocchi planteaba que:

La otra parte del estallido no se logrará pidiéndoles que nos relaten ingenuamente los dolores de un pueblo en sus canciones... Lo único que podemos pedirles, es que nos acompañen con sus alaridos y estridencias y la revolución la haremos todos juntos porque el resto del estallido está en la conciencia de cada uno de nosotros.³⁰

Sin embargo, no todos los lectores de la revista estaban de acuerdo. Junto al texto de Pistocchi, *Pelo* publicó la carta de otro lector que había sido interpelado positivamente por Ramos Berdaguer:

A los músicos ya reconocidos, también se les presentan dualidades... Extraigo una que es vital: la composición valiente, y no delirante. Me parece asquerosamente cobarde caer en contradicciones compositivas como es el hacer rock, música que desde hace unas cuantas décadas viene cantado, denunciando y comprometiéndose con la realidad del tiempo en que fuera escrita, ligada a una letra delirante, introvertida y de texto incomprensible (a no ser para el autor). Y aquí está el peligro: las letras surrealistas tienden a la complacencia con el sistema, al no comprometerse.³¹

Al interior de *Pelo*, suerte de “órgano oficial” del rock argentino, se multiplicaban los debates acerca de las relaciones entre música y política, y sobre los posicionamientos que debían adoptar los músicos y los fanáticos del rock ante las urgencias de su tiempo. Dos meses más tarde, en enero de 1973, Pistocchi comenzó a publicar una nueva columna mensual. En su primera intervención, reconocía que se había reunido con el propio Ramos Berdaguer para darse cuenta de “que en realidad estábamos hablando de lo mismo”: “a un músico ya no [se] lo valora solamente por su talento sino también por

del PRT-ERP [Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo], asesinado en el marco del fallido asalto al Batallón 601 de Monte Chingolo del 23 de diciembre de 1975. Guillermo trabajaba en la fábrica Irgaquim en la localidad de San Martín, no demasiado lejos de Olivos. Véase la entrada sobre “Guillermo Pablo Ramos Berdaguer” en el sitio web del Parque de la memoria. <http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/9598/?nav>.

³⁰ Pistocchi, J. (octubre de 1972). De abajo del paraguas. *Pelo*, Año III (30), p. 48.

³¹ Alcaraz, A. R. (octubre de 1972). La complacencia en la progresiva. *Pelo*, Año III (30), p. 48.

sus actitudes frente a la seducción de las compañías por aligerar sus creaciones”, reconocía en su texto, luego de recordar a las víctimas de la Masacre de Trelew.³²

En aquella misma edición, la revista incluía también la reseña de dos de las cuatro óperas rock analizadas previamente, *Cristo Rock* de Raúl Porchetto y *Tontos (Operita)* de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll. El contraste entre estos dos comentarios y la opinión de Andrés mostraba que los argumentos críticos más explícitos sobre la falta de compromiso político podían venir, para entonces, desde el propio riñón rockero. Así, para el periodista de *La Opinión* las letras de la ópera de Porchetto lograban su “efecto” y dibujaban “un Cristo indignado y furioso”. Si bien criticaba los versos finales (aquellos que cerraban la “Canción VIII” y que ya fueron examinados), no dejaba de resaltar la “extraña capacidad comunicativa” de la voz del cantante. Además, valoraba el “excelente” acompañamiento de los integrantes de La Pesada del Rock and Roll, que como ya se señaló, habían oficiado de banda de sesión en el álbum del cantautor. Esta última opinión era solo uno de los puntos en los cuales *Pelo* no coincidía. Para los editores de la revista, Porchetto había “escrito una obra variada y rica en sus intenciones originales” que, no obstante, terminaba sonando “standarizada [sic]” debido a “los arreglos” y “la insistencia de pobres, deficientes efectos electrónicos, en la mayoría de los casos gratuitos y poco referentes”. Además, *Pelo* criticaba a la ópera por el contenido de sus letras: “desde su aparición se afirma que es una visión tercermundista de la posición cristiana hoy. Sin embargo, lo único que contiene de esa posición (si fuera válida) son los interrogantes, las respuestas navegan sobre el mar de las dudas”.³³

Acaso menos profundos en su análisis, pero innegablemente menos concesivos aún, eran los periodistas rockeros con la “Operita” de Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll. Para Andrés, *Tontos* era sin dudas la más destacada de las cuatro realizaciones discográficas que analizaba. Según él, el álbum era:

Una especie de desmitificación de los recursos de que la música se vale habitualmente –*play-back*, pegoteo de cintas, etc.– y una reflexión burlona sobre la petulancia vanguardista que asedia al rock. Por eso hay que asumir con sumo cuidado el rótulo de “Operita”. El problema con *Tontos* es que consume su virulencia en la primera audición y no quedan razones para repetirla. Por eso, aunque se trata del disco más original y sorprendente producido por el rock en el país, también resulta el más estéril y gratuito, ya que se trata apenas de un guiño dirigido a una muy limitada cantidad de personas en una etapa en la que todavía el género no puede permitirse tales restricciones.³⁴

En cambio, *Pelo* no encontraba signos de gracia, ironía u osadía artística en el álbum. Por el contrario, en la opinión de sus editores, la obra Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll era poco “creíble y honesta” y, a pesar de partir de “una idea básica políticamente coherente”, daba cuenta de las “propias carencias creativas” del grupo. Con un tono muy poco dispuesto a reconocer un valor artístico *per se* en las experimentaciones formales, la reseña planteaba que:

³² Pistocchi, J. (enero de 1973). Tierra de nadie. *Pelo*, Año III (33), p. 51.

³³ Discos (enero de 1973). *Pelo*, Año III (33), p. 48.

³⁴ Andrés, J. H. (9 de febrero de 1973). Pretensión formal y vaguedad de contenido son los síntomas del actual rock argentino. *La Opinión*, p. 21.

Este álbum... es algo así como un entretenimiento, una especie de Jardín de Infantes donde a los músicos se les dio todos los elementos para que pudieran catalizar todos sus talentos y estados psíquicos y emocionales. Partiendo de la nada, después de gastar muchas horas de grabación, han llegado al punto de partida: precisamente nada... Es muy triste comprobar que, habiendo tantos conjuntos nuevos con ideas y música renovadoras, se desperdicien horas de grabación en juguetes pseudo revolucionarios.³⁵

Resultaría ciertamente exagerado leer en estas críticas y en otros textos publicados por la revista en aquellos meses de fines de 1972 y comienzos de 1973, la expresión de una postura cerrada con respecto al rol del rock argentino en los tiempos de "liberación" que parecía atravesar el país.³⁶ No obstante, estas intervenciones periodísticas iluminan con claridad hasta qué punto las formas en las que los jóvenes artistas y oyentes de rock pensaron aquel rol (es decir, su propio rol), y los sentidos políticos que le atribuyeron a la "música progresiva" (o sea, a su música) fueron más variados de lo que se ha planteado y recordado. En el contexto del inminente retorno de la democracia y de un clima de ebullición sociocultural y política cargado de expectativas de transformación revolucionaria, los cruces y las interacciones entre rockeros y militantes se potenciaron y "los músicos y poetas del rock" respondieron de una manera más directa que en los años previos o posteriores a la "exigencia de 'ideologizar' sus prácticas" (Manzano, 2017, p. 239). Una exigencia que les llegaba no solo desde los sectores militantes, sino también de una parte de su público más próximo. Las cuatro óperas rock estudiadas a lo largo de este artículo expresaron aquel tiempo de definiciones políticas y recibieron, consecuentemente, los elogios y las críticas que esa misma coyuntura avivaba.

Conclusiones

Los músicos y los fanáticos del rock fueron uno de los actores centrales de la heterogénea cultura juvenil contestataria que emergió en Argentina hacia 1969. Si sus diferencias con aquellos otros jóvenes que se inclinaban por la militancia política revolucionaria han sido resaltadas más de una vez, el trabajo con fuentes históricas permite poner en cuestión esta imagen dicotómica, tanto en términos absolutos como diacrónicos. El análisis de las canciones de *Sudamérica o el regreso a la aurora* de Arco Iris, *Cristo Rock* de Raúl Porchetto, *Tontos (Operita)* de Billy Bond y la *Pesada del Rock and Roll*, y *Ohperra vida de Beto* de Materia Gris, y de ciertas publicaciones periodísticas que dan cuenta de cómo fueron escuchadas estas cuatro óperas rock, es una vía para identificar estos matices y complejizar la comprensión histórica de las relaciones entre juventud, música y política en la Argentina de los años setenta.

Una combinación de folklore sudamericano y de jazz rock para contar un mito sobre el futuro de una resistencia ancestral; una mirada revisionista de la figura de Cristo

³⁵ Discos (enero de 1973). *Pelo*, Año III (33), pp. 48-49.

³⁶ Entre esos otros textos cabe destacar las dos cartas de lectores en respuesta al artículo que describía el argumento de la ópera de Arco Iris. Brunetto, O. A. (noviembre de 1972). Sobre Sudamérica. *Pelo*, Año III (31), p. 51; Carlos. (diciembre de 1972). La destrucción de la cultura. *Pelo*, Año III (32) pp.44-45. Otro ejemplo claro es el artículo de Tabachnik, H. (mayo de 1973). Rock y revolución. *Pelo*, Año IV (37), pp. 40-41.

que lo revelaba como un rockero revolucionario; música experimental concreta como una respuesta (violenta) a un país violento, en el cual la represión y la acción guerrillera ocupaban la primera plana de los diarios y las revistas; una ópera rock sobre la vida, lucha y liberación de un hombre/héroe de la clase obrera. La amplísima heterogeneidad musical y temática desplegada en estos cuatro *long plays* editados a fines de 1972, evidencia la vitalidad y la creatividad que definían al rock progresivo argentino por aquel entonces. Al mismo tiempo, por sus temáticas (factibles de ser vinculadas con la coyuntura histórica cada una a su manera) y por sus propuestas musicales (atravesadas por la voluntad de componer obras de carácter artístico y distanciadas de los intereses comerciales más crudos), estas cuatro óperas rock convocan a discutir la idea de que los músicos de rock se mantuvieron completamente distantes de la situación política del país, o que las posturas que expresaron a través de su música no tuvieron relación alguna con la agenda política revolucionaria que defendía buena parte de la militancia juvenil en esos tiempos .

El relevamiento y el análisis de las reseñas de estos discos que fueron publicadas en la prensa periódica, y una serie de opiniones que aparecieron en la sección de correo de lectores de la principal revista rockera de la época, no solo abonan la misma observación, sino que iluminan las singularidades del rock argentino durante aquellos meses, en los cuales el inminente retorno de la democracia avivaba las expectativas de un profundo cambio social. Así, a diferencia de lo que sucedía por ejemplo en Gran Bretaña, en donde los músicos progresivos eran acusados de hacer una música intelectual e insensible, los indicios periodísticos sobre la recepción de los discos de Arco Iris, Raúl Porchetto, Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll y Materia Gris revelan una escucha que les cuestionaba su exceso de sensibilidad y les exigía un compromiso musical y político aún más explícito. Significativamente, este reclamo no aparecía exclusivamente formulado en ciertos medios y por determinados críticos “externos” a la cultura rock (medios y críticos que, a pesar de todo, consideraban posible y necesario el diálogo con ella). Las exigencias de una mayor politización también eran planteadas por una parte del público lector de la revista *Pelo*, el principal medio partidario de la “música progresiva argentina”.

En síntesis, hacia fines de 1972 y comienzos de 1973, el “rock nacional” parecía estar más que nunca interesado o impelido a ir “en busca de una definición” ideológica (como sugería un artículo de la revista *Panorama* publicado la misma semana de la asunción de Héctor José Cámpora a la presidencia).³⁷ Los cuatro álbumes y las notas periodísticas analizadas en este artículo constituyen, en este sentido, apenas un ejemplo sintomático de una serie mucho más extensa de álbumes y de intervenciones públicas que, por entonces, involucraron a los músicos y a los fanáticos del rock en una toma de posición más clara respecto a una coyuntura social y política percibida como de quiebre histórico: del disco *Octubre (mes de cambios)* de Roque Narvaja (reseñado por *Pelo* en el mismo número en el que se comentaba la ópera de Arco Iris) a la llegada al país del conjunto chileno Los Jaivas –luego del golpe de Estado contra el gobierno de la Unidad Popular–; de los disturbios en el recital de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll en el estadio Luna Park (20 octubre de 1972) al Festival de la Victoria Peronista en el estadio

³⁷ Pinto, Z. (24 de mayo de 1973). Rock nacional: en busca de una definición. *Panorama*, 317, pp. 51-52.

del club Argentinos Juniors (realizado el 31 de marzo de 1973); de las crónicas de recitales de rock incluidas en el diario *Noticias* (directamente vinculado con la agrupación político-militar Montoneros) al manifiesto "Rock, música dura: la suicidada por la sociedad" de Luis Alberto Spinetta, distribuido durante sus recitales de octubre de 1973 en el teatro Astral y publicado en el único número de la revista *Rolanroc. Zapada del cuarto mundo* (enero de 1974).³⁸ Recuperar la contingencia de esas grabaciones, de esos eventos y de esos textos es fundamental para desprenderse de las interpretaciones retrospectivas, a fin de entender en toda su profundidad aquel momento de la historia del rock argentino en el cual, como decía la canción de Arco Iris citada al comienzo de este artículo: "algo" nuevo parecía estar gestándose.

Referencias bibliográficas

1. Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
2. Buch, E. (2014). L'autonomie. En N. Heinich, J. M. Schaeffer y C. Talon-Hugon (Comps.) *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art* (pp. 23-32). Presses Universitaires de Rennes.
3. Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica.
4. Buch, E. (2017). Mahler's Fifth, Daniel Barenboim, and the Argentine Dictatorship: On Music, Meaning, and Politics. *The Musical Quarterly*, 100(2), 122-154. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdx015>
5. Cambiasso, N. (2015). *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia social del rock progresivo británico*. Gourmet Musical.
6. Cambiasso, N. (2018). Arco Iris. Tiempo de resurrección. En *Que cien flores florezcan. Innovación musical y experimentación social en América y en Europa* (pp. 74-90). Gourmet Musical.
7. Casali, E., Castro, L. y Ceci, M. (2014). *Silencio marginal. Memorias del rock argentino*. Punto de Encuentro.
8. Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Paidós.
9. Courtis, A. (2013). "Había una vez". Ruptura, psicodelia y plunderphonics. Sobre Tontos (Operita) de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll. En D. Esteras y E.

³⁸ Spinetta, L. A. (enero de 1974). Rock, música dura: la suicidada por la sociedad. *Rolanroc*, 1, p. 4. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas. <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/rolanroc/>

- Fanego (Comps.) *10 discos del rock nacional presentados por 10 escritores* (pp. 27-54). Paidós.
10. Covach, J. (1997). Progressive Rock, "Close to the Edge," and the Boundaries of Style. En J. Covach y G. Boone (Eds.) *Understanding rock. Essays in musical analysis* (pp. 3-32). Oxford University Press.
 11. De Riz, L. (2000). *La política en suspenso, 1966-1976*. Paidós.
 12. Delgado, J. (2016). El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis. *A contracorriente*, 13(3), 18-49.
 13. Delgado, J. (2017). *Tu tiempo es hoy*. Eterna Cadencia.
 14. Dunn, C. (2001). *Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. The University of North Carolina Press.
 15. Fernández Bitar, M. (2015). *50 años de rock en Argentina*. Sudamericana.
 16. Flachslund, C. (2015). Los setenta: militantes y rockeros. Banderas en mi corazón. En *Desarma y sangra. Rock, política y nación* (pp. 37-44). Casanova.
 17. Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
 18. Grinberg, M. (2015). *Un mar de metales hirvientes. Crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980)*. Gourmet Musical.
 19. Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
 20. Macan, E. (1997). *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. Oxford University Press.
 21. Manzano, V. (2011, 5-7 de enero). *Making Third World Argentina: Place, Emotions, and Revolutionary Politics, 1966-1976* [ponencia]. 125th Annual Meeting of the American Historical Association. Boston, Estados Unidos.
 22. Manzano, V. (2014). Rock nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70(3), 393-427. <https://doi.org/10.1353/tam.2014.0030>
 23. Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.

24. Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Ediciones de Aquí a la Vuelta/Editorial Ross.
25. Moore, A. (2013). British rock: the short "1968", and the long. En B. Kutschke y N. Barley (Eds.) *Music and Protest in 1968* (pp. 154-170). Cambridge University Press.
26. Provéndola, J. (2015). *Rockpolitik. 50 años del rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
27. Pujol, S. (2019). *El año de Artaud*. Planeta.
28. Rockwell, J. (1992). Rock Opera. En S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Opera*. Volumen 3. Macmillan.
29. Sheinbaum, J. (2008). Periods in Progressive Rock and the Problem of Authenticity. *Current Musicology*, 85, 29-51. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i85.5130>
30. Shuker, R. (2005). *Popular Music. The Key Concepts (Second Edition)*. Routledge.
31. Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Siglo XXI.
32. Terán, O. (2013). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Siglo XXI.
33. Torre, J. C. (1994). A partir del Cordobazo. *Estudios*, 4, 15-24.
34. Vila, P. (1989). "Rock argentino: The Struggle for Meaning". *Latin American Music Review*, 10(1), 1-28.
35. Vila, P. (Ed.) (2014). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*. Lexington Books.
36. Wollman, E. (2006). *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. The University of Michigan Press.